



DOMENICO MAZZOCCHI (1592-1665)

Ensemble Elyma direction Gabriel Garrido

LE TEMPLE ET LE DÉSIR

Désir sacré

1. Dialogo della Cantica Soliste : Maria Cristina Kiehr 8'00
Sacrae concertationes. Roma, 1564

L'amour profane

2. Guerra immortal (Concerto à 3) *Battaglia per espugnare amore* 3'58
Musiche Sacre e Morali. Roma, 1640
3. Udito ho Citherea (Madrigal) 4'12
4. Pian piano (Sonetto) 4'31
Madrigali a cinque voci e altri varii concerti. Roma, 1638
5. S'io mi parto, ò mio bel sole (Ciaccona) Soliste : Barbara Kusa 3'49
I-Rc Ms. 2472 (Biblioteca Casanatense, Rome)

Marie Madeleine, désir et douleur

6. Dialogo della Maddalena Soliste : Claire Lefilliâtre 11'30
Sacrae concertationes
7. La Madalena ricorre alle lagrime (Sonetto) Soliste : Isabelle Fallot 5'12
Dialoghi e sonetti. Roma, 1638

Sonnets et madrigaux spirituels

8. Or che sepolto (Madrigal) 2'35
Madrigali a cinque voci e altri varii concerti
9. No me mueve mi Dios (Sonetto) Soliste : Rosa Dominguez 2'46
Musiche Sacre e Morali
10. Non vedete Pastori / Solo i Colli beati (Madrigal) 4'47
Madrigali a cinque voci e altri varii concerti
11. Misura altri il girar (Sonetto) Soliste : Furio Zanasi 3'24
12. Colombella (Aria) 3'23
13. Christo smarrito (Dialogo) *Lamento della Beata Vergine* 15'24
Soliste : Maria Cristina Kiehr
Musiche Sacre e Morali

Ensemble ELYMA

Solistes vocaux

Soprani María Cristina Kiehr, Bárbara Kusa,
Claire Lefilliâtre, Isabelle Fallot, Marie Théoleyre
Mezzo-soprano Rosa Domínguez
Contre ténor Maximiliano Baños
Ténor Jaime Caicompai
Baryton Furio Zanasi
Basses Guillaume Olry, Marcello Vargetto

Instruments

Violes de gambe Víctor Aragón, Luciana Elizondo
Viole de gambe / violon Lina Manrique
Violone, lirone Diana Fazzini
Archiluth, chitarroni et guitares Eduardo Egüez,
Charles-Edouard Fantin
Arpa doppia Maria Christina Cleary
Orgue, clavecin, Norberto Broggini, Guido Morini,
Pierre-Louis Rétat

Chœur

Soprani Agnès Bruguerolle,
Claudia Conese,
María Clara Maiztegui
Alto Sofia Patsi
Ténors Emilio Aguilar, Jacques Loost
Baryton Jorge Luis Carrillo
Basses Jacques Boucomont,
Jonathon Adams

Direction **Gabriel Garrido**

Assistant : Andrés Locatelli

Durée totale de l'enregistrement 1h13'05

DOMENICO MAZZOCCHI

(1592-1665)

LE TEMPLE ET LE DÉSIR

PASSIONS ROMAINES

À la fin du XVI^{ème} siècle Rome, centre spirituel de l'occident chrétien, se trouve confrontée, après l'avènement de la Réforme et le concile de Trente, aux bouleversements musicaux qui feront naître le baroque. Deux courants vont se dégager : dans la musique sacrée la consécration de la polyphonie, réformée autour de Palestrina, crée une nouvelle généalogie à laquelle vont s'identifier les maîtres du XVII^{ème} siècle. Du côté de la musique profane, l'influence du nouveau style né à Florence et porté à son apogée par Monteverdi fera apparaître des nouvelles musiques, suivant l'invention révolutionnaire de la monodie accompagnée et la représentation des passions. En apparence opposés, ces deux courants auront de plus en plus tendance à s'imbriquer, à se confondre formant l'identité de la musique de la Contre-Réforme. Le profane, le sacré et l'Antiquité se mélangent et se cristallisent dans des formes d'expression nouvelles.

LE TEMPLE ET LE DÉSIR

Dans ce tournant historique surgit la figure d'un compositeur hors du commun, Domenico Mazzocchi (1592 – 1665), dont nous célébrons en 2015 le 350^{ème} anniversaire de la mort.

Les pièces du présent enregistrement reflètent la diversité de l'œuvre et l'invention constante d'un musicien libre de toute contrainte, à la manière d'un Gesualdo. Ses vastes connaissances, aussi bien littéraires que musicales, lui permettent d'aborder les textes classiques (Virgile) avec une maîtrise parfaite du *stile moderno*, celui qui ouvre les portes de l'exaltation des affects, dont il sera le meilleur héritier. Les allusions et les hommages musicaux rendus à Gesualdo (madrigal *Pian piano*) et surtout à Monteverdi (*Christo smarrito*) sont évidents, ils nous montrent

non seulement sa connaissance de ces musiques, mais la qualité de ses choix stylistiques. Son œuvre est d'une richesse rare pour l'époque. Ne négligeant aucune technique d'expression musicale utilisée par ses prédécesseurs, la diversité des textes qu'il met en musique lui permet de déployer son génie créateur. À une époque où le *madrigal* polyphonique perd du terrain face à l'expression monodique, il le définit comme le sommet de l'art de la composition musicale, ce qui ne l'empêche pas d'explorer des nouvelles formes littéraires et musicales. Sa préférence pour le *sonnet* dans ses monodies accompagnées permet à Mazzocchi de composer des airs à quatre parties, aussi bien profanes que spirituels en d'autres langues que l'italien. Le sonnet attribué à Saint François Xavier *No me mueve mi Dios*, écrit en espagnol, en est un bel exemple de cette diversité. Les textes en latin de la littérature romaine classique lui inspirent des Dialogues (L'Eneïde de Virgile), tout comme les poèmes épiques en italien (la *Gerusalemme liberata* du Tasse). Dans la musique sacrée, les Dialogues tirés des sujets bibliques créent les bases de l'Oratorio (en sous-titre des *Sacrae concertationes* il est écrit « *Pro oratoriis* »). Pionnier de l'opéra romain, il a composé *La catena d'Adone*, en 1626, et peut-être même un Oratorio, dont la musique a été malheureusement perdue.

La perméabilité toute romaine du Temple par rapport au Désir est omniprésente. Dans l'utilisation indistincte du latin et de l'italien qui caractérise l'œuvre de Mazzocchi, une certaine grandeur de Rome apparaît en filigrane (Capitale de l'Empire romain, Centre de la chrétienté, Ville éternelle). Ses lamentations, composées dans les deux langues, suivent le modèle monteverdien tout en le développant. La *canzone Christo smarrito* contient le *Lamento della Beata Vergine*, dans une structure identique au *Lamento della Ninfa* (trois voix d'hommes commentant le désespoir de la Vierge ayant perdu son enfant). La pièce est d'une longueur inusuelle, chaque voix masculine y participant avec un solo. La Vierge « s'humanise » en chantant la plainte en italien, comme la Nymphé.

La sensualité du Cantique des cantiques, tellement présente dans les célèbres Vêpres de Monteverdi, est ici transformée en amour du Christ (*Dialogo della Cantica*), où la voix soliste (la Vierge ? Marie-Madeleine ?)

chante ses émotions en latin (profane ? sacré ?) On voit alors apparaître de plus en plus souvent la figure de Marie-Madeleine comme symbole de ces affects humains qui prennent la première place dans l'expression du sacré (joie, amour sensuel, douleur, larmes, désespoir, exaltation). Ainsi nous avons choisi ici deux pièces qui lui sont dédiées : *Dialogo della Maddalena* (en latin) et *Lagrima amare* (en italien), qui atteignent des sommets dans l'expression des affects. C'est pour cette dernière qu'il invente une « curiosité », la descente par bémol de toute l'octave, pour peindre à l'extrême les mots *mortifera piaga* (plaie mortelle).

ÉCRITURE ET INSTRUMENTATION

Mazzocchi est un des premiers à utiliser des signes dans la partition pour traduire les affects lesquels, auparavant, étaient du domaine exclusif de l'interprète. Beaucoup d'indications de dynamique apparaissent dans certaines pièces et même d'instrumentation (violes avec leurs parties écrites ou seulement mentionnées, *Lira* pour le continuo). Il indique le forte et le piano (*p. f.*), le crescendo-diminuendo ou *cisterna* utilisé même dans les notes finales (*c*), et des indication de glissando (*v*). Des mots sont employés pour les changements d'état d'âme (et de tempo) de Didon abandonnée : *Adagio* ; *arrabbiato* ; *concitato* . Il va jusqu'à décrire des effets théâtraux dans des pièces comme la *Battaglia per espugnare Amore* (« *Qui si fa strepito d'instrumenti* »).

Nous avons instrumenté les différentes pièces selon leur caractère, théâtralité ou fonction, en suivant les sources d'époque depuis *L'Orfeo* de Monteverdi. Nous connaissons l'engouement pour les violes du Cardinal Barberini, qui entretenait un consort de ces instruments à Rome ; ainsi que les instrumentations très précises du continuo dans les premiers oratorios romains, où la *Lira* (*lirone*) est beaucoup utilisée. En contraste avec le style vénitien à deux violons concertants, que Mazzocchi emploie peu souvent, on peut remarquer une préférence pour les instruments graves et la variété du continuo, en développant celui-ci nous avons essayé de suivre cette voie.

Voici un aperçu de l'œuvre de ce grand compositeur romain du XVII^{ème} siècle italien, dont l'importance dans l'Histoire de la Musique nous semble

avoir été négligée. Rarement un seul compositeur aborde une telle diversité de formes musicales avec autant de bonheur et talent créateur. Si sa figure d'érudit et d'humaniste nous surprend, c'est par-dessus tout la beauté de sa musique qui nous invite à lui rendre hommage.

□ Gabriel Garrido, août 2015

MAZZOCCHI L'ARTISTE, CARISSIMI LE PROF !

De nombreuses raisons expliquent le succès persistant de Carissimi, mais la plus évidente est qu'il fut le prestigieux professeur de composition du Collège germanique jésuite de Rome : et comme les Allemands apprirent beaucoup de lui, il en résulta un enchaînement propice à la conservation historique de sa renommée. Ainsi dans l'un des premiers dictionnaires biographiques dont il fut l'auteur, Mattheson indexa seulement deux maîtres italiens, Carissimi pour la voix, Frescobaldi, pour l'orgue ; puis Haendel, adopté par les Anglais, rendit célèbre le chœur final de *Jephté* en le copiant dans son oratorio *Samson* et à sa suite, les Îles britanniques ne cessèrent jamais de le jouer, et cette persistance au répertoire, dans un temps peu informé des sources, a pu faire prétendre jusqu'à nos jours que *Jephté* et *Jonas* étaient les premiers grands oratorios de l'histoire... Domenico Mazzocchi, le précurseur, n'a pas eu cette chance, son seul oratorio a été perdu.

Dans une Rome de plus en plus bouleversée par les passions représentées dans les arts, les affects de plus en plus présents dans la musique sacrée, le grand chercheur, l'érudit Mazzocchi, l'artiste mécéné et logé, écrivait

pour des chanteurs virtuoses professionnels disposés à expérimenter alors que Carissimi, littéralement « professeur de collège », composait de façon progressive pour les enfants et les étudiants en composition, allemands, hongrois, italiens et français. L'un devait oser, l'autre synthétiser, l'un put se permettre un visage maniéré, l'autre restant dans l'impératif de l'élémentaire et du condensé. Après Monteverdi, Mazzocchi fut le dernier révolutionnaire de l'explosive *seconda pratica* initiée par les Florentins de 1600 contre le style polyphonique tandis que Carissimi incarna l'apogée du style jésuite, dont le but était alors l'enseignement et la mission d'évangélisation universelle. On peut plus encore résumer le parallèle : libre dans l'acte créateur, Mazzocchi peut être considéré comme le véritable héritier du *stile nuovo* qui est la marque de Monteverdi, tandis que Carissimi, même s'il fut historiquement considéré comme son successeur (on sait qu'il déclina la proposition de lui succéder à Saint Marc de Venise) fut littéralement détaché du modèle du fait de ses contraintes professionnelles. A talents égaux, la postérité a gardé en mémoire le précurseur, Monteverdi puis le professeur Carissimi, elle a fait injustement l'impasse sur le continuateur, Mazzocchi.

Après, il est toujours possible de disputer si Carissimi copie Mazzocchi dans ses trouvailles ou le talonne, vue leur quasi contemporanéité de production (une décennie antérieure pour Mazzocchi) et puisque les idées sont dans l'air du temps. Mais à y regarder de près, tous les exemples opposent l'invention fluide de Mazzocchi à la standardisation très heureuse et toujours bien sentie de Carissimi. L'*arioso* à la fin des récitatifs par exemple, sorte de passage moins parlé, plus chantant, sublimé et rythmé se condense en motif de ritournelle chez Carissimi (*Oratorio de la Vierge, Dialogue de Job, Sacrifice d'Abraham & Isaac*) et si l'on peut le reconnaître comme toujours grandiose dans sa nudité ou jubilatoire devant un chœur, avec Mazzocchi un tel procédé naît du poème, comme par hasard, expérimental, comme une touche de couleur. Même situation quand les deux compositeurs usent pour figurer la douleur du dialogue déchirant entre la voix et la basse : le choix est toujours psychologiquement juste chez Carissimi et fait mouche sur l'auditoire, mais le système de dissonance est condensé et idiomatique, en revanche il est toujours neuf, déroutant, inattendu chez Mazzocchi. La progression des affects héritée des orateurs latins (amplification de

l'affliction, puis *climax* et enfin résultante accablée), est comme taillée dans le marbre de la stylisation chez Carissimi, et même théorisée par le célèbre Jésuite Athanasius Kircher, avant d'être vulgarisée en fiche de lecture par l'étudiant allemand de Carissimi, Christoph Bernhard. Les arias de *Jonas, Jephté*, en deviennent des modèles, on pourrait même dire de vrais « bulldozers » émotionnels : le résultat est irrésistible... tandis que, chez Mazzocchi, la progression affective de l'aria de la *Maddalena* est d'une dialectique plus instinctive, avec des suspensions, des suggestions insolites.

Or partout Mazzocchi va plus loin et ailleurs que ce que permet un cadre pédagogique : choix littéraire, harmonie, virtuosité. Il se voulut d'abord héritier des penseurs humanistes, écrivit ses propres vers, en satisfaisant les commandes de ses mécènes lettrés, harmonisant un poème espagnol, et comme Vincenzo Galilei ou Claudio Monteverdi, rivalisant avec l'antiquité quitte à faire chanter les vers latins de Virgile (*Didon*) en utilisant le mode enharmonique et les quarts de ton. Cet engagement aboutit à une stupéfiante souplesse, qui se traduit en tout : fluidité du ressenti d'un moment à l'autre, aptitude à passer du doux au vif insensiblement, évanescence de certains *finali*, charme élégiaque et en même temps qu'audace violente, recherche des tons les plus extrêmes, passant de bémol à dièse, affection pour si mineur, voire fa dièse mineur avec un retour totalement naturel par solmisation à la modalité en une fraction de seconde (Madrigal *Pian pian* ...), n'hésitant pas à prendre les techniques de composition du Prince Gesualdo...

Dans le *Dialogo della Cantica*, la troisième mesure en devient même un rare bijou de l'Histoire de la musique : Mazzocchi y pousse les idées de Monteverdi à leur limite et saisit le matériau musical pour l'extraire de nos habitudes dans un geste qui préfigure celui de l'École de Vienne lorsque la tonalité sera épuisée. Même sans comprendre l'explication harmonique que l'on va donner, l'auditeur sentira la nouveauté et l'étrangeté de ce début enchanteur. Là, parce que l'âme (l'épouse du roi Salomon) sort du monde de la raison pure dans son amour du bien aimé (le Christ), Mazzocchi écrit une dissonance non préparée (comme Monteverdi), hors logique (c'est là la nouveauté) et même hors tempo, mais toute gracieuse et naturelle, grâce à une simple extension vocale usuelle voire banale du chanteur et grâce à un jeu subtil de contre-rythmes. On est dupé, on croit que c'est simple, on se demande d'où

vient le charme et c'est une révolution. Il faut reconnaître que Monteverdi n'était pas allé si loin et voilà justement en quoi Mazzocchi est son vrai continuateur. Ecoutez attentivement : cette merveille lumineuse étonne encore aujourd'hui et n'appartient qu'à lui : toute la suite de l'œuvre restera illuminée de cette couleur nouvelle comme par miracle, et peut-être même toute l'œuvre de Mazzocchi lui répond en écho.

On a parlé déjà, pour le *Dialogo della Maddalena*, de l'expérimentation multiple des sentiments raffinés, mais encore Mazzocchi a cherché les sentiments insolites, parfois même hors *topos* (*Bethunia*, *Suzanna*, etc.). Sur ce point le lamento de la Vierge dans le *Christo smarrito* est un exemple stupéfiant : quelle audace de choisir un moment de panique d'une mère égarée cherchant son petit Christ : le résultat est quasiment un fado, peut-être seul témoignage du XVII^e de faire haleter le chant comme choix de figuralisme... c'est bien là chercher une autre voie après le cri de douleur du *Lamento d'Arianna* de Monteverdi et ses multiples copies. Dès la première seconde du chant de la Vierge, Mazzocchi, en maître qui surpasse la norme, casse les règles rhétoriques et nous plonge d'emblée dans un sentiment proche de l'affolement. Surenchérir et intensifier est-ce possible ? Que trouver ? Pour un génie tel que lui, il s'agit de puiser de nouveaux effets dans un atelier très personnel, comme des motifs mélodiques en leitmotiv (ici une chute de la voix) repris dans des tons de plus en plus stridents. Et voilà un des premiers compositeurs systématisant l'utilisation du matériau mélodique (entendons le lien entre texte et motif sonore) comme liant compositionnel de toute une œuvre. Ou bien encore, puisque nous avons dès le début reçu en plein cœur l'angoisse de la mère qui a perdu son enfant, le voici jouant sur la vitesse des émotions, bigarrant instantanément et avec bonheur ses phrases : déploration litanique du prophète Jérémie se transformant vite en supplication théâtrale auprès des filles de Sion, comme si elles étaient témoins de la scène, allusions au Cantique des Cantiques tournant à l'érotisme, retour à la situation d'angoisse en arrêts brusques, silences suivis de cris, vision *in extremis* de l'époux, Joseph, affaibli à ses côtés (aussi faut-il qu'elle d'avoir relâché l'attention sur l'enfant), et enfin, dernier recours sûr de son effet sublime : prière ardente pensée comme une arche de la foi, sur une pédale de ré, ton liturgique. On ne peut qu'admirer la poésie de son instinct, qui plus est, aidée par la qualité du poète choisi (le vers du dénouement est sublime : « Qui peut dire

l'accueil et les baisers, Muse, si tu ne sais l'exprimer, contemple et tais-toi... »).

A ce point, rendons cette justice à Domenico Mazzocchi qu'à une époque où l'Art est moins la construction d'individualités qu'une participation à la culture d'un principat (au point qu'aujourd'hui nos oreilles ne distinguent les personnalités de chacun qu'à grande habitude d'écoute de cette riche *Koiné* du XVII^e italien), sa musique n'appartient qu'à lui et possède un fort parfum neuf : c'est la marque des plus grands jalons de l'Histoire, d'une subtile personnalité, enfin dévoilée ici.

□ Cedric Costantino

LES INTERPRÈTES

◎ Gabriel Garrido

Spécialiste de la musique italienne du XVII^e siècle et du baroque latino-américain, Gabriel Garrido enseigne depuis 1977 au Centre de Musique Ancienne de Genève. En 1981 il crée l'ensemble Elyma, spécialisé dans les musiques anciennes de source méditerranéenne. Depuis lors il développe une intense activité de recherche, enseignement, recreation et transmission de ces musiques.

Il sera en résidence durant une dizaine d'années au Teatro Massimo de Palerme, invité à présenter chaque année une création. On retiendra notamment l'œuvre de Claudio Monteverdi, parmi laquelle le célèbre *Orfeo*, dont l'enregistrement par le label K617 recevra, au travers des nombreux prix décernés, l'accueil unanime de la critique et restera la version de référence. La Fondation Cini (Venise) lui accorde en 2000 un prix spécial pour le développement de ses activités artistiques en faveur de la musique italienne du XVII^e.

Dans le domaine de la musique et art de la scène, il a recréé et participé

à de nombreux spectacles et opéras baroques, en reconstitution historique ou associé à la danse et au visuel contemporain. Il a été invité par le Grand-Théâtre de Genève, le théâtre de la Zarzuela de Madrid, le Teatro de Bellas Artes de Mexico, le Concertgebouw d'Amsterdam, l'Opéra de Lausanne. Le Teatro Colón de Buenos Aires lui offrira la direction de l'*Orfeo* de Monteverdi, et des *Indes galantes* de Rameau. Il a été invité par le *Kunstenfestivaldesarts* de Bruxelles, pour deux créations de théâtre contemporain un sur la musique de Monteverdi, l'autre pour un opéra de Cavalli, ainsi que par le Reisopera d'Amsterdam pour *La Barca di Venezia*, de Banchieri

Toujours avec mise en scène d'avant-garde, le Theater der Welt lui confie la direction de l'opéra *Montezuma* de Graun avec des représentations à Essen, au Festival d'Édimbourg, Madrid, Hambourg et Mexico. En mai 2012, il dirige au BFM de Genève le spectacle « *Monteverdi, amours baroques* » créé avec la chorégraphe Noemi Lapsezon.

En 2005 il inaugure le label Ambronay Editions avec l'intégrale de la *Selva morale e spirituale* de Monteverdi. Il dirigera par deux fois l'Académie baroque européenne avec le célèbre *Vespro della Beata Vergine* du même auteur et l'opéra *Ercole amante* de Cavalli.

Gabriel Garrido est également l'interprète de référence de la musique du Baroque latino-américain, dont il a été le pionnier. Depuis 1992 sa collaboration avec le label discographique K617 lui permet d'enregistrer une vingtaine de CD, obtenant la reconnaissance de la presse spécialisée ainsi que la médaille Mozart de l'UNESCO. La Cité de la Musique (Paris) lui confie, en 2008, la coordination des événements musicaux dans le cadre de la semaine thématique « Le Nouveau Monde, jésuites et amérindiens ». En partenariat avec le Centre international des chemins du baroque, avec lequel il collabore depuis une vingtaine d'années, il est appelé à participer à un important projet en Amérique latine et en Europe. Avec l'ensemble Elyma encadrant de jeunes étudiants latino-américains, un film a été réalisé dans les ruines des Missions jésuites du Paraguay en octobre 2011 par la chaîne de télévision franco-allemande ARTE, marquant ainsi la clôture des Chemins du baroque en Amérique latine

On peut noter dans ses activités les plus récentes la direction musicale de l'opéra *Orfeo ed Euridice* de Gluck au Teatro Bicentenario de León (Italie).

En 2016, il dirigera l'opéra de Cavalli *La Veremonda* au Festival de Schwetzingen et à l'opéra de Mainz, à la tête du Concerto Köln.

☉ María Cristina **Kiehr** *soprano*

Formée à la Schola Cantorum Basiliensis auprès de René Jacobs, cette chanteuse d'origine argentine est très vite invitée à collaborer avec des artistes, orchestres et ensembles de renommée internationale auprès de chefs tels Jordi Savall, René Jacobs, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Chiara Banchini, Christophe Coin, Karl-Ernst Schröder, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Armin Jordan et Gabriel Garrido.

Sa double passion pour la musique baroque mais également pour la polyphonie du XVIème siècle s'épanouit pleinement au sein du quatuor vocal La Colombina avec Josep Cabré, de l'ensemble Daedalus dont elle a été co-fondatrice ainsi que du Concerto Soave de Jean-Marc Aymes. Néanmoins sa curiosité de tous horizons musicaux et géographiques permet également à María Cristina Kiehr d'élargir son répertoire au Japon, Italie, Australie ainsi qu'à la totalité du continent américain ; toutes contrées où elle donne régulièrement de nombreux concerts ou participe à de multiples représentations d'ouvrages lyriques. Mais loin de se cantonner dans les répertoires du passé, elle est encore l'interprète passionnée d'oeuvres contemporaines, créant ainsi les *4 Danske Sange* qui lui furent dédiées par Silvan Loher ou encore *La Passion selon Marie / Hachô dyoldat Alôhô* de Zad Moulta.

☉ Bárbara **Kusa** *soprano*

Née en Argentine. Diplômée en direction chorale à l'Université Catholique Argentine. Elle commence ses études de chant à Buenos Aires. Elle s'installe en Italie en 2004 pour se perfectionner dans le répertoire de la musique ancienne avec Alex De Valera et de clavecin avec Hélène Dauphin à l'École Nationale de Musique de Pantin où elle obtienne son DEM en Musique Ancienne. Elle a participé à de nombreux stages avec Monique Zanetti, Jean-Claude Malgoire, Max Van Egmond et Jordi Savall entre autres tout en poursuivant ses études de chant avec Renata Parussel à Würzburg-Italie.

Depuis l'année 2005 Bárbara Kusa est professeur de Chant et de Chant-Choral au CRC de Bry-sur Marne ainsi qu'au conservatoire d'Arcueil. Son répertoire va des œuvres de musique an-cienne jusqu'à l'avant-garde en passant par le lied, l'oratorio baroque, classique et romantique. Actuellement, elle est sollicitée par des ensembles comme l'Ensemble Elyma, La Chimera, Coral Cantiga, Entheos, Il Festino, Canticum Novum et Coulicam.

☉ Claire **Lefilliâtre** *soprano*

C'est au CNR de Caen que Claire Lefilliâtre entreprit ses études musicales à l'âge de seize ans, y obtenant en 1995 un premier prix de chant et d'histoire de la musique. Parallèlement à des études de théâtre et de cinéma à l'Université de Caen, elle décida de suivre l'enseignement d'Alain Buet à Alençon ; une rencontre déterminante tant pour son engagement artistique que stylistique puisqu'elle l'entraîna dans le monde si vaste des répertoires baroques qui la passionna d'emblée, provoquant les rencontres que l'on sait avec Vincent Dumestre et son Poème Harmonique puis avec Eugène Green et Benjamin Lazar dont les mises en scène décapantes s'appuyant sur la rhétorique et la gestuelle baroque permirent à Claire Lefilliâtre de développer tous ses talents à la scène. Dès lors, on ne compte plus ses apparitions tant au concert que dans les ouvrages lyriques ou encore dans une abondante discographie : le tout régulièrement salué par une presse unanime à reconnaître son rôle central dans le renouveau de l'interprétation des répertoires baroques.

☉ Rosa **Domínguez** *mezzo-soprano*

Originaire d'Argentine, Rosa Domínguez a débuté ses études musicales en Italie au *Rijkmuziekakademie* d'Anvers. En 1981, elle entre à l'Université catholique de son pays pour étudier la composition. En 1984, elle débute le chant avec Susana Naidich ; puis en 1987, elle obtient une bourse d'études pour étudier avec Ernst Haefliger et participe aux premières productions du Centre expérimental d'Opera et Ballet du Teatro Colón, sous la direction de Gerald Gandini. Elle se produit alors dans *Alice au pays des merveilles* de Marta Lambertini et *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. En 1990, elle s'installe en Europe et termine ses études de soliste à la

Schola Cantorum Basiliensis sous la direction de René Jacobs.

Désormais, Rosa Domínguez consacrera sa carrière au répertoire baroque, travaillant avec les principaux ensembles baroques européens parmi lesquels le Concerto Italiano (Rinaldo Alessandrini), la Capella Reial de Catalunya (Jordi Savall) et l'Ensemble Elyma (Gabriel Garrido), tout en continuant à suivre l'enseignement de la prestigieuse Margreet Honig à Amsterdam. Aujourd'hui Rosa Domínguez enseigne le chant baroque à la Schola Cantorum Basiliensis. Elle a notamment participé à des stages dirigés par Gabriel Garrido à Ambronay et Montfrin en France, et à Bariloche et Posadas en Argentine

☉ Isabelle **Fallot** *soprano*

Premier prix au Conservatoire National Supérieur de Lyon, c'est au sein de la troupe de l'opéra de cette ville qu'Isabelle Fallot interprètera ses premiers rôles : Barberine, Rosine, Papagena... Viendra ensuite le rôle de La Baronne de *La Vie parisienne* à l'Opéra Comique dans la mise en scène de Jérôme Savary. On l'entend alors sur de nombreuses scènes françaises : Paris, Lyon, Tourcoing, Metz et Saint Étienne notamment. Passionnée de musique baroque, Isabelle Fallot se perfectionne auprès d'Yvon Repérant, Gérard Lesne, Jérôme Correas, Guillemette Laurens et enfin Gabriel Garrido avec qui elle participe au présent enregistrement. Depuis 2008 Isabelle Fallot fait partie de la compagnie « L'Opéra de poche » et y interprète de nombreux rôles dont Micaëla dans la *Carmen* de Bizet ou encore Donna Elvira et Donna Anna du *Don Giovanni* de Mozart, avec des concerts à Paris, Pékin, Shanghai, Moulins et Carnac.

☉ Furio **Zanasi** *baryton*

Dès le début de sa carrière de baryton, Furio Zanasi s'est consacré à la musique ancienne, interprétant un répertoire qui va du Madrigal à l'Opéra, en passant par la Cantate et l'Oratorio. C'est pourquoi, incontournable dans ces vastes domaines, il a très vite été invité par les plus grands chefs baroques : Jordi Savall, René Jacobs, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Ivor Bolton, Reinhard Goebel, Thomas Hengelbrock, Diego Fasolis, Philippe Herreweghe, Rinaldo Alessandrini, Alessandro De Marchi, Andrea Marcon, Ottavio Dantone, mais également par Riccardo

Chailly et Maurizio Pollini, lors de plusieurs festivals en Italie. C'est en effet à tort que l'on considèrerait Furio Zanasi comme fermé à d'autres répertoires. Après avoir débuté dans le rôle de Marcello de *La Bohème* au Théâtre de Rieti, il a également chanté plusieurs rôles titres tant à la Scala de Milan qu'à l'opéra Garnier et sur tant de scènes mondiales prestigieuses (Opera di Roma, Bellini di Catania, Nuovo di Spoleto, Massimo di Palermo, Ponchielli di Cremona, Piccinni di Bari, Messina, Brescia, Ravenna, Ferrara, Reggio Emilia, Como, Pavia, Pisa, Teatro Regio Torino, Maggio Musicale Fiorentino, La Fenice, le Mai musical de Florence, le Teatro di San Carlo. Enfin, *last but not least*, Furio Zanasi se consacre avec passion au répertoire de musique de chambre, privilégiant le Lied allemand.

DOMENICO MAZZOCCHI

(1592-1665)

THE TEMPLE AND DESIRE

ROMAN PASSIONS

At the end of the sixteenth century, Rome, the spiritual centre of western Christianity, found itself confronted, after the coming of the Reformation and the Council of Trent, with the musical upheavals that were to give birth to the Baroque. Two trends were to emerge. In sacred music, the hegemony of polyphony, as reformed in the circles around Palestrina, created a new genealogy with which the masters of the seventeenth century were to identify. In the domain of secular music, the influence of the new style born in Florence and brought to its apogee by Monteverdi generated new music following on from the revolutionary invention of accompanied monody and the representation of the passions. Though apparently opposed, these two trends increasingly tended to intertwine and converge, forming the identity of the music of the Counter-Reformation. The secular, the sacred and Antiquity intermingled and were crystallised in new forms of expression.

This historical turning point saw the appearance of the exceptional figure of Domenico Mazzocchi (1592-1665), the 350th anniversary of whose death fell in 2015.

THE TEMPLE AND DESIRE

The pieces on the present recording reflect the diversity of the output and the constant invention of a composer free of all constraints, like a new Gesualdo. His extensive culture, both literary and musical, enabled him to tackle classical texts (Virgil) with total mastery of the *stile moderno*, the style that opened his way to the glorification of the affects and to which he proved to be the finest heir. The allusions and musical tributes to Gesualdo (the madrigal *Pian piano*) and especially Monteverdi (*Christo smarrito*) are obvious, and show us not only his

knowledge of the music of these men, but also the quality of his stylistic choices. His œuvre is of a richness rare for the period. He neglects none of the techniques of musical expression employed by his predecessors (as witness the ostinato basses of the *romanesca Spoglie che fosti* and of the *ciaccona S'io mi parto*), while the diversity of the texts he sets to music gives him full scope to deploy his creative genius. At a time when the polyphonic madrigal was losing ground to monodic expression, he reasserted its position as the summit of the art of musical composition, yet this did not prevent him from exploring new musical and literary forms. His preference for the sonnet as the basis for his accompanied monodies permitted Mazzocchi to compose arias in four sections, both secular and spiritual, in other languages than Italian. The setting of the sonnet attributed to St Francis Xavier *No me mueve mi Dios*, composed to the original Spanish text, is a fine example of this diversity. He was inspired to write dialogues both by the Latin texts of classical Roman literature (Virgil's *Aeneid*) and by epic poems in Italian (Tasso's *Gerusalemme liberata*). In the field of sacred music, his dialogues on biblical subjects laid the basis for the oratorio (the collection *Sacrae concertationes* is subtitled 'pro oratoriis', for the Oratorios). He was also a pioneer of Roman opera with *La catena d'Adone* in 1626 and may even have composed an oratorio, the music of which is unfortunately lost. The typically Roman permeability of the Temple to Desire is omnipresent. The fact that Mazzocchi is equally happy composing to Latin or Italian hints at a certain view of the grandeur of Rome (the capital of the Roman Empire, the centre of Christendom, the Eternal City). His *lamenti*, set in both languages, follow the Monteverdian model while developing it further. The *canzone Christo smarrito* contains the *Lamento della Beata Vergine*, in a structure identical to the older composer's *Lamento della Ninfa* (three men's voices commenting on the Virgin's despair at the loss of her child in the Temple). The piece is unusually long for the period, with each male voice contributing a solo. The Virgin becomes more 'human' by singing her lament in Italian, like Monteverdi's Nymph. The sensuality of the Song of Songs, such a crucial presence in Monteverdi's famous Vespers, is here transformed into love of Christ (*Dialogo della Cantica*), with the solo voice (the Virgin? Mary Magdalene?) singing of her emotions in Latin (sacred? profane?). At this time the figure of Mary Magdalene appeared more and more frequently as a symbol of

those human passions which take pride of place in the expression of the sacred (joy, sensual love, grief, weeping, despair, exhilaration). We have therefore chosen here two pieces devoted to her, the *Dialogo della Maddalena* (in Latin) and *Lagrime amare* (in Italian), which reach great heights in the expression of the affects. It was for the latter piece that Mazzocchi invented a 'curiosity', a descent of the whole octave in flats intended as a graphic illustration of the words 'mortifera piaga' (deadly wound).

STYLE AND INSTRUMENTATION

Mazzocchi was one of the first composers to use signs in the score to convey affects, which had previously been the exclusive domain of the performer. Some of his pieces include numerous dynamic markings and even indications of instrumentation (viols with their parts written out or merely mentioned, *lira* for the continuo of *Quemadmodum desiderat cervus*). He indicates *forte* and *piano* (*p. f.*), the crescendo-diminuendo or *cisterna* used even in final notes (*c*), and glissandos (*v*). Words are utilised for the changes of mood (and tempo) of the forsaken queen Dido: *Adagio*; *arrabbiato*; *concitato*. He goes so far as to describe theatrical effects in such pieces as the *Battaglia per espugnare Amore* ('Qui si fa strepito d'instrumenti', here a noise of instruments is to be made).

We have scored the different pieces according to their character, their theatrical nature or their function, guided by the sources of the period from Monteverdi's *Orfeo* onwards. We know that Cardinal Barberini, in whose service Mazzocchi was in Rome, had a predilection for the sound of viols, since he kept a consort of these instruments; and there are very precise indications of the composition of the continuo group in the first Roman oratorios, where the *lira* or *lirone* is often utilised. In contrast to the Venetian style with two concertante violins, of which Mazzocchi makes relatively little use, one may note a preference for bass instruments and a varied continuo. We have attempted to emulate his example by expanding our continuo section.

Here is a glimpse of the œuvre of the great Roman composer of the seventeenth century, whose importance in the history of music seems to us to have been neglected. Rarely has a single composer tackled so wide a range of forms with such creative talent and such success. If his

erudite and humanistic side may come as a surprise to us, it is above all the beauty of his music that incites us to pay tribute to him.

□ Gabriel Garrido, August 2015
Translation: Charles Johnston

MAZZOCCHI THE ARTIST, CARISSIMI THE PROFESSOR !

There are many explanations for the persistent success of Carissimi, but the most obvious one is that he was the prestigious professor of composition at the Jesuit Collegio Germanico in Rome; and, since the Germans learned much from him, the resulting chain of events was propitious to the preservation of his fame in music history. Thus, in his *Grundlage einer Ehren-Pforte*, one of the first biographical dictionaries of composers, Johann Mattheson indexed only two Italian masters, Carissimi for the voice and Frescobaldi for the organ; then Handel, adopted by the English, made the final chorus of *Jephthe* famous by copying it in his oratorio *Samson*,¹ after which his music was consistently performed in the British Isles. His perennial presence in the repertory, at a period when little information about the sources was available, has meant that it has been claimed right down to our time that *Jephthe* and *Jonas* were the first great oratorios in history . . . Domenico Mazzocchi, the precursor, had no such luck, for his only oratorio has been lost.

In a Rome increasingly plunged into turbulence by the representation of the passions in the arts, with the affects more and more present in sacred music, Mazzocchi the great explorer, the erudite, the artist secure in his patronage and the comfortable lifestyle that went with it, composed for virtuoso professional singers prepared to experiment, while Carissimi, quite literally a 'college professor', wrote in progressive stages of difficulty for children and composition students, German, Hungarian, Italian and French. One man had to take risks, the other had to synthesise; one could allow himself a mannerist aspect, the other remained tied to the imperative of elementary tuition and condensation. After Monteverdi, Mazzocchi was the last revolutionary of the explosive *seconda pratica* inaugurated by the Florentines of 1600 in opposition to the polyphonic style, whereas Carissimi embodied the peak of the Jesuit style, which was directed towards teaching and the mission of universal evangelisation. The comparison might be summed up in these terms: with his freedom in the act of creation, Mazzocchi may be regarded as the true heir to the *stile nuovo* that is Monteverdi's hallmark, whereas

Carissimi, even if he was historically considered to be the latter's successor (we know that he declined a proposal to succeed him at St Mark's in Venice), was actually detached from the older man's model because of his professional constraints. On the same level of talent, posterity has retained the precursor Monteverdi, then the professor Carissimi, while unfairly neglecting the continuator Mazzocchi.

That said, it is still possible to argue over whether Carissimi copied Mazzocchi's innovations or followed hard on his heels, given the virtual contemporaneity of their output (Mazzocchi began composing a decade earlier) and the fact that such ideas were 'in the air' at the time. But if one examines the question more closely, all the examples set the fluent invention of Mazzocchi against the thoroughly apt and always effective standardisation of Carissimi. The arioso at the end of recitatives, for example, a passage less spoken and more sung, more dignified and rhythmic, is condensed into a ritornello motif in Carissimi (*Oratorio della Ss Vergine, Historia di Job, Historia di Abraham et Isaac*) while always remaining grandiose in its starkness or jubilatory before a chorus. But in Mazzocchi it is generated by the poem, as if by chance, experimental, like a touch of colour. The same situation occurs when the two composers have recourse to heartrending dialogue between voice and bass line in order to symbolise grief: the choice is invariably psychologically appropriate in Carissimi and achieves the desired audience response, but the system of dissonance is condensed and idiomatic, whereas it is always new, disconcerting, unexpected in Mazzocchi. The progression of affects inherited from the Latin orators (amplification of affliction, then climax, and finally the crushing outcome) is as if carved in the marble of stylisation in Carissimi, and indeed was even theorised by the celebrated Jesuit scholar Athanasius Kircher before achieving wide circulation in a treatise by Carissimi's German student Christoph Bernhard. As a result, the arias of *Jonas* and *Jephthe* became models, one might even say real emotional 'bulldozers': the result is irresistible . . . whereas, in Mazzocchi, the affective progression of the aria of *La Maddalena* is more instinctive in its dialectic, with unusual suspensions and suggestions.

In fact, everywhere Mazzocchi goes beyond and outside of what a pedagogical framework permits: literary choices, harmony, virtuosity.

He desired above all to be the heir to the humanist thinkers, and wrote his own verse while fulfilling the commissions of his well-read patrons, setting a Spanish poem, and – like Vincenzo Galilei and Claudio Monteverdi – vying with Antiquity, even if that meant having Virgil's Latin verse sung using the enharmonic mode and quartertones. This engagement engenders an astonishing suppleness that is reflected in every aspect of his music: the fluidity of sentiment from one moment to another, an ability to move imperceptibly from gentleness to liveliness, the evanescence of certain *finali*, elegiac charm at the same time as violent audacity, experimentation with the most extreme keys, shifting from flat to sharp, a fondness for B minor or even F sharp minor with a wholly natural return to modality through solmisation in a fraction of a second (the madrigal *Pian piano*), a readiness to adopt the compositional technique of Gesualdo, Prince of Venosa . . .

In the *Dialogo della Cantica*, the third bar even becomes a rare gem in the history of music: here Mazzocchi pushes Monteverdi's ideas to their limit and bodily seizes the musical material in order to shake up our listening habits, in a gesture prefiguring that of the Second Viennese School when tonality was exhausted. Even without understanding the harmonic explanation we are about to give, the listener will sense the novelty and strangeness of this spellbinding opening. Here, because King Solomon's spouse (the Soul) departs from the world of pure reason in her passion for the Beloved (Christ), Mazzocchi writes an unprepared dissonance (as Monteverdi had already done), divorced from harmonic logic (there lies the novelty) and even from tempo, but entirely gracious and natural, thanks to a simple vocal extension – perfectly ordinary, indeed commonplace – on the singer's part and a subtle interplay of counter-rhythms. We are taken in, we think it is simple, we wonder where its charm comes from – and it is a revolution. It must be acknowledged that Monteverdi did not go as far as this, and that is precisely why Mazzocchi is his true continuator. Listen carefully: this luminous marvel can still astound us today and is Mazzocchi's alone; all the subsequent course of the work will be illuminated by this new colour, as if by some miracle, and one might even consider that all Mazzocchi's subsequent output echoes it.

We have already spoken, concerning the *Dialogo della Maddalena*, of multiple experimentation with refined sentiments; but Mazzocchi also seeks out unusual sentiments, sometimes even extraneous to the topos (in such works as *Ecco Bettulia* and *Susanna combattuta*). The *lamento* of the Virgin in *Christo smarrito* offers a stunning example of this: how daring it was to choose a distraught mother's moment of panic as she seeks her lost little boy Jesus! The result is virtually a fado, perhaps the only instance in the seventeenth century of a composer making the human voice gasp for figural purposes. Here indeed Mazzocchi was seeking a different path after the cry of pain of Monteverdi's *Lamento d'Arianna* and its many imitations. From the very first instant of the Virgin's lament, Mazzocchi, surpassing the norm like the master he is, breaks the rhetorical rules and at once transports us to the height of turmoil. Is it possible to outdo this and intensify the mood still further? What can he come up with? For a genius like Mazzocchi, the answer is to fetch new effects from a very personal workshop, such as melodic cells used as a leitmotif (here a falling vocal line) and repeated in increasingly strident tones. And here we have one of the first composers to systematise the utilisation of the melodic material (by which we mean the combination of text and musical motif) as the compositional binding agent of an entire work. Or again, since we have been struck to the heart right from the beginning by the anguish of the mother who has lost her child, he now plays on the tempo of the emotions, suddenly and felicitously varying his phrases: the litanic deporation of the prophet Jeremiah is swiftly transformed into a theatrical supplication to the Daughters of Zion, as if they were witnessing the scene; allusions to the Song of Songs turn towards eroticism, before we revert to the fearful situation in abrupt halts, silences followed by cries; then comes a vision *in extremis* of her husband Joseph weary and afflicted at her side (as guilty as she is of letting the child out of her sight); and, finally, the last resort, sure of its sublime effect – a fervent prayer conceived as an arch of faith, over a pedal-point on D, the liturgical tone. One can only admire the poetry of Mazzocchi's instinct, seconded here by the quality of the chosen poet (the final couplet is sublime: 'Who [could recount] the greetings and the kisses? / Muse, if you cannot tell of it, then ponder and be silent.').

At this point, let us do justice to Domenico Mazzocchi: in an age when Art

was less a question of constructing individualities than of participating in the culture of a princely state (to such an extent that our modern ears can only distinguish between the personalities of each composer when they have been long accustomed to listening to the rich *koine* of seventeenth-century Italy), his music is his alone and possesses a powerfully original flavour: such is the hallmark both of the greatest milestones in history and of a subtle personality, at last revealed here.

□ Cedric Costantino

Translation: Charles Johnston

◎ Gabriel Garrido

A specialist in the music of seventeenth-century Italy and of Baroque Latin America, Gabriel Garrido has taught since 1977 at the Centre de Musique Ancienne in Geneva. In 1981 he founded the Ensemble Elyma, which focuses on early music deriving from Mediterranean sources. Ever since then, he has built up an intensive activity researching, teaching, recreating and transmitting these repertoires.

He was in residence for some ten years at the Teatro Massimo in Palermo, where he was invited to present a new production each year. Notable among these were the works of Claudio Monteverdi, including the celebrated *Orfeo*, the recording of which on the K617 label received many awards and unanimous critical praise, and has remained the benchmark version ever since. The Fondazione Cini of Venice awarded him a special prize in 2000 in recognition of his artistic activities on behalf of the Italian music of the seventeenth century.

In the domain of music and the performing arts, he has recreated and participated in the performances of numerous Baroque spectacles and operas, whether as historical reconstructions or in association with contemporary dance and visual artists. He has appeared as guest conductor at the Grand-Théâtre in Geneva, the Teatro de la Zarzuela in Madrid, the Teatro de Bellas Artes in Mexico City, the Amsterdam Concertgebouw and the Opéra de Lausanne. The Teatro Colón in Buenos Aires invited him to conduct Monteverdi's *Orfeo* and Rameau's *Les Indes galantes*. He was invited by the KunstenfestivaldeSarts in Brussels to premiere two contemporary performance pieces, one on the music of Monteverdi, the other with an opera of Cavalli, and by the Reisopera of Amsterdam to perform Banchieri's *La barca di Venezia*.

For the Theater der Welt, again in an avant-garde production, he conducted Graun's opera *Montezuma* at the Edinburgh Festival and in Essen, Madrid, Hamburg and Mexico City. In May 2012 he conducted the performance piece *Monteverdi, amours baroques*, created with the choreographer Noemi Lapsezon, at the BFM in Geneva.

In 2005 he inaugurated the Ambronay Editions label with a complete recording of Monteverdi's *Selva morale e spirituale*. He has twice directed the European Baroque Academy of Ambronay, for Monteverdi's *Vespro*

della Beata and Cavalli's opera *Ercole amante*.

Gabriel Garrido is also the leading exponent of Latin American Baroque music, a repertory in which he played a pioneering role. Since 1992 his collaboration with the K617 label has enabled him to record around twenty CDs, which have won him the acclaim of the specialised press and the Mozart Medal of UNESCO. In 2008 the Cité de la Musique in Paris asked him to coordinate the musical events in the framework of the thematic week 'Le Nouveau Monde, Jésuites et Amérindiens'. In partnership with the Centre International des Chemins du Baroque, with which he has collaborated for the past twenty years, he participated in a large-scale project in Latin America and Europe, 'Les Chemins du Baroque en Amérique latine'. To mark its conclusion, the Franco-German television channel ARTE made a film in October 2011 showing the Ensemble Elyma training young Latin American students amid the ruins of the Jesuit missions of Paraguay.

More recently, he has conducted Gluck's *Orfeo ed Euridice* at the Teatro Bicentenario in León (Mexico). In 2016 he will conduct Cavalli's opera *La Veremonda* with Concerto Köln at the Schwetzingen Festival and the Mainz Opera.

◎ María Cristina Kiehr soprano

After training with René Jacobs at the Schola Cantorum Basiliensis, this Argentine singer was quickly invited to collaborate with internationally renowned artists, orchestras and ensembles under such conductors as Jordi Savall, René Jacobs, Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Chiara Banchini, Christophe Coin, Karl-Ernst Schröder, Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt, Armin Jordan and Gabriel Garrido.

Her twin passions for Baroque music and sixteenth-century polyphony have found ample expression in the vocal quartet La Colombina with Josep Cabré, the Ensemble Daedalus, of which she was co-founder, and Jean-Marc Aymes's group Concerto Soave. Her curiosity for every type of music and every part of the world has also led her to perform her repertory in Japan, Canada, Australia and throughout the American continent, where she regularly gives concerts and takes part in operatic productions. But, far from restricting herself to the repertoires of the

past, she is also an enthusiastic interpreter of contemporary works, having premiered the *4 Danske Sange* dedicated to her by Silvan Loher and Zad Moulta's *La Passion selon Marie / Hachô dyoldat Alôhô*.

☉ Bárbara Kusa soprano

Bárbara Kusa was born in Argentina and graduated in choral conducting from the Catholic University of Argentina. She began her vocal studies in Buenos Aires, then moved to France in 2004 for advanced study of the early music repertory with Alex De Valera and the harpsichord with Hélène Dauphin at the École Nationale de Musique de Pantin, from which she received her teaching diploma (DEM) in Early Music. She took part in many interpretation courses with Monique Zanetti, Jean-Claude Malgoire, Max Van Egmond and Jordi Savall, among others, while continuing to study singing with Renata Parussel in Würzburg.

Since 2005 Bárbara Kusa has taught solo and choral singing at the CRC de Bry-sur-Marne and the Conservatoire d'Arcueil.

Her repertory extends from early music to the avant-garde by way of lieder and Baroque, Classical and Romantic oratorio. She is currently invited to sing with such groups as Ensemble Elyma, La Chimera, Coral Cantiga, Entheos, Il Festino, Canticum Novum and Coulicam.

☉ Claire Lefilliâtre soprano

Claire Lefilliâtre began her musical studies at the age of sixteen at the CNR in Caen, where she obtained *premiers prix* in singing and music history in 1995. While studying drama and film at the University of Caen, she decided to study with Alain Buet in Alençon. This was a decisive encounter for her artistic and stylistic commitment, since it introduced her to the vast expanses of Baroque music, which immediately fascinated her and in its turn led her to begin noted collaborations with Vincent Dumestre and his group Le Poème Harmonique, then with Eugène Green and Benjamin Lazar, whose innovative productions founded on Baroque rhetoric and movement allowed her to develop her full range of talents on the stage. Since then she has made countless appearances both on the concert platform and in operas and has built up an extensive

discography; in all these activities she has regularly enjoyed the acclaim of the critics, who unanimously acknowledge her central role in the renewal of the interpretation of the Baroque repertory.

☉ Rosa Domínguez mezzo-soprano

A native of Argentina, Rosa Domínguez began studying music in Belgium, at the Rijkmuziekakademie in Antwerp. In 1981 she entered the Catholic University of Argentina to study composition. In 1984 she started studying singing with Susana Naidich, and in 1987 was awarded a study scholarship to work with Ernst Haefliger and took part in the first productions of the Centro de Experimentación at the Teatro Colón, under the direction of Gerald Gandini. At this time she appeared in Marta Lambertini's *Alice in Wonderland* and Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. In 1990 she moved to Europe and completed her solo studies under the direction of René Jacobs at the Schola Cantorum Basiliensis.

Since then Rosa Domínguez has devoted her career to the Baroque repertory, working with the principal European Baroque ensembles, including Concerto Italiano (Rinaldo Alessandrini), La Capella Reial de Catalunya (Jordi Savall) and Ensemble Elyma (Gabriel Garrido), while continuing to study with the eminent singing teacher Margreet Honig in Amsterdam. She now teaches Baroque vocal technique and interpretation at the Schola Cantorum Basiliensis, and has participated in numerous courses directed by Gabriel Garrido at Ambronay and Montfrin in France and Bariloche and Posadas in Argentina.

☉ Isabelle Fallot soprano

After receiving a *premier prix* at the Conservatoire National Supérieur de Lyon, Isabelle Fallot performed her first roles as a company member in that city's opera house, including *Barbarina*, *Rosina* and *Papagena*. This was followed by the role of the Baroness in Jérôme Savary's production of *La Vie parisienne* at the Opéra Comique in Paris. She has subsequently been seen in many other opera houses, notably in Paris, Lyon, Tourcoing, Metz and Saint-Étienne. An enthusiastic performer of Baroque music, Isabelle Fallot trained in this repertory with Yvon Repérant, Gérard

Lesne, Jérôme Correas, Guillemette Laurens and finally Gabriel Garrido with whom she appears on the present recording. Since 2008 Isabelle Fallot she has been a member of the company 'L'Opéra de Poche', with which she has sung many roles, including Micaëla in Bizet's *Carmen* and Donna Elvira and Donna Anna in *Don Giovanni*, and has given concerts in Paris, Peking, Shanghai, Moulins and Carnac.

◎ Furio **Zanasi** baritone

Right from the start of his career, Furio Zanasi devoted himself to early music, performing a repertory that ranges from the madrigal to the opera by way of the cantata and the oratorio. As a result he quickly became an indispensable interpreter of these vast domains and was invited to sing with the leading Baroque specialists, including Jordi Savall, René Jacobs, Alan Curtis, Gabriel Garrido, Ivor Bolton, Reinhard Goebel, Thomas Hengelbrock, Diego Fasolis, Philippe Herreweghe, Rinaldo Alessandrini, Alessandro De Marchi, Andrea Marcon and Ottavio Dantone, but also with Riccardo Chailly and Maurizio Pollini at a number of festivals in Italy. For it would be wrong to regard Furio Zanasi as uninterested in other repertoires. Since making his debut as Marcello in *La Bohème* at the Teatro di Rieti, he has sung a number of title roles at La Scala in Milan, the Opéra Garnier in Paris, and many other prestigious houses, including the Teatro dell'Opera di Roma, Teatro Bellini di Catania, Teatro Nuovo di Spoleto, Teatro Massimo di Palermo, Teatro Ponchielli di Cremona, Teatro Piccinni di Bari, the opera houses of Messina, Brescia, Ravenna, Ferrara, Reggio Emilia, Como, Pavia and Pisa, the Teatro Regio in Turin, the Maggio Musicale Fiorentino, La Fenice in Venice and the Teatro di San Carlo in Naples. Last but not least, Furio Zanasi is also a keen exponent of vocal chamber music, with a special fondness for the lieder repertory.

Chaleureux remerciements à

Mairie de Montfrin, Père Richard, Ulrike Neumann,
Michèle et Bernard Thiery, Véronique et Georges Pons,
Jean Albesa, Béatrice et Philippe Blassel, Christiane Contat
et Eric Poirier,

Anne-Marie Cuvillion, Françoise et François Daout,
Bénédicte et Dominique Giuliani, Emmanuelle Gras et Maurizio
Marino, Bernard Jarrier, Claire et Arnaud Letouzé, Chantal et
William Martos, Virginie et Pierre Peyron, John Ryan et Delphine
Planet, Elise Selme, Renate et Michael Von Johnston.

Aux facteurs d'instruments Martine Argellies, clavecin italien,
et Dominique Promonet, orgue positif.

A la Cave des Vignerons
A Andres et Claire

Leur collaboration, leur générosité et leur disponibilité
ont rendu possible cet enregistrement

■ **Alain Pacquier**

À Sarrebourg (Moselle)

LES RENCONTRES MUSICALES DE SAINT ULRICH

Après la fin triomphale des *Chemins du baroque dans le Nouveau monde* en 2011, il fallait que l'héritage soit assumé, prolongé, donnant lieu à un développement spectaculaire de l'action culturelle en Lorraine même. Ce rôle incombait à la jeune association des Amis de Saint Ulrich dont les activités, désormais regroupées sous le titre générique des *Rencontres musicales de Saint Ulrich*, comprennent toujours le festival international de musique de Sarrebourg (généralement chaque année dans la deuxième semaine du mois de juillet), mais également de nombreux programmes de formation et de sensibilisation à la pratique musicale. Virent ainsi le jour les ateliers musicaux des « Jeunes Symphonistes mosellans », destinés à permettre à de très jeunes instrumentistes de bénéficier de l'expérience orchestrale, puis une académie d'été plus spécialisée dans l'interprétation de la musique baroque, tandis qu'une convention de partenariat passée avec les Jeunesses Musicales de France offre à cet ancien couvent la nouvelle dimension d'un Centre National de résidences de création. C'est enfin cette association qui, prenant le relais du *Club des Chemins du Baroque* met à disposition de ses adhérents tous les enregistrements réalisés sous les labels K617 et, aujourd'hui, « Chemins du Baroque ». Les *Rencontres Musicales de Saint Ulrich* bénéficient des soutiens de la Ville de Sarrebourg, la Communauté de communes de Sarrebourg-Moselle Sud, le Conseil Départemental de Moselle, la Région Lorraine et le Ministère de la Culture (Direction régionale des affaires culturelles).

Tous renseignements & contacts sur le site
rencontres-saint-ulrich.com
Tel. 03 87 03 19 33



L'église de Montfrin (Gard),
lieu de l'enregistrement
Photo Ulrike Neumann