

Giacomo
CARISSIMI
Histoires Sacrées



LES PALADINS
Jérôme Correas



Giacomo Carissimi (1605-1674)

Histoires Sacrées

Les Paladins

Direction Jérôme Correas

Le Jugement de Salomon

Job

Oratorio de la Vierge

Caïn

Jephthé

Enregistrement réalisé en live en octobre 2004 en l'Eglise de Saint-Gence (Lerpt), dans le cadre du Festival « Musiques d'Automne ».

Recording producer, balance engineer and digital editing: Jiri Heger assisted by Melic Frese

Cover: *Le Naufrage* by Louis Garneray (1783-1857), oil on canvas, 82x100 cm, courtesy Musée de Beaux-Arts de Brétigny (92.4.1)

Photos: Jean-François Novelli © Françoise Raybaud, autres photos D.R.

Translations: Mary Pandoe, Pablo Galonca & Reto Schlegel

Cover & Booklet set in Carlon

The label "Pan Classics" and the Pan Classics Logo are registered trademarks of Sound Arts AG, Switzerland.

© 2005 Sound Arts AG—© 2005 Sound Arts AG

www.panclassics.com

Pour ce projet, les Paladins ont bénéficié à nouveau du soutien du Festival « Musiques d'Automne » et de la Communauté d'agglomération de Saint-Étienne Métropole.



Distribution

Jérôme Correas : Direction, clavier & orgue

Le Jugement de Salomon

Historicus Jean-françois Lombard, Haute-Contre
La Bonne Mère Raphaële Kennedy, Soprano
La Mauvaise Mère Monique Zanetti, Soprano
Salomon Renaud Delaigue, Basse

Job

Job Jean-françois Lombard, Haute-Contre
Angelus Raphaële Kennedy, Soprano
Diabolus Renaud Delaigue, Basse

Oratorio de la Vierge

La Vierge Patricia Gonzalez, Soprano
Historici Monique Zanetti, Soprano
Jean-françois Lombard, Haute-Contre
Jean-françois Novelli, Ténor
Renaud Delaigue, Basse

Caïn

Caïn Jean-françois Lombard, Haute-Contre
Dominus Renaud Delaigue, Basse
Historici Monique Zanetti, Soprano
Raphaële Kennedy, Soprano
Patricia Gonzalez, Soprano
Jean-françois Novelli, Ténor

Jephthé

Jephthé Jean-françois Novelli, Ténor
Filia Monique Zanetti, Soprano
Historici Raphaële Kennedy, Soprano
Patricia Gonzalez, Soprano
Jean-françois Lombard, Haute-Contre
Renaud Delaigue, Basse

Instrumentistes

Françoise Duffaud, violon
Gilone Gaubert Jacques, violon
Isabelle Saint Yves, viole de gambe
Marion Middenway, basse de violon
Manuel de Grange, théorbe et guitare



Quand l'história sacra frôle l'opéra

En 1681 le *Mercurie galant* n'hésite pas à définir Carissimi (1605-1674) comme « le plus grand maître de musique que nous ayons eu depuis longtemps » et quelques années plus tard, en 1706, le plus féroce détracteur de la musique italienne, Lecerf de la Vièville, le considère comme « le moins indigne adversaire » de Lully.

On ne peut qu'être surpris de trouver ces marques d'estime dans des textes sortis de la plume d'auteurs liés à la cour de Louis XIV et engagés dans la défense de la musique française contre les Italiens. Le théoricien allemand Johann Mattheson ne se prive pas en effet de manifester avec sarcasme son étonnement pour cette admiration visant Carissimi « vénéré plus que quiconque même par les Français, qui pourtant ne vénèrent guère que leurs compatriotes ».

Or si cette « vénération » des Français repose en partie sur l'activité de Charpentier, probablement élève de Carissimi pendant son séjour à Rome aux alentours de 1654, la réputation du maître Italien est, dès son vivant, largement internationale. Carissimi ne quitte pourtant Rome que très rarement : presque toute sa carrière se déroule au *Collegio Germanico* géré par les Jésuites où le compositeur passe quarante-quatre ans, de l'âge de vingt-trois ans jusqu'à sa mort (1674).

En dépit de cette existence recluse et passée dans l'ombre, ce sont les compositions, généralement indiquées comme « oratorios », qui attirent l'attention internationale sur Carissimi. Il n'est pas l'inventeur de ce genre mais seulement un continuateur génial pouvant profiter de l'heureuse rencontre du savoir-faire italien dans l'art de la musique « représentative » et de la sensibilité des

Jésuites pour les arts et pour les spectacles à valeur édifiante en particulier.

Lorsque, en 1674, les Jésuites obtiennent du pape Clément X l'interdiction, sous peine d'excommunication, de déplacer les partitions de Carissimi du *Collegio Germanico*, auquel le compositeur les a léguées, ils ne peuvent pas savoir qu'ils sont en train de condamner ce trésor au même triste sort que celui de leur ordre : la bibliothèque des Jésuites est dispersée un siècle plus tard lorsque la Compagnie est dissoute et les autographes de Carissimi sont perdus. À ce manque de source s'ajoutent deux autres faits, qui rendent encore plus difficile l'étude du compositeur : d'une part, la biographie de ce musicien au caractère très réservé est pleine de points obscurs ; d'autre part, son très grand succès international a, comme quelques décennies plus tard avec Pergolèse, encouragé la pratique des imitations et des plagiat. C'est pour cet ensemble de raisons qu'encore aujourd'hui le corpus de Carissimi se trouve confronté au double problème de l'attribution et de la chronologie. Ce disque de l'ensemble *Les Paladins* réunit deux œuvres authentiques de Carissimi (*Jephthé* ainsi que *Le Jugement de Salomon*) et d'autres pour lesquelles l'attribution n'est pas formelle (*Job*, *L'Oratorio de la Vierge* et *Caïn*). Quant aux circonstances de la création de ces œuvres, on ignore pratiquement tout : il faudra se contenter de rappeler que *Le Jugement de Salomon* a été composé avant 1669, année de publication d'une édition imprimée en Allemagne, et que *Jephthé* est connu au moins à partir de 1648 quand le théoricien Kircher l'étudie pour en citer des extraits ensuite dans son traité *Musurgia universalis*. Il s'agit bien évidemment de dates tardives qui nous révèlent assez peu sur la véritable période de

composition. À ces deux problèmes s'en ajoute un troisième : la définition du genre. La distinction entre oratorio, motet ou histoire sacrée n'est pas toujours aisée. Cette ambiguïté formelle se reflète dans la terminologie de l'époque (par exemple, « historia » ou « dialogue ») utilisée pour des genres différents. Cette relative confusion s'explique par la priorité pan-italienne accordée à la musique représentative : la musique se « dramatise » avec l'insertion, aussi bien dans les genres profanes que sacrés, de rôles, traités comme personnages de théâtre, ce qui permet de valoriser la nouvelle écriture en style monodique.

De même que d'autres genres sacrés, l'oratorio comporte des sections dramatiques (souvent réalisées sous forme de dialogues fondés sur l'opposition entre le bien et le mal), alternant avec des sections à caractère narratif (confiées au narrateur dit « historicus ») et contemplatif. Cette place croissante occupée par la dimension dramatique rapproche sans doute l'oratorio de l'opéra naissant. Par l'intermédiaire du diplomate romain Emilio de' Cavalieri, auteur de *La Rappresentazione di Anima, et di Corpo* (1600), le milieu romain ne reste pas insensible à l'expérience florentine de Peri et Caccini. On peut, de plus, supposer que Carissimi connaît les opéras de Monteverdi puisque le poste de maître de chapelle de St. Marc, à Venise, lui est proposé. Ce n'est probablement pas un hasard si le compositeur romain écrit, sans doute au même moment que *Jephté*, *L'amorosa passioni di Fileno*, une sorte d'opéra créé à Bologne en 1647. Pour la reine Christine de Suède émigrée à Rome, Carissimi conçoit l'« action » *Il sacrificio d'Isacco* (1656), exécuté avec les fastes d'un véritable opéra. Certes, les oratorios de Carissimi sont joués sans costumes ni décors et ils s'appuient sur un texte tiré de

la bible (en italien ou en latin) mais ils utilisent les mêmes structures musicales (récitatif, arioso et aria de formes AB, ABB ou de forme strophique) employées dans les opéras.

La proximité des deux genres est évidente et un observateur extérieur, tel que le musicien français André Maugars, n'a pas manqué de la souligner. Dans sa *Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (1639), Maugars choisit assez clairement le clan italophile en soulignant la nouveauté de la musique ultramontaine. En particulier, il nous laisse une description de l'exécution d'un oratorio dans l'église St. Marcel, liée à la puissante Congrégation des frères du Saint Crucifix : « il y a encore une [...] sorte de Musique, qui n'est point du tout en usage en France, & qui pour cette raison mérite bien que je vous en fasse un récit particulier. Cela s'appelle, Style récitatif », écrit Maugars à son anonyme « curieux ». Le Français est inévitablement surpris de trouver, dans une église un vendredi de Carême, une pièce sacrée où l'action est mise en avant, ce qui la rapproche à ses yeux du théâtre : « les voix [...] chantent une histoire du vieil Testament, en forme d'une Comédie spirituelle ». C'est pour ces raisons que les choix artistiques de Jérôme Corréas valorisent à juste titre cette dimension dramatique des oratorios de Carissimi.

Malgré ces points de contacts indiscutables entre les deux genres, si l'histoire de l'oratorio tend au XVIII^e siècle à se superposer avec celle de l'opéra comme le témoignent encore les compositions de Caldara à Vienne, les différences restent assez visibles au XVIII^e siècle. On a mentionné le choix du latin que Carissimi paraît préférer à l'italien, en symbiose avec le goût exclusif du milieu aristocratique romain. À part la question de la langue,

la différence principale entre l'opéra et l'oratorio concerne sans doute le traitement du chœur. Sous le poids du modèle de la tragédie grecque ancienne placée en France et en Italie au centre du débat esthétique dès la seconde moitié du XVI^e siècle, le chœur suscite un regain d'intérêt de la part des compositeurs. Il est pourtant rapidement marginalisé dans l'opéra (italien) à la faveur des procédures vocales solistes. En revanche, il occupe une place centrale dans les oratorios et Carissimi n'y est pas pour rien. Le chœur final de *Jephté* devient rapidement objet dans un premier temps d'étude et d'admiration (voir le traité de Kircher), et dans un second temps d'imitation, comme le prouve, par exemple, le final du *Reniement de St Pierre* de Charpentier, de toute évidence inspiré du modèle de Carissimi.

Alessandro Di Profio



Les Paladins

En 1760, Jean-Philippe Rameau compose *Les Paladins*, ultime chef-d'œuvre de l'esprit baroque français, délibérément placé sous le signe de la fantaisie et de l'imaginaire.

En empruntant leur nom à l'un des plus grands compositeurs français, Les Paladins explorent ainsi les répertoires injustement négligés comme les grands fleurons de l'art musical baroque : ensemble associé au Centre de Musique Baroque de Versailles (avec des créations telles *Iphigénie en Tauride* de Desmarests, *Les Éléments* de Destouches, *La Grotte de Versailles* de Lully), et au festival d'Ambronay (*Grands Motets* de Bernier, *Histoires Sacrées* de Carissimi), ils se produisent également aux Semaines Musicales de Quimper (*Didon et Enée*, et l'*Ode à Sainte-Cécile* de Purcell), au festival d'Auvers sur Oise, au Festival de Musique Sacrée de Lourdes (*Cantates* de Bach, *Odes à Sainte-Cécile* de Haendel), au Festival Jean de la Fontaine de Château-Thierry (*Le Bourgeois Gentilhomme* de Lully, les *Leçons de Ténèbres* de Porpora), au Festival d'Évian, au Festival des Cathédrales en Picardie (*Grandes Cantates Dramatiques* de Haendel), aux Invalides, et aux Grands Concerts du Palais Royal (*David et Jonathan* de Charpentier, *Apollon et Daphné* de Haendel), à Londres, Genève, Utrecht, Rome, Milan, Prague...

Les Paladins poursuivent une exploration du répertoire musical dramatique italien, qu'il soit profane ou sacré. Après Carissimi, c'est Porpora, Hasse, Albinoni ou Mazzocchi dont de nombreuses œuvres attendent d'être jouées.

Les Paladins ont enregistré trois disques chez

Arion : Les «Duos Italiens», *Apollon et Daphné* de Haendel (ffif de Télérama, 9 de Répertoire) et les *Leçons de Ténèbres* de Nicola Porpora.

Jérôme Correas, direction, clavecin & orgue



Après avoir étudié le clavecin et la basse continue auprès d'Antoine Geoffroy-Dechaume, Jérôme Correas s'est tourné vers le chant : premier prix au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris suivi de deux années à l'Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris. Jérôme Correas a chanté depuis avec de nombreux chefs le répertoire

baroque aussi bien que celui des XIXe et XXe siècles (William Christie, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Marek Janowski, Jesus Lopez-Coboz, Gabriel Garcia-Navarro, Donato Renzetti, Jean-Bernard Pommier, Arie Van Beck...), sous la direction desquels il a également enregistré plus d'une vingtaine de disques.

En 1997, il fonde les Paladins, associant sa double formation d'instrumentiste et chanteur au service d'œuvres vocales et instrumentales inédites ou peu connues, et faisant ainsi redécouvrir des œuvres de Carissimi, Mazzocchi, Hasse, Porpora, Mouret, Desmarest...

En 2003, Jérôme Correas a été invité à diriger l'Is-

rael Camerata dans le Stabat Mater de Pergolèse pour une tournée à Jérusalem et Tel Aviv. Enfin, il a toujours déployé une intense activité pédagogique: à l'Académie de Lanciano (Italie), à la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles ainsi qu'au Festival Juiz de Fora (Brésil) à la demande du ministère des Affaires Etrangères et de l'AFAA), pour des master-classes. Jérôme Correas est professeur de chant baroque au CNR de Toulouse.

Monique Zanetti



Après des études musicales au Conservatoire de Metz et à l'université, où elle obtient une licence de musicologie, Monique Zanetti se spécialise assez vite dans le répertoire baroque et se produit régulièrement avec les plus grands ensembles: Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Le Par-

lement de Musique, Les Talens lyriques (...) avec lesquels elle effectue de nombreuses tournées en France et à l'étranger

Monique Zanetti participe également à de nombreuses productions lyriques: *Alys de Lully*, *Médée* de Charpentier, *Orfeo* de Monteverdi, *Le Médium* de Menotti, *Werther* de Massenet, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz, *Roland de Lully*... (Opéra Comique, Opéra du Rhin, Opéra de Lausanne, BAM de New York...)

Elle a à son actif une importante discographie

enregistrée chez Harmonia Mundi, Erato, Harmonic Records, Opus III, Et Cetera, Musidisc, Pan classics...

Raphaële Kennedy, Soprano



Elève de Béatrice Cramoix et Caroline Pelon, elle obtient en 1998 un premier prix de chant baroque à l'unanimité et avec félicitations du jury des concours centralisés de la Ville de Paris.

Elle est régulièrement sollicitée comme soliste par le Concert des Nations et la Capella Reial de Catalunya (Jordi Savall), la Fenice (Jean Tubéry), les Sacqueboutiers de Toulouse (Jean-Pierre Canihac), la Simphonie du Marais (Hugo Reyne), le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), et l'ensemble baroque du Léman.

Attachée au répertoire polyphonique ancien et contemporain, elle est membre de l'ensemble européen William Byrd (Graham O'Reilly), Les Jeunes Solistes (Rachid Safir). Elle collabore également avec Accentus/Axe 21 (Laurence Equilbey).

Elle a fondé en 1996 avec l'organiste et compositeur Pierre-Adrien Charpy l'ensemble Da Pacem. En 2003, elle fonde avec la guitariste Marylise Florid leur duo voix et guitare.

Patricia Gonzalez, soprano

Premier prix de chant au CNR d'Aubervilliers, Patricia Gonzalez a fait partie des Jeunes Solis-



tes de l'Opéra d'Angers où elle tient les rôles de Chérubin (*les Noces de Figaro*), de Marzelline (*Fidelio*), de l'Amour dans *l'Orphée* de Gluck, de Gabrielle (*la Vie Parisienne*)...

Elle interprète ensuite le répertoire baroque, notamment avec Les Arts Florissants, les Musiciens du Louvre, Le Concert Spirituel, l'Ensemble Baroque de Limoges, la Fenice, ... Elle se produit dans de nombreux théâtres et festivals en France et à l'étranger

A la scène, elle chante dans *Didon et Enée* de Purcell à l'Opéra de Massy (rôle de Didon) et avec l'opéra studio de Genève. Elle participe aussi à une création contemporaine de Bernard Cavanna: *Raphaël Reviens!*

En concert, elle se produit dans les *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi, Les «Histoires Sacrées» et le *Tu Deum* de M.A Charpentier, *Les Leçons de Ténèbres* de Couperin et le *Messie* de Haendel. Elle chante aussi dans le *Requiem* de Mozart. Avec Il Seminario Musicale, elle interprète, en duo avec Gérard Lesne, des airs d'opéras de Haendel. Elle chante de la mélodie française avec la pianiste Bénédicte Harlé.

Jean-François Lombard, haute-contre

Jean-François Lombard commence ses études de chant au Conservatoire national de région de Rouen dans la classe de H.Bedex. Très attiré par la musique des XVIIe et XVIIIe siècles, il entre à la Maîtrise du centre de musique baroque de



Versailles dirigée par O. Schneebeli puis, dès la fin de ses études, il débute au festival d'Ambronay dans *Persée* de Lully.

Dès lors, il travaille avec La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Les Musiciens du Louvre, Les Arts Florissants, Les Paladins, L'En-

semble Vocal et Instrumental de Lausanne, Le Concert Spirituel, Sagittarius, L'Ensemble Baroque de Limoges, Le Poème Harmonique, La Symphonie du Marais, La Fenice.

Jean-François Lombard a chanté à l'Opéra Royal de Versailles, à Oslo, à Budapest, au Concertgebouw d'Amsterdam, au Festival d'Ambronay.

Il s'est produit au Théâtre des Bouffes du Nord dans des Lieder de Schubert accompagné par le pianiste Alain PLANES et le Chœur Accentus ainsi qu'à l'Opéra de Rouen dans *Mahagonny Songspiel* de Weill.

Jean François Lombard compte à ce jour une dizaine d'enregistrements discographiques ainsi que de nombreux enregistrements radiophoniques.

Jean-François Novelli, ténor

Lauréat du Concours Général, Jean-François Novelli débute de brillantes études de musicologie à l'Université de la Sorbonne, et obtient, dans



le même temps un premier prix de flûte à bec. Il entre ensuite au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, où il suit les enseignements successifs d'Anna-Maria Bondi, Rachel Yakar et Christiane Patard, avant d'être admis en 3ème cycle. Passionné de musique baroque, il remporte

avec Patricia Petibon et l'Ensemble Amarillis, le 1er prix du *Concours Sinfonia*, dont le jury est alors présidé par *Gustav Leonhardt*. Il fait ensuite partie des jeunes talents sélectionnés en 2001 pour le Midem de Cannes.

Il se perfectionne avec le ténor *Howard Crook* et collabore avec la plupart des principales formations françaises ou étrangères spécialisées dans les répertoires des XVIIème et XVIIIème siècles. Il enregistre *Armida abbandonata* de Jommelli ; des *Motets* de Danielis et de Leo (direction, Christophe Rousset) ; les *Litanies à la Vierge* de Charpentier et le *Triomphe d'Iris* de Clérembault (direction, Hervé Niquet) ; des *Motets* de Scarlatti et des *Oratorios* sacrés de Charpentier (direction, Gérard Lesne),

Renaud Delaigue, basse

Diplômé du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon, Renaud Delaigue intègre l'Atelier Lyrique de l'Opéra National de Lyon en 1995 pour deux saisons durant lesquelles il interprète notamment Sarastro dans *Une petite flûte enchantée* dirigée par Claire Gibault, Basilio dans



le *Figaro* d'après Mozart et Rossini

Son intérêt pour la chanson polyphonique de la Renaissance l'amène à pratiquer ce répertoire au sein de l'ensemble Clément Janequin (dirigé par Dominique Visse) aussi bien en concert, en spectacle que pour des enregistrements

En 1999/2000, il participe aux productions *Le Couronnement de Poppée*, *Orfeo*, *Le Retour d'Ulysse* de Monteverdi sous la direction de Jean-Claude Malgoire, qui lui renouvelle sa confiance pour la 9^e symphonie de Beethoven, *Le Messie* de Haendel et le *Requiem* de Mozart.

Il a interprété le rôle du Moine dans *Don Carlo* à l'Opéra Théâtre de Metz, le Père de famille dans *L'Enfance du Christ* de Berlioz avec J.C. Malgoire et s'est produit avec l'Orchestre National de France sous la direction de Kurt Masur dans *Elias* de Mendelssohn.

Il chante le Pape dans *Benvenuto Cellini* de Berlioz à Radio France sous la direction de John Nelson et Arkel dans *Pelleas et Mélisande* au musée d'Orsay. Parmi ses projets, *L'Enfance du Christ* sous la direction de John Nelson, Basilio dans *le barbier de Séville* avec J.C Malgoire ...



When the historia sacra verges on opera

In 1681 the *Mercure galant* had no hesitation in describing Carissimi (1605-1674) as 'the greatest master of music we have had for a long time', and some years later, in 1706, Lecerf de la Viéville, France's fiercest critic of Italian music, regarded him as Lully's 'least unworthy adversary'. We can but feel surprise at finding such expressions of esteem in texts by authors connected with the court of Louis XIV who were committed to the support of French music over Italian. Moreover the German theorist Johann Matheson commented sarcastically on that admiration for Carissimi, 'who is venerated more than anybody, even by the French, who generally venerate nobody unless he is one their fellow countrymen'. Although the French 'veneration' for Carissimi rests partly on the activity of Charpentier, who probably studied with Carissimi during his stay in Rome around 1654, the Italian composer's reputation was widely international during his lifetime. Yet he rarely left Rome: Carissimi spent almost the whole of his career – forty-four years, from the age of twenty-three until his death in 1674 – at the Jesuit Collegio Germanico. Despite his secluded existence and his choice of a life of relative obscurity, it was his compositions generally described as 'oratorios' that drew universal attention to Carissimi. He did not invent this genre but he was its brilliant continuator, taking advantage of the happy conjuncture of Italian skill in the art of *stile rappresentativo* ('theatrical style', dramatic monody) and Jesuit artistic sensibility, notably in the field of music of an edifying nature.

When in 1674 the Jesuits obtained a papal brief issued by Clement X forbidding, under pain of excommunication, the removal of Carissimi's manuscripts from the Collegio Germanico, to

which the composer had left them, little did they know that they were thereby condemning that treasure to the same fate as their own order: the Jesuit library was dispersed a century later, when the Society of Jesus was dissolved, and Carissimi's autograph manuscripts were lost. Apart from the lack of sources, two further complications make studies of this composer even more problematical: on the one hand, the biography of this very reserved musician is full of uncertainty; on the other hand, his very great international success encouraged imitation and plagiarism (the same thing happened to Pergolesi a few decades later). Consequently, concerning Carissimi's works, we find ourselves faced with the twofold difficulty of attribution and chronology.

This recording by Les Paladins includes two authentic works by Carissimi (*Jephthe* and *Judicium Salomonis*) and others of more uncertain attribution (*Job*, *Oratorio della Santissima Vergine* and *Cain*). As for the circumstances of the performance of these works, we know almost nothing. All we can say for certain is that *Judicium Salomonis* was composed before 1669, the year a printed edition appeared in Germany, and that *Jephthe* was known from at least 1648, when the theorist Athanasius Kircher studied the work, later quoting passages from it in his *Musurgia universalis*. These of course are late dates, which tell us very little about the exact time of composition.

Finally, after the problems of attribution and chronology, there is that of definition: how to define the genre. It is not always easy to distinguish between oratorio, motet and *historia sacra*. This ambiguity of form is reflected in the terminology of the time (e.g. 'historia' or 'dialogue') that was used for different genres. This relative confusion is explained by the fact that all over Italy priority

was given to *stile rappresentativo*: music was made more 'dramatic' by the insertion, in both secular and sacred genres, of parts that were treated as *dramatis personae*, thus making it possible to bring out the monodic style of writing.

Like other sacred genres the oratorio includes dramatic sections (often in the form of dialogues based on the contrast between good and evil), alternating with sections of a narrative (taken by the narrator, or *historicus*) or contemplative nature. The increasing importance of the dramatic dimension no doubt brings the oratorio close to early opera. Through the Roman diplomat and composer Emilio de' Cavalieri, author of the *Rappresentazione di Anima, et di Corpo* (1600), Romans became aware of the work of Peri and Caccini in Florence. We may suppose furthermore that Carissimi was familiar with the operas of Monteverdi, since he was offered the post of *maestro di cappella* of St Mark's in Venice. It is probably no mere coincidence that, no doubt at the same time as *Jephthe*, the Roman composer wrote a sort of opera, *L'amorose passioni di Fileno*, which was performed in Bologna in 1647. For Queen Christina of Sweden, then living in exile in Rome, Carissimi wrote *Il sacrificio d'Isacco* (1656), which was performed with all the splendour of a true opera. Of course, Carissimi's oratorios were sung without costumes or scenery and they are based on biblical texts (generally sung in Latin, but occasionally in Italian), but musically they follow the same structure as opera (recitative, arioso and aria in AB, ABB forms or in strophic form).

The closeness of the two genres was obvious, as the French violist and writer André Maugars noted. In his *Response faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie* (1639), Maugars clearly chose to support the pro-Italian clan by underlining the originality of Italian music, and he left us

a report of an oratorio performance in Rome. The Roman oratory in which the *oratorio latino* first developed was the Oratory of the Crocefisso (near and related to the church of S Marcello), which was the meeting place of a religious society of Roman noblemen called the Arciconfraternità del Ss Crocefisso. It was there, on one of the Fridays of Lent, that Maugars heard two musical settings of biblical stories and wrote: 'There is another type of Music that is not in use in France, and which for that reason merits a description here. It is called *stile recitativo*'. He was obviously surprised to find, in church and during Lent, a performance in which the emphasis was placed on the action, making it closer in his eyes to something one would expect to hear in a theatre: 'The voices [...] sing a story from the Old Testament, in the form of a *comédie spirituelle*'. Jérôme Corréas is therefore quite justified in choosing to bring out the dramatic dimension of Carissimi's oratorios on this recording.

Despite the ground that the two genres undoubtedly had in common, the differences between oratorio and opera were nevertheless still quite clear in the seventeenth century (it was not until the eighteenth century that they tended to merge, as may be seen from the Viennese works of Antonio Caldara). In keeping with the tastes of the Roman nobility, Carissimi appears to have preferred Latin texts to the Italian that was used for opera. Apart from the question of language, the main difference between opera and oratorio lies no doubt in the treatment of the chorus. From the second half of the sixteenth century onwards there was much discussion in Italy and France about the aesthetics of the chorus as it was used in ancient Greek drama; as a result composers showed new interest in the chorus

from that time onwards. Although it was soon relegated to a minor role in Italian opera, composers preferring to concentrate on the solo parts, the chorus became central to oratorio, and Carissimi had something to do with that. The final chorus of *Jephthe*, 'Plorate, filii Israel', was studied and admired in his day as an outstandingly vivid expression of a specific emotion (see Kircher's *Musurgia universalis*). Charpentier, for example, was so impressed that he took inspiration from it for the end of his *Reniement de St Pierre*.

Alessandro Di Profio



Les Paladins

In 1760 Rameau composed *Les Paladins*, a lively, witty and imaginative *comédie lyrique*, a masterpiece of French Baroque.

In taking their name from a work by one of the greatest French composers, Les Paladins state their aim: to explore repertoires that have been unjustly neglected, as well as the recognised masterpieces of Baroque music. The ensemble works in association with the Versailles Centre for Baroque Music (revivals of *Iphigénie en Tauride* by Desmarests, *Les Éléments* by Destouches, *La Grotte de Versailles* by Lully...) and the Ambroise Festival (*Grands Motets* by Bernier, 'Histoires sacrées' by Carissimi). It has also taken part in festivals at Quimper (Purcell's *Dido and Aeneas* and *Ode to St Cecilia*), Auvers-sur-Oise, Lourdes (Bach Cantatas, Handel's St Cecilia Odes), Châtea-Thierry (Lully's *Le Bourgeois Gentilhomme* and Porpora's *Tenebrae*), Evian, the 'Festival des

Cathédrales en Picardie' (Handel Cantatas), as well as concerts in Paris (including Charpentier's *David et Jonathan* and Handel's *Apollo e Daphne* at the Palais Royal), London, Geneva, Utrecht, Rome, Milan, Prague...

The ensemble also continues to explore the dramatic Italian repertoire, both secular and sacred, including works by Carissimi, Porpora, Hasse, Albinoni and Mazzocchi. Many works by these composers still await revival.

Les Paladins have made three recordings for Arion: 'Italian Duets', Handel's *Apollo and Daphne* (high ratings from the French music press) and *Tenebrae* by Nicola Porpora (due for release in 2005). For Ambrosie they have recorded works by Giacomo Carissimi: 'Histoires sacrées' (due for release in March 2005).

Jérôme Correas, direction, harpsichord & organ

Jérôme Correas studied harpsichord and continuo with Antoine Geoffroy-Dechaume, before turning to singing. After being awarded a *premier prix* at the Paris Conservatoire (CNSM), he went on to study for two years at the École d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris. Since then he has taken part in many Baroque as well as nineteenth- and twentieth-century works, with conductors including William Christie, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Marek Janowski, Jesus Lopez-Cobos, Gabriel Garcia-Navarro, Donato Renzetti, Jean-Bernard Pommier and Arie Van Beck. He has made about twenty recordings with these conductors and their ensembles.

In 1997 Jérôme Correas formed Les Paladins for the exploration of unknown or little-known vocal and instrumental works. The ensemble has contributed to the revival of works by composers

including Carissimi, Mazzocchi, Hasse, Porpora, Mouret and Desmarests.

In 2003 Jérôme Correas was invited to conduct Pergolesi's *Stabat Mater* with the Israel Camerata in Jerusalem and Tel Aviv.

Finally, Jérôme Correas has always been a dedicated teacher. He gives classes at the Lanciano Summer Academy (Italy) and at the Choir School of the Versailles Centre for Baroque Music, and masterclasses at the Juiz de Fora International Festival (Brazil). He also teaches Baroque singing at the Regional Conservatoire (CNR) in Toulouse.

Monique Zanetti, soprano

After studying at the Metz Conservatoire and the University of Metz, where she obtained a degree in musicology, Monique Zanetti turned to the Baroque repertoire, appearing regularly with major ensembles, including Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Le Parlement de Musique and Les Talens Lyriques.

Monique Zanetti has appeared in many operatic productions, including *Atys* (Lully), *Médée* (Charpentier), *Orfeo* (Monteverdi), *The Medium* (Menotti), *Werther* (Massenet), *Pelléas et Mélisande* (Debussy), *Béatrice et Bénédict* (Berlioz) and *Roland* (Lully), at the Opéra Comique in Paris, the Opéra du Rhin, Lausanne Opéra, the Brooklyn Academy of Music, New York... She has made many recordings, for Harmonia Mundi, Erato, Harmonic Records, Opus 111, Et Cetera, Musidisc, Pan Classics...

Raphaële Kennedy, soprano

After studying with Béatrice Cramoix and Caroline Pelon, Raphaële Kennedy was unanimously

awarded a *premier prix* for Baroque singing in 1998 with the examining board's utmost praise.

She appears regularly as a soloist with Le Concert des Nations and La Capella Reial de Catalunya (Jordi Savall), La Fenice (Jean Tubéry), Les Sacqueboutiers de Toulouse (Jean-Pierre Canihac), La Symphonie du Marais (Hugo Reyne), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre), and the Ensemble Baroque du Léman.

Particularly interested in the early polyphonic and contemporary repertoires, she is a member of the William Byrd Ensemble (Graham O'Reilly) and Les Jeunes Solistes (Rachid Safir). She also works with Accentus / Axe 21 (Laurence Equilbey).

In 1996, with the organist and composer Pierre-Adrien Charpy, she formed the Da Pacem Ensemble. In 2003 she got together with the guitarist Marylise Florid to form a duo (voice and guitar).

Patricia Gonzalez, soprano

After receiving a *premier prix* for singing at the Regional Conservatoire in Aubervilliers, Patricia Gonzalez joined the Jeunes Solistes at Angers Opéra, where her roles included Cherubino in Mozart's *Le Nozze di Figaro*, Marzelline in Beethoven's *Fidelio*, Amore in Gluck's *Orfeo ed Euridice* and Gabrielle in Offenbach's *La Vie Parisienne*.

She then turned to the Baroque repertoire, notably with Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Le Concert Spirituel, L'Ensemble Baroque de Limoges, and La Fenice. She appears at many theatres and festivals in France and other countries.

On stage she has sung the part of Dido in Purcell's *Dido and Aeneas* (Massy Opéra and with the Opéra Studio de Genève). She has also taken part

in a recent work by Bernard Cavanna, *Raphaël, reviens!*

In concert she has appeared in Monteverdi's *Vespro della Beata Vergine*, Charpentier's 'Histoires sacrées' and *Te Deum*, Couperin's *Leçons de Ténèbres*, Handel's *Messiah* and Mozart's *Requiem*. With the ensemble Il Seminario Musicale she has sung operatic arias by Handel in duo with Gérard Lesne. And with the pianist Bénédicte Harlé, she also sings French songs (*mélodies*).

Jean-François Lombard, high tenor

Jean-François Lombard studied singing in H. Bedex's class at the Regional Conservatoire in Rouen. His interest in seventeenth- and eighteenth-century music led him to join the Choir of the Centre de Musique Baroque de Versailles, conducted by Olivier Schneebeli. After completing his studies, he made his début at the Ambronay Festival in Lully's *Persée*.

He has worked with La Grande Écurie et la Chambre du Roy, Les Musiciens du Louvre, Les Arts Florissants, Les Paladins, L'Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne, Le Concert Spirituel, Sagittarius, L'Ensemble Baroque de Limoges, Le Poème Harmonique, La Symphonie du Marais, and La Fenice.

Jean-François Lombard has sung at the Royal Opera House, Versailles, the Ambronay Festival, and in Oslo, Budapest, Amsterdam (Concertgebouw)...

He has sung Schubert Lieder, accompanied by the pianist Alain Planès and the Accentus Choir (Théâtre des Bouffes du Nord, Paris), and has appeared in Kurt Weill's *Mahagonny Songspiel* (Opera House, Rouen).

Jean-François Lombard has made about ten CDs so far, as well as many recordings for radio.

Jean-François Novelli, tenor

After studying musicology at the Sorbonne and obtaining a *premier prix* for recorder, Jean-François Novelli entered the Paris Conservatoire (CNSM), where he worked with Anna-Maria Bondi, Rachel Yakar and Christiane Patard, before going on to advanced studies.

He is passionately fond of Baroque music. With Patricia Petibon and the Amarillis Ensemble he was awarded first prize in the Sinfonia Competition (the chairman of the panel of judges was Gustav Leonhardt). In 2001 he was nominated for a Victoires award at Cannes Midem.

He is coached by the tenor Howard Crook and works with many of the major ensembles specialising in the seventeenth- and eighteenth-century repertoires. He has recorded *Armida abbandonata* by Jommelli, and Motets by Danielis and Leo (with Christophe Rousset); Charpentier's *Litanies à la Vierge* and Clérambault's *Le Triomphe d'Iris* (with Hervé Niquet); Scarlatti Motets, and Sacred Oratorios by Charpentier (with Gérard Lesne).

Renaud Delaigue, bass

After graduating from the Lyon Conservatoire (CNSM) in 1995, Renaud Delaigue spent two seasons with the Atelier Lyrique de l'Opéra National de Lyon, during which his roles included Sarastro in *Une petite flûte enchantée*, conducted by Claire Gibault, and Don Basilio in *Figaro*, based on Mozart and Rossini.

His interest in the polyphonic songs of the Renaissance led him to join the ensemble Clément Janequin (directed by Dominique Visse), with which he performed that repertoire in concerts and stage performances and on CD.

In 1999–2000 he took part in the productions of Monteverdi's *L'incoronazione di Poppea*, *Orfeo*, and *Il Ritorno d'Ulisse in patria*, directed by Jean-Claude Malgoire, and later Beethoven's *Ninth Symphony*, Handel's *Messiah* and Mozart's *Requiem* under the same conductor.

He has sung the part of the monk in Verdi's *Don Carlos* (Metz Opéra) and the Ishmaelite father in Berlioz's *L'Enfance du Christ* (conductor, Jean-Claude Malgoire). He has also appeared in Mendelssohn's *Elijah* with the Orchestre National de France under Kurt Masur.

He has sung the part of the Pope in Berlioz's *Benvenuto Cellini*, conducted by John Nelson (Radio France), and that of Arkel in Debussy's *Pelleas et Mélisande* (Musée d'Orsay).

Renaud Delaigue's future projects include *L'Enfance du Christ*, conducted by John Nelson, and Don Basilio in *Il Barbiere di Siviglia* with Jean-Claude Malgoire.



Parallelen zwischen der Historia sacra und der Oper

1681 beschrieb die Pariser Monatszeitschrift *Le Mercure galant* Carissimi (1605–1674) rundweg als «den grössten Musiker seit langem», und einige Jahre später, 1706, betrachtete Lecerf de la Viéville, der unversöhnlichste Kritiker italienischer Musik, ihn als «den am wenigsten unwürdigen Widersacher» Lullys. Mit grossem Erstaunen nimmt man diese Ehrbezeugungen von Autoren, die dem Hofe von Ludwig XIV. verbunden waren und sich die Verteidigung französischer Musik gegen die Italiener auf die Fahne geschrieben hatten. Der deutsche Musiktheoretiker Johann Matheson machte denn auch aus seiner Verwunderung vor dieser Hochachtung keinen Hehl. Nicht ohne Sarkasmus schrieb er, dass Carissimi «inniger verehrt wird als jeder andere, sogar von den Franzosen, deren Verehrung doch meist ausschliesslich ihren eigenen Landsleuten gilt». Die «Verehrung» der Franzosen mag in Zusammenhang mit Charpentier stehen, welcher während seines Aufenthalts in Rom um 1654 wahrscheinlich Carissimis Schüler war. Der italienische Meister genoss jedoch bereits zu Lebzeiten in ganz Europa einen hervorragenden Ruf. Und dies obwohl er Rom nur äusserst selten verliess: Praktisch seine ganze Karriere spielte sich am jesuitischen *Collegium Germanicum* ab. 44 Jahre lang lebte der Komponist dort, von seinem 23. Lebensjahr bis zu seinem Tod (1674). Trotz dieses abgeschiedenen, dem Ruhm entsagenden Lebens zog Carissimi die internationale Aufmerksamkeit auf sich, und zwar durch seine Kompositionen, die im allgemeinen mit der Bezeichnung «Oratorio» versehen wurden. Carissimi war weder der

Begründer noch der Erfinder dieses Genres, ganz bestimmt aber ein begnadeter Weiterführer, der sein Werk in einer vorteilhaften Konstellation schaffen konnte: Er zog doppelten Nutzen aus dem italienischen Erfahrungsschatz im Bereich der «repräsentativen» Musik und aus der Vorliebe der Jesuiten für Künste und Bühnenspiele vornehmlich erbaulichen Charakters.

Als Papst Klemens X. im Jahre 1674 auf Betreiben der Jesuiten die Veräusserung der Partituren Carissimis unter Exkommunikationsstrafe untersagte, damit diese dem *Collegium Germanicum* erhalten blieben, dem der Komponist sie vermacht hatte, konnte niemand wissen, dass diesem Schatz damit das gleiche Schicksal harrte wie dem Jesuitenorden. Ein Jahrhundert später wurde er aufgelöst und seine Bibliothek in alle Windesrichtungen verstreut. Die Autographen Carissimis gingen unwiederbringlich verloren. Zu dieser lückenhaften Quellsituation kamen zwei weitere Umstände, welche das Studium des Komponisten erschweren: Einerseits weist die Biographie dieses äusserst diskreten, zurückgezogen lebenden Musikers zahlreiche Leerstellen auf, und andererseits führte sein grosser internationaler Erfolg, wie das auch einige Jahrzehnte später bei Pergolesi der Fall gewesen war, zu einer Häufung von Imitationen und Plagiaten. Aus diesen Gründen stellt der Werkkorpus von Carissimi Forscher und Musiker bis heute vor das zweifache Problem der Zuordnung und der Chronologie. Die vorliegende Aufnahme des Ensembles *Les Paladins* umfasst zwei Werke, deren Autorschaft zweifelsfrei feststeht (*Jephthé* und *Judicium Salomonis*), und andere, deren Zuordnung nicht eindeutig vorgenommen werden kann (*Job*, das *Oratorium der Heiligen Jungfrau* und *Cain*). Zeitrahmen

und Umstände der Schaffung dieser Werke sind nahezu gänzlich unbekannt. Der Wissensstand beschränkt sich auf folgende Fakten: Das *Judicium Salomonis* muss vor 1669 komponiert worden sein, denn in diesem Jahr erschien eine in Deutschland gedruckte Ausgabe dieses Werks; und von *Jephte* weiss man spätestens ab 1648, da der Universalgelehrte Kircher es in dieser Zeit studiert und später Auszüge daraus in seinem Kompendium *Musurgia universalis* zitiert hat. Es handelt sich hierbei natürlich um spätere Daten, die recht wenig über die tatsächliche Kompositionsperiode aussagen. Zu den beiden erwähnten Problemen gesellt sich ein drittes: die Definition des Genres. Die Unterscheidung zwischen Oratorio, Motette oder Historia sacra fällt nicht immer leicht. Die formelle Unschärfe schlägt sich auch in der Terminologie nieder (beispielsweise «Historia» oder «Dialog»), die für verschiedene Genres verwendet wird. Ursache dieser ziemlich unübersichtlichen Situation ist der Vorrang, welcher im ganzen italienischen Kulturkreis der repräsentativen Musik eingeräumt wurde: Die Musik sowohl in den profanen wie auch den sakralen Genres wird «dramatisiert» durch das Einfügen von Rollen, welche im Stile von Theaterfiguren gehandhabt werden, was wiederum eine Aufwertung der neuen Kompositionsart in monodischem Stil erlaubt.

Wie auch andere sakrale Genres beinhaltet das Oratorio dramatische Abschnitte (oft als Dialoge gestaltet und auf der Antinomie Gut-Böse beruhend), die im Wechsel mit kontemplativen und narrativen Partien stehen (wobei letztere von einem Erzähler, dem sogenannten «Historicus», gesungen werden). Die wachsende Bedeutung der dramatischen Dimension rückt das Orato-

rio zweifelsohne in die Nähe der Oper, deren Ursprünge in jene Zeit zurückreichen. Durch Vermittlung des römischen Diplomaten Emilio de' Cavalieri, Autor von *La Rappresentazione d'Anima et Corpo* (1600), begannen sich die Römer Kunstkreise für die florentinischen Experimentierformen Peris und Caccinis zu interessieren. Man darf ausserdem davon ausgehen, dass Carissimi die Opern Monteverdi kannte, da ihm der Posten des Kapellmeisters an San Marco in Venedig angeboten wurde. Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass der römische Komponist, wohl zur gleichen Zeit wie *Jephte*, *L'amorose passioni di Fileno* schrieb, eine Art Oper, die 1647 in Bologna aufgeführt wurde. Für die Königin Christina von Schweden, die sich in Rom niedergelassen hatte, schuf Carissimi die «Aktion» *Il sacrificio di Isacco* (1656), die mit dem reichen Prunk einer veritablen Oper inszeniert wurde. Gewiss, die Oratorien Carissimis bedingen weder Kostüme noch Bühnenbild, und sie beruhen auf Bibeltexten (in Italienisch oder Latein), aber sie verwenden die gleichen musikalischen Strukturen (Rezitativ, Arioso und Aria der Formen AB, ABB oder in strophischer Gliederung), wie sie auch in Opern eingesetzt werden.

Die Verwandtschaft der beiden Genres ist offensichtlich. Auch einem unbeteiligten Beobachter wie dem französischen Musiker André Maugars ist sie ins Auge gefallen. In seiner «Réponse faite à un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie» (1639; «Antwort an einen Neugierigen zum Gefühl der Musik in Italien») schlägt sich Maugars auf die Seite der Italophilen, indem er die Neuheit der ultramontanen Musik unterstreicht. Von besonderem Interesse ist in diesem Zusammenhang seine Beschreibung einer Ora-

toriumsufführung in der Kirche San Marcello, welche der mächtigen Erzbruderschaft des allerheiligsten Kreuzes angehörte: «Es gibt da noch eine [...] Art Musik, die in Frankreich gar nicht gebräuchlich ist und die es deshalb wohl verdient, dass ich Ihnen davon besonderen Bericht ablege. Das nennt sich Rezitativstil», schrieb Maugars seinem anonymen «Neugierigen». Der Franzose zeigt sich bass erstaunt, in einer Kirche an einem Freitag der Fastenzeit ein sakrales Stück zu hören, in welchem die Aktion im Vordergrund steht, wodurch es in seinen Augen theaterhafte Züge annimmt: «Die Stimmen [...] singen eine Geschichte aus dem Alten Testament, in Form einer geistlichen Komödie». Aus diesen Gründen sind die künstlerischen Ansätze von Jérôme Corréas zur Hervorhebung der dramatischen Dimension von Carissimis Oratorien durchaus berechtigt.

Trotz der offensichtlichen Berührungspunkte zwischen den beiden Genres und obwohl die Geschichte des Oratorios im 18. Jahrhundert immer stärkere Parallelen zu jener der Oper aufweist, was auch die Kompositionen Caldaras in Wien bezeugen, sind die Unterschiede im 17. Jahrhundert noch recht deutlich erkennbar. Bereits erwähnt wurde die lateinische Sprache, welcher Carissimi gegenüber dem Italienischen den Vorzug gab und sich damit im Einklang mit dem vorherrschenden Geschmack der römischen Adelskreise wusste. Abgesehen von der Sprachfrage liegt der Hauptunterschied zwischen der Oper und dem Oratorium zweifelsohne in der Gewichtung des Chors. Unter dem Einfluss der antiken griechischen Tragödie, welche in Frankreich und in Italien ab der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Zentrum der ästhetischen

Debatte stand, wandten sich die Komponisten wieder vermehrt dem Chor zu. In der (italienischen) Oper wurde er allerdings rasch verdrängt von den solistischen Stimmen. Im Gegensatz dazu war er in den Oratorios von zentraler Bedeutung, was nicht zuletzt auf Carissimis Schaffen zurückzuführen ist. Der Schlusschor von *Jephte* durchlief eine wechselhafte Geschichte: Zunächst war er Gegenstand von Studien und Bewunderung (vergleiche Kirchers Kompendium), und später von Imitationen. Als Beleg dafür kann beispielsweise das Finale von Charpentiers *Le Reniement de Saint Pierre* herangezogen werden, welches offenkundig dem Carissimischen Modell nachempfunden ist.

Alessandro Di Profio



Les Paladins

Das 1760 von Jean-Philippe Rameau komponiert Werk „Les Paladins“ ist das letzte Meisterwerk des französischen Barocks es ist von plötzlichen Eingebungen geprägt und voller Phantasie. Mit ihrem Namen, einem der größten französischen Komponisten entliehen, erforschen „Les Paladins“ die zu unrecht vernachlässigten Bereiche der Musik, die Kleinode der Barockmusik: das Ensemble ist Mitglied des „Centre de Musique Baroque“ in Versailles (mit Werken wie *Iphigénie en Tauride* von Desmarests, *Les Elements* von Destouches, *La Grotte de Versailles* von Lully) und dem „festival d'Ambronay“ (*Grands Motets* von Bernier, *Histoires Sacrées* von Carissimi). Des weiteren konzertieren „Les Paladins“ während der „Semaines Musicales“ in Quimper (*Dido und Aeneas* und *St. Cecilia's Ode* von Purcell), dem „festival d'Auvergne sur Oise“, dem „Festival de Musique sacrée“ in Lourdes (*Bachkantaten* und *St. Cecilia's Ode* von Händel), dem „Festival Jean de la Fontaine de Chateau-Thierry“ (*Le bourgeois gentilhomme* von Lully und *Les Leçons de Ténèbres* von Porpora), auf dem „Festival d'Evian“, dem „Festival des Cathédrales“ in der Picardie (große *Händelkantaten*), im Dôme des Invalides und bei großen Konzerten des Palais Royal in Paris (*David und Jonathan* von Charpentier, *Apollo und Daphne* von Händel) in London, Genf, Utrecht, Rom, Mailand, Prag... „Les Paladins“ erforschen die dramatischen Werke der italienischen Musik sowohl die weltlichen als auch die geistlichen – auf Carissimi folgt Popora, Hasse, Albinoni und Mazzocchi, dessen zahlreiche Werke darauf warten gespielt zu werden. „Les Paladins“ haben bei Arion drei Aufnahmen eingespielt: die *Duos Italiens*, *Apollon et Daphné*

von Händel (in der französischen Fernsehzeitschrift „Télérama“ wurde diese Aufnahme als sehr hochwertig eingestuft) und die *Leçon de Ténèbres* von Nicola Porpora. Für Ambrosio haben sie die *Histoires Sacrées* von Giacomo Carissimi eingespielt.

Jérôme Correas

Nach dem Studium des Cembalos und des Generalbasses bei Antoine Goeffroy-Dechaume wandte sich Jérôme Correas dem Gesang zu: ein erster Preis des CNSM (Conservatoire National Supérieur de Musique) in Paris, gefolgt von zwei Jahren an der „Ecole d'Art Lyrique de l'Opéra de Paris“. Seitdem sang Jérôme Correas unter vielen namenhaften Dirigenten der Barockmusik und auch der Musik des XIX und des XX Jahrhunderts mit denen er zahlreiche Aufnahmen eingespielt hat (William Christie, Jean-Claude Malgouère, Christophe Rousset, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Marek Janowski, Jesus Lopez-Cobos, Gabriel Garcia-Navarro, Donato Renzetti, Jean-Bernard Pommier, Arie Van Beck...). 1997 gründete Jérôme Correas das Ensemble „Les Paladins“ und stellte seine Doppelqualifikation des Instrumentalisten und des Sängers in den Dienst nur wenig oder gänzlich unbekannter Werke der Vokal- und Instrumentalmusik, um diese dem Vergessen zu entreißen – Werke von Carissimi, Mazzocchi, Hasse, Porpora, Mouret, Desmarest... 2000 wurde Jérôme Correas eingeladen, Pergoleisis *Stabat Mater* mit der Israel Camerata während einer Tournee in Jerusalem und Tel Aviv zu dirigieren. Darüber hinaus entfaltet er auch eine intensive

pädagogische Tätigkeit: während der Akademie von Lancia (Italien), der „Maitrise du Centre de Musique Baroque“ in Versailles, sowie in Meisterklassen während des „Festival Juiz de Fora“ (Brasilien – auf Ersuchen des Auswärtigen Amtes und der Französischen Künstlervereinigung-AFAA). Jérôme Correas ist Professor für barocken Gesang an der CNR (Conservatoire National de Région) in Toulouse.

Monique Zanetti

Nach ihrem Musikstudium am „Conservatoire de Metz“ und ihrem Universitätsabschluss in Musikwissenschaft, wandte sich Monique Zanetti bereits bald der Barockmusik zu. Seitdem tritt sie regelmäßig mit den namenhaftesten Ensembles auf: Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Le Parlement de Musique, Les Talens lyriques (...), die sie bei zahlreichen Tourneen innerhalb und außerhalb Frankreichs begleitet. Monique Zanetti wirkte bei zahlreichen Opern-Produktionen mit: *Alys* von Lully, *Médée* von Charpentier, *Orfeo* von Monteverdi, *Le Médium* von Menotti, *Werther* von Massenet, *Pelléas et Mélisande* von Debussy, *Béatrice et Bénédicte* von Berlioz, *Roland* von Lully... (Opéra comique, Opéra du Rhin, Opéra de Lausanne, BAM in New York...). Sie kann eine beeindruckende Diskographie aufweisen, bei Verlagen wie Harmonia Mundi, Erato, Harmonic Records, Opus III, Et Cetera, Musidisc, Pan classics...

Raphaële Kennedy, Sopran

Die Schülerin von Béatrice Cramoix und Caroline Pelon gewann 1998 anlässlich der „Concours Centralisés de la Ville de Paris“ den Ersten Preis

in Barockgesang, auf einstimmigen Beschluss und mit Gratulation der Jury. Als Solistin wirkt Raphaële Kennedy regelmässig bei renommierten Ensembles mit: Le Concert des Nations und La Capella Reial de Catalunya (Jordi Savall), La Fenice (Jean Tubéry), Les Sacqueboutiers de Toulouse (Jean-Pierre Canihac), La Simphonie du Marais (Hugo Reyne), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre) sowie das Ensemble baroque du Léman. Dem alten und modernen polyphonen Repertoire verbunden, ist sie Mitglied der Ensembles William Byrd (Graham O'Reilly) und Les Jeunes Solistes (Rachid Safir). Sie arbeitet auch mit Accentus/Axe 21 (Laurence Equilbey) zusammen. 1996 hat Raphaële Kennedy mit dem Organisten und Komponisten Pierre-Adrien Charpy das Ensemble Da Pacem gegründet. 2003 rief sie mit der Gitarristin Marylise Florid ein Gesangs-Gitarren-Duo ins Leben.

Patricia Gonzales, Sopran

Die Trägerin des ersten Preises für Gesang des CNR (Conservatoire National de Région) von Aubervilliers, Patricia Gonzales, sang als Mitglied der jungen Solisten der „Opéra d'Angers“ unter anderem die Rolle des Chérubin (*Hochzeit des Figaros*), der Marzelline (*Fidelio*), des Amor in Glucks *Orpheus*, die der Gabrielle (*La Vie Parisienne*)... Als Interpretin der Barockmusik arbeitet sie im besonderen Maße mit Les Arts Florissants, les Musiciens du Louvre, Le Concert Spirituel, L'Ensemble baroque de Limoges, La Fenice ... Patricia Gonzales tritt an zahlreichen Theatern und Festivals innerhalb und außerhalb Frankreichs auf. Auf der Bühne trat sie die Rolle der Dido in Purcells *Dido und Aeneas* in der „Opéra de Massy“ mit

dem „opéra studio de Genève“ auf und wirkte des weiteren an einer zeitgenössischen Komposition *Raphaël Reviens!* von Bernhard Cavanna mit. Ihre rege Konzerttätigkeit umfasst Auftritte mit der *Marienvesper* von Monteverdi, den „*Histoires Sacrées*“ und dem *Te Deum* von Charpentier, den *Leçons de Ténèbres* von Couperin, Händels *Messias* und Mozarts *Requiem*. Des weiteren Opernarien von Händel im Duo mit Gérard Lesne und französische „Mélodies“ mit der Pianistin Bénédicte Harlé.

Jean-François Lombard, haute-contre

Jean-François Lombard begann sein Gesangsstudium am CNR (Conservatoire National de Région) in Rouen unter H. Bedex. Seiner großen Faszination für die Musik des XVII und XVIII Jahrhunderts folgend, erweiterte er seine Studien durch die „Maîtrise du Centre de Musique Baroque“ in Versailles unter der Leitung von O. Schneebli. Am Ende seiner Studien debütierte er im Rahmen des „festival d'Ambronay“ in Persée von LULLY.

Seitdem verbindet ihn eine regelmäßige Zusammenarbeit mit *La Grande Ecurie et la Chambre du Roi*, *Les Musiciens du Louvre*, *Les Arts Florissants*, *Les Paladins*, *L'Ensemble Vocal et Instrumental de Lausanne*, *Le Concert Spirituel*, *Sagittarius*, *L'Ensemble Baroque de Limoges*, *Le Poème Harmonique*, *La Symphonie du Marais*, *La Fenice*.

Zahlreiche Engagements führten Jean-François Lombard unter anderem an die „Opéra Royal“ in Versailles, nach Oslo, Budapest, in das Concertgebouw Amsterdam, das „Festival d'Ambronay“. Als gefragter Sänger gab er am „Théâtre des Bouffes du Nord“ ein Konzert mit Liedern von Schubert, begleitet von dem Pianisten Alain

PLANES und dem Chor Accentus, sowie Auftritte in der „Opéra de Rouen“ in *Mahagonny Singspiel* von Weill. Jean-François Lombard hat bereits bei vielen Einspielungen und Radioaufnahmen mitgewirkt.

Jean-François Novelli, Tenor

Der Preisträger des „Concours Général“ Jean-François Novelli studierte erfolgreich Musikwissenschaft an der „Université de la Sorbonne“ und erzielte gleichzeitig einen ersten Preis für Blockflöte. Es folgten Studien am CNSM (Conservatoire National Supérieur de Musique) in Paris unter Anna-Maria Bondi, Rachel Yakar und Christiane Patard vertieft durch künstlerische Aufbaustudien.

Der leidenschaftliche Barockmusiker wurde zusammen mit Patricia Petibon und dem Ensemble *Amarillis* von der Jury des „Concours Sinfonia“ unter dem Vorsitz von Gustav Leonhardt mit dem ersten Preis ausgezeichnet. Als einer der „jeunes talents sélectionnés“ nahm er 2001 an dem „Midem“ in Cannes teil.

Jean-François Novelli vervollkommnete seine Studien unter der Leitung des Tenors Howard Crook. Er arbeitet mit vielen namenhaften Ensembles für Musik des XVII und XVIII Jahrhunderts zusammen und wirkte bei zahlreichen Einspielungen mit: *Armida abbandonata* von Jomelli; *Motetten* von Danielis und Leo (Leitung: Christophe Rousset); die *Litanies à la Vierge* von Charpentier und *Triomphe d'Iris* von Clairembault (Leitung: Hervé Niquet); *Motetten* von Scarlatti und *Oratorien* von Charpentier (Leitung: Gérard Lesne).

Renaud Delaigue, basse

Renaud Delaigue studierte am CNSM (Conser-

vatoire National Supérieur de Musique) in Lyon und wurde im Anschluss 1995 für zwei Spielzeiten Mitglied des „Atelier Lyrique de l'Opéra National de Lyon“. Dort sang er unter anderem die Rolle des Serastro in *Une petite flûte enchan-tée* unter der Leitung von Claire Gibault und die Rolle des Basilio sowohl in Mozarts als auch Rossinis *Figaro*.

Aufgrund seines großen Interesses an dem polyphonem Gesang der Renaissance wirkte er im Ensemble „Clément Janequin“ (Leitung: Dominique Visse) bei vielen Konzerten, Festivals und Aufnahmen mit.

1999/2000 nahm er an Produktionen der Werke *Le Couronnement de Poppée*, *Orfeo*, *Le Retour d'Ulysse* von Monteverdi unter der Leitung von Jean-Claude Malgloire teil, der ihn erneut für Beethovens 9. *Symphonie*, Händels *Messias* und Mozarts *Requiem* einsetzte.

Renaud Delaigue sang die Rolle des Mönches in *Don Carlos* an der „Opéra Théâtre de Metz“, den Familienvater in *L'Enfance du Christ* von Berlioz (unter Jean-Claude Malgloire) und mit dem „Orchestre national de France“ in Mendelssohns *Elias* unter Kurt Masur.

Für Radio France sang er unter John Nelson die Rolle des Papstes in *Benvenuto Cellini* von Berlioz und im „musée d'Orsay“ die Rolle des Arkel in Debussys *Pelléas et Mélisande*.

Renaud Delaigue nahm bereits an zahlreichen Projekten teil, *L'Enfance du Christ* unter John Nelson oder als Basilio im *Barbier von Sevilla* unter J.C. Malgloire...



Cuando la historia sacra roza la ópera

En 1681 el *Mercurio galant* no duda en calificar Carissimi (1605 - 1674) como „el mayor maestro de música que hemos tenido desde hace mucho tiempo“ y algunos años más tarde, en 1706, el más feroz detractor de la música italiana, Lecerf de la Viéville, le considera como „el adversario menos indigno“ de Lully. Sólo cabe sorprenderse ante estas manifestaciones de estima en textos salidos de la pluma de autores ligados a la corte de Luis XIV y defensores de la música francesa contra los italianos. El teórico alemán Johann Matheson no puede evitar manifestar con sarcasmo su sorpresa por esta admiración hacia Carissimi, „venerado más que nadie incluso por los franceses, quienes sin embargo no veneran a nadie más que a sus compatriotas“. Con todo, si esta „veneración“ de los franceses se apoya en parte sobre la actividad de Charpentier, probablemente discípulo de Carissimi durante su estancia en Roma alrededor de 1654, la reputación del maestro italiano es, aún en vida, ampliamente internacional. Carissimi se aleja sin embargo de Roma raramente: casi toda su carrera se desarrolla en el *Collegio Germanico* regentado por los Jesuitas donde el compositor pasa cuarenta y cuatro años, desde sus veintitrés años hasta su muerte (1674). A pesar de esta existencia de reclusión en la sombra, las composiciones, generalmente indicadas como „oratorios“ ganan la atención internacional. Carissimi no es el inventor del género sino sólo un continuador genial que sabe sacar provecho del feliz encuentro del magisterio italiano en el arte de la música „representativa“ y la inclinación de los Jesuitas hacia las artes y especialmente los espectáculos con valor edificante.

Cuando, en 1674, los Jesuitas obtienen del Papa Clemente X la prohibición, so pena de excomunión, de desplazar las partituras de Carissimi del Collegio Germanico, al que el compositor había legado, no podían saber que condenaban este tesoro a la misma triste suerte que su orden: la biblioteca de los Jesuitas es dispersada un siglo más tarde cuando la Compañía es disuelta y los autógrafos de Carissimi se pierden. A esta ausencia en las fuentes se añaden otros dos hechos que hacen aún más difícil el estudio del compositor: por una parte, la biografía de este músico de un carácter muy reservado está llena de puntos oscuros; por otra parte, su gran éxito internacional, como algunas décadas más tarde ocurrirá con Pergolesi, ha favorecido la aparición de imitaciones y plagios. Por este conjunto de razones, la producción de Carissimi se enfrenta al doble problema de la atribución y la cronología. Este disco del conjunto Les Paladins reúne dos obras auténticas de Carissimi (*Jefté* y *El Juicio de Salomón*) y otras cuya atribución no es rigurosa (*Job*, *El Oratorio de la Virgen* y *Cain*). En cuanto a las circunstancias del estreno de estas obras, se ignora prácticamente todo: tendremos que darnos por satisfechos con recordar que *El Juicio de Salomón* ha sido compuesto antes de 1669, año de publicación de una edición impresa en Alemania, y que *Jefté* es conocido al menos desde 1648 cuando el teórico Kircher lo estudia para citar más tarde dos pasajes en su tratado *Musurgia universalis*. Se trata evidentemente de fechas tardías que nos dicen muy poco sobre el verdadero periodo de composición. A estos dos problemas se añade un tercero: la definición del género. La distinción entre oratorio, motete o historia sacra no es siempre fácil. Esta ambigüedad formal se refleja

en la terminología de la época (por ejemplo "historia" o "diálogo") utilizada en géneros diferentes. Esta relativa confusión se explica por la preferencia panitaliana hacia la música representativa: la música se "dramatiza" con la inserción, tanto en los géneros profanos como en los sagrados, de papeles tratados como personajes de teatro, lo que permite poner de relieve la nueva escritura en estilo monódico.

Al igual que en otros géneros sacros, el oratorio incluye secciones dramáticas (a menudo realizadas en forma de diálogos basados en la oposición entre el bien y el mal) alternando con secciones de carácter narrativo (confiadas a un narrador llamado "historicus") y contemplativo. Este espacio creciente ocupado por la dimensión dramática acerca sin duda el oratorio a la ópera naciente. Gracias a la mediación del diplomático romano Emilio de' Cavalieri, autor de *La Rappresentazione d'Anima et Corpo* (1600), el mundo romano descubrirá la experiencia florentina de Peri y Caccini. Puede además suponerse que Carissimi conocía las óperas de Monteverdi ya que se le propone el puesto de maestro de capilla de San Marcos de Venecia. No es probablemente por casualidad que el compositor romano escribe, sin duda al mismo tiempo que *Jefté*, *L'amorose passioni di Fileno*, una especie de ópera estrenada en Bolonia en 1647. Para la reina Cristina de Suecia, refugiada en Roma, Carissimi concibe la "acción" *Il sacrificio d'Isacco* (1656), ejecutada con el lujo de una verdadera ópera. Es verdad que los oratorios de Carissimi son interpretados sin vestuarios ni decorados y que se basan en un texto de la Biblia (en italiano o latín); pero utilizan las mismas estructuras musicales (recitativo, arioso y aria en forma AB, ABB o bien en forma estrófica) utilizadas en la ópera.

La cercanía de los dos géneros es evidente y un observador exterior, como el músico francés André Maugars, no ha dejado de subrayarlo. En su *Respuesta hecha a un curioso sobre el sentimiento de la música en Italia* (1639), Maugars elige claramente el clan italófilo al señalar la novedad de la música ultramontana. Nos ofrece en especial una descripción de la ejecución de un oratorio en la iglesia de San Marcelo, ligada a la poderosa Congregación de los Hermanos del Santo Crucifijo: "hay también una [...] especie de Música que no se utiliza en Francia, y por ello vale la pena que os haga un relato especial; se llama Estilo recitativo", escribe Maugars a su anónimo "curioso". El francés se sorprende inevitablemente al encontrar en un iglesia, un viernes de Cuaresma, una obra sacra en la que la acción es puesta en primer plano, lo que la acerca en su opinión del teatro: "las voces [...] cantan una historia del antiguo Testamento, en forma de una Comedia espiritual". Es por estas razones que las opciones artísticas de Jérôme Corréas subrayan justamente esta dimensión dramática de los oratorios de Carissimi.

A pesar de estos puntos de contacto indiscutibles entre los dos géneros, si la historia del oratorio riende en el siglo XVIII a superponerse con la de la ópera como lo muestran las composiciones de Caldara en Viena, las diferencias siguen siendo visibles en el siglo XVII. Se ha mencionado la elección del latín que Carissimi parece preferir al italiano, en simbiosis con el gusto exclusivo del mundo aristocrático romano. Dejando de lado la cuestión del idioma, la diferencia principal entre la ópera y el oratorio afecta sin duda al tratamiento del coro. Bajo el peso del modelo de la tragedia griega antigua, colocada en Francia y en Italia en el centro del debate estético desde

la segunda mitad del siglo XVI, el coro es de nuevo el objeto de interés de los compositores. Sin embargo, es marginalizado rápidamente en la ópera (italiana) en beneficio de los recursos vocales solistas. Ocupa al contrario un lugar central en los oratorios y Carissimi es en buena medida responsable de ello. Muy pronto, el coro final de *Jefté* se convertirá primero en un objeto de estudio y de admiración (véase el tratado de Kircher) y en luego de imitación, como lo prueba por ejemplo el final de *La Negación de San Pedro* de Charpentier, evidentemente inspirado por el modelo de Carissimi.

Alessandro Di Profio.



Les Paladins

En 1760, Jean-Philippe Rameau compone *Les Paladins*, última obra maestra del espíritu barroco francés, deliberadamente situada bajo el signo de la fantasía y la imaginación.

Tomando su nombre de uno de los mayores compositores franceses, Les Paladins exploran los repertorios injustamente olvidados pero también las grandes páginas del arte musical barroco: conjunto asociado al Centro de Música Barroca de Versalles (con espectáculos como *Iphigénie en Tauride* de Desmarests, *Les Éléments* de Destouches, *La Grotte de Versailles* de Lully) y en el festival de Ambronay (Grandes Motets de Bernier, Historias Sagradas de Carissimi), actúan igualmente en las Semanas Musicales de Quimper (*Dido y Eneas* y *Oda a Santa Cecilia* de Purcell), el festival de Auvers sur Oise, el Festival de Música Religiosa de Lourdes (cantatas de Bach, odas a Santa Cecilia de Haendel), el Festival Jean de la Fontaine de Château-Thierry (*El Burgués gentil hombre* de Lully, las *Lecciones de Tinieblas* de Porpora), el Festival de Evian, el Festival de las Catedrales de Picardía (grandes cantatas dramáticas de Haendel), en los Inválidos y en los Grandes Conciertos del Palais Royal (*David et Jonathan* de Charpentier, *Apolo y Dafne* de Haendel), en Londres, Ginebra, Utrecht, Roma, Milán, Praga...

Les Paladins prosiguen una exploración del repertorio musical dramático italiano, tanto profano como sacro. Tras Carissimi, son las numerosas obras de Porpora, Hasse, Albinoni o Mazzocchi que esperan ser interpretadas.

Les Paladins han grabado tres discos para el sello Arion: los «Dúos Italianos», *Apolo y Dafne* de Haendel (*fff* de *Télérama*, 9 de *Répertoire*) et las

Lecciones de Tinieblas de Nicola Porpora (publicación en 2005). Para Ambrosio, han grabado *Historias Sacras* de Giacomo Carissimi (publicación marzo 2005).

Jérôme Correas

Tras haber estudiado el clavecín y el bajo continuo con Antoine Geoffroy-Dechaume, Jérôme Correas se orienta hacia el canto: primer premio del Conservatorio Nacional Superior de Música de París seguido de dos años en la Escuela de Arte Lírico de la Ópera de París. Jérôme Correas ha cantado luego con numerosos directores el repertorio barroco así como el de los siglos XIX y XX (William Christie, Jean-Claude Malgoire, Christophe Rousset, Christophe Coin, Sigiswald Kuijken, Michel Corboz, Marek Janowski, Jesús López Cobos, Gabriel García Navarro, Donato Renzetti, Jean-Bernard Pommier, Arie van Beek...) bajo cuya dirección ha grabado una veintena de discos.

En 1997, funda Les Paladins, poniendo su doble formación de instrumentista y cantante al servicio de obras vocales inéditas o poco conocidas y descubriendo así obras de Carissimi, Mazzocchi, Hasse, Porpora, Mouret, Desmarests...

En 2003, Jérôme Correas es invitado a dirigir la Israel Camerata en el *Stabat Mater* de Pergolesi durante una gira en Jerusalén y Tel Aviv.

No ha dejado de ejercer una intensa actividad pedagógica: Academia de Lanciano (Italia), Coro Infantil del Centro de Música de Versalles así como master classes en el Festival Juiz de Fora (Brasil). Jérôme Correas es profesor de canto barroco en el CNR de Toulouse.

Monique Zanetti, Soprano

Tras sus estudios musicales en el Conservatorio de Metz y en la Universidad, donde obtiene una licencia de musicología, Monique Zanetti se especializa muy pronto en el repertorio barroco y actúa frecuentemente con los mejores conjuntos: Les Arts Florissants, La Chapelle Royale, Le Parlement de Musique, Les Talens Lyriques, con los que efectúa numerosas giras.

Monique Zanetti participa igualmente en numerosas producciones de ópera: *Atys* de Lully, *Médée* de Charpentier, *Orfeo* de Monteverdi, *The Medium* de Menotti, *Werther* de Massenet, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz, *Roland* de Lully... (Ópera Comique, Ópera du Rhin, Ópera de Lausana, BAM de Nueva York...).

Cuenta con una importante discografía en los sellos Harmonia Mundi, Erato, Harmonic Records, Opus III, Et Cetera, Musidisc, Pan Classics...

Raphaële Kennedy, Soprano

Alumna de Béatrice Cramoix y Caroline Pelon, obtiene en 1998 un primer premio de canto barroco por unanimidad y con felicitaciones del jurado en los concursos de la Villa de París.

Es frecuentemente solicitada como solista por el Concert des Nations y la Capella Reial de Catalunya (Jordi Savall), la Fenice (Jean Tubéry), Les Sacqueboutiers de Toulouse (Jean-Pierre Camille), la Simphonie du Marais (Hugo Reyne), Le Poème Harmonique (Vincent Dumestre) y el Ensemble Baroque du Léman.

Ligada al repertorio polifónico antiguo y contemporáneo, forma parte del conjunto europeo William Byrd (Graham O'Reilly), Les Jeunes Solistes (Rachid Safir). Colabora también con Accentus/Axe 21 (Laurence Equilbey).

Ha fundado en 1996 junto al organista y compositor Pierre-Adrien Charpy el conjunto Da Pacem. En 2003, crea con la guitarrista Marylise Florid un dúo de voz y guitarra.

Patricia Gonzalez, Soprano

Primer premio de canto en CNR de Aubervilliers, Patricia Gonzalez forma parte de los Jóvenes Solistas de la Ópera de Angers donde interpreta los papeles de Cherubino (*Las Bodas de Figaro*), de Marzelline (*Fidelio*), del Amor en el *Orfeo* de Gluck, de Gabrielle (*la Vie Parisienne*)...

Más tarde, interpreta el repertorio barroco, especialmente con Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Le Concert Spirituel, el Ensemble Baroque de Limoges, La Fenice... Actúa en numerosos teatros y festivales en Francia y otros países.

Sobre la escena, canta en *Dido y Eneas* de Purcell en la Ópera de Massy (Dido) y con la Ópera estudio de Ginebra. Participa asimismo en el estreno de *Raphaël Reviens!* de Bernard Cavanna.

En concierto, actúa en las *Vísperas* de Monteverdi, las *Histoires Sacrées* y el *Te Deum* de M.A. Charpentier, las *Leçons de Ténèbres* de Couperin y *El Mesías* de Haendel. Canta también en el *Requiem* de Mozart. Con el Seminario Musicale, interpreta, en dúo con Gérard Lesne, arias de ópera de Haendel. Canta la melodía francesa con la pianista Bénédicte Harlé.

Jean-François Lombard, haute-contre

Jean-François Lombard comienza sus estudios de canto en el Conservatorio Nacional de Región de Ruán en la clase de H. Bedex. Muy interesado por la música de los siglos XVII y XVIII, entra en la coro infantil del centro de música barroca de Versailles, dirigido por O. Schneebeli y al final de sus estudios debuta en el festival de Ambronay en el *Persée* de Lully.

Ha trabajado con La Grande Ecurie et la Chambre du Roy, Les Musiciens du Louvre, Les Arts Florissants, Les Paladins, el Ensemble Vocal et Instrumental de Lausana, Le Concert Spirituel, Sagittarius, el Ensemble Baroque de Limoges, Le Poème Harmonique, La Symphonie du Marais, La Fenice.

Jean-François Lombard ha cantado en la Ópera Real de Versailles, en Oslo, Budapest, el Concertgebouw de Amsterdam y el Festival de Ambronay.

Ha cantado en el Teatro des Bouffes du Nord de París lieder de Schubert acompañado por el pianista Alain Planès y el coro Accentus, así como en la Ópera de Ruán en *Mahagenny Songspiel* de Weill.

Jean-François Lombard cuenta ya diez discos y ha participado igualmente en numerosas grabaciones radiofónicas.

Jean-François Novelli, Tenor

Jean-François Novelli comienza sus brillantes estudios de musicología en la Universidad de la Sorbona, y obtiene al mismo tiempo un primer premio de flauta de pico. Más tarde entra

en Conservatorio Nacional Superior de Música de París donde sigue las clases de Anna-Maria Bondi, Rachel Yakar y Christiane Patard antes de ser admitido en tercer ciclo. Apasionado por la música barroca, gana, con Patricia Petibon y el Ensemble Amarillis, el primer premio del Concurso Sinfonía, cuyo jurado es presidido por Gustav Leonhardt. Más tarde forma parte de los jóvenes talentos seleccionados en 2001 para el Midem de Cannes.

Se perfecciona con el tenor Howard Crook y colabora con la mayor parte de los conjuntos especializados en los repertorios de los siglos XVII y XVIII. Ha grabado *Armida abbandonata* de Jommelli, motetes de Danielis et de Leo (dirección de Christophe Rousset), las *Litanies à la Vierge* de Charpentier y el *Triomphe d'Iris* de Clément Janequin (dirección de Hervé Niquet), motetes de Scarlatti et oratorios sacros de Charpentier (dirección de Gérard Lesne).

Renaud Delaigue, Bajo

Diplomado en el Conservatorio Nacional Superior de Música de Lyon, Renaud Delaigue forma parte del Atelier Lyrique de la Ópera Nacional de Lyon en 1995 durante dos temporadas en las que interpreta Sarastro en el espectáculo *Une petite flûte enchantée* dirigido por Claire Gibault y Basilio en *El Fígaro* basado en Mozart y Rossini.

Su interés por la canción polifónica de la Renacimiento le lleva a practicar este repertorio dentro del conjunto Clément Janequin (dirigido por Dominique Visse) tanto en concierto y sobre la escena como en grabaciones.

En 1999/2000, participa en las producciones de

La Coronación de Popea, *Orfeo*, *El Retorno de Ulises* de Monteverdi bajo la dirección de Jean-Claude Malgoire, quien le reclama de nuevo para la *Novena sinfonía* de Beethoven, *El Mestas* de Haendel y el *Requiem* de Mozart.

Ha interpretado el papel del monje en *Don Carlo* en la Ópera Théâtre de Metz, el padre de familia en *La Infancia de Cristo* de Berlioz avec J.C. Malgoire y ha actuado junto a la Orquesta Nacional de Francia bajo la dirección de Kurt Masur en el *Élias* de Mendelssohn.

Ha cantado el Papa en *Benvenuto Cellini* de Berlioz en Radio France bajo la dirección de John Nelson y Arkel de *Pelleas et Mélisande* en el Museo de Orsay.

Entre sus proyectos, *La Infancia de Cristo* bajo la dirección de John Nelson, Basilio en *El Barbero de Sevilla* con J.C. Malgoire...

PC10182