

The background of the poster is a reproduction of Titian's painting 'The Feast of the Gods'. It depicts a lush, wooded landscape where several figures are reclining in a state of drunkenness. In the foreground, a woman in a blue dress (Cupid's mother, Venus) is being embraced by a man (Dionysus). Other figures include a woman in a white and red dress (Cupid's mother, Venus), a man in a blue and white dress (Dionysus), and a woman in a white and red dress (Cupid's mother, Venus). In the background, a pig is being roasted on a spit, and several cherubs are playing. The scene is set in a lush, wooded landscape with a large tree on the left and a hill in the distance.

SAISON 2024-2025
AUDITORIUM
MICHEL LACLOTTE

VENDREDI 07 FÉVRIER 2025, 20H

STRANA ARMONIA

LES CRIS DE PARIS

LOUVRE

PROGRAMME

Giovanni Maria Trabaci

(1575–1647)

Toccata di durezza e ligature,
extrait de *Ricercate, & altri varij
capricci, Libro primo*
(1603)

(transcription pour quatuor de
violes : Geoffroy Jourdain)

Sigismondo d'India

(ca 1582–1629)

Strana armonia d'amore (prima
parte et seconda parte), extrait
d'*Il quarto libro de madrigali
a 5 voci*
(1616)

Hettore Della Marra

(ca 1570–1634)

Misero che farò, extrait d'*Il terzo
libro de madrigali a cinque voci
di Scipione Lacorcia*
(1620)

Michelangelo Rossi

(ca 1601–1656)

Per non mi dir ch'io moia,
extrait d'*Il primo libro di
madrigali a cinque voci*
(1620/1650)

Scipione Lacorcia

(1585/95–après 1620)

*Ahi, tu piangi, mia vita! / Mirami
il volto pur*, extrait d'*Il Secondo
Libro de Madrigali a cinque voci*
(1616)

Carlo Gesualdo

(1566–1613)

Io pur respiro, extrait d'*Il sesto
libro de madrigali a cinque voci*
(1611)

Cipriano de Rore

(1515/16–1565)

Calami sonum ferentes
(version instrumentale)

Francesca Verunelli

(née en 1979)

VicentinoOo I
(2024)

Nicola Vicentino

(1511–1575/76)

Musica prisca caput, extrait
de *Lantica musica ridotta alla
moderna prattica*
(1555)

Francesca Verunelli

(née en 1979)

VicentinoOo II
(2024)

Nicola Vicentino

(1511–1575/76)

Madonna, il poco dolce, extrait
de *Lantica musica ridotta alla
moderna prattica*
(1555)

Francesca Verunelli

(née en 1979)

VicentinoOo III
(2024)

Cipriano De Rore

(1515/16–1565)

Calami sonum ferentes, extrait
du *Quatoirsiesme livre a 4 parties*
(1555)

Francesca Verunelli

(née en 1979)

VicentinoOo IV
(2024)

Carlo Gesualdo

(1566–1613)

S'io non miro, non moro, extrait
d'*Il quinto libro de madrigali a
cinque voci*
(1611)

Francesca Verunelli

(née en 1979)

VicentinoOo V
(2024)

Pomponio Nenna

(1556–1608)

La mia doglia s'avanza, extrait
d'*Il primo libro de madrigali a
quatro voci*
(1613)

Ecco ò mia dolce pena, extrait d'*Il
quarto libro de madrigali a cinque
voci*
(1609)

Luzzasco Luzzaschi

(1545–1607)

Quivi sospiri, extrait du *Secondo
libro dei madrigali a cinque voci*
(1576)

Michelangelo Rossi

(ca 1601–1656)

O miseria d'amante, extrait d'*Il
primo libro di madrigali a cinque
voci*
(1620/1650)

Carlo Gesualdo

(1566–1613)

Moro, lasso, al mio duolo, extrait
d'*Il sesto libro de madrigali a
cinque voci*
(1611)

Michelangelo Rossi

(ca 1601–1656)

Moribondo mio pianto, extrait
d'*Il secondo libro di madrigali a
cinque voci*
(1620/1650)

1h20 minutes sans entracte

DISTRIBUTION

Les Cris de Paris

Adèle Carlier
Marie Picaut
sopranos

Estelle Corre
Myriam Jarmache
Clotilde Cantau
mezzo-sopranos

Evann Loget-Raymond
contre-ténor

Safir Behloul
Constantin Goubet
Ryan Veillet
ténors

Imanol Iraola
Renaud Brès
Sorin Adrian Dumitrascu
barytons-basses

Vincent Kibildis
Caroline Lieby
harpes

Martin Bauer
Mathias Ferré
Isabelle Saint-Yves
Alice Trocellier
violes

Alexandra Evrard
ingénieure du son

Geoffroy Jourdain
direction

Strana...

Les extravagances musicales de la fin de la Renaissance ont tout pour fasciner l'auditeur contemporain. Auréolée de mystères inaccessibles pour nos esprits modernes, leur capacité à surprendre n'en est que plus forte aujourd'hui ; l'étonnement, l'émerveillement, la curiosité qu'elles induisent, trouvent conjointement leur origine dans leur caractère extraordinaire et la non-compréhension de leurs causes. En effet, l'étrange, le bizarre, l'extraordinaire ne sont pas des catégories universelles et immuables. Un même jugement énoncé à la Renaissance ou au 21^e siècle ne désigne donc pas la même réalité ; une musique que l'on qualifierait aujourd'hui de déroutante l'était-elle *semblablement* pour ceux à qui elle était destinée ? Toute appréciation s'exprime en fonction de notions, d'environnements culturels et d'horizons épistémologiques précis. Les audaces ou les licences que nous croyons déceler à l'écoute de ces musiques le sont seulement pour nos oreilles, en grande partie façonnées, voire calibrées – et parfois même acculturées – par des repères qui leur sont postérieurs : l'harmonie tonale et le tempérament égal. Prenons pour exemple les prodigieuses dissonances qui hantent les derniers madrigaux de Carlo Gesualdo. Elles ont été perçues différemment, parfois louées, parfois décriées, selon les époques et les contextes, et bien qu'elles existent toujours en tant que telles aujourd'hui, il nous est impossible de ressentir dans quelle mesure exactement elles revêtaient un caractère inouï pour

les auditeurs du passé. À l'époque où ces madrigaux ont vu le jour, certains intervalles musicaux non préparés chez Monteverdi suscitaient des réactions de stupéfaction, alors que leur écoute ne provoque sur nos oreilles aucune impression inaccoutumée. Imaginer l'étrangeté revient donc à enquêter sur les modalités de son surgissement : qu'est-ce qui est propre à en générer le sentiment ? Ce que l'on désigne au tournant des 16^e et 17^e siècles sous les termes de *stranezze*, *bizzarie* ou *stravaganze* n'existe comme tel que dans l'écart et la prise de distance vis-à-vis de modèles d'un art précédemment parvenu à son point de perfection. Envisagée dans cette perspective, l'étrangeté désignerait une entorse au classicisme, une transgression de la norme. Et à ce titre, la musique de Gesualdo était bien plus respectueuse des règles de l'*ars perfecta* que ne l'était celle de Monteverdi. Il est certain que la plupart des compositeurs présents dans ce concert, en dérangeant la notion de « conformité », étaient conscients de leur audace, mais il serait anachronique et imprécis de vouloir considérer leurs musiques avant-gardistes comme des manifestes : la génération des musiciens italiens qui succède aux maîtres franco-flamands de la grande Renaissance relève avant tout le défi de se singulariser. Dans les années 1550, ces compositeurs s'attachent à magnifier dans toute leur complexité les règles du *stile antico*, à multiplier les références aux œuvres antérieures, tant pour faire montre de leur talent que pour exercer de façon plus

éclatante l'art du détournement et de la subversion. Ils scrutent l'inouï, déploient l'inattendu dans des expérimentations iconoclastes à l'égard de leurs maîtres, échappent ainsi à la pulsion infertile de la répétition, mais sans remettre fondamentalement en question leur allégeance aux règles de la polyphonie que ces derniers avaient sublimées. Ainsi, en 1555, Nicola Vicentino, avec *L'Antica musica ridotta alla moderna prattica* (traité dédié au cardinal Ippolito d'Este), entend d'abord inscrire la théorie musicale contemporaine dans les pas de ses plus illustres prédécesseurs, tout en affirmant ses liens avec la musique de la Grèce Antique. Vicentino y dévoile notamment son invention de l'*archicymbalo*, possédant 31 notes par octave, qui doit permettre de faciliter l'exécution des trois genres de l'Antiquité (diatonique, chromatique et enharmonique) dont il défend l'usage combiné, et ce dans toutes les tonalités. Nous avons restitué ces échelles en appliquant aux deux harpes triples un accord spécifique qui permet ainsi l'exécution de deux pièces microtonales de Vicentino issues de ce traité : *Musica prisca caput* et *Madonna, il poco dolce*. C'est ce même principe de *scordatura*, élaboré sur un sous-ensemble des hauteurs de la division de Vicentino, qui inspire la démarche de Francesca Verunelli dans *VicentinoOo*.

... armonia ...

Le mot « harmonie » provient du grec *harmózô* : ajuster, faire coïncider, combiner... On lui prête pour origine la manière d'accorder la lyre.

Par extension, le terme désigne l'art de faire concorder délibérément entre eux des sons simultanés. Chez les compositeurs de ce concert, dont le langage harmonique est sans conteste inhabituel, il faut bien avoir à l'esprit que la science musicale ne conçoit pas encore pleinement la notion d'accord au sens moderne du terme. Le système d'écriture musicale est alors régi par le contrepoint : il détermine l'art de l'enchâssement de lignes mélodiques dans le cadre de la polyphonie. L'harmonie n'est pas encore théorisée comme une succession d'accords verticaux, mais comme la résultante de mouvements horizontaux. Ainsi, dissonances et « modulations », même les plus hardies, sont les conséquences du maillage des parties entre elles. Elles se justifient dans une redéfinition des rapports entre texte et musique, et c'est là que se joue la véritable transformation esthétique. La grammaire de ces pièces peut être considérée en ce sens comme « académique » : elle ne remet pas en question le mécanisme de pensée musicale. Sur le plan stylistique, en revanche, ces musiques s'engagent dans une rupture : le sens du tragique, l'expressivité et la théâtralité dont le discours est pétri justifient le recours aux oppositions, aux ambiguïtés, aux asymétries et aux déformations. Du point de vue philosophique – et c'est là encore un héritage de la Grèce antique –, on peut définir l'harmonie comme le fait pour tous les éléments d'un tout d'être à la place qui leur est destinée, de telle sorte, pour reprendre cette pensée attribuée à Aristote, que « le tout

est meilleur que la somme des parties ». L'harmonie est une propriété structurelle de ce tout, et dérive ainsi de la pensée polyphonique.

« La somme des parties » de ce programme, bien qu'aucune polyphonie ne totalise ici plus de cinq voix, est de 18 interprètes. En effet, j'ai souhaité poursuivre cette idée qui consiste à créer une multitude de combinaisons, d'associations de timbres et de tempéraments artistiques, à tracer différentes constellations au sein d'un collectif, pour que les compositions s'éclairent les unes les autres à travers ces variations de distributions. J'ai choisi, conformément à des usages largement documentés, d'adjoindre à certaines pièces un continuo d'une ou de deux harpes, de doubler les voix par des instruments ou également de substituer un instrument à une voix, de sorte que certaines interprétations sont strictement instrumentales ou qu'un madrigal peut devenir une pièce soliste pour une voix et consort – pratique dont je défends la pertinence dans les années qui ont vu l'émergence de la monodie et la naissance de l'opéra. Enfin, certains opus sont évidemment aussi interprétés *a cappella* : c'est le cas des madrigaux de Michelangelo Rossi, dont on sait qu'ils devaient être exécutés sans le concours d'instruments et pour lesquels j'émetts l'hypothèse qu'ils étaient certainement orthographiés de sorte à induire le moins d'altérations accidentelles inusitées (doubles bémols ou doubles dièses),

et qu'ils pouvaient de fait être transposés en fonction des particularités des effectifs réunis – principe que j'ai appliqué pour deux d'entre eux.

... d'amore

Le genre du madrigal bouillonne de la passion la plus inspirante de la fin de la Renaissance : l'amour non partagé. Cette thématique est propice au développement des figures de contradiction et d'antithèse propres au « maniérisme » qui irriguent tous les courants artistiques et littéraires de l'époque et illustrent la confusion des émotions et leur inconstance perpétuelle. Les jeux d'oppositions et de réflexivité trouvent avec Guarini ou Marino leurs figures tutélaires. Lorsque la musique s'en saisit à son tour, avec pour objectif de servir le texte au plus près, les gestes nouveaux qui en découlent nourrissent ses ambitions dramaturgiques. Les poèmes sur lesquels vont s'appuyer les expériences nouvelles vont lui permettre d'agir comme « miroir de l'âme ». Façonnée de tensions et de déséquilibres, assumant failles et fêlures dramatiques, elle est prête désormais à faire naître l'opéra. Les textes des madrigaux de ce programme multiplient les paradoxes et les contrastes (« *sort étrange, hélas, que de vivre sans être vivant, et que d'être mort sans en mourir* ») qui permettent à la fois de développer des figures musicales illustratives nouvelles (ce qui relève à l'époque du « canto affettuoso », et que l'on dénomme aujourd'hui

« figuralisme »), et de procéder à des effets dramatiques spectaculaires. La quasi-totalité des poèmes réunis ici sont « anonymes ». Il est admis que les compositeurs en étaient souvent eux-mêmes les auteurs, pour laisser libre cours à leur recherche d'émancipation et garder « les mains libres », sans avoir à subir le poids de la référence littéraire. A l'exception de *Musica prisca caput* de Nicola Vicentino et *Calami sonum ferentes* de Cipriano de Rore écrits en latin, toutes les pièces anciennes de ce programme reposent sur des poèmes en langue italienne et appartiennent au genre du madrigal. Il s'agit de courtes formes, qui semblent composer jusqu'à la caricature autant de variations sur un même thème dont le champ lexical appartient au registre de l'amant affligé, comme le prouvent les occurrences multiples des mots « mort », « mourir », « amour », « aimer », « pleur(s) » ou « pleurer », « triste », « douleur », « peine »...

Ce recours obsessionnel à des *loci topici* (lieux communs) contribue à l'élaboration d'un corpus cohérent qui, bien que dispersé et étalé sur une cinquantaine d'années, satisfait un goût du temps pour le vertige tragique, à la fois source d'exaltation morbide, et territoire de toutes les ambiguïtés. Il favorise dans ses excès une posture critique, presque ironique, qui manifeste l'autoréférentialité d'un art qui ne parle que de lui-même. Dans cette attirance pour les jeux spéculaires (« *Regarde sur mon visage, et vois cette muette affliction* »), le maniérisme aime à s'observer à

l'œuvre et à participer à sa propre déformation (« *comme elle sait contrefaire formes et couleurs* »). « Au cœur de la pratique *di maniera*, écrit Daniel Arasse, c'est l'attention de l'art à sa propre technique qui devient l'objet d'une attention artistique particulière ». L'imagination devient à cette époque jouissance réflexive et autonome. « L'arte di maniera » est ainsi un « art de l'art », perpétuellement dans le second degré, qui ne craint pas, à l'instar des anamorphoses picturales, de se défigurer jusqu'à l'abstraction.

Geoffroy Jourdain

VicentinoOo

J'ai toujours eu des réserves vis-à-vis du tempérament égal. Pour moi, le *ré* dièse n'est pas un *mi* bémol, même s'il s'agit de la même touche sur un clavier de piano, et bien que la plupart des musiques qui nous environnent ne fassent pas de distinguo entre ces notes. La musique de la Renaissance et du premier baroque établit cette différence chromatique et entreprend même de la mettre en jeu. De telles considérations occupent une place prépondérante dans les discussions que nous avons eues à plusieurs reprises avec Geoffroy Jourdain pendant les années qui ont précédé la conception de *VicentinoOo*, œuvre pour ensemble vocal soliste et deux harpes. Au cœur de *VicentinoOo* se trouve l'idée de mettre en relation le Vicentino compositeur de son époque avec le Vicentino visionnaire. En concevant une division de l'octave en 31 intervalles avec l'ambition de retrouver le potentiel expressif du genre enharmonique grec, Vicentino n'agit pas seulement en théoricien, mais ressent et s'approprie de façon manifeste les qualités harmoniques propres au tempérament qu'il élabore. Il me semble que les compositeurs de la Renaissance font preuve d'une sensibilité à la couleur harmonique et d'une finesse dans l'exécution de leur exécution qui sont très proches des recherches harmoniques de la musique contemporaine. Les multiples propriétés de la division de Vicentino m'ont incitée à explorer leur potentiel en profondeur. Tout d'abord, en poussant les voix à des limites extrêmes de

virtuosité d'intonation. En effet, un degré de cette division correspond à environ 38,71 cents – un intervalle très fin donc. Pour atteindre une telle précision, nous avons développé avec Les Cris de Paris une méthode de travail qui exige des chanteurs qu'ils sortent de leur domaine vocal « normal » et qu'ils s'aventurent dans un rapport radicalement différent avec leur corps, leur son, et surtout leur écoute. Compte-tenu de l'extrême finesse d'intonation requise par le tempérament vicentinien, la simple position d'une voyelle peut modifier l'intonation de manière significative. Dans *VicentinoOo*, j'ai utilisé le texte comme un instrument générateur d'harmonie. Non pas comme prétexte donc, mais dans son statut le plus profond et le plus archaïque du son, produit par l'appareil phonatoire et ses résonateurs. Le matériau phonétique de *VicentinoOo* est issu d'extraits de *S'io non miro, non moro*, de *Madonna, il poco dolce*, et de passages du traité de Vicentino. Ces textes sont donc dépouillés de leurs logos – l'équivalent en quelque sorte de leur contenu iconographique si on pense à la peinture – et utilisés pour leur potentiel harmonique – c'est-à-dire leur « couleur pure », pour rester dans la métaphore.

La voix est ambiguë car, étant l'expression de notre pensée rationnelle et de notre langage, elle semble « naturellement » détachée du corps. En réalité, la voix est le premier instrument, elle est la première corde vibrante qui produit un son. Il n'y a pas de son plus ancestral et primordial que celui de la voix. Elle transforme le corps

humain en un corps vibrant. Cette approche a ensuite croisé des concepts harmoniques plus propres à la musique électronique : celui de continuum et celui de battement. Le mouvement IV par exemple propose une sorte de modulation harmonique continue, produite avec un gradient si petit qu'il semble imperceptible. Une approche similaire au développement harmonique se trouve dans le mouvement V. Le phénomène acoustique des battements, qui génère un rythme entre deux fréquences voisines (le rythme est déterminé par la distance de ces deux fréquences), est approché en tant qu'intervalle « qui crée du temps et de l'espace ». Un élément central de cette œuvre est donc la relation, physique mais aussi philosophique, entre le continu et le discontinu. L'intervalle est une couleur harmonique, mais aussi un gradient de couleur. Que se passe-t-il lorsque ce gradient est si petit (comme le pas vicentinien) qu'il rend ambiguë la distinction entre un saut discret et une transformation continue ? Enfin, les relations entre spectre harmonique et « inharmonique » déterminent plusieurs aspects de *VicentinoOo*. Dans la plupart des traditions musicales, le « bruit », en rendant l'information harmonique plus complexe et instable, intensifie sa perception. Dans certains mouvements, les composantes non-voisées de la voix et les composantes physiques non-harmoniques des harpes (tout ce qui est lié au corps de l'instrument, à la caisse, au matériau des cordes, à la table d'harmonie) sont mises en valeur

et en relation avec les composantes harmoniques les plus pures. L'œuvre a été conçue pour intégrer spécifiquement plusieurs pièces de la Renaissance en une succession de mouvements interdépendants. C'est l'idée de dialogue qui prédomine ici, de sorte que la pièce ancienne et la pièce contemporaine sont réciproquement nourries de leur proximité. La perception de l'une changera en fonction de l'autre et inversement.

Francesca Verunelli



Les Cris de Paris © J.F.Mariotti

Les Cris de Paris

Dirigés par Geoffroy Jourdain, Les Cris de Paris forment une compagnie dédiée à l'art vocal. Ils rassemblent chanteurs et instrumentistes qui possèdent le double profil de soliste et de musicien d'ensemble. Leur projet artistique s'appuie sur des collaborations et des échanges avec des artistes issus d'autres pratiques (Benjamin Lazar, Clément Cogitore, Oliver Beer, Aurélien Bory, François Chaignaud...). Les Cris de Paris sont multiples : multiples formations, multiples répertoires, multiples approches, qui contribuent cependant à la cohésion d'un projet artistique singulier. Ils se produisent sur des scènes et dans des festivals de renom, et développent leurs collaborations à l'étranger, que ce soit en France

(Festival d'Automne à Paris, Festival d'Avignon, Festival de Beaune) ou à l'étranger (Philharmonie de Cologne, RadialSystem V Berlin, Biennale de Venise, Wiener Festwochen, Milano Musica, Festival Cervantino de Guanajuato au Mexique). Leur riche discographie comporte une dizaine d'enregistrements, dont *IT*, consacré à la scène musicale contemporaine italienne et paru en 2017 chez NoMadMusic. Ils enregistrent depuis 2018 pour Harmonia Mundi chez qui sont sortis *Melancholia*, récital de motets et madrigaux avant-gardistes de la fin de la Renaissance, *Passions*, consacré à la Venise baroque, *Berio to Sing*, avec Lucile Richardot, *David et Salomon*, un opus consacré à Heinrich Schütz, et paru en mars 2022. Leur dernier disque, *Strania*

armonia d'amore, vient tout juste de paraître. Les Cris de Paris poursuivent, à travers le dispositif A.V.E.C. (Ateliers Voix Et Composition), leurs activités de médiation et de formation, à destination des créateurs et des interprètes de demain. À la fois Résidence, Académie et Tutorat, ce programme accompagne pendant une saison, de jeunes compositeurs et compositrices en collaboration avec une structure partenaire.

Pour l'ensemble de leurs activités, Les Cris de Paris sont aidés par le ministère de la Culture - DRAC d'Île-de-France, ainsi que par la Région Île-de-France et la Ville de Paris. Ils sont « artistes associés » de la Fondation Singer-Polignac.



Geoffroy Jourdain © Christophe Raynaud de Lage

Geoffroy Jourdain, direction

Parallèlement à des études de musicologie à la Sorbonne et à des recherches dans les fonds musicaux italiens de plusieurs bibliothèques européennes, Geoffroy Jourdain s'implique très tôt dans la direction d'ensembles vocaux et fonde, alors qu'il est encore étudiant, Les Cris de Paris, rapidement reconnu pour l'audace de leur projet artistique et pour leur investissement en faveur de la création contemporaine. Il se passionne également pour le répertoire des 17^e et 18^e siècles et l'ethnomusicologie. En compagnie d'artistes issus de différentes pratiques (théâtre, danse, arts plastiques, vidéo...), il s'intéresse à la place de la musique sur scène, et aux conventions du concert. De 2002 à 2010, il a co-dirigé le jeune chœur de Paris avec Laurence Equilbey et le chœur de l'Orchestre de Paris avec Didier Bouture. Il partage son activité entre sa compagnie et des

invitations à diriger d'autres formations : l'ensemble Capella Amsterdam, l'Orchestre symphonique de Colombie, le chœur de l'Orchestre symphonique de São Paulo... Pour l'Académie de l'Opéra de Paris, il a dirigé *Orphée et Eurydice* puis *Iphigénie en Tauride* de Gluck, ainsi que *l'Orfeo* de Monteverdi, *Israël en Egypte* de Haendel en collaboration avec l'orchestre Les Siècles, l'opéra *Cachafaz* d'Oscar Strasnoy avec l'ensemble 2e2m. La formation de jeunes interprètes et compositeurs est également au cœur de ses préoccupations. Il intervient régulièrement auprès des étudiants en direction de chœurs du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon. Il dirige l'Académie eemerging+ à Ambronay en 2021, et fonde la même année le dispositif A.V.E.C. (Ateliers Voix Et Composition) dédié à la jeune création.

Francesca Verunelli, composition

Francesca Verunelli a étudié la composition avec Rosario Mirigliano et le piano avec Stefano Fiuzzi au Conservatoire national Luigi Cherubini de Florence où elle a obtenu les deux diplômes *summa cum laude*. Elle est également diplômée de l'Accademia di Santa Cecilia de Rome avec Azio Corghi. Elle a ensuite suivi les cursus 1 et 2 de l'IRCAM en musique électronique. Elle est titulaire d'un doctorat de l'Université Paris Sciences et Lettres. En 2010, elle a reçu le Lion d'argent à la Biennale de Venise. Elle reçoit des commandes d'importantes institutions musicales et de festivals dont l'IRCAM, les NeueVocalsolisten de Stuttgart, la Biennale de Venise, Radio France, Milano Musica, Accentus, l'Orchestre symphonique de Lucerne, le Festival d'Aix-en-Provence, le GMEM de Marseille, le CIRM de Nice, l'Etat français, la FACE Foundation, le Wittener Tage für neue Kammermusik, l'International Contemporary Ensemble, le Donaueschinger MusikTage, ECLAT, l'Orchestre Philharmonique du Luxembourg, RainyDays, le Klangforum Wien, Musica Viva – Munich, Acht Brücken Köln. Elle a été compositrice en recherche à l'Ircam et au GMEM de Marseille, et artiste en résidence à la Casa de Velasquez à Madrid en 2015-2016 et à la Villa Médicis à l'Académie de France à Rome en 2016-2017. Elle a été lauréate du prestigieux prix Siemens pour la composition en 2020, et a reçu le prix Franco-Abbiati de la critique musicale italienne en 2022.

TEXTES CHANTÉS

Strana armonia d'amore

Musique: Sigismondo d'India (ca 1582-1629)

Texte: Giambattista Marino (1569-1625)

Strana armonia d'amore,
Anch'egli al tuo cantar forma il mio core.
Son del canto le chiavi
I begl'occhi soavi,
Son le not'e gli'accenti
I miei pianti e i lamenti;
I sospir, i sospiri acuti e gravi
Son'anco i miei tormenti.

In ciò sol differenti,
Donna, che quel concerto, che tu fai,
Ha le sue pose,
Il mio non posa mai.

Misero che farò

Musique: Hettore Della Marra (ca 1570-1634)

Texte: Anonyme

Misero che farò dirò ch'io moro,
fiera stell'empia sorte,
Ahi non sia ver,
perche colei ch'adoro,
gioisce di mia morte,
Amor, dammi tuaita
o levami la vita.
Mirate almen ch'io moro.

Per non mi dir ch'io moia

Musique: Michelangelo Rossi (ca 1601-1656)

Texte: Cesare Rinaldi (1559-1636)

Per non mi dir ch'io moia,
Dicemi ch'io non l'ami
Quest'empia, e par che brami,
Togliendomi l'amor, tormi la noia.
S'amor è vita e gioia,

TRADUCTION

*Étrange harmonie d'amour,
Ton chant façonne aussi mon cœur.
Les clefs de ton chant
Sont des yeux suaves,
Les notes et les accents
Sont mes pleurs et mes plaintes ;
Les soupirs, les soupirs aigus et les graves,
Ce sont encore mes tourments.*

*C'est en cela que nous différons,
Ma Dame : le concert que tu donnes
A ses silences,
Quand le mien ne se tait jamais.*

*Misérable, que faire ?
Je le dis, j'en mourrai.
Sort cruel, implacable destinée,
Hélas, se peut-il
Que celle que j'adore
Se réjouisse de ma mort ?
Amour, viens-moi en aide
Ou ôte-moi la vie.*

*Plutôt que de m'enjoindre de mourir,
Elle me dit de ne point l'aimer,
Cruelle, et elle feint le dessein,
En m'enlevant l'amour, de m'épargner la peine.
Si l'amour est vie et joie,*

Priva d'amor non morrà l'alma mia?

Donna fallace e ria,
Come sa ben mentir form'e colori:
Tanto è dir « non amar »
Quanto è dir « mori»!

Ahi, tu piangi, mia vita!

Musique: Scipione Lacorcia (1585/95- après 1620)

Texte: Anonyme

Ahi, tu piangi, mia vita!
Tu piangi e piang'anch'io,
Ch'egli è quel che tu vers'il pianto mio.

Mirami in volto pur, se intender fai
Muta doglia e vedrai
per pietà, per amore,
Morir l'anima mia nel tuo dolore.

Io pur respiro

Musique: Carlo Gesualdo (1566-1613)

Texte: Anonyme

Io pur respiro in così gran dolore
E tu pur vivi, o dispietato core.
Ahi, che non vi è più speme
Di riveder il nostro amato bene!
Deh, morte, danne aita,
Uccidi questa vita!
Pietosa ne ferisci, e un colpo solo
A la vita dia fin ed al gran duolo.

VicentinoOo I

Musique: Francesca Verunelli (née en 1979)

Texte: Anonyme

Madonna, il poco dolce e il molto amaro,
Il breve riso, il troppo lungo pianto,
M'hanno ridotto a tanto
Che'l pianger sempr' e sospirar mi è caro.

*Comment d'amour privée, mon âme
[ne mourrait-elle point ?*

*Femme trompeuse et perverse,
Comme elle sait contrefaire formes et couleurs :
Dire : « Ne m'aime pas »
C'est pourtant bien me dire : « Meurs » !*

*Ah, tu pleures, ma vie !
Tu pleures et je pleure moi aussi,
Car elles sont miennes ces larmes que tu répands.*

*Regarde mon visage, vois
Sa muette affliction ; tu y liras
Que par pitié et par amour,
C'est dans ta douleur que mon âme se consume.*

*Je respire encore dans ma douleur immense,
Tandis que toi tu vis, ô cœur impitoyable.
Hélas, puisqu'il n'y a plus aucun espoir
De revoir notre bien-aimée,
De grâce, Mort, viens-moi en aide,
Tue cette vie !
Par pitié, frappe ! Et que ce coup fatal
Donne fin à ma vie et à mon immense peine.*

*Ma Dame, si peu de douceur et grande amertume,
Si bref sourire et trop longue peine,
M'ont amoindri tant et tant
Que pleurer toujours et soupirer me sont chers.*

Musica prisca caput

Musique et texte : Nicola Vicentino (1511-1575/76)

Musica prisca caput tenebris modo sustulit altis
Dulcibus ut numeris priscis certantia factis
Facta tua, Ippolite, excelsum super aethera mittat.

*L'ancienne musique a resurgi de l'obscurité,
Ainsi, désormais, comme les hauts faits du passé,
Les douces proportions antiques, Hippolyte, célèbrent tes
exploits jusque dans les cieux.*

Madonna, il poco dolce

Musique : Nicola Vicentino (1511-1575/76)

Texte : Anonyme

Madonna, il poco dolce e il molto amaro,
Il breve riso, il troppo lungo pianto,
M'hanno ridotto a tanto
Che'l pianger sempr' e sospirar mi è caro.

*Ma Dame, si peu de douceur et grande amertume,
Si bref sourire et trop longue peine,
M'ont amoindri tant et tant
Que pleurer toujours et soupirer me sont chers.*

VicentinoOo III

Musique : Francesca Verunelli (née en 1979)

Texte : Nicola Vicentino (1511-1575/76)

(...) Intender facciamo la dolcezza di questa armonia, di
cui senza modo invaghiti,
Si sono con ogni esquisita diligenza per impararla
affaticati.

*Faisons entendre la douceur de cette harmonie dont ils se
sont démesurément épris,
et pour laquelle ils se sont exercés sans relâche et avec une
exquise diligence.*

Calami sonum ferentes

Musique : Cipriano De Rore (1515/16-1565)

Texte : Giovanni Battista Pigna (1530-1575)

Calami sonum ferentes Siculo levem numero
non pellunt gemitus pectore ab imo nimium graves:
nec constrepente sunt ab Aufido revulsi.
Musa quae nemus incolis Sirmionis amoenum,
reddita qua lenis, Lesbia dura fuit;
me adi recessu principis mei tristem.
Musa deliciae tui Catulli
dulce tristibus his tuum iunge carmen avenis.

*Le son des chalumeaux jouant une sicilienne légère
Ne saurait chasser les soupirs au fond de ma poitrine,
Pas plus que les flots mugissants du fleuve Aufidus.
Ô Muse, qui habites l'adorable forêt de Sirmio,
Toi qui fus aussi aimable que Lesbia était dure,
Viens à moi qui suis affligé du départ de mon Prince.
Ô Muse, toi qui fais les délices de ton Catulle,
Prête ta douce et triste chanson à ces instruments.*

VicentinoOo IV

Musique : Francesca Verunelli (née en 1979)

Texte : Anonyme

S'io non miro, non moro,
non mirando, non vivo;
pur morto io son
né son di vita privo.
O miracol d'amore,
ahi, strana sorte,
che'l viver non fia vita,
e'l morir morte.

*Ne point vous voir pour ne point en mourir,
Mais ne point vivre de ne point vous voir.
Ainsi suis-je mort,
Mais non point privé de vie.
Oh prodige d'amour,
Sort étrange, hélas,
Que de vivre sans être vivant,
Et que d'être mort sans en mourir.*

S'io non miro, non moro

Musique : Carlo Gesualdo (1566-1613)

Texte : Anonyme

S'io non miro, non moro,
non mirando, non vivo;
pur morto io son
né son di vita privo.
O miracol d'amore,
ahi, strana sorte,
che'l viver non fia vita,
e'l morir morte.

*Ne point vous voir pour ne point en mourir,
Mais ne point vivre de ne point vous voir.
Ainsi suis-je mort,
Mais non point privé de vie.
Oh prodige d'amour,
Sort étrange, hélas,
Que de vivre sans être vivant,
Et que d'être mort sans en mourir.*

VicentinoOo V

Musique : Francesca Verunelli (née en 1979)

Texte : Nicola Vicentino (1511-1575/76)

(...) delle voci mobili e immobili, e di quelle che del
tutto non sono mobili, ne del tutto immobili.

*des voix mobiles et immobiles, et de celles qui ne sont ni
tout à fait mobiles, ni tout à fait immobiles.*

La mia doglia s'avanza

Musique : Pomponio Nenna (1556-1608)

Texte : Anonyme

La mia doglia s'avanza
Quanto più la speranza,
Ohimé, vien meno ;

*Ma douleur augmente
Tandis que l'espérance,
Hélas, diminue ;*

Il desio si rinfranca
Quant'èlla manca,
E ne l'aspro martire
Il soverchio dolor non fa morire.

Ecco ò mia dolce pena

Musique: Pomponio Nenna (1556-1608)
Texte: Anonyme

Ecco ò mia dolce pena,
Ecco ch'io parto, e moro,
Ne veggio, ahi lasso, in tanto,
Versar stilla di pianto,
Da begli occhi ch'adoro.
Crudellissima voglia,
Voi mi fate morir di doppia doglia.

Quivi sospiri

Musique: Luzzasco Luzzaschi (1545-1607)
Texte: Dante Alighieri (1265-1321), *L'Inferno*

Quivi sospiri, pianti, ed alti guai
Risonavan per l'aer senza stelle,
Perch' io al cominciar ne lagrimai.

Diverse lingue, orribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira,
Voci alte e fioche, e suon di man con elle

O miseria d'amante

Musique: Michelangelo Rossi (ca 1601-1656)
Texte: Giambattista Guarini (1538-1612)

O miseria d'amante
Fuggir quel che si brama
E paventar quella beltà che s'ama!
Io moro, e se cercando
Vo pietà del mio male
Più de la morte è la pietà mortale.

*Mon désir s'accroît
Tandis qu'elle se soustrait ;
Et en cet amer supplice
L'excès de souffrance ne fait point mourir*

*Voyez, oh ma douce peine,
Voyez que je pars, et que partant, je meurs,
De ne voir, hélas,
Aucune larme perler
De ces beaux yeux que j'adore.
Cruellissime rigueur,
Vous me faites mourir d'une double douleur.*

*Là, soupirs, plaintes et hauts cris,
Résonnaient sous un ciel sans étoiles,
Ce qui me fit d'abord pleurer.*

*Des langues différentes, d'horribles discours,
Les mots de la douleur et les accents de la colère,
Voix stridentes, voix sourdes, et bruits de mains frappées.*

*Oh infortune de l'amant
Qui fuit l'objet même qu'il désire
Et craint la beauté qu'il adore !
Je meurs, et cherchant
Quelque pitié à mon mal,
Plus que la mort, la pitié m'est mortelle.*

Così vo trapassando
Di pena in pena e d'una in altra sorte,
Né scampo ho dal morir altro che morte.

Moro, lasso, al mio duolo

Musique: Carlo Gesualdo (1566-1613)
Texte: Anonyme

Moro, lasso, al mio duolo,
e chi può darmi vita,
ahi, che m'ancide e non vuol darmi aita!
O dolorosa sorte,
chi dar vita mi può, ahi, mi dà morte!

Moribondo mio pianto

Musique: Michelangelo Rossi (ca 1601-1656)
Texte: Anonyme

Moribondo mio pianto
Mesto figlio de' lumi,
Ch'indarno con tuoi fiumi
Tenti ammolar chi di vacino ha il vanto
Rientra d'onde usciti
E mutato in veleno
Tronca i destin miei tristi
Con attoscarmi amaramente il seno.
Che più tanto soffrire?
O gradir o morire.

*Ainsi je vais, de peine en peine,
D'un état passant à un autre,
Et n'ai d'autre issue à la mort que la mort.*

*Je meurs, hélas, de ma douleur,
Et celle qui peut me donner la vie,
Las, me tue en me refusant secours !
Ô destin douloureux !
Qui peut me donner vie, ah ! me donne la mort !*

*Mon languissant chagrin,
Triste fruit de mes yeux,
Toi qui en vain par tes flots
Tentes d'adoucir d'un roc la fierté,
Retourne à ta source,
Change-toi en venin,
Écoute mon triste sort
En déversant ton amertume en mon sein.
À quoi bon tant souffrir ?
Épanouis-toi ou meurs.*

Traductions: **Geoffroy Jourdain**

PROCHAINEMENT

CHANTS DE L'AILLEURS

MERCREDI
9 AVRIL 2025
À 20 H

GIOVANNI SOLLIMA / AL BUNDUQIYYA

Il Pomo d'oro
Giovanni Sollima,
violoncelle et direction

Antonio Vivaldi
Concertos pour violoncelle et orchestre
Giovanni Sollima
*Arrangements de mélodies traditionnelles
du bassin méditerranéen*

MERCREDI
14 MAI 2025
À 20 H

SIMPLY QUARTET / LA LONGUE ROUTE DU QUATUOR

Simply Quartet
Danfeng Shen,
Antonia Rankersberger,
violins
Xiang Lyu,
alto

Ivan Valentin Hollup Roald,
violoncelle

Wolfgang Amadeus Mozart
Quatuor n°17 en si bémol majeur K 458
« La Chasse »
Tan Dun
Eight Colors
Ludwig van Beethoven
Quatuor n°16 en fa majeur op. 135

MERCREDI
28 MAI 2025
À 20 H

TROUBADOURS EN JARDINS ANDALOUS

Ensemble ApotropaiK
Clémence Niclas,
voix et flûtes à bec
Louise Bouedo,
vièle à archet
Domitille Murez,
harpe gothique
Clément Stagnol,
luth médiéval
Meryem Koufi,
voix et rouitra
Yasmine Rabet,
percussions
Khaled Aljaramani,
oud et voix

Œuvres du 13^e siècle de l'Espagne au
Maghreb

*En partenariat avec la Fondation
Royaumont*

La communication des concerts bénéficie du soutien de Télérama et France Musique.

Pour recevoir la newsletter du musée, connectez-vous sur
<http://info.louvre.fr/newsletter> ou scannez ce code :



La vie du Louvre en direct



#AuditoriumLouvre

www.louvre.fr



un événement
Télérama



Couverture :
Anonyme, École de Venise, *La Mort d'Adonis*,
1560/1600 (Fin du XVI^e siècle), musée du Louvre
© 2017 GrandPalaisRmn (musée du Louvre) /
Tony Querrec