

GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ – PHILHARMONIE

Missa solemnis
Ludwig van Beethoven
Lundi 6 mai 2019 – 20h30



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE DE PARIS



Ce concert est enregistré par **France Musique**.

Ludwig van Beethoven

Missa solemnis

Freiburger Barockorchester

RIAS Kammerchor

René Jacobs, direction

Polina Pastirchak, soprano

Sophie Harmsen, mezzo-soprano

Steve Davislim, ténor

Johannes Weisser, basse

Denis Comtet, chef de chœur

FIN DU CONCERT VERS 22H10.



Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Missa solemnis en ré majeur op. 123

Première partie

Kyrie

Gloria

Credo

Durée: environ 40 minutes.

ENTRACTE

Deuxième partie

Sanctus – Benedictus

Agnus Dei

Durée: environ 35 minutes.

Composition: 1819-1823.

Création: le 18 avril 1824 à Saint-Pétersbourg; création allemande en avril ou mai 1827 à Wandsdorf sous la direction de Johann-Vincenz Richter.

Effectif: flûtes, hautbois, clarinettes, bassons par deux – 4 cors, 2 trompettes – timbales – cordes – orgue *ad libitum* – quatuor vocal et chœur mixte.

Édition: avril 1827, Schott.

Durée: environ 75 minutes.

Entretien avec René Jacobs

Réalisé par Martin Bail, musicologue et conseiller artistique auprès du Freiburger Barockorchester

Avant la *Missa solemnis*, Ludwig van Beethoven n'avait composé qu'une seule messe, la *Messe en ut majeur op. 86*, créée en 1807. Elle était dédiée au prince Nicolas II d'Esterházy, lequel commenta la partition en ces termes : «La messe de Beethoven est détestable, d'un ridicule insupportable [...]. Je suis furieux et couvert de honte.» Plus de douze années se sont écoulées avant que Beethoven ne se consacre de nouveau à ce genre, avec la célèbre *Missa solemnis en ré majeur op. 123*. Après – ou malgré – ce premier échec, comment y est-il parvenu ?

René Jacobs : Beethoven a composé la *Missa solemnis* pour son ami de longue date l'archiduc Rodolphe d'Autriche, qui fut nommé archevêque d'Olomouc en 1819. Même si leur relation n'a pas toujours été des plus harmonieuses, on peut dire qu'ils étaient très intimes. Beethoven avait l'intention de dédier une messe à son compagnon de toujours, une œuvre qu'il comptait diriger lors de sa cérémonie d'intronisation. À l'origine, il avait sans doute prévu de composer une œuvre plus courte, n'excédant pas la durée des messes de Haydn. C'est ce que l'on peut déduire du *Kyrie*, correspondant encore à ce style. Or, pendant la composition du *Gloria*, Beethoven a dû finir par renoncer à terminer la messe avant le 9 mars 1820, et il s'est alors donné plus de temps. Tout indique qu'à cette époque, il étudiait le texte liturgique et son interprétation de manière beaucoup plus intensive qu'en composant sa première messe. On sait que Beethoven attachait une importance toute particulière aux origines théologiques et historiques des textes dogmatiques de la messe (*Gloria*, *Credo*) : la Bibliothèque d'État de Berlin détient une copie de l'Ordinaire de la messe (c'est-à-dire le texte latin assorti de sa traduction en langue allemande) réalisée par Beethoven lui-même et comportant ses propres notes en marge. Il semblerait que le compositeur ait consulté dans un dictionnaire les définitions de mots apparemment synonymes, tels que «terra» et «mundus», ou «natum», «genitum» et «incarnatus», afin d'en saisir les différences subtiles. Désireux de comprendre ces textes, il a fait des efforts tout à fait inhabituels pour l'époque. Je me demande parfois si Rodolphe l'a aidé dans cette tâche, lui qui était théologien.

La *Missa solemnis* témoignerait-elle alors des réflexions de Beethoven quant à la foi en elle-même ?

René Jacobs: Nous devons à Beethoven cette parole inspirée : « Rien ne sert de se quereller sur la basse générale, ni sur la religion : l'une comme l'autre sont choses complètes et parachevées. » Deux passages du *Credo* de la *Missa solemnis* nous indiquent que le compositeur était très au fait des débats théologiques houleux portant sur la question de l'« orthodoxie » ayant accompagné la genèse du texte de la messe.

1. Lorsqu'il est dit que Jésus-Christ est « né du Père avant tous les siècles », puis lorsque Jésus est décrit comme « Dieu, né de Dieu ("Deum de Deo"), Lumière, né la Lumière, vrai Dieu, né du vrai Dieu, engendré ("genitum"), non pas créé ("non factum"), de même nature ("consubstantialem") que le Père, et [que] par Lui tout a été fait », la musique qui porte ces mots est intentionnellement rauque, voire fanatique, comme si les théologiens du premier concile de Nicée (en l'an 325) étaient en train de se déchirer à grands cris autour du dogme de la « nature » du Christ. On a l'impression que Beethoven se moque de leur hystérie en affublant ces érudits d'oreilles d'âne, leur disant : « Écoutez un peu comme les cordes basses oscillent sans cesse entre registres graves et aigus ! »

Mais l'expression va subitement changer. « Pour nous les hommes, et pour notre salut, Il descendit du ciel », peut-on lire dans le texte sacré. Là où s'interrompent les ergotages tatillons des hommes d'église, la musique en devient instantanément plus sincère, plus sentie, plus « concernée ». Un bref thème d'accompagnement commençant à la flûte semble nous murmurer encore et encore ces mots : « Pour nous, pour nous ! »

2. Un deuxième passage du texte a donné du fil à retordre non seulement à Beethoven mais également à tous les compositeurs de cette époque qui se sont frottés au même genre (Franz Schubert l'a même écarté d'emblée en composant certaines de ses messes, par aversion envers l'institution bien réelle de l'église) : il s'agit ici de ce que l'on a coutume d'appeler le « troisième article de foi ». Beethoven comprenait le passage en question dans ses moindres détails : « Je crois en l'Esprit-Saint, qui est Seigneur et qui donne la vie ; Il procède du Père et du Fils [et est donc leur égal] ; avec le Père et le Fils, il reçoit même adoration et même gloire ;

Il a parlé par les prophètes [il y a longtemps]. Je crois en l'Église, une, sainte, catholique ("catholicam") et apostolique. Je reconnais un seul baptême pour le pardon des péchés [comprendre : contre toute sorte d'anabaptisme]». Ces lignes sont certainement les plus doctrinaires de tout le texte de la messe. Mais leur traitement musical par Beethoven est raffiné : il ne les fait chanter que par une moitié du chœur (d'abord les seules voix féminines, puis les seules voix masculines), recto tono (c'est-à-dire sur un seul ton), sans mélodie et sans répéter les mots, en se « recouper » souvent, comme des robots sans âme, pour ainsi dire. Mais l'autre moitié du chœur répète sans cesse le mot « credo » (« je crois »), poursuivant en contrepoint (et avec l'accompagnement de l'orchestre) la ritournelle du *Credo* déployée au début du mouvement. Les collègues « orthodoxes » peuvent toujours courir pour se faire entendre. Sans doute une manière pour Beethoven de marquer sa propre distance avec ce texte dogmatique et inflexible.

Vous venez d'évoquer d'une part l'aspect fanatique, la distanciation voulue par Beethoven, d'autre part le sentiment, la peinture musicale des émotions – le sacré d'un côté, le profane de l'autre. Quand on se penche sur la partition, ce qui frappe immédiatement, c'est cette dynamique très contrastée, variant toujours entre le pp et le ff. Pourrait-on dire que deux cœurs battent de concert dans la poitrine de cette *Missa solemnis*? Cette œuvre s'appuie-t-elle pour ainsi dire sur des contrastes?

René Jacobs : Eu égard aussi bien à l'ambitus des voix de soprano qu'à la dynamique orchestrale, la *Missa solemnis* est l'œuvre la plus extrême que Beethoven ait composée. Mais il est plus important de comprendre ce qu'il a voulu exprimer à travers elle. Je crois qu'il a tenté de montrer à quel point le ciel est loin de nous. Nous avons beau essayer de le toucher du bout des doigts, c'est toujours peine perdue. On trouve un très bel exemple de cette idée dans la conclusion du *Credo* : « J'attends la résurrection des morts, et la vie du monde à venir. Amen. » Nous sommes alors exactement au milieu de la messe, et la partie du *Credo* se termine par une longue méditation sur cette phrase : 166 mesures pour seulement cinq mots. Après la résurrection, le monde à venir (« venturi sæculi ») ne sera, en comparaison de la vie terrestre, ni différent (« aliter »)

ni plus complet («totaliter»), mais «complètement différent» («totaliter aliter»): l'ensemble de la Création renaîtra, et cela, notre compositeur théologiquement bien informé n'est pas sans l'ignorer. Une double fugue exprime «l'envol du Bienheureux flottant vers les hauteurs célestes». C'est en ces termes que Wilhelm Weber, dans son étude sur la *Missa solemnis* parue en 1897 – soixante-dix ans après la mort de Beethoven –, interprète le sens de ce passage, effectivement «flottant» en un rythme à trois temps, chanté principalement piano. Au bout de 67 mesures s'opère un changement troublant: le tempo accélère (on passe alors d'*Allegretto* à *Allegro*), et cette double fugue (à deux thèmes) se transforme en triple fugato (à trois thèmes), deux nouveaux thèmes venant s'ajouter au thème principal modifié. Ce qui frappe le plus dans ces deux thèmes, c'est la suite virtuose de croches marquée à de nombreuses reprises par les différents instruments (avec à chaque fois un accent sur la quatrième croche), tandis que cette suite menace de s'éteindre dans les voix du chœur. Ici, Beethoven semble vouloir exprimer l'idée que Dieu nous demeure encore impalpable. On a l'impression que les chanteurs sont à court d'oxygène, comme au sommet d'une montagne: par l'effet de liaisons étranges et syncopées, la même suite de croches est irrégulièrement accentuée, suggérant le vertige des chanteurs «bienheureux et flottant vers le ciel». Musiciens et chanteurs ont la difficile tâche de coordonner ce qui ne peut l'être. Dans la conclusion solennelle du *Grave*, les cieux s'ouvrent enfin à ces «bienheureux qui flottent». Le quatuor des solistes semble avoir déjà rejoint l'au-delà, on dirait qu'ils se sont déjà transformés en «esprits célestes». Et le chœur de se retrouver «à genoux dans la poussière, en adoration, les yeux dressés vers le ciel: car là-haut trône le Tout-Puissant» (Weber). Beethoven lui-même, en composant ce passage qui donne le vertige, traversa une véritable tornade émotionnelle. Avant de le coucher sur le papier, on raconte qu'il scanda la mélodie en battant sauvagement la mesure du pied pour garder le bon tempo. Son logeur d'alors l'aurait expulsé en invoquant les plaintes de ses voisins; c'est du moins ce qu'on peut lire dans la biographie de Beethoven rédigée par Anton Schindler.

Selon un autre témoignage, véridique celui-ci, Beethoven aurait passé beaucoup de temps dans la bibliothèque de l'archiduc Rodolphe pendant la composition de sa messe, afin d'y étudier des partitions de Johann

Sebastian Bach et Georg Friedrich Haendel. Peut-on identifier dans la *Missa solemnis* des réminiscences évidentes de ces deux grands compositeurs?

René Jacobs: Si le caractère enlevé (dans un rythme de sarabande) et les parties des vents du *Christe eleison* semblent être inspirés du *Crucifixus* de la *Messe en si mineur*, c'était sans doute inconscient de la part de Beethoven. Il est difficile d'identifier des citations directes tirées des œuvres de Bach, mais l'on sait en revanche de manière certaine que Beethoven s'est approprié la science contrapuntique souveraine de Bach – et qu'il n'a pas à rougir devant lui. L'influence concrète de Haendel, que Beethoven a qualifié de « plus grand compositeur que cette terre ait porté », est plus facile à établir. Dans la fugue du *Dona nobis pacem*, à la fin de l'*Agnus Dei*, le premier épisode guerrier s'interrompt brusquement pour laisser place, de manière totalement inattendue, au chœur de l'*Alléluia* du *Messie* (« And he shall reign forever and ever »). Une citation censée rappeler, peut-être, que c'est la nation anglaise qui a apporté la paix à l'Europe. On pense à la victoire de Wellington et à l'œuvre symphonique que celle-ci a inspiré à Beethoven (*Wellingtons Sieg op. 91*, composée en 1813). Le rythme chaloupé à 12/8 du *Benedictus* renvoie quant à lui à la pastorale du *Messie* (la *Sinfonia pastorale* et l'air « He shall feed his flock »). Mais l'intérêt de Beethoven pour la musique ancienne s'étendait bien au-delà de Bach et Haendel; il connaissait aussi l'œuvre de Palestrina. Il intègre à l'*Et incarnatus est* du *Credo* un chœur grégorien, en souvenir du passé (ce passé symbolisant lui-même l'éternité), comme l'ont toujours fait les compositeurs des messes de la Renaissance et du début de la période baroque. Il a souvent recours à la récitation chorale (ou *falsobordone*), aussi bien à une seule voix qu'en homophonie (également dans l'*Et incarnatus est*) – pratique « historique » volontiers employée afin d'exprimer ce qui ne peut être expliqué rationnellement, notamment le dogme de la naissance virginale. L'inexplicable est représenté à deux reprises par des tonalités religieuses très anciennes: le mode dorien dans l'*Et incarnatus est* et le mode mixolydien un peu plus loin, dans le *Credo*, lorsque le texte évoque la résurrection au troisième jour selon les Écritures (« Et resurrexit tertia die »). L'accompagnement du premier passage reste discret et le deuxième – pratique plus archaïque encore – est chanté a cappella.

Le Messie de Haendel était et demeure son plus célèbre oratorio, et certains chercheurs qualifient également la *Missa solemnis* d'« oratorio ». Mais force est de constater que de manière globale, cette composition résiste aux étiquettes et divise depuis toujours. Dès le XIX^e siècle, les jugements étaient très différents : certains reprochaient à cette messe son « manque d'unité », lorsque d'autres y voyaient réalisé le « salut de l'humanité ». Encore aujourd'hui, les critiques sont partagés. Quel regard portez-vous sur ces deux citations ?

René Jacobs : Souvent, ces fameux « critiques » n'ont tout bonnement pas assez étudié l'œuvre ! La *Missa solemnis* est une pièce peu amène. Elle ne cherche pas à endormir ou à enivrer l'auditeur, comme un encensoir. Il faut aller vers elle pour la comprendre, et non l'inverse. Pour revenir sur la première citation : c'est plutôt par sa diversité que la *Missa* nous subjugue. Le *Gloria* et le *Credo* obéissent à un principe de composition « paratactique » ; tout le sel, pour l'auditeur, réside dans les brusques changements d'atmosphère du texte et de la musique qui l'exprime ! Et quant à la deuxième citation : Beethoven n'entend pas sauver l'humanité – ce rôle revient à Jésus-Christ, et Beethoven en livre témoignage par le biais de sa musique. Mais ces deux citations s'anéantissent lorsqu'on les confronte à la lettre que Beethoven adresse au harpiste Johann Andreas Sumpff deux ans après avoir complété la *Missa* : « Quand vient le soir, lorsque, émerveillé, je contemple le ciel et l'armée des astres qui se meuvent entre ses limites, ceux-là que l'on nomme Soleil et Terre, alors mon esprit se meut lui aussi et dépasse toutes ces étoiles éloignées de plusieurs millions de milles, il les dépasse pour atteindre à la source originelle, celle dont toute chose jaillit et dont toute création continuera de jaillir pour les siècles des siècles. Lorsque, de temps à autres, je m'efforce de donner à mes émotions exacerbées une forme musicale – ah, comme je me vois alors terriblement trompé : et je jette au sol ma feuille souillée, fermement convaincu que nul être ayant foulé cette Terre ne sera jamais en mesure de donner, par le biais de notes, de mots, de couleurs ou de son ciseau de sculpteur, forme aux images célestes qui s'épanouissent dans son imagination en quelque heure heureuse. »

Quand bien même la *Missa solemnis* peut sembler inconfortable, voire encombrante, elle reste à mes yeux la version musicale la plus sincère

et la plus directe de la messe, en ce qu'elle conserve, malgré sa composition brillante et son aspect monumental, une profonde humilité. Humilité confirmée par le fait que cette œuvre ne comporte aucun air pour soliste. Elle ne ménage aucune place à l'arrogance du solo, comme c'est par exemple le cas dans la *Messe en ut mineur* de Mozart, avec ses splendides airs en forme de morceaux de bravoure. À cet égard, la *Missa* se rapprocherait davantage du *Requiem* de Mozart, où il n'y a pas non plus de place pour la représentation. La *Missa solemnis* exprime aussi une sorte de recueillement, en quoi elle recèle également une composante protestante. Tout bien réfléchi, on peut dire que cette messe est trop complexe pour être saisie dans sa totalité. Pour nous, elle est presque aussi difficile à comprendre que Dieu lui-même ne l'était pour Beethoven !

Traduit de l'allemand par *Alexandre Pateau*

Ludwig van Beethoven

Les dons musicaux du petit Ludwig, né à Bonn en décembre 1770, inspirent rapidement à son père, ténor à la cour du prince-électeur de Cologne, le désir d'en faire un nouveau Mozart. Ainsi, il planifie dès 1778 diverses tournées... qui ne lui apporteront pas le succès escompté. Au début des années 1780, l'enfant devient l'élève de l'organiste et compositeur Christian Gottlob Neefe, qui lui fait notamment découvrir Bach. Titulaire du poste d'organiste adjoint à la cour du nouveau prince-électeur, Beethoven rencontre le comte Ferdinand von Waldstein, qui l'introduit auprès de Haydn en 1792. Le jeune homme quitte alors définitivement les rives du Rhin pour s'établir à Vienne; il suit un temps des leçons avec Haydn, qui reconnaît immédiatement son talent (et son caractère difficile), mais aussi avec Albrechtsberger ou Salieri, et s'illustre essentiellement en tant que virtuose, éclipsant la plupart des autres pianistes. Il rencontre à cette occasion la plupart de ceux qui deviendront ses protecteurs, tels le prince Lichnowski, le comte Razoumovski ou le prince Lobkowitz. La fin du siècle voit Beethoven coucher sur le papier ses premières compositions d'envergure: les *Quatuors op. 18*, par lesquels il prend le genre

en main, et les premières sonates pour piano, dont la « *Pathétique* » (n° 8), mais aussi le *Concerto pour piano n° 1*, parfaite vitrine pour le virtuose, et la *Première Symphonie*, créés tous deux en avril 1800 à Vienne. Alors que Beethoven semble promis à un brillant avenir, les souffrances dues aux premiers signes de la surdité commencent à apparaître. La crise psychologique qui en résulte culmine en 1802, lorsqu'il écrit le « testament de Heiligenstadt », lettre à ses frères jamais envoyée et retrouvée après sa mort, où il exprime sa douleur et affirme sa foi profonde en l'art. La période est extrêmement féconde sur le plan compositionnel, des œuvres comme la *Sonate pour violon « À Kreutzer »* faisant suite à une importante moisson de pièces pour piano (*Sonates nos 12 à 17*: « *Quasi una fantasia* », « *Pastorale* », « *La Tempête* », etc.). Le *Concerto pour piano n° 3 en ut mineur* inaugure la période « héroïque » de Beethoven dont la *Troisième Symphonie*, créée en avril 1805, apporte une illustration éclatante. L'opéra attire également son attention: *Fidelio*, commencé en 1803, est représenté sans succès en 1805; il sera remanié à plusieurs reprises pour finalement connaître une création heureuse en 1814. La fin des années 1810 abonde en œuvres

de premier plan, qu'il s'agisse des *Quatuors «Razoumovski» op. 59* ou des *Cinquième* et *Sixième Symphonies*, élaborées conjointement et créées lors d'un concert fleuve en décembre 1808. Cette période s'achève sur une note plus sombre, due aux difficultés financières et aux déceptions amoureuses. Peu après l'écriture, en juillet 1812, de la fameuse «Lettre à l'immortelle bien-aimée», dont l'identité n'est pas connue avec certitude, Beethoven traverse une période d'infertilité créatrice. Malgré le succès de certaines de ses créations, malgré l'hommage qui lui est rendu à l'occasion du Congrès de Vienne (1814), le compositeur se heurte de plus en plus souvent à l'incompréhension du public. Sa surdité dorénavant totale et les procès à répétition qui l'opposent à sa belle-sœur pour

la tutelle de son neveu Karl achèvent de l'épuiser. La composition de la *Sonate «Hammerklavier»*, en 1817, marque le retour de l'inspiration. La décennie qu'il reste à vivre au compositeur est jalonnée de chefs-d'œuvre visionnaires que ses contemporains ne comprendront en général pas. Les grandes œuvres du début des années 1820 (la *Missa solemnis*, qui demanda à Beethoven un travail acharné, et la *Neuvième Symphonie*, qui allait marquer de son empreinte tout le XIX^e siècle) cèdent ensuite la place aux derniers quatuors et à la *Grande Fugue* pour le même effectif, ultimes productions d'un esprit génial. Après plusieurs mois de maladie, le compositeur s'éteint à Vienne en mars 1827 ; dans l'important cortège qui l'accompagne à sa dernière demeure, un de ses admirateurs de longue date, Franz Schubert.

— LES INTERPRÈTES —

Polina Pastirchak

Polina Pastirchak est née à Budapest dans une famille d'artistes hongrois ayant des racines russes. Ses engagements actuels comprennent entre autres Mimi dans *La Bohème* à l'Opéra de Graz et au Theater St. Gallen et

Violetta dans *La Traviata* à l'Opéra National de Budapest. Elle fait ses débuts dans les *Symphonies n° 2* et *n° 8* de Mahler sous la direction d'Adam Fischer à la Tonhalle de Düsseldorf et dans le rôle de Violetta au Théâtre du Capitole de Toulouse. Parmi ses

engagements, citons aussi le rôle de Woglinde (*L'Anneau du Nibelung*) avec Dieter Dorn à Genève, La Gardeuse d'oie (*Königskinder*) à l'Opéra de Graz, la *Symphonie n° 14* de Chostakovitch à la Philharmonie de Dresde et une tournée asiatique dans le rôle de Donna Anna (*Don Giovanni*) avec René Jacobs. Elle se produit régulièrement à Genève et à l'Opéra National de Hongrie, et chante des rôles tels que Mimi, Nedda (*I Pagliacci*), Violetta, Micaela (*Carmen*), Donna Anna, Desdemona (*Otello*) et la Comtesse (*Les Noces de Figaro*). En 2016, l'État hongrois lui a décerné la Croix d'argent du mérite. Elle a chanté avec succès au Festival Wagner de Budapest dirigé par Adam Fischer, ainsi qu'au Festival de Schwetzingen. Elle a triomphé dans le difficile rôle de Daphné (Richard Strauss) sous la direction de Zoltán Kocsis avec l'Orchestre Philharmonique National au Palais des Arts de Budapest. Polina Pastirchak consacre beaucoup de temps aux récitals de mélodies et de lieder, avec des programmes de mélodies pour Radio France, le Festival de Printemps de Budapest, l'Association des concerts de Marburg et la Tonhalle de Zurich, toujours accompagnée par le pianiste Jan Philip Schulze, avec qui elle travaille régulièrement depuis 2010.

Sophie Harmsen

Au cours des dernières saisons, la mezzo-soprano Sophie Harmsen

a reçu les éloges de la critique pour son interprétation de rôles mozartiens, par exemple Annus dans *La Clémence de Titus* au Teatro Real de Madrid avec Christophe Rousset et Dorabella dans *Così fan tutte* en tournée en Europe et en Asie avec René Jacobs. Elle est particulièrement heureuse de faire ses débuts à la Salzburger Mozartwoche avec la *Messe en ut mineur* de Mozart (la deuxième partie de soprano est un de ses chants préférés), sous la direction de Philippe Herreweghe ; ils collaboreront de nouveau dans le *Requiem* de Dvořák à la Philharmonie de Berlin avec le Konzerthausorchester Berlin. Après une tournée de la *Messe en si mineur* de Bach avec Andrea Marcon, elle fait ses débuts à l'Elbphilharmonie avec cette pièce lors du concert inaugural du nouveau chef du NDR Chor, Klaas Stok. Citons encore les *Liebeslieder-Walzer* de Brahms à l'Opéra de Hambourg avec le ballet de l'Opéra et John Neumeier. Après le prix reçu par le CD de la *Missa solemnis* de Bruckner la saison dernière, il y aura un nouvel enregistrement des œuvres de Bruckner avec l'Akademie für Alte Musik Berlin et le RIAS Kammerchor sous la baguette de Łukasz Borowicz. Un CD de la *Missa solemnis* de Beethoven avec Frieder Bernius sera publié en 2019. Est aussi au programme une première collaboration avec David Afkham pour Haydn à Madrid et Mendelssohn à Bruxelles. En mai, Sophie Harmsen se produit

à la Kölner Philharmonie dans les *Wesendonck-Lieder* de Wagner avec le Concerto Köln sous la direction de Kent Nagano. Sur les scènes d'opéra, Sophie Harmsen a travaillé avec les metteurs en scène Robert Wilson, Ursel et Karl-Ernst Herrmann, William Kentridge ou encore Andreas Dresen. Elle éprouve aussi une grande passion pour la musique ancienne. Ses prestations en soliste avec le Concerto Köln et la Capella Augustina ont connu un immense succès. Les concerts avec Constantinos Carydis, Daniel Harding, Iván Fischer, Adam Fischer, Thomas Hengelbrock, Jérémie Rhorer, Markus Stenz, Manfred Honeck, Václav Luks, Raphaël Pichon, Hans-Christoph Rademann, ainsi que des enregistrements avec Frieder Bernius ont mis en valeur sa virtuosité artistique. Elle participe régulièrement à des festivals comme le Salzburger Festspiele, le Schleswig Holstein Musik Festival, le Rheingau Musikfestival et le Bachfest de Leipzig. Ses concerts avec les grands orchestres symphoniques (Gewandhausorchester Leipzig, Konzerthausorchester Berlin, Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR, Deutsches Symphonie Orchester, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Israël Philharmonic Orchestra) ont beaucoup enrichi son parcours artistique. Fille de diplomates allemands, Sophie Harmsen a beaucoup voyagé. Elle a commencé ses études de chant

à l'Université du Cap en Afrique du Sud et les a terminées en Allemagne auprès du professeur Edith Wiens.

Steve Davislim

Après une formation de corniste, Steve Davislim étudie le chant auprès de Joan Hammond au Victoria College of Arts de Melbourne. Il se perfectionne auprès de Gösta Winbergh, Neil Shicoff et dans la classe de chant d'Irwin Gage, avant de rejoindre la troupe de l'Opera Studio de Zurich. Après ses études, il passe cinq ans à l'Opéra de Zurich, où il interprète, entre autres, Don Ottavio (*Don Giovanni*), Ferrando (*Così fan tutte*), Paolino (*Le Mariage secret*), Camille (*La Veuve joyeuse*), Almaviva (*Le Barbier de Séville*), Steuermann (*Le Vaisseau fantôme*) et Le Prince (*Blanche-Neige* de Heinz Holliger). Il a aussi interprété Fenton (*Falstaff*) à Covent Garden, L'Orfeo de Haydn au Festival de Schwetzingen ou encore Pong (*Turandot*) au Festival de Salzbourg. En 2005, il fait ses débuts au Lyric Opera de Chicago dans le rôle de Jacquino (*Fidelio*). Il incarne ensuite Tom Rakwell (*The Rake's Progress*) à l'Opéra de Dresde, Belmonte (*L'Enlèvement au sérail*) au Schleswig Holstein Festival en 2006 et Tamino (*La Flûte enchantée*) au Festival d'Aix-en-Provence. En 2007, il triomphe avec Görge (*Der Traumgörge*) à Berlin. Une étape marquante de sa carrière est le rôle-titre dans *Idoménée*, qu'il interprète sous la direction de

Daniel Harding, lors de l'ouverture de La Scala en décembre 2005. Toujours à La Scala, il chante pour la création de *Tenke* de Fabio Vacchi. En 2008, il fait ses débuts au MET dans le rôle de Pedrillo (*L'Enlèvement au sérail*), rôle qu'il reprend en 2009 au Lyric Opera de Chicago. La même année, sous la direction de Thomas Hengelbrock, il chante Max (*Der Freischütz*) au Festival de Lucerne. Il travaille avec des chefs d'orchestre de renom tels que David Zinman, Roger Norrington, Franz Welser-Möst, Michel Plasson, John Eliot Gardiner, Adam Fischer, Antonio Pappano, Riccardo Chailly, Christian Thielemann, Nello Santi, Bernard Haitink, Valery Gergiev, Marcello Viotti ou encore Alan Gilbert. Steve Davislim a à son actif de nombreux enregistrements. Parmi ses engagements, citons la *Symphonie n° 9* de Beethoven, *Das klagende Lied*, *Idoménée*, des concerts à Turin, *Juliette ou la Clefs des songes*, *Così fan tutte* et le *Requiem* de Mozart, le *Stabat Mater* de Dvořák et *Serenade for tenor* de Britten.

Johannes Weisser

Né en Norvège en 1980, Johannes Weisser a étudié le chant à Copenhague, au Conservatoire ainsi qu'à l'Académie Royale de Musique avec Susanna Eken. Il se produit régulièrement dans le répertoire sacré : la *Passion selon saint Matthieu* avec l'Akademie für Alte Musik Berlin, la *Passion selon saint*

Jean avec les Bamberger Symphoniker, *La Création*, le *Magnificat* avec Malmö Symphony Orchestra, le *Requiem* de Verdi avec le Norwegian Radio Orchestra, *Brockes Passion* avec Il Giardino Armonico... Ses rôles récents à l'opéra incluent Don Pizarro (*Leonore*) avec le Freiburger Barockorchester, le rôle-titre dans *Don Giovanni* avec Opera East, Germont (*La Traviata*) avec Opera Trondheim. Il est également très sollicité dans le domaine du concert ou de l'oratorio, avec un répertoire qui va de la musique du début du XVII^e siècle (Monteverdi) jusqu'à Britten, Kurt Weill et nombre de compositeurs contemporains. Johannes Weisser se passionne pour le lied et a donné plusieurs récitals en compagnie du pianiste Leif Ove Andsnes. Ses engagements pour l'année 2019 comprennent un concert avec David Afkham et Pierre-Laurent Aimard au Bozar, la *Passion selon saint Matthieu* (Pilate) au Théâtre des Champs-Élysées ou encore *Ariodante* (le Roi d'Écosse) à Stockholm. Johannes Weisser se produit sur de nombreuses scènes internationales et dans d'importants festivals : Opéra National de Berlin, Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, Opéra de Bilbao, Opéra Royal du Danemark, Théâtre des Champs-Élysées de Paris, Opéra National du Rhin Strasbourg, Opéra de Dijon, Theater an der Wien, Philharmonie de Paris, Festival International d'Édimbourg, Festival

de Musique Ancienne d'Innsbruck et Festival de Salzbourg. Il travaille sous la direction de Philippe Herreweghe, René Jacobs, Daniel Reuss, Francesco Corti, Iona Brown, Fredrik Malmberg et Lars Ulrik Mortensen.

Denis Comtet

Denis Comtet est un organiste, pianiste, chef de chœur et chef d'orchestre français. Formé à l'orgue par Gaston Litaize au Conservatoire de Saint-Maur-des-Fossés, il s'oriente ensuite vers l'accompagnement au piano. Sa rencontre avec Jean Koerner sera déterminante pour l'évolution de sa culture musicale et son intérêt pour la création contemporaine. Il se forme ensuite à la direction d'orchestre auprès de Bruno Aprea en Italie. Au Conservatoire de Paris (CNSMDP), il obtient un Premier prix d'orgue (1989) et un Premier prix d'accompagnement à l'unanimité (1993). Il est titulaire du CA d'accompagnement et enseigne cette discipline au Conservatoire du 17^e arrondissement de Paris depuis 1995. Denis Comtet est titulaire du grand orgue de Saint-François-Xavier à Paris, où il joue chaque année l'intégrale de l'œuvre pour orgue de Bach dans son cadre liturgique. Il commence à diriger au sein du chœur de chambre Accentus, dont il sera chef-associé entre 2002 et 2006 après un parcours classique de continuiste, pianiste et chef de chant. Il dirigera cet ensemble à la Cité de

la musique dans les *Consolations I* et *II* de Lachenmann, au Festival de Besançon dans les *Madrigaux* de Fénelon ainsi qu'à l'Ircam à Paris dans une création française de Mauro Lanza. Il sera invité par le Chœur de chambre de Namur, le Chœur d'État de Lettonie, le Chœur de Radio France et le SWR Vocal Ensemble de Stuttgart, avec lequel il dirige de nombreuses productions ces dernières années, comme *Eat! The memory* de Manos Tsangaris en ouverture du Festival de Donaueschingen, la création mondiale de *Hybris* d'Adriana Hoslky au Festival de Schwetzingen ou la création allemande de *Endless Sky* d'Anders Hillborg. En 2002, il est nommé sur concours chef-assistant de l'Ensemble intercontemporain pour un mandat de deux ans. Il dirigera cet ensemble dans des œuvres de Ligeti, Varèse, Boulez, Coleman et Zender. Il collabore durant cette période avec des chefs d'orchestre tels que Pierre Boulez, Péter Eötvös, Jonathan Nott ou Heinz Holliger. Denis Comtet a dirigé l'orchestre des lauréats du CNSMDP, l'Orchestre de l'Opéra de Rouen, l'Orchestre National de Lille, le Dartington Festival Orchestra, l'Orchestre et les Chœurs du Concert d'Astrée, l'Orchestre National de Lettonie, l'Orchestre de la Radio de Baden-Baden et Freiburg ainsi que la Staatskapelle Halle qu'il dirige trois années consécutives pour le concert de clôture du Haendelfestspiel. Il est

invité par de nombreuses maisons d'opéra, telles que l'Opéra de Paris (Amphithéâtre de Bastille), de Lille, de Rouen, de Besançon, au Capitole de Toulouse et au Grand Théâtre de Bordeaux. Il entreprend une collaboration régulière avec l'Ensemble Justiniana et le metteur en scène Charlotte Nessi, en particulier dans des œuvres du xx^e siècle : *Der Mond* (Carl Orff), *La Petite Renarde rusée* (Janáček) ou encore *Le Château de Barbe-Bleue* (Bartók). Aux Nuits d'été de Corte, il dirige en 2011 *Le Barbier de Séville* et en 2012 *La Flûte enchantée*. En 2010, il est nommé directeur artistique du festival de musique de chambre Ars Terra.

René Jacobs

Avec plus de 260 enregistrements à son actif et une carrière intensive comme chanteur, chef d'orchestre, chercheur et pédagogue, René Jacobs est aujourd'hui l'une des personnalités les plus éminentes dans la musique vocale baroque et classique. Il reçoit sa première formation musicale comme petit chanteur à la maîtrise de la cathédrale Saint-Bavon de Gand, sa ville natale. Il continue le chant parallèlement à ses études universitaires de philologie classique, et ses rencontres avec Alfred Deller, les frères Kuijken et Gustav Leonhardt détermineront son orientation vers la musique baroque et le répertoire de contre-ténor, où

il s'impose rapidement comme l'un des plus importants chanteurs de son temps. En 1977, il fonde l'ensemble Concerto Vocale avec lequel il explorera le répertoire de la musique de chambre vocale et de l'opéra baroque en réalisant une série de disques ; nombre d'entre eux seront enregistrés en première audition mondiale et distingués par la critique internationale. Dans la musique française, on peut citer ses enregistrements de l'intégrale des *Leçons de Ténèbres* de Marc-Antoine Charpentier en 1979 et son album d'*Airs de cour* en 1981. L'année 1983 marque les débuts de la carrière de chef lyrique de René Jacobs avec la production de *l'Oronte* de Cesti au Festival de Musique Ancienne d'Innsbruck. Ses responsabilités au sein de ce même festival comme directeur artistique de 1996 à 2009, ses engagements réguliers à la Staatsoper de Berlin depuis 1992, au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles, au Theater an der Wien depuis 2006 et bien d'autres scènes internationales de première importance en Europe, en Amérique et en Asie l'ont conduit à diriger autant d'œuvres rares que de titres célèbres dans un répertoire allant du début de l'ère baroque jusqu'à Beethoven et Rossini. Son travail se distingue par ses recherches approfondies des sources historiques et par son esprit de pionnier. Cela est parfaitement illustré, notamment dans ses enregistrements des opéras de Mozart,

remarquables par cette fusion particulière d'érudition et d'instinct musical. Son enregistrement des *Noces de Figaro* a été récompensé d'un Grammy Award et le magazine *Gramophone* en Grande Bretagne qualifiait l'ensemble de ses interprétations des opéras de Mozart ainsi: « Les opéras de Mozart par René Jacobs font parties des prodiges discographiques de notre époque. » Parallèlement à une carrière opératique très dense, la musique sacrée n'a jamais cessé d'occuper une part très importante de la carrière de René Jacobs et cela, comme à son habitude, en défri- cheur d'œuvres peu connues telles que ses enregistrements de *Maddelena ai piedi di Cristo* de Caldara ou *Il Primo Omicidio* de Scarlatti, ou en interprète innovateur du répertoire connu tels les Passions de Bach ou le *Requiem* de Mozart. Élu Docteur Honoris Causa par l'Université de Gand, René Jacobs a également reçu les plus hautes distinctions et prix internationaux pour l'ensemble de sa carrière.

Freiburger Barockorchester

Le Freiburger Barockorchester peut se prévaloir d'une success story de près de trente ans. Il est un invité régulier de prestigieuses salles de concert et d'opéra, de Fribourg à l'Extrême-Orient, et se produit dans un vaste répertoire qui s'étend du baroque à la période contemporaine. Le credo artistique de l'orchestre

demeure inchangé: la curiosité créative de chacun de ses membres, avec comme objectif l'interprétation des œuvres de la manière la plus vivante et expressive possible. Ceci implique par ailleurs que des solos de la plus haute exigence soient confiés aux musiciens. Ce jeu à la fois cultivé et enthousiaste est ainsi devenu la marque de fabrique de l'ensemble. « Le Freiburger Barockorchester est un diamant d'un éclat particulier. Dans la "maîtrise" technique et mentale des instruments et des différentes parties, voici ce que la musique historiquement informée peut produire. Vive et pure, transparente et lucide, délicate dans le phrasé et l'articulation, sans pathos, on entend tous les détails et on expérimente le tout comme un univers musical d'une richesse débordante. Ouvrez vos oreilles, c'est ainsi que sonne la musique!» (*Salzburger Nachrichten*). Le Freiburger Barockorchester collabore avec de nombreux artistes – Christian Gerhaher, Philippe Jaroussky, Isabelle Faust, René Jacobs, Pablo Heras-Casado, Andreas Staier, etc. –, et entretient une étroite collaboration avec le label harmonia mundi. Témoins du succès artistique de ce partenariat, les CDs ont reçu de prestigieuses récompenses: Grammy Award 2011, ECHO Klassik Deutscher Musikpreis de 2011 à 2017, Prix de la Critique allemande de disques en 2009, 2015 et 2016, Edison Classical Music Award

2008 et Classical Brit Award 2007. Sous la direction artistique de ses deux Konzertmeister Gottfried von der Goltz et Kristian Bezuidenhout, ou sous la baguette de chefs d'orchestre invités, le Freiburger Barockorchester propose une centaine de concerts par an, dans des formations allant de l'orchestre de chambre au grand orchestre d'opéra. Ensemble autonome, il organise ses propres concerts d'abonnement au Konzerthaus de Fribourg, à la Liederhalle de Stuttgart et à la Philharmonie de Berlin, ainsi que des tournées dans le monde entier.

Flûtes

Daniela Lieb
Susanne Kaiser

Hautbois

Josep Domenech
Ann-Kathrin Brüggemann

Clarinettes

Lorenzo Coppola
Asko Heiskanen

Bassons

Javier Zafra
Eyal Streett

Contrebasson

Pol Centelles

Cors

Bart Aerbeydt
Gijs Laceulle
Elke Schulze Höckelmann
Renske Wijma

Trompettes

Jaroslav Roucek
Almut Rux

Trombones

Miguel Tantos Sevillano
Keal Couper
David Yacus

Timbales

Karl Fischer

Violins I

Anne Katharina Schreiber
Martina Graulich
Gerd-Uwe Klein
Peter Barczy
Katharina Grossmann
Lotta Suvanto
Annelies van der Vegt
Judith von der Goltz

Violins II

Beatrix Hülsemann
Christa Kittel
Brigitte Täubl
Eva Borhi
Marie Desgoutte
Irina Granovskaya
Jörn-Sebastian Kuhlmann

Altos

Ulrike Kaufmann
Werner Saller
Lothar Haass
Nadine Henrichs
Raquel Massadas

Violoncelles

Guido Larisch
Stefan Mühleisen
Ute Petersilge
Andreas Voss

Contrebasses

James Munro
Miriam Shalinsky
Niklas Sprenger

Orgue

Torsten Johann

RIAS Kammerchor

Fondé il y a bientôt soixante-dix ans, le RIAS Kammerchor s'impose aujourd'hui comme une référence quasi universelle de la culture musicale : que ce soit par la pertinence de son interprétation des répertoires Renaissance et baroque jusqu'au romantisme – amenant de nombreux auditeurs à repenser l'univers sonore du XIX^e siècle – ou pour les créations les plus exigeantes dans lesquelles il relève tous les défis de la musique vocale contemporaine. Soutenu par l'Association des sponsors et amis du RIAS Kammerchor, il a développé de nouvelles formes de

concert et d'approche de la pratique intermédia avec la série Forumkonzert, organisée dans des lieux inhabituels de Berlin – événement pour initiés devenu aujourd'hui un incontournable. Sa position de pionnier a donné à l'ensemble le sens de ses responsabilités culturelles et sociales, qu'il assume avec passion. Les ateliers KlasseKlänge, divers programmes de mentorat pour chœurs d'étudiants et l'assistance apportée aux étudiants du Forum de direction ou de l'Académie des hautes études vocales sont quelques témoignages de la richesse de son activité pédagogique et d'encadrement. Par ses tournées internationales, le RIAS Kammerchor est un ambassadeur culturel de choix pour son pays et propulse l'héritage de la culture chorale allemande jusqu'au XXI^e siècle. Il a été façonné par des personnalités artistiques de premier plan qui l'ont successivement dirigé. Uwe Gronostay (1972-1986) a posé les bases de la pratique historique et développé le son du chœur de chambre dans ce parfait équilibre entre finesse et vigueur qui lui est propre. Marcus Creed (1987-2001) a résolument tourné l'ensemble vers l'international et réalisé une alliance particulière entre musique ancienne et répertoire contemporain. Daniel Reuss (2003-2006) a mis l'accent sur la modernité classique et renforcé les liens de coopération avec des partenaires nationaux ou à l'étranger. Hans-Christoph Rademann, chef titulaire

de 2007 à l'été 2015, a encore élargi le champ d'expression de l'ensemble avec une attention particulière accordée à la musique du centre de l'Allemagne du XVII^e au XIX^e siècle. De nombreuses récompenses jalonnent la carrière du chœur et témoignent de son excellente réputation internationale : Prix de la Critique discographique allemande, Gramophone Award, Choc de l'année, ECHO Klassik ou Prix Caecilia en sont quelques exemples. En 2012, l'ensemble s'est vu remettre le Prix d'honneur Nachtigall par le jury du Prix de la Critique discographique allemande. Des liens de collaboration durables et fructueux lient le RIAS Kammerchor à René Jacobs comme à des ensembles tels que l'Akademie für Alte Musik Berlin, le Freiburger Barockorchester et les Münchener Kammerorchesters sous la direction d'Alexander Liebreich. Le chœur travaille également avec des chefs tels que Simon Rattle, Yannick Nézet-Séguin, Andrea Marcon, Thomas Hengelbrock, Florian Helgath, Ottavio Dantone et Rinaldo Alessandrini. Depuis la saison 2017-2018, Justin Doyle en est le chef principal et le directeur artistique.

Le RIAS Kammerchor est membre de la société Rundfunk Orchester und Chöre (roc berlin). Ses autres partenaires sont la Deutschlandradio, la République fédérale d'Allemagne, le Land de Berlin et la société de radio-diffusion Rundfunk Berlin-Brandenburg.

Sopranos

Lucy De Butts
Eva Friedrich
Sara Gouzy
Mi-Young Kim
Marie Christine Köberlein
Sarah Krispin
Anette Lösch
Chiyuki Okamura
Anja Petersen
Yvonne Prentki
Konstanze Preuss
Inés Villanueva
Fabienne Weiß
Viktoria Wilson
Alies Züfle

Altos

Verena Allertz
Ulrike Bartsch
Andrea Effmert
Karola Hausburg
Waltraud Heinrich
Barbara Höfling
Anna Kunze
Alice Lackner
Franziska Markowitsch
Hildegard Rützel
Marie-Luise Wilke

Ténors

Volker Arndt
Joachim Buhrmann
Friedemann Büttner
Jörg Genslein
Minsub Hong
Vernon Kirk

Christian Mücke
Laurin Oppermann
Kai Roterberg
Masashi Tsuji

Basses

Stefan Drexlmeier
Ingolf Horenburg
Wieland Lemke
Matthias Lutze
Paul Mayr
Gerhard Nennemann
Manuel Nickert
Andrew Redmond
Johannes Schendel
Johannes Schmidt
Klaus Thiem

Ludwig van Beethoven

Missæ solennis

Kyrie

Kyrie eleison

Christe eleison

Kyrie eleison

Kyrie

Seigneur, aie pitié

Christ, aie pitié

Seigneur, aie pitié

Gloria

Gloria in excelsis Deo,

et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.

Laudamus te, benedicimus te,

adoramus te, glorificamus te.

Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex cælestis!

Deus Pater omnipotens!

Domine, Fili unigenite, Jesu 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.

Gloria

Gloire à Dieu au plus haut des cieux,

et paix sur la terre aux hommes qu'il aime.

Nous te louons. Nous te bénissons.

Nous t'adorons. Nous te glorifions.

Nous te rendons grâce pour ton immense gloire.

Seigneur Dieu, Roi du ciel,

Dieu le Père tout-puissant.

Seigneur, Fils unique, Jésus Christ,

Seigneur Dieu, Agneau de Dieu, le Fils du Père.

Toi qui portes les péchés du monde, aie pitié de nous.

Toi qui portes les péchés du monde, reçois

[notre prière.

Toi qui es assis à la droite du Père, aie pitié de nous.

Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus,
tu solus altissimus, Jesu Christe!
Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris, Amen.

Credo

Credo in unum Deum,
patrem omnipotentem,
factorem cæli et terræ
visibilium omnium et invisibilium.
Credo in unum Dominum
Jesum Christum,
Filium Dei unigenitum;
et ex Patre natum ante omnia sæcula.
Deum de Deo, Lumen de Lumine,
Deum verum de Deo vero;
Genitum, non factum;
consubstantialiam Patri,
per quem omnia facta sunt;
Qui propter nos homines,
et propter nostram salutem,
descendit de cælis,
et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex maria Virgine,
et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato

Car toi seul tu es saint, toi seul tu es Seigneur,
toi seul tu es le Très-Haut, Jésus Christ.
Avec le Saint-Esprit dans la gloire de Dieu le Père,
[amen.

Credo

Je crois en un seul Dieu,
le Père tout-puissant,
créateur du ciel et de la terre,
de l'univers visible et invisible.
Je crois en un seul Seigneur,
Jésus Christ,
le Fils unique de Dieu,
né du Père avant tous les siècles :
il est Dieu, né de Dieu, lumière, née de la lumière,
vrai Dieu, né du vrai Dieu.
Engendré, non pas créé,
de même nature que le Père,
et par lui tout a été fait.
Pour nous les hommes,
et pour notre salut,
il descendit du ciel ;
par l'Esprit Saint, il a pris chair
de la Vierge Marie,
et s'est fait homme.

Crucifié pour nous sous Ponce Pilate,

passus et sepultus est,
Et resurrexit tertia die,
secundum Scripturas.
Et ascendit in cælum,
sedet ad dexteram Patris.
Et iterum venturus est cum gloria
judicare vivos et mortuos;
cujus regni non erit finis.
Credo in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit;
qui cum Patre et Filio simul adoratur
et conglorificatur;
qui locutus est per prophetas.
Credo in unam sanctam
Catholicam et Apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum Baptisma
in remissionem peccatorum.
Et expecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi sæculi.
Amen.

il souffrit sa passion et fut mis au tombeau.
Il ressuscita le troisième jour,
conformément aux Écritures,
et il monta au ciel ;
il est assis à la droite du Père.
Il reviendra dans la gloire,
il jugera les vivants et les morts;
et son règne n'aura pas de fin.
Je crois en l'Esprit Saint,
qui est Seigneur et qui donne la vie ;
il procède du Père et du Fils ;
avec le Père et le Fils, il reçoit même adoration
et même gloire ;
il a parlé par les prophètes.
Je crois en l'Église, une, sainte,
catholique et apostolique.
Je reconnais un seul baptême
pour le pardon des péchés.
J'attends la résurrection des morts,
et la vie du monde à venir.
Amen.

Sanctus

Sanctus Dominus
Deus Sabaoth.

Pleni sunt cæli et terra gloria tua.

Osanna in excelsis!

Benedictus qui venit in nomine Domini!

Osanna in excelsis!

Sanctus

Saint, Saint, Saint le Seigneur
Dieu de l'univers.

Le ciel et la terre sont remplis de ta gloire.

Hosanna au plus haut des cieux.

Béni soit celui qui vient au Nom du Seigneur.

Hosanna au plus haut des cieux!

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
miserere nobis.

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi,
dona nobis pacem.

Agnus Dei

Agneau de Dieu qui portes les péchés du monde,
aie pitié de nous.

Agneau de Dieu qui portes les péchés du monde,
donne-nous la paix.

TOUS MÉCÈNES À LA PHILHARMONIE

MÉLOMANES, REJOIGNEZ-NOUS !

LES AMIS

Bénéficiez des meilleures places

Réservez en avant-première

Découvrez les coulisses

Participez aux répétitions,
visites exclusives...

LA FONDATION

Préparez
la Philharmonie de demain

Soutenez
nos initiatives éducatives



VOTRE DON OUVRE DROIT À UNE RÉDUCTION D'IMPÔTS.

Pour en savoir plus :

Les Amis :

Anne-Shifra Lévy

01 53 38 38 31 • aslevy@philharmoniedeparis.fr

Fondation & Legs :

Zoé Macêdo-Roussier

01 44 84 45 71 • zmacedo@philharmoniedeparis.fr



CITÉ DE LA MUSIQUE
PHILHARMONIE
DE PARIS