



ANIMA MEA

JEAN-PHILIPPE GOUDE (1952)

- 1** Miserere* – 10'41
Voix, violoncelle, piano

ARVO PÄRT (1935)

- 2** My Heart's in the Highlands – 7'20
*Voix, violon, violoncelle, piano
(transcription)*

BRUNO COULAIS (1954)

Diptyque*
sur le *Cantique des Cantiques*

- 3** **Partie 1** – Chants d'amour – 14'34
Partie 2 – Vertiges
- 4** Entraîne-moi après toi – 4'49
5 Si tu ne te connais pas – 3'18
6 Comme tu es beau – 4'30
7 À mes chevaux attelés – 4'49
8 Oh ! Que tu n'es mon frère – 5'04
Voix, violon, violoncelle, piano

ARVO PÄRT (1935)

- 9** Es sang vor langen Jahren – 5'56
Voix, violon, alto

JEAN-PHILIPPE GOUDE (1952)

- 10** Salve Regina – 11'36
Voix, violon, violoncelle, piano

Paul Figuiet, contre-ténor

TRIO PASCAL

*Denis Pascal, piano
Alexandre Pascal, violon
Aurélien Pascal, violoncelle*

Avec la participation de

Violaine Despeyroux, alto

* *Création – Premier enregistrement mondial*

MINIMALISMES

Depuis les différents mouvements de redécouverte de la musique ancienne, de nombreux compositeurs modernes et contemporains ont réemployé avec brio les voix de contre-ténor dans leurs œuvres, permettant à ces dernières d'élargir leur répertoire et d'utiliser les multiples spécificités de leur tessiture en faveur de la création d'œuvres inscrites dans notre temps.

Lorsque Philippe Maillard m'a suggéré un disque autour de la musique minimaliste, j'étais peu familier de cette esthétique, n'ayant été en contact qu'avec un nombre restreint d'œuvres de ce courant. Nous disposions alors du *Salve Regina* de Jean-Philippe Goude (déjà enregistré par Gérard Lesne, qui figure parmi mes modèles en tant que chanteur) et Philippe avait choisi une pièce d'Arvo Pärt, *Es sang for langen Jahren*. À travers ces deux pièces, je découvrais un monde d'épure, de jeux de lumière où l'intensité des images poétiques et leur expressivité naissent de la clarté et de la précision d'un discours musical synthétique, concentré. Je fus également très frappé par la temporalité singulière induite par cette musique, qui déforme notre rapport à l'espace-temps et nous fait voyager à travers plusieurs couches de souvenirs esthétisés, fantasmés. Vocalement, pas de vocalise ni d'éclat belcantiste, mais une distance souveraine, une simplicité visant la pureté absolue d'un discours détaché de tout référent « historique ».

Restait à choisir les pièces qui allaient compléter le programme du disque. Après maintes réflexions (nous pensâmes également à des extraits

d'*Akhnaten* de Philip Glass et même, à l'autre bout du spectre sonore, certains des *Folk Songs* de Berio !), nous décidâmes d'ajouter le très connu *My heart's in the Highlands*, une deuxième pièce de Pärt, écrite pour David James (membre du Hilliard Ensemble). Jean-Philippe décidant alors de composer un *Miserere*, nous parvenions à un corpus cohérent et complémentaire : le dialogue entre la référence au romantisme allemand (*Volkston*) et écossais (*ballad*) de Pärt d'une part, le mysticisme des prières agnostiques ou athées de Jean-Philippe d'autre part.

Quand, pour notre plus grande joie, Bruno Coulais rejoignit cette aventure, il choisit de composer son *Diptyque* sur un extrait du Cantique des cantiques à la suite d'une discussion où nous nous découvriâmes un intérêt commun pour ce texte fabuleux. Véritable méditation poétique, sensuelle, mystérieuse et riche d'images extraordinaires, la musique de Bruno déroule sous nos yeux les parures des filles de Jérusalem, les fastes du temple de Salomon et la grandeur des monts de Béther. Elle fait flotter le parfum des onguents du palais, les encens, les cèdres, les roses et lys. S'élève alors, dans le creux des montagnes, la voix du bien-aimé..

Paul Figuiet



Paul Figuer

© Léna Pinon Lang

CHANSONS PERPÉTUELLES

Ne rien perdre d'un espace, de l'absence, du temps, ne rien perdre de la prière dans une chanson : tels sont les défis relevés à la fois par les interprètes et, bien sûr, par les compositeurs, Bruno Coulais et Jean-Philippe Goude, dans les partitions qu'ils ont écrites spécifiquement pour le projet « Anima Mea ». Dans le corpus réuni ici, le balancement du rythme évoque un intangible magnifiquement illustré par les deux œuvres d'Arvo Pärt complétant le programme.

Ces œuvres nous contraignent à repenser profondément le trio avec piano, une formation qui, en plein XIX^e siècle romantique, a magnifié l'expression lyrique de ses trois instruments, mais qui ici rejoint les intimes cantates de Haydn (*Ariane à Naxos*) et les berceuses sacrées de Brahms, Marx, Loeffler et Bridge.

Il n'est plus la somptueuse amplification du clavier ou le rêve d'orchestre de l'ultime Chausson, mais bien une texture complexe, toujours transparente, qui décrit l'espace, l'interrogation, l'infini autant que l'intime, l'éloignement autant que la réunion sacrée des amants.

Ici, à travers les plus subtiles écritures et balances, les formules instrumentales les moins démonstratives mais les plus exigeantes, l'objectif est de traduire l'intensité de l'ellipse en musique, tout comme chez Debussy dans ses derniers préludes pour piano ou le deuxième cahier d'*Images*. Cet espace vertigineux où les sonorités se mélangent à la voix précieuse du contre-ténor, ponctuant le texte de didascalies instrumentales, nécessite la plus grande des virtuosités : le contrôle absolu du temps et de la sonorité...

Cette nouvelle aventure est aussi l'aboutissement de nombreuses années de collaborations avec Bruno Coulais dont la rencontre, dans un lieu empreint de spiritualité, aura profondément marqué les 20 dernières années de ma carrière comme de ma vie.

Denis Pascal



Trio Pascal

© Bernard Martiner

MUSIQUE DE L'ESSENTIEL

Notes sur le programme

Yutha Tep

Comme tous les grands courants esthétiques, la musique dite minimaliste ou répétitive a influencé radicalement notre temps depuis son apparition dès les années 1960. Cette importance n'a d'égale que la diversité de ses composantes : ses grandes figures américaines, Steve Reich, Philip Glass ou John Adams, ont constamment fait évoluer leur langage respectif (quitte à affirmer des divergences de plus en plus marquées), rendant périlleux l'établissement par leurs commentateurs d'un arsenal terminologique précis. Considéré comme son principal représentant en Europe, le compositeur estonien Arvo Pärt ne s'inscrit que partiellement dans les principes de composition supposés du minimalisme. Sur le plan musical, néanmoins, on peut distinguer un attachement général envers la musique dite ancienne (baroque ou surtout médiévale), notamment dans son versant sacré, ainsi que les traditions extra-européennes : autant d'antidotes au système jugé suffocant du romantisme et de ses prolongements.

Le programme de ce disque réunit, autour de deux partitions de Pärt, celles des musiciens français Jean-Philippe Goude et Bruno Coulais, dont la célébrité repose en partie sur leurs géniales contributions au cinéma,

mais qui n'ont cessé parallèlement de construire une production affranchie des contraintes de l'image, en tournant leurs regards vers les horizons musicaux mentionnés plus haut.

La même année 1976 vit la création de *Für Alina* d'Arvo Pärt et celle de *Music for 18 Musicians* de Steve Reich. Peut-on imaginer partitions plus dissemblables qui ne semblent partager que le recours à la répétition ? Le foisonnement sonore (guère minimaliste au sens strict) du compositeur américain contraste singulièrement avec l'atmosphère raréfiée de la pièce pour piano de son confrère estonien, acte fondateur de la technique du « tintinnabulisme », pour laquelle il paraît approprié d'utiliser une autre formule fréquemment rattachée aux œuvres de Pärt, à savoir « la Nouvelle Simplicité ».

Énoncée par Pärt au terme de longues années de doute et de silence, la technique d'écriture du tintinnabulisme semble répondre à une profonde aspiration à la spiritualité face aux tribulations d'un XX^e siècle empli de fracas effrayants. Le latin *tintinnabulum* renvoie à un instrument,

ou du moins un objet, composé de clochettes dont l'utilisation dans les foyers de la Rome antique, visait à éloigner le mauvais sort et apaiser la colère des dieux, voire apporter la guérison des maladies. Dans le cadre catholique, le tintinnabule est une clochette suspendue à un beffroi dont les sonorités accompagnent notamment les processions. Sans surprise, le nouveau langage du compositeur estonien s'applique essentiellement à sa production sacrée et les deux partitions figurant dans le présent disque figurent parmi les très rares pièces vocales profanes d'Arvo Pärt s'inscrivant dans cette esthétique.

Mystérieux dans son climat et ses harmonies parfois presque arides, *Es sang vor langen Jahren* sur un poème d'amour (*Der Spinnerin Nachtlied* – Le Chant nocturne de la fileuse) de Clemens Brentano (1778–1842) a été composé en 1984 pour répondre à une commande de Diether de La Motte, producteur radiographique et musicologue, genèse qui explique la dédicace assez humoristique – et relativement surprenante – de la partition : « Motette für de la Motte ». Loin de toute allégresse cependant, le texte et la musique qui le pare illustrent de nouveau un sentiment de perte et d'éloignement, amour mondain et amour divin se confondant parfois, sans que la pièce devienne un véritable chant religieux.

Pour le si poignant *My Heart's in the Highlands*, Arvo Pärt s'appuie sur un poème écrit en 1789 par le poète écossais Robert Burns (1759–1796), chantre de sa terre natale, qu'il découvrit durant son adolescence (il s'agit du premier texte anglais qu'il mémorisa et qui « a résonné [en lui] tout au long de [sa] vie »). Certains commentateurs expliquent volontiers que l'adoration du jeune Pärt pour ce poème pourrait être liée à celle que l'on porte à un pays rêvé, ici une Estonie encore libre de la domination soviétique, qu'il ne connaissait alors qu'à travers les discussions familiales. Mais ces « highlands » s'avèrent tout autant un au-delà inaccessible, indépendamment de toute considération géographique ou historique. Ce ne fut qu'en 2000 que le compositeur alors âgé de 65 ans se décida à mettre ce texte en musique, signant une œuvre pour contre-ténor et orgue

destinée au chanteur – et ami proche – David James, membre du célèbre Hilliard Ensemble, qui contribua tant à la diffusion de sa musique.

Dans le *Salve Regina* écrit en 1987, Jean-Philippe Goude s'inscrit pleinement dans cette économie du geste musical : « J'assume le terme de minimalisme pour cette œuvre. Quand je l'ai écrite, je connaissais depuis longtemps Philip Glass, Steve Reich ou La Monte Young. Même si je m'en suis un peu éloigné dans mes partitions suivantes, au fond de moi, le minimalisme revêt une grande importance. J'ajouterais que la répétition m'a toujours beaucoup intéressé. Les années 80 voyaient le début des images numériques, des palettes graphiques, etc. J'ai fait la rencontre de la réalisatrice Eve Ramboz, qui avait isolé des éléments de tableaux de Jérôme Bosch et, à partir de ces éléments, avait fait un court-métrage, *L'Escamoteur*, pour lequel elle m'a demandé de composer une musique. J'étais moi-même en pleine réflexion, avec un fort désir de faire un disque où je pouvais aller au bout de mes idées, au bout du minimalisme, c'est-à-dire retirer, retrancher tout ce qui me semblait constituer une scorie. J'ai donc écrit mon *Salve Regina* dans cette optique ».

Chez Jean-Philippe Goude, la découverte du minimalisme s'est doublée de la fameuse « Révolution baroque » des années 1970 : « J'ai écrit la ligne vocale pour Gérard Lesne de façon assez instinctive mais elle contient effectivement des influences de la musique baroque que j'ai découverte avec Jean-Claude Malgoire. Cette découverte a constitué un véritable bouleversement pour moi, notamment dans ses dimensions rythmiques, dans ses liens très forts avec le répertoire populaire, avec la danse. Avant de faire la connaissance de Gérard, j'avais entendu James Bowman ou, avant lui, Alfred Deller. J'ai tout de suite aimé l'ambiguïté de cette voix, de même que j'aime, par exemple, celle d'instruments tels que la clarinette ou le basson. L'ambiguïté est ce qui nous ressemble le plus en tant qu'être humain, parce que nous l'avons tous en nous, parce qu'elle peut nous faire évoluer ». Jean-Philippe Goude a également puisé certaines inspirations hors d'Europe : « L'un des points de départ de cette partition est un rythme

africain, que l'on entend au piano : un rythme en trois temps mais avec une manière d'incertitude qui m'a fasciné dès que je l'ai entendu ».

Presque 20 ans plus tard, avec ce *Miserere* pour contre-ténor, violoncelle et piano, spécialement composé pour le présent enregistrement, Jean-Philippe Goude revient à cette épure sonore : « Le paradoxe est que je me sens profondément athée mais le mot *miserere* évoque beaucoup de chose en moi, parce qu'il reflète notre vie quotidienne, ses souffrances, ses interrogations. Il y a plusieurs textes du *Miserere*, nous avons dû faire un choix. J'ai éprouvé un besoin profond de revenir à ce propos minimaliste qui se rapproche d'une certaine spiritualité. Comme le *Salve Regina*, le *Miserere* s'ouvre et se conclut par une partie instrumentale. La musique repose sur un balancement en croches au piano, et évolue dans un univers modal éolien. Le tempo ne doit pas bouger aux instruments, avec une rectitude, une linéarité qui doit donner une impression d'espace et en même temps d'immutabilité ».

Jean-Philippe Goude ne cache pas son admiration pour Arvo Pärt, grand maître du temps suspendu et des textures diaphanes, avec lequel il se sent une proximité poétique certaine : « Je dis parfois que j'ai une approche de la musique assez naïve et sentimentale. En 1999, John Adams a utilisé cette expression comme titre pour l'une de ses œuvres : *Naive and Sentimental Music*. Il y a un aspect un peu provocateur dans ce titre. C'est du moins de cette manière que je le reçois, comme une réaction au structuralisme qui avait longtemps tout submergé. Il faut que cela parle, il faut que la vérité parle, sinon à quoi sert tout cela ? Je me dis parfois que j'ai une telle chance de faire mon métier, d'écrire de la musique, que je me sens presque redevable envers tous ceux dont l'existence est éloignée de ce privilège. Il faut que la musique parle au cœur ou, si l'on veut, à l'âme ».

Pour sa part, Bruno Coulais n'entretient pas les mêmes rapports avec le compositeur estonien : « Je l'admire, bien sûr, parce que son œuvre est tellement cohérente, son univers tellement personnel. Mais je ne me sens

pas proche de son écriture, même si j'apprécie beaucoup la dimension obsessionnelle de ses partitions. Je ne ressens pas une grande affinité pour le théâtral, je préfère une musique en apparence simple, sur un fil et avec une grande pureté d'expression. Mais j'aime que la musique évolue, se transforme. Pour le *Dyptique*, j'ai pris beaucoup de plaisir à chercher une sorte de rugosité dans la consonance – ma musique est consonante et modale. Et, surtout, j'ai voulu développer des lignes pour chaque musicien, à l'image de Bach qui est un exemple écrasant dans ce domaine ».

Vieux compagnon de route de Denis Pascal, Bruno Coulais a fait la rencontre de Paul Figuiet avec lequel il partage une grande admiration poétique, le *Cantique des cantiques*, ce livre de l'Ancien Testament portant également le nom de *Cantique de Salomon* : « J'ai toujours été très attiré par la musique sacrée ou, en tout cas, la musique entretenant un certain rapport avec le sacré. Le *Cantique des cantiques* est un texte très audacieux, dont l'ambiguïté lui a permis de garder, même de nos jours, une grande fraîcheur. L'une des difficultés a été de savoir dans quelle langue le chanter et cette interrogation nous a conduits à élaborer un diptyque, avec un premier volet utilisant un texte traduit vers l'anglais et puis un second en latin ». La sensualité explicite de ces poèmes a été soulignée depuis au moins la Renaissance, les chants alternant voix féminine et voix masculine en un véritable dialogue amoureux : « J'ai pris la décision que ma musique ne jouerait pas le jeu des genres, cela aurait été ridicule. C'est d'ailleurs l'une des raisons pour lesquelles j'ai choisi le *Cantique des cantiques* : il répond tout à fait à l'ambiguïté de la voix de contre-ténor, que j'ai toujours aimée pour son aspect troublant. J'aime les voix troubles, qui dégagent quelque chose de secret ou, du moins, ne correspondent pas à une norme, une école ».

Comme Jean-Philippe Goude, Bruno Coulais s'est passionné pour l'univers baroque : « Ma première expérience de ce répertoire m'est venue grâce au cinéma, au film de Jean-Marie Straub, *Chronique d'Anna Magdalena Bach*. Gustav Leonhardt y joue le rôle de Bach lui-même et par la suite, j'ai

attentivement suivi toute l'évolution de la musique baroque. Ma passion pour la littérature de cette époque a aussi joué un grand rôle. Dans le premier volet du diptyque, j'ai inséré une sorte d'hommage un peu flottant à Bach. Je me sens très proche de sa musique, de son contrepoint, de ses lignes. J'ai souvent le sentiment que la musique baroque nous est plus proche que, par exemple, la musique romantique, et il existe bien une passerelle entre cette époque et notre temps. » Le compositeur reprend à son compte certains principes des champions de « l'interprétation historiquement informée » : « J'ai toujours éprouvé une certaine réticence vis-vis du vibrato, même pour les cordes qui doivent, dans ma musique, jouer avec très peu de vibrato, voire pas du tout. Pour le piano, je ne suis pas un grand amateur de la pédale, jusqu'à les indiquer de façon un peu maniaque dans mes partitions. Dans le *Diptyque*, cependant, j'ai parfois éprouvé le besoin de noyer le piano dans la pédale puis de revenir subitement à une sonorité sèche, afin de créer deux univers contrastés, voire opposés ».

Lui aussi proclame son amour des contrées lointaines : « Qu'elles soient pygmée, africaines ou orientales, les musiques dites traditionnelles m'ont

toujours passionné parce qu'elles offrent une ouverture exceptionnelle sur le monde. J'ai eu la chance de travailler au cinéma avec des chanteuses bulgares, des Irlandais, des Corses ou encore des Égyptiens. La musique traditionnelle vient du fond des temps et reste intemporelle, elle est une ouverture exceptionnelle sur le monde. J'ai introduit des thèmes d'Europe centrale dans le *Diptyque*, sans essayer toutefois de faire de la fausse musique traditionnelle ».

Depuis Gustav Mahler, la peur de se répéter hante les compositeurs. Parfaitement conscient de ce péril, Bruno Coulais prend néanmoins soin d'alléger cette chape de plomb : « Peut-être est-ce une déformation acquise au contact du cinéma, mais chaque partition est pour moi un nouveau monde. Je n'ai pas de dogme, j'ai envie d'être libre, de ne pas me dire : « Voilà, la musique contemporaine ne doit pas être atonale ». J'ai écrit des pièces très atonales et je le referai peut-être demain. Avec le temps, la modernité des œuvres prend une perspective différente et notre grande chance, aujourd'hui, est de pouvoir écrire dans un éventail très large d'univers ».

PAUL FIGUIER | Contre-ténor

Dans le monde des contre-ténors pourtant riche en talents, Paul Figuiet s'affirme davantage chaque année comme un nom à suivre : à la longueur de la voix unie et à des ressources dynamiques qui impressionnent, s'ajoutent une ligne de chant au raffinement indiscutable et une agilité éminemment virtuose.

Formé au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris (classe d'Isabelle Poulenard) puis au Conservatoire National Supérieur de Paris (classes d'Alain Buet puis d'Yves Sotin), également membre des Chantres du Centre de Musique Baroque de Versailles, Paul Figuiet a également bénéficié des conseils de Karine Deshayes, Barbara Hannigan ou Margreet Honig, lors de nombreuses master classes. Il a eu la chance, tout au long de ses études, de participer à des projets aux côtés d'artistes de première force – Masaaki Suzuki, Laurence Equilbey, Paul Agnew, Alain Altinoglu, Christophe Rousset, Hervé Niquet, Leonardo García Alarcón, Philip Von Steinaecker ou Jérémie Rhorer.

En avril 2019, il fait ses véritables débuts sur la scène lyrique avec *Erismena* de Cavalli (Leonardo García Alarcón à la direction, mise en scène de Jean Bellorini). À l'Opéra de Lausanne, il incarne Oreste dans *La Belle Hélène* (Pierre Dumoussaud et Michel Fau) puis Mago Cristiano

dans *Rinaldo* (Andrea Marcon et Robert Carsen). En 2022, il fait ses débuts à l'Opéra d'Avignon dans la même œuvre mais cette fois dans le rôle-titre (Bertrand Cuiller et Claire Dancoisne). Il a aussi chanté le rôle-titre de *San Giovanni Battista* de Stradella avec Le Banquet Céleste de Damien Guillon. Sous la direction de Philippe Jaroussky et à l'Opéra de Montpellier, il incarne Nireno dans *Giulio Cesare* de Händel (2022, mise en scène de Damiano Michielletto) puis Achille dans *Orfeo* de Sartorio (2023, Benjamin Lazar). Le Festival de Beaune l'invite pour la *Passion selon Saint Jean* avec Les Surprises (Louis-Noël Bestion de Camboulas) puis *L'Orfeo* de Monteverdi avec Les Épopées (Stéphane Fuget).

Ces dernières années, l'opéra occupe une place de choix : citons *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi à deux reprises dans la mise en scène de Ted Huffman, d'abord à l'Opéra de Rennes dans les rôles d'Arnalta et Nutrice, puis à l'Opéra de Toulon cette fois dans le rôle d'Ottone. Il ne délaisse toutefois nullement le monde du concert : il chante par exemple la partie d'alto de la *Passion selon Saint Jean* à Francfort avec le hr-Sinfonieorchester sous la direction d'Alain Altinoglu, sans oublier des concerts avec Les Accents de Thibault Noally, Les Musiciens de Saint-Julien et François Lazarevitch, Le Stagioni de Paolo Zanzu, Les Talens Lyriques et Christophe Rousset ou B'Rock dirigé par René Jacobs.

TRIO PASCAL

DENIS PASCAL, piano

ALEXANDRE PASCAL, violon

AURÉLIEN PASCAL, violoncelle

Chez les Pascal, la musique se pratique en famille. On ne présente plus le père, Denis Pascal, pianiste d'exception tant en soliste qu'en partenaire apprécié de musique de chambre, qui a mis en route un cycle d'enregistrements de Schubert pour le label La Música, et professeur parmi les plus estimés du Conservatoire National Supérieur de Paris.

Les mélomanes connaissent aussi déjà bien son fils Aurélien Pascal, l'une des étoiles les plus brillantes de la nouvelle génération du violoncelle français, qui a triomphé au Concours International Feuermann en 2014 à la Philharmonie de Berlin en remportant le Grand Prix, le Prix Spécial du Public et le Prix de la meilleure interprétation du concerto d'Ernst Toch – entre autres ! – et qui se produit aujourd'hui dans le monde entier en soliste avec les orchestres les plus prestigieux. Il a livré en 2019 un CD « All'Ungarese » pour le label La Música unanimement salué par la critique, récompensé d'un CHOC de Classica et d'un Diapason Découverte.

Mais la famille compte aussi un violoniste, Alexandre Pascal, d'un an l'aîné d'Aurélien, révélation Classique ADAMI et lauréat de la Fondation Banque Populaire, qui a pour sa part travaillé auprès d'Olivier Charlier au Conservatoire National Supérieur de Paris avant de se perfectionner avec Augustin Dumay à la prestigieuse Chapelle Reine Elisabeth, et qui se produit désormais dans les salles et festivals les plus réputés.

En 2021 paraît chez le label La Música le premier enregistrement du Trio Pascal, consacré aux Trios n°1 op. 99 et n°2 op. 100 de Schubert. Cet enregistrement démontre à merveille comment les liens familiaux unissant ces trois instrumentistes d'exception suscitent une complicité et une osmose musicale à nulles autres pareilles.

1 Jean-Philippe Goude
Miserere

Miserere mei, domine,
quoniam infirmus sum;
sana me, Domine,
quoniam conturbata sunt ossa mea.
Et anima mea turbata
est valde, sed tu
Domine usquequo ?
Convertere, Domine,
et eripe animam meam;
salvum me fac propter
misericordiam tuam.
Quoniam non est in morte
qui memor sit tui;
in inferno autem quis
confitebitur tibi ?
Laboravi in gemitu meo;
lavabo per singulas noctes
lectum meum;
lacrimis meis stratum
meum rigabo.
Turbatus est a furore
oculus meus;
inveteravi inter omnes
inimicos meos.
Exaudivit Dominus
deprecationem meam,
Dominus orationem
meam suscepit.
Domine, ne in furore tuo
arguas me,
Miserere Domine.

Pitié pour moi, Seigneur,
je suis à bout de force,
guéris-moi, Seigneur,
car je tremble de tous mes os.
Et mon âme est toute bouleversée,
je tremble, mais toi, Seigneur,
jusques à quand ?
Reviens, Seigneur,
délivre mon âme,
sauve-moi,
en raison de ton amour.
Car dans la mort,
nul ne t'invoque,
dans le séjour des morts,
qui te rendrait grâce ?
Je m'épuise en gémissements,
chaque nuit,
je baigne dans ma couche ;
de mes larmes
j'arrose mon lit.
Mes yeux sont rongés
de pleurs,
j'ai souffert
parmi tant d'adversaires.
Seigneur entends
ma supplication,
le Seigneur accueillera
ma prière.
Seigneur, ne me reprends
pas dans ta fureur,
Pitié pour moi, Seigneur.

Be gracious to me, O Lord,
for I am languishing;
O Lord, heal me, for my bones
are shaking with terror.
My soul also is struck with terror,
while you, O Lord –
how long?
Turn, O Lord,
save my life;
deliver me
for the sake of your steadfast love.
For in death there is no remembrance of you;
in Sheol
who can give you praise?
I am weary with my moaning;
every night
I flood my bed
with tears;
I drench my couch
with my weeping.
My eyes waste away
because of grief;
they grow weak
because of all my foes.
The Lord has heard
my supplication;
the Lord accepts my prayer.
O Lord, do not rebuke
my in your anger.
Be gracious to me,
O Lord.

2 Arvo Pärt

My Heart's in the Highlands

My Heart's in the Highlands – Robert Burns (1759 – 1796)

My heart's in the Highlands, my heart is not here,
My heart's in the Highlands a-chasing the deer —
A-chasing the wild deer, and following the roe;
My heart's in the Highlands, wherever I go.

Farewell to the Highlands, farewell to the North —
The birth place of Valour, the country of Worth;
Wherever I wander, wherever I rove,
The hills of the Highlands for ever I love.

Farewell to the mountains high cover'd with snow;
Farewell to the straths and green valleys below;
Farewell to the forests and wild-hanging woods;
Farewell to the torrents and loud-pouring floods.

My heart's in the Highlands, my heart is not here,
My heart's in the Highlands a-chasing the deer —
Chasing the wild deer, and following the roe;
My heart's in the Highlands, wherever I go.

Mon cœur est dans les Highlands, d'ici il est loin,
Mon cœur est dans les Highlands à chasser le daim ;
À chasser le daim libre, à courir la biche,
Mon cœur est dans les Highlands, partout où je suis.

Adieu aux Highlands, aux terres du Nord,
Pays du courage et de la valeur,
Partout où je vais, partout où je cours,
Collines des Highlands, je vous aime pour toujours.

Adieu aux montagnes, couvertes de neige !
Adieu aux vallons ! Adieu aux vallées !
Adieu aux forêts, aux ravins boisés,
Adieu aux torrents, aux flots rugissants...

Mon cœur est dans les Highlands, il est loin d'ici ;
Mon cœur est dans les Highlands à chasser le daim ;
À chasser le daim libre, à courir la biche,
Mon cœur est dans les Highlands, partout où je suis.

3 Bruno Coulais

Diptyque sur le *Cantique des Cantiques*, partie 1 – Chants d’amour

She

Let him kiss me with the kisses of his mouth!
For your love is better than wine.

Your scents are a mellow emanation; your name is
a scent that spreads; that’s why young girls like you.

Draw me after you ; let us run.

The king has brought me into his chamber. (Ct 1,2-4)

I’m a rose of Sharon, lily of the valleys.

He

As a lily among thorns,
so is my love among the daughters. (Ct 2,1-2)

She

Awake north wind and come thou south;
blow on my garden. (Ct 4,16)

I was asleep but my heart was awake;
it is the voice of my beloved who knocks: “open to me, my sister.” (Ct 5,2)

Friends

If you don’t know, most beautiful of women,
go out in the footsteps of the sheep and feed you kids
near the homes of the shepherds. (Ct 1,8)

He

Behold, you are beautiful my love,
your eyes are doves. (Ct 4,1)

I compare you, Ô my love,
to a mare among Pharaoh’s chariots.

Your cheeks are lovely with ornaments,
your neck with strings of jewels. (Ct 1,9-10)

Elle

Qu’il m’embrasse des baisers de sa bouche !
Car ton amour est meilleur que le vin.

Tes parfums ont une odeur suave ; Ton nom est un parfum
qui se répand ; Voilà pourquoi les jeunes filles t’aiment.

Entraîne-moi après toi ! Courons !

Le roi m’a introduite dans ses appartements.

Je suis un narcisse de Saron, un lis des vallées.

Lui

Comme un lis au milieu des épines,
Telle est ma bien-aimée parmi les jeunes filles.

Elle

Lève-toi, vent du nord ! Viens, vent du sud !
Soufflez sur mon jardin.

J’étais endormie, mais mon cœur veillait ;
C’est la voix de mon bien-aimé ! Il frappe : « Ouvre-moi, ma sœur ! »

Amis

Si tu ne le sais pas, ô la plus belle des femmes,
sors sur les traces des brebis, et fais paître
tes chevreaux près des demeures des bergers.

Lui

Que tu es belle, mon amie !
Tes yeux sont des colombes.

Je te compare, ô mon amie,
à une jument attelée aux chars du pharaon.

Tes joues sont charmantes avec des bijoux,
ton cou est charmant avec des colliers.

Bruno Coulais

Diptyque sur le *Cantique des Cantiques*, partie 2 – Vertiges

- | | | |
|---|---|--|
| <p>4 Trahe me post te, curremus
in odorem unguentorum tuorum.
Introduxit me rex in cellaria sua. (Ct 1,3)</p> <p>Osculetur me osculoris sui.
Quia meliora sunt ubera tua vino.</p> <p>Fragrantia unguentis optimis,
olerum effusum nomen tuum.
Ideo adolescentulae dilexerunt te. (Ct 1,1-2)</p> <p>Ego flos campi et lilium convalium. (Ct 2,1)</p> | <p>Entraîne-moi après toi ! Courons
à l'odeur de tes parfums.
Le roi m'a introduite dans ses appartements.</p> <p>Qu'il m'embrasse des baisers de sa bouche.
Car ton amour est meilleur que le vin.</p> <p>Tes parfums ont une odeur suave ;
Ton nom est un parfum qui se répand ;
Voilà pourquoi les jeunes filles t'aiment.</p> <p>Je suis la fleur des champs et le lys des vallées.</p> | <p>Draw me after you ; let us run.
to the odour of thy ointments.
The king has brought me into his chamber.</p> <p>Let him kiss me with the kisses of his mouth!
For your love is better than wine.</p> <p>Your scents are a mellow emanation;
your name is a scent that spreads;
that's why young girls like you.</p> <p>I am the flower of the field, and the lily of the valleys.</p> |
| <p>5 Si ignoras te, ô pulcherrima inter mulieres,
egredere, et abi post vestigia gregum,
et pasce haedos tuos juxta tabernacula pastorum.
(Ct 1,7)</p> <p>Nigra sum, sed formosa, filiae Jerusalem ;
sicut tabernacula Cedar, sicut pelles
Salomonis. (Ct 1,4)</p> | <p>Si tu ne te connais pas, ô la plus belle d'entre les
femmes, sors, suis les troupeaux, et fais paître tes
chevreaux près des tentes des pasteurs.</p> <p>Je suis noire, je suis belle, filles de Jérusalem ;
comme les tentes de Cédar, comme les pavillons
de Salomon.</p> | <p>If thou know not thyself, O fairest among women, go
forth, and follow after the steps of the flocks, and feed
thy kids beside the tents of the shepherds.</p> <p>I am black but beautiful, O ye daughters of
Jerusalem, as the tents of Cedar, as the curtains
of Solomon.</p> |
| <p>6 Ecce tu pulcher es dilecte mi !
Et decorus !
Lectulus noster floridus. (Ct 1,15)</p> <p>Sicut lilium inter spinas,
sic amica mea inter filias. (Ct 2,2)</p> | <p>Comme tu es beau, mon bien-aimé !
Comme tu es charmant !
Notre lit est couvert de fleurs.</p> <p>Comme un lis au milieu des épines,
Telle est ma bien-aimée parmi les jeunes filles.</p> | <p>Behold thou art fair, my beloved,
and comely.
Our bed is flourishing.</p> <p>As the lily among thorns,
so is my love among the daughters.</p> |
| <p>7 Equitatu meo in curribus Pharaonis,
assimilavi te amica mea. (Ct 1,8)</p> | <p>À mes chevaux attelés aux chars du pharaon,
je t'ai comparée ô mon amie.</p> | <p>To my company of horsemen, in Pharaoh's chariots,
have I likened thee, O my love.</p> |

In lectulo meo, per noctes,
quaesivi quem diligit anima mea.
Quaesivi illum et non inveni. (Ct 3,1)

Adjuro vos, filiae Jerusalem,
per capreas cervosque camporum,
ne suscitatis, neque eviligare faciatis dilectam donecne
ipsa velit. (Ct 3,5)

8 Quis mihi det te fratrem meum sugentem ubera
matris meae, ut inveniam te foris, et deosculer te,
et jam me nemo despiciat ? (Ct 8,1)

Dilectus meus mihi et ego illi,
qui pascitur inter lilia.

Donec aspiret dies et inclinentur umbrae, revertere,
similis esto dilecte mi, capreae, hinnuloque
cervorum super montes Bether. (Ct 2,16-17)

En dilectus meus loquitur mihi :
surge, propera, amica mea, columba mea,
formosa mea, et veni. (Ct 2,10)

Sur mon lit, pendant les nuits, j'ai cherché celui
que mon âme aime.
Je l'ai cherché, mais ne l'ai point trouvé.

Je vous en supplie, filles de Jérusalem,
par les gazelles et par les cerfs des campagnes,
ne troublez point, n'éveillez pas la bien-aimée avant
qu'elle ne le veuille.

Oh ! Que n'es-tu mon frère, allaité des mamelles
de ma mère ! Je te rencontrerais dehors, je
t'embrasserais, et l'on ne me mépriserait pas.

Mon bien-aimé est à moi et je suis à lui,
et il pâit parmi les lys.

Jusqu'à ce que le jour fraîchisse et que les ombres
se dissipent, reviens mon bien-aimé, tel une gazelle,
tel un faon des biches sur les monts de Béther.

Voilà la parole de mon bien-aimé :
lève-toi, hâte-toi, mon amour, ma colombe,
ma belle, et viens.

In my bed by night I sought him whom my soul
loveth:
I sought him, and found him not.

I adjure you, O daughters of Jerusalem,
by the roes and the harts of the fields,
that you stir not up, nor awake my beloved,
till she please.

O that thou wert like my brother, who nursed at my
mother's breast! Were I to find thee outside,
I would kiss thee, and would not be despised.

My beloved is mine and I am his,
who feedeth among the lilies.

Till the day break, and the shadows retire, return:
be like, my beloved, to a roe, or to a young hart
upon the mountains of Bether.

Behold, my beloved speaketh to me:
Arise, make haste, my love, my dove,
my beautiful one, and come.

9 Arvo Pärt

Es sang vor langen Jahren

Der Spinnerin Nachtlied – Clemens Brentano (1778 – 1842)

Es sang vor langen Jahren
Wohl auch die Nachtigall.
Das war wohl süsser Schall,
Da wir zusammen waren.

Long years ago indeed, as now
There sang the nightingale;
The sound was truly sweet;
Then, we were together.

Il y a longtemps ce me semble,
Le rossignol chantait aussi ;
Comme il était doux de l'entendre
Au temps où nous étions ensemble.

Ich sing und kann nicht weinen
Und spinne so allein.
Den Faden klar und rein,
Solang der Mond wird scheinen.

I sing and cannot weep,
And thus, alone, I spin
The bright, clean threads
As long as the moon shines.

Je chante et ne puis pas pleurer,
Et file à mon rouet, si seule,
Mon fil limpide et pur
Tant que brillera la lune.

Da wir zusammen waren,
Da sang die Nachtigall.
Nun mahnet mich ihr Schall,
Dass du von mir gefahren.

When we were together,
Then sang the nightingale;
Now her sound reminds me
That you are gone from me.

Quand ensemble nous étions,
Le rossignol chantait,
Aujourd'hui mon chant me rappelle
Que tu es parti loin de moi.

So oft der Mond mag scheinen,
So denk ich dein allein.
Mein Herz ist klar und rein,
Gott wolle uns vereinen.

However often the moon shines,
I think on you alone;
My heart is bright and clean;
God grant we be united!

Chaque nuit que luit la lune,
Je pense à toi uniquement,
Mon cœur est limpide et pur,
Dieu veuille un jour nous réunir !

Seit du von mir gefahren,
Singt stets die Nachtigall.
Ich denk bei ihrem Schall,
Wie wir zusammen waren.

Since you have gone from me,
The nightingale sings constantly;
Her sound makes me think
How we were together.

Depuis que tu es loin de moi,
Le rossignol chante sans cesse,
Et je pense en l'écoutant
Comme nous étions ensemble.

Gott wolle uns vereinen.
Hier spinn ich so allein.
Der Mond scheint klar und rein.
Ich sing und möchte weinen.

God grant we be united
Where, so alone, I spin;
The moon shines bright and clean;
I sing, and would weep.

Dieu veuille un jour nous réunir,
Je suis à mon rouet si seule,
La lune luit limpide et pure,
Je chante et je voudrais pleurer !

10 Jean-Philippe Goude
Salve Regina

Ps 41(42) – Antienne *Salve Regina* – Hymne *Rerum, Deus, tenax vigor*

Quare tristis es,
anima mea
Quare conturbas me,
anima mea
Quare conturbas me,
quare tristis es, anima mea
Tristis es, anima mea
Quare conturbas me,
quare tristis, anima mea
Fuerunt lacrima mea
die ac nocte, anima mea
Salve Regina mater
misericordiae, salve Regina
Advocata nostra,
salve, salve, salve Regina
Largire clarum vespere
quo vita numquam decidat
Salve Regina

Pourquoi es-tu triste,
ô mon Âme ?
Pourquoi mets-tu le trouble
en moi, ô mon Âme ?
Pourquoi te désoler,
et gémir sur moi, ô mon Âme ?
Pourquoi te désoler,
pourquoi es-tu triste,
ô mon Âme ?
Mes larmes coulent jour et nuit,
ô mon Âme.
Salut, Reine,
mère de la miséricorde,
toi notre avocate,
Salut, Reine.
Donne-nous un soir lumineux,
où la vie ne décline pas.
Salut, Reine.

Why are you cast down,
O my soul?
Why are you disquieted
within me, O my soul?
My tears flow day and night,
O my soul.
Hail, Holy Queen,
Mother of Mercy,
Hail, Holy Queen,
our advocate,
Hail, hail, hail, Holy Queen.
Grant us
that evening light
in which life never dies.
Hail, Holy Queen.

MINIMALISMS

The various movements that have helped to rediscover early music have spurred many modern and contemporary composers to write, often brilliantly, for counter-tenor, extending the repertoire and using the particular features of the voice to create works that are very much of our time.

I was quite unfamiliar with minimalist music when Philippe Maillard came up with the idea of recording a CD, having encountered only a small number of works in the genre. There was Jean-Philippe Goude's *Salve Regina*, already recorded by Gérard Lesne (one of my models as a singer), and Philippe had chosen a piece by Arvo Pärt, *Es sang vor langen Jahren*. These two works introduced me to a pared-back style, a world of dappled light in which the intensity and expressiveness of poetic images spring from the clarity and precision of a distilled, concentrated musical language. I was also greatly struck by the way in which this kind of music distorts our relationship with space-time, taking us on an exploration of layers of memory filtered through artistic imagination and fantasy. There is no vocal virtuosity or bel canto brilliance here, but rather a supreme distance, a simplicity that seeks the absolute purity of a discourse detached from any historical reference.

We still had to choose the other pieces to complete the programme. After much thought, during which we also considered excerpts from Philip

Glass's *Akhmaten* and even, at the other end of the spectrum, some of Berio's *Folk Songs*, we decided to add the very well-known *My heart's in the Highlands*, also by Pärt and written for David James, a member of the Hilliard Ensemble. As Jean-Philippe had decided to write a *Miserere*, we arrived at a coherent and complementary selection based on the dialogue between Pärt's bow to German and Scottish romanticism (in *Volkston* and ballad respectively) and the mysticism of Jean-Philippe's agnostic or atheistic prayers.

To our great delight Bruno Coulais then also joined in the adventure, choosing to write his *Diptyque* on an excerpt from the *Song of Songs* after a discussion during which we discovered a mutual interest in that amazing text. In a poetic and sensual meditation rich in extraordinary images, Bruno's score unfolds before us the adornments of the daughters of Jerusalem, the splendours of Solomon's temple and the grandeur of the mountains of Bethel. From the music emanate the scents of ointments from the palace, of incense, cedarwood, roses and lilies; and then, from deep within the mountains, arises the voice of the beloved...

Paul Figuiet

PERPETUAL SONGS

To lose nothing of a space, of absence, of time, to lose nothing of the prayer in a song: Those are the challenges taken up by the performers, and of course by the composers Bruno Coulais and Jean-Philippe Goude in the music they have written specifically for the *Anima Mea* project. The swaying rhythm of the works recorded here evokes an impalpability marvellously illustrated by the two Arvo Pärt pieces that complete the programme.

These works force us to radically rethink the piano trio. While 19th-century romanticism was in full spate, the format magnified the lyrical expression of the three instruments; here, however, it is closer to the intimate cantatas of Haydn (*Arianna a Naxos*) or the sacred lullabies of Brahms, Marx, Loeffler and Bridge.

It is no longer the sumptuous amplification of the keyboard or the dreamt orchestra of ultimate Chausson, but rather a complex, though always transparent texture which describes space, questioning and the infinite as much as it does the intimate, separation as much as the sacred union of lovers.

Here, through the most subtle variations of writing and balance, the least demonstrative but most demanding instrumental patterns, the aim is to reflect the intensity of ellipsis in music, as Debussy sought to do in his last preludes for the piano or the second book of *Images*. Creating that head-spinning space, in which sonorities mingle with the precious counter-tenor voice and punctuate the text with instrumental wayposts, requires the greatest virtuoso skill of all: absolute control of time and sound.

This new adventure also marks the culmination of many years spent working with Bruno Coulais, the meeting with whom, in a deeply spiritual place, has profoundly influenced the last 20 years of both my career and my life.

Denis Pascal

MUSIC IN ESSENCE

Programme notes

Yutha Tep

Like all major artistic movements, minimalist music has had a far-reaching influence on our times ever since it first emerged in the 1960s. Its importance is equalled only by the variety of its constituent elements: the musical language of each of its great American exponents — Steve Reich, Philip Glass, John Adams — has constantly evolved, showing up increasingly visible differences in the process and making it difficult for commentators to establish a precise terminology. The Estonian Arvo Pärt, regarded as the movement’s figurehead in Europe, only partially adheres to minimalism’s supposed compositional principles. In musical terms, nevertheless, it is possible to distinguish a broad attraction to early music (baroque and medieval in particular), especially on the sacred side, and to non-European traditions, seen as antidotes to the suffocating legacy (or perceived as such) of romanticism and its extensions.

Alongside two pieces by Pärt, the programme for this recording includes works by the French composers Jean-Philippe Goude and Bruno Coulais. While they partly owe their fame to their entrancing film scores, they have at the same time built up a body of works freed from the constraints of the image, looking towards the musical horizons mentioned earlier.

Arvo Pärt’s *Für Alina* was first performed in 1976, the same year as Steve Reich’s *Music for 18 Musicians*. It is hard to imagine two works less alike, however, the use of repetition seemingly their only shared feature. The profusion of sound in Reich’s work, hardly minimalist in any strict sense of the word, is in stark contrast with the rarefied atmosphere of Pärt’s piano piece. *Für Alina* was the foundational work of his signature “tintinnabuli” style, but it would also not be inappropriate to use another term frequently associated with Pärt’s music to describe it, namely “New Simplicity”.

That style, formulated by Pärt after long years of doubt and silence, seems to respond to a deep longing for spirituality in reaction to the terrifying din of a 20th century beset by tribulations. The Latin *tintinnabulum* refers to an instrument, or at least an object, made up of small bells, used domestically in ancient Rome to ward off the evil eye and soothe the anger of the gods, or even to cure disease. In Roman Catholic practice, a tintinnabulum is a bell mounted on a pole, placed in a basilica and used in processions. Unsurprisingly, Pärt uses his new language mostly in his sacred music; the two pieces recorded here are among the very few secular vocal pieces he has written in this vein.

Es sang vor langen Jahren, with its mysterious atmosphere and sometimes almost arid harmonies, is a setting of a love song (*Der Spinnerin Nachtlied*, Spinner Girl's Night Song) by Clemens Brentano (1778–1842). The piece was composed in 1984 to a commission from the German composer and music theorist Diether de La Motte, which explains the somewhat surprising and tongue-in-cheek dedication “Motette für de la Motte”. However, there is no sense of joy in either the text or the music, which express a feeling of loss and separation, worldly love and divine love sometimes merging without the piece ever attaining a wholly religious dimension.

For the poignant *My Heart's in the Highlands*, Arvo Pärt takes a poem written in 1789 by Scotland's national poet Robert Burns (1759–1796) which he had discovered as a teenager. The first poem in English he learnt by heart, it was, in his own words, “[a] text that has resonated within me the whole of my life”. Some commentators readily argue that the young Pärt's embrace of the poem could be linked to love for a dream country, in this case an Estonia free of Soviet oppression which he knew of only through family discussions. But rather than a real place, these highlands are just as much an inaccessible elsewhere, irrespective of any geographical or historical consideration. It was not until 2000 that the composer, then aged 65, decided to set the poem to music, creating a work for counter-tenor and organ intended for the singer David James, a close friend and a member of the famous Hilliard Ensemble which did so much to promote Pärt's music.

Jean-Philippe Goude wholly espouses that economy of musical means in his *Salve Regina*, written in 1987: “I assume the term minimalism to describe this work. I had long been familiar with Philip Glass, Steve Reich and La Monte Young when I wrote it. Even if I rather departed from the style in my following works, at heart minimalism is extremely important to me. I would add that I have always been greatly interested in repetition. The 1980s saw the emergence of digital images, digital paintboxes and

the like. I met the visual effects designer Eve Ramboz, who had taken details from paintings by Hieronymus Bosch and used them to make a short film, *L'Escamoteur*, for which she asked me to write a score. Many things were going through my head at the time and I really wanted to make a disc in which I could see my ideas through to the end, work out the full implications of minimalism, which meant removing, cutting away everything I might see as a blemish. That was the frame of mind in which I wrote my *Salve Regina*.”

For Jean-Philippe Goude, the discovery of minimalism was compounded by the baroque music revolution of the 1970s: “I wrote the vocal line for Gérard Lesne quite instinctively, though it does indeed show some influences of the baroque music I discovered with Jean-Claude Malgoire. That discovery was a real eye-opener for me, especially the rhythmical aspects, the very strong connections with popular music and with dance. Before getting to know Gérard I had heard James Bowman, and Alfred Deller before him. I immediately loved the ambiguity of the voice, just as I like that of instruments such as the clarinet and the bassoon, for example. Ambiguity is what resembles us most as human beings, because it is something we all have within us, because it can help us evolve.” Jean-Philippe Goude has also found sources of inspiration outside Europe: “One of the starting points for the piece is an African rhythm heard in the piano part, a triple-metre pattern but with an element of uncertainty that fascinated me as soon as I heard it.”

Nearly 20 years later, Jean-Philippe Goude returns to that pared-back soundscape with his *Miserere* for counter-tenor, cello and piano, written specially for this recording: “The paradox is that, while I feel profoundly atheistic, the word “*miserere*” evokes many things in me because it reflects our daily life with all its sufferings and its questionings. There are several *Miserere* texts so we had to make a choice. I felt a deep need to return to the minimalist style, which connects to a certain spirituality. Like the *Salve Regina*, the *Miserere* begins and ends with an instrumental section. The

music is based on a swaying quaver movement in the piano and moves in a sound world that uses the Aeolian mode. The tempo must not shift in the instrumental parts; it must have a directness, a linearity that is intended to give an impression of both space and immutability at the same time.”

Jean-Philippe Goude does not conceal his admiration for Arvo Pärt, the master of time suspended and diaphanous textures, with whom he feels a definite poetic kinship: “I sometimes say that my approach to music is rather naive and sentimental. In 1999, John Adams used that expression as the title of one of his works, *Naive and Sentimental Music*. There’s something rather provocative about it, or at least that’s how it comes across to me, like a reaction to the structuralism that had long overwhelmed everything. Things have to speak, the truth has to speak, in a way that can be understood, otherwise what’s the point? I sometimes tell myself I’m so lucky to do what I do, to write music, that I feel almost answerable to all those whose existence is remote from that privilege. Music has to speak to the heart or, if you will, to the soul.”

Bruno Coulais does not have the same relationship with Arvo Pärt: “I admire him, of course, because his output is so coherent, his universe so personal. But I don’t feel close to his compositional style, even if I greatly appreciate the obsessional aspect of his music. I don’t feel any great affinity for theatrical effect, I prefer music that looks simple, that treads a fine line, with great purity of expression. But I like music to evolve, to transform itself. For *Dyptique*, I took great pleasure in trying to find a sort of roughness in consonance - my music is consonant and modal. Above all, I wanted to spin lines for each musician, like Bach, who is an overpowering example in this respect.”

A long-standing friend and colleague of Denis Pascal, Bruno Coulais got to know Paul Figuiet, with whom he shares a great admiration for the Song of Songs, the great Old Testament poem also known as the Song of Solomon. “I have always been greatly attracted by sacred music, or at

least by music that has a certain connection with the sacred. The Song of Songs is a very bold text whose ambiguity has enabled it to stay fresh even today. One of the problems was deciding what language to sing it in, and that conundrum led us to construct a diptych, using a text translated into English in the first part and a Latin text in the second part.” The poem’s explicit sensuality has been remarked on since at least the Renaissance, with the songs alternating between a female and a male voice in a true dialogue between lovers: “I decided that my setting would not play the gender game, which would have been ridiculous. That’s also one of the reasons why I chose the Song of Songs: it ideally matches the ambiguity of the counter-tenor voice, which I have always appreciated for its capacity to unsettle. I like voices with an unsettling quality, voices that suggest something secret, or at least that do not correspond to a norm or to a school.”

Like Jean-Philippe Goude, Bruno Coulais also took a keen interest in baroque music: “My first encounter with the repertoire came via the cinema with Jean-Marie Straub’s film *The Chronicle of Anna Magdalena Bach*. Gustav Leonhardt played the role of Bach, and from then on I closely followed the whole development of the baroque movement. My love of the literature of that period also played a major role. I have included a sort of slightly floaty tribute to Bach in the first part of the diptych. I feel a real affinity to his music, to his counterpoint, to his lines. I often get the feeling that baroque music is closer to us than romantic music, for example, and that a bridge truly exists between that era and our time.” The composer endorses certain principles of historically informed interpretation: “I have always felt somewhat reticent about vibrato, even for strings, which in my music need to play with very little vibrato, or even none at all. For the piano, I’m not a great fan of the sustaining pedal and tend to include slightly obsessive pedal markings in my scores. In *Dyptich*, however, I sometimes felt the need to flood the piano with pedal, then suddenly go back to a dry sound in order to create two contrasting or even opposite worlds.”

Bruno Coulais too proclaims his love of distant lands: “I have always been interested in so-called traditional music, whether Pygmy or African or Eastern, because it offers an exceptional window onto the world. In the film business, I have been lucky enough to work with Bulgarian, Irish, Corsican and Egyptian singers. Traditional music comes from time immemorial and remains timeless, it opens up other worlds. I have used central European themes in *Diptych*, though of course without trying to create mock folk music.”

Ever since Gustav Mahler, composers have been haunted by the fear of repeating themselves. Well aware of the danger, Bruno Coulais is at pains to lighten the burden: “It may be something that comes from working in film, but each composition is a new world for me. I am no slave to dogma, I want to be free, I don’t want to find myself saying ‘Contemporary music mustn’t be atonal’. I have written highly atonal music before and may well do so again. A work’s modernity takes on a different perspective with time, and our great good fortune nowadays is to be able to write in a very wide range of styles.”

PAUL FIGUIER | Counter-tenor

There is no shortage of excellent counter-tenors these days, but from one season to the next Paul Figuiet stands out as a name to watch. Seamless tone throughout an extensive range and impressive command of dynamics are coupled with an exquisitely refined vocal line and virtuosic agility.

Paul Figuiet studied with Isabelle Poulenard at Paris Regional Conservatoire and with Alain Buet and Yves Sotin at Paris National Conservatoire and was a student member of the training choir at the Versailles Centre for Baroque Music. He also attended master classes with Karine Deshayes, Barbara Hannigan and Margreet Honig among others. Throughout his studies he had the good fortune to take part in projects with leading artists such as Masaaki Suzuki, Laurence Equilbey, Paul Agnew, Alain Altinoglu, Christophe Rousset, Hervé Niquet, Leonardo García Alarcón, Philip Von Steinaecker and Jérémie Rhorer.

He made his mainstream opera debut in April 2019 in Cavalli's *Erismena*, conducted by Leonardo García Alarcón with staging by Jean Bellorini. At Lausanne Opera he played Oreste in *La Belle Hélène* (Pierre Dumoussaud and Michel Fau) and Mago Cristiano in *Rinaldo* (Andrea Marcon and

Robert Carsen). He made his debut at Avignon Opera in 2022 in the same opera (Bertrand Cuiller and Claire Dancoisne), though this time in the title role. He also sang the title role of Stradella's *San Giovanni Battista* with Le Banquet Céleste under Damien Guillon. At Montpellier Opera in 2022 he sang Nireno in Handel's *Giulio Cesare*, conducted by Philippe Jaroussky with staging by Damiano Michielletto, then Achille in Sartorio's *Orfeo* (2023, Benjamin Lazar). He was invited by Beaune Festival to sing the *St John Passion* with Les Surprises under Louis-Noël Bestion de Camboulas, then Monteverdi's *Orfeo* with Les Épopées under Stéphane Fuget.

Opera has been a prominent feature of his career in recent years, including two runs of Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea* in Ted Huffmann's staging, first at Rennes Opera in the roles of Arnalta and Nutrice, then at Toulon Opera in the role of Ottone. He is also a regular guest on the concert stage, singing the alto solos in the *St John Passion* with the Frankfurt Radio Symphony Orchestra under Alain Altinoglu and performing in concerts with Les Accents under Thibault Noally, Les Musiciens de Saint-Julien under François Lazarevitch, Le Stagioni under Paolo Zanzu, Les Talens Lyriques under Christophe Rousset and B'Rock under René Jacobs.

TRIO PASCAL

DENIS PASCAL, piano

ALEXANDRE PASCAL, violin

AURÉLIEN PASCAL, cello

Music is a family affair in the Pascal household. Denis Pascal, the father, needs no introduction. An accomplished solo pianist and valued chamber music partner, he has embarked on a cycle of Schubert recordings for La Música and is one of the most highly regarded teachers at Paris National Conservatoire.

Music lovers are also familiar with his son Aurélien Pascal, one of the brightest stars in the new generation of French cellists. Having triumphed at the 2014 Feuermann International Competition in Berlin, winning the Grand Prize, the Special Audience Prize and the prize for the best performance of Ernst Toch's concerto, he now performs as a soloist with leading orchestras worldwide. In 2019 he released a CD titled *All'Ungarese* for La Música to unanimous critical acclaim.

The family also includes a violinist, Alexandre Pascal. A year older than Aurélien, he was named an outstanding classical music talent by French performers' rights body Adami and was a grantholder of the Banque Populaire Foundation. A student of Olivier Charlier at Paris National Conservatoire, he perfected his skills with Augustin Dumay in the prestigious Queen Elisabeth Music Chapel programme and now performs at the most prestigious venues and festivals.

The Trio Pascal's first recording, of Schubert's Trios no. 1 op. 99 and no. 2 op. 100, released on the La Música label in 2021, is a wonderful demonstration of how the family ties between these three exceptional musicians create a complicity and musical osmosis like no other.

Enregistré à Bois-Colombes au studio *Territoire Art & Création (TAC)*

les 8, 9 et 10 décembre 2023 et les 18, 19 et 20 mai 2024

Prise de son et direction artistique, montage, mixage et mastering : Christoph Martin Frommen

Piano Steinway and Sons préparé par Léo Duroy

Photos : © Istock, © Lebruman, © Bridgeman, © Jean Ber, © Léna Pinon Lang, © Bernard Martinez

Livret : Yutha Tep

Traductions : Adrian Shaw (anglais)

© La Música pour l'ensemble des textes et traductions

Création graphique : Fred Michaud

Coordination éditoriale : Arnaud Bahaud

La Música SAS
Philippe Maillard
21, rue Bergère
75009 Paris

www.lamusica.fr

© 2024 La Música © La Música - LMU034



SOCIÉTÉ CIVILE DES PRODUCTEURS
PHONOGRAPHIQUES



la úsica