

Ricerca Consort: For Distracted Tymes

English music
for viola da gamba

Baroque Sessions

02.04.25

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

19:30

Salle de Musique de Chambre

A man is seated in the driver's seat of a Mercedes-Benz car, looking out at a grand, ornate theater at night. He is holding a large blue and white striped bag of popcorn and eating. The car's interior is illuminated with blue ambient lighting. The theater's architecture is highly detailed with arches and columns, and the seats are red. The overall atmosphere is one of luxury and entertainment.

TOUJOURS AU PREMIER RANG.

À bord d'une Mercedes-Benz, vous voyagez dans un auditorium à l'acoustique parfaite avec DOLBY ATMOS et plus de trois écrans.

Les services proposés, leur disponibilité et leurs fonctionnalités dépendent du moment, du modèle, de l'année de fabrication, de l'équipement choisi en option et du pays.



DÉFINIR LA CLASSE depuis 1886.

Mercedes-Benz

Ricercar Consort: For Distracted Tymes

English music for viola da gamba

Ricercar Consort – Philippe Pierlot

**Lucile Boulanger, Myriam Rignol, Clémence Schiltz, Mathias Ferré,
Philippe Pierlot** viole de gambe

Jan Willem Jansen orgue *

* orgue Ricercar Consort, Luc Meurice 2019 – Saint-Louis, France
Librement inspiré de différents orgues de Nikolaus et Andreas
Manderscheidt

((r)) résonances 19:00 Salle de Musique de Chambre
Artist talk: Philippe Pierlot en conversation avec
Charlotte Brouard-Tartarin (FR)

FR Pour en savoir plus sur la musique
britannique et le violoncelle, ne manquez pas
les livres consacrés à ces sujets, édités par
la Philharmonie et disponibles gratuitement
dans le Foyer.

DE Mehr über Musik und Musikszene Groß-
britanniens und über das Violoncello erfahren
Sie in unseren Büchern zum Thema, die
kostenlos im Foyer erhältlich sind.





Bye bye!

énervant | e.n3R.vã |

Quand un portable sonne
en plein milieu du troisième mouvement...

**Ne vous privez pas
d'un grand moment de musique.
Déconnectez-vous
avant d'entrer à la Philharmonie.**



Düüing!

John Dowland (1563–1626)

Lachrimae, or Seaven Teares (1604)

The King of Denmark, his Galliard

Semper Dowland, semper dolens

Robert Parsons (1535–1572)

A Songe Called Trumpets (1560)

Alfonso Ferrabosco II (1575–1628)

In Nomine through all parts

Anthony Holborne (1545–1602)

The Teares of the Muses (1599)

Tobias Hume (1569–1645)

The First Part of Ayres, French, Polish and Others (1605)

A Souldiers Resolution

Poeticall Musicke (1607)

My hope is revived. The Lady of Suffolkes delight

My joyes are coming. The Lady of Bedfords delight

A Spanish Humour «The Lord Hayes' Favourite»

The Earle of Pembrookes Galiard

Thomas Tomkins (1572–1656)

In Nomine

William Byrd (1540–1623)

The Queen's Alman (1580)

William Brade (1560–1630)

*Neue Ausserlesene Liebliche Branden, Intradan, Mascharaden,
Balletten, All'manden, Couranten, Volten, Aufzüge Und Frembde
Tänze In Sonderheit Auff Fiolen Zu Gebrauchen* (1617)

Der Pilligrienen Tanz

Der Rothschenken Tanz

Der Heilig Berg

Der Satyrn Tanz

40'

Thomas Tomkins

A Sad Paven for these Distracted Tymes (1649)

John Jenkins (1592–1678)

Newark Siege (1646)

Charles Coleman (1605–1664)

Fantasia a 6

William Lawes (1602–1645)

Set for 6 Viols (1644)

Pavan

Fantazia

Aire

30'

DE **Distracted Tymes**

Lamentations et batailles pour consort de violes

Pierre Dubois

À toute époque, l'imaginaire instrumental reflète (plus ou moins confusément, plus ou moins consciemment) les préoccupations et les aspirations d'une société. Il en va ainsi de la musique anglaise pour consort de violes, dont l'apogée se situe sous les Stuart au début du 17^e siècle. Cette pratique si spécifiquement anglaise, qui trouve son origine à la Renaissance, au cours du règne de la reine Elizabeth 1^{ère}, se prolonge pendant l'interrègne, après le régicide de Charles 1^{er} en 1649, puis lorsque Cromwell accède au pouvoir en 1653 en tant que Lord Protector à la tête du Commonwealth, et elle prend fin après la Restauration de Charles II (1630–1685) en 1660. Bien que ce répertoire n'ait pas eu d'influence ailleurs en Europe, il constitue une contribution majeure à la musique polyphonique de cette époque.

La période à laquelle s'épanouit le consort de violes est marquée par de profonds bouleversements philosophiques et des conflits religieux et politiques qui devaient déboucher sur la guerre civile. À cette époque domine en Angleterre un sentiment de profonde mélancolie, théorisée, notamment, par Robert Burton dans son *Anatomy of Melancholy* (1621), traité encyclopédique, à la fois scientifique, philosophique, médical et onirique. Souvent réédité au cours du siècle, cet ouvrage extraordinaire cherche à cerner tous les aspects des émotions humaines. Tout entière parcourue d'une douce et parfois sombre mélancolie, la musique pour consort de violes traduit ces tensions, exprime des lamentations mais peut aussi évoquer des batailles de façon descriptive grâce aux ressources expressives de l'instrument. La musique de bataille, qui évoquait

aussi bien les fanfares que les cris de rassemblement et citait parfois d'authentiques musiques militaires, avait un fort pouvoir dramatique. Il est significatif que les *Fantaisies* de Henry Purcell, composées dans les années 1680, constituent justement le chant du cygne du consort de violes, après la Restauration qui a mis fin à une période trouble et instable et ouvert la voie à un nouveau pacte social et de nouveaux horizons culturels, notamment avec l'essor du violon dans la musique de cour, sous le règne de Charles II.

Jusqu'à la guerre civile de 1642, le répertoire pour consorts de violes est l'apanage des musiciens professionnels. Il consiste essentiellement en fantaisies et pièces diverses à cinq, six, voire sept parties, calquées sur le répertoire vocal sacré et exécutées par un petit ensemble instrumental constitué soit d'instruments de la même famille et de tessitures différentes (dessus, alto, ténor, basse, grande basse et contrebasse), que l'on appelle alors *whole consort*, ou consort entier, soit d'instruments de familles différentes (cordes, cordes pincées et vents), ou *broken consort*, c'est-à-dire consort mêlé ou brisé. Cette musique contrapuntique (souvent articulée sur un *cantus firmus*, notamment dans les *In Nomine*) est alors composée par des musiciens d'Église ou de cour, de la Chapelle Royale ou des collèges universitaires, tels Alfonso Ferrabosco Senior, Tobias Hume, Christopher Tye, William Byrd, Robert White ou William Lawes. Par la suite, sous le règne de Jacques 1^{er} (1566–1625), premier roi de la dynastie Stuart, le répertoire évolue avec des compositeurs tels que John Cropario, Orlando Gibbons, Thomas Lupo, Thomas Tomkins et John Ward, qui sont alors influencés par le madrigal italien et font évoluer sensiblement le style du consort. Bien que la musique de consort soit encore jouée par des musiciens professionnels tel John Jenkins, les musiciens amateurs se mettent à la pratique de la viole, à l'instar du Prince de Galles lui-même qui en joue. C'est donc dans le cadre domestique que le consort de violes se développe. Nombre de maisons aristocratiques font l'acquisition d'un ensemble de six violes, de tailles différentes, souvent construites par le même luthier, que l'on range



Le concert, Gerard van Honthorst (1623). Ce tableau représente un *broken consort*.

dans un grand coffre (*a chest of viols*). L'existence de ce meuble imposant et difficile à déplacer (dont il ne reste hélas que quelques exemplaires) indique que le consort se pratique dans un espace privé. Cette musique est jouée par et pour un groupe restreint, dans l'intimité, et n'a pas vocation à se donner en public. Dans son ouvrage *Musick's Monument, or a Remembrance of the best Practical Musick, both Divine and Civil, that has ever been known, to have been in the World*, publié en 1676, le luthiste et compositeur Thomas Mace (1612–1709) explique que les violistes se disposent en cercle autour d'une table centrale, tournés les uns vers les autres, sans se préoccuper d'un éventuel public auquel ils ne pourraient que tourner le dos. Dans le projet de salle de musique idéale qu'il décrit dans cet ouvrage, Mace recommande d'ailleurs que d'éventuels auditeurs soient relégués à l'écart, sur des galeries, afin de ne pas perturber les musiciens par leur conversation.

Le mot *consort*, issu du français, traduit bien l'esprit et l'intention sous-jacente de cette pratique musicale : il désigne en effet la confraternité, la collégialité.

Au cœur de cette forme réside, au plan philosophique, un idéal de concorde et d'harmonie. Les partenaires partagent le plaisir de jouer ensemble. Les différentes parties de la polyphonie s'entremêlent en une conversation musicale dense et continue. Toutes les voix sont d'importance égale, sans hiérarchie ni préséance, et elles doivent se fondre harmonieusement les unes avec les autres. Thomas Mace explique que les violes elles-mêmes doivent être « *égales et bien proportionnées les unes aux autres, accordées et jouées de façon à ce qu'aucune partie ne [soit] un obstacle pour une autre* ». Il s'agit bien d'une visée à la fois sonore et sociale. Cette musique est destinée avant tout à ceux qui la pratiquent et partagent le plaisir intellectuel et sensible de réaliser la polyphonie en même temps que le sentiment élitiste de faire partie d'un groupe choisi. Mace poursuit la métaphore de la conversation en voyant en ces pièces de violes en consort « *autant d'histoires pathétiques, de discours rhétoriques et sublimes, d'argumentations subtiles et pénétrantes, en si parfait accord avec les facultés intimes, secrètes, intellectuelles de l'âme* ».

À partir de 1620, le consort est fréquemment accompagné par un orgue de salon, qui double généralement les parties de violes (on n'en est pas encore à la pratique baroque de la basse chiffrée). Écrivant après la Restauration, Thomas Mace se souvient avec nostalgie de cette « *musique grave et [des] Fantaisies à trois, quatre, cinq et six Parties accompagnées à l'orgue* ». Il explique que l'orgue est une « *Pierre de touche pour tester la solidité des choses ; en particulier la stabilité de l'accord des instruments* », point important pour des violistes amateurs. Les orgues de salon anglais étaient répandus

dans les demeures aristocratiques de l'époque. Leur tuyauterie était majoritairement fabriquée en bois, donnant un son modéré mais franc qui soulignait la polyphonie. Selon Mace, l'orgue s'accorde ainsi aux violes de façon « *égale, douce et gracieuse* », et ce d'autant mieux s'il s'agit d'un orgue en forme de table (*a table organ*) placé au centre du cercle des musiciens, orgue dont Mace donne le détail et le plan. Bien que nombre de consorts puissent être exécutés sans orgue, la sonorité de ce dernier se fond admirablement bien avec la texture des violes et contribue à l'homogénéisation des diverses parties.



Thomas Mace

Le programme proposé pour ce concert comprend des œuvres empruntées aux deux grandes périodes du consort,

celle inspirée de la polyphonie religieuse et celle, autour de la guerre civile, qui s'en émancipe progressivement sous l'influence du madrigal italien. La densité du discours contrapuntique de cette musique, qui traduit la confusion d'une époque de désordre et d'inquiétude et, dialectiquement, la met en forme et lui donne sens, peut sembler difficile à percer de premier abord, mais elle se résout et s'éclaire, pour ainsi dire – sans rien perdre de son mystère – quand on se laisse happer par le flux continu du discours et l'homogénéité de la texture sonore.

John Dowland (1563–1626) était luthiste. Après avoir étudié en France et en Italie, il devient luthiste à la cour du roi Christian IV du Danemark (comme l'indique la gaillarde du programme) avant de retourner, dix ans plus tard, en Angleterre où il occupe le poste de luthiste à la cour royale en 1612. Il est considéré comme le premier compositeur de chansons pour voix seule avec accompagnement de luth. Ces pièces d'une apparente simplicité sont empreintes d'une profonde mélancolie et parviennent à un parfait équilibre entre poésie, mélodie et harmonie. Dowland lui-même écrit qu'il « *a pincé les cordes [de son luth] si longtemps qu'il en a extirpé toute sa bonne fortune* », et le jeu de mots du titre de sa pièce pour consort, *Semper Dowland, semper dolens* (« Toujours Dowland, toujours souffrant ») reflète bien cet état d'esprit caractéristique de la période élisabéthaine. Dowland adapte lui-même ses airs pour diverses formations, y compris le consort de violes et compose aussi des consorts à six parties et des pavanés pour cinq violes et luth fondées sur l'air « *Flow, my Tears* », initialement composé pour le luth. Il effectue une fusion de différents styles nationaux – anglais, italien et français – en un langage tout à fait personnel.

Robert Parsons (c. 1535–1572) est un compositeur de l'époque des Tudors (Edouard 1^{er}, Mary 1^{ère} et Elisabeth 1^{ère}). On sait peu de choses de sa vie. Il est l'assistant de Richard Bower à la Chapelle Royale en 1561. Nommé « Gentleman » de la Chapelle Royale en 1563, il compose de nombreuses œuvres vocales sacrées, notamment des motets, et est reconnu pour son écriture polyphonique pour chœurs et son influence sur William Byrd qui, comme lui, travaille dans le Lincolnshire et a peut-être été son élève à la cathédrale de Lincoln.

Alfonso Ferrabosco II, dit « le jeune » (1575–1628) est un compositeur et violiste anglais d'origine italienne. Fils illégitime du célèbre compositeur italien Alfonso Ferrabosco « l'ancien » (1543–1588), il entre au service de la reine en qualité de violiste et, après la mort de cette dernière, devient maître de musique des jeunes princes royaux. Il contribue à l'essor en Angleterre de la lyra-viol, petite viole basse qui apparaît au début du 17^e siècle et tombe en désuétude après la Restauration. La musique qui lui est destinée est écrite en tablature, ce qui facilite la notation d'accords inhabituels (en *scordatura*) et les changements de tonalités visant à produire des effets sonores nouveaux. Ferrabosco le jeune est le premier à publier un livre de musique entièrement consacré à la lyra-viol. Il compose six « *In Nomine* » (trois à cinq parties et trois à six parties) dans la tradition anglaise mais ajoute sa touche personnelle en utilisant le *cantus firmus* dans toutes les voix avec des variantes rythmiques et des transpositions.

Anthony Holborne (1545–1602), joueur de luth et de cistre, a probablement étudié au Pembroke College de Cambridge et a été employé par la reine Elisabeth 1^{ère}. En 1599, il publie une collection de *Pavans, Gaillards, Almains and other short Aeirs both grave and light, in five parts, for Viols, Violins, or other Musical Wind Instruments*. Il semble avoir eu des contacts étroits avec d'autres compositeurs, tels que Thomas Morley ou John Dowland, qui lui dédie l'une de ses pièces. Comme son titre le suggère, *The Teares of the Muses* reflète la prédilection de cette époque pour la mélancolie.

Le capitaine **Tobias Hume** (1569 ? –1645) est soldat professionnel, employé comme mercenaire au service du Roi de Suède, mais aussi un gambiste amateur et compositeur. Il publie deux recueils de pièces pour violes et airs, *The First Part of Ayres* en 1605 (117 pièces, principalement pour viole seule) et *Captain Humes Poeticall Musicke* en 1607 (25 pièces pour consort de violes). Son écriture originale oscille entre l'humour et la mélancolie et semble le fruit de son geste instrumental personnel. Dans la préface de son premier livre, Hume déclare que, sa carrière ayant été vouée aux Armes, c'est vers la Musique que s'est tournée la seule part féminine en lui. Et il entend hisser la viole au niveau du luth : « *Et de ce jour, la noble viole de gambe pourra avec aisance rendre une harmonie tout aussi variée et artificieuse que celle du luth.* » La musique de Tobias Hume est éminemment déroutante et personnelle.

Gallois d'origine, **Thomas Tomkins** (1572–1656) se situe chronologiquement à la charnière entre la fin de la dynastie des Tudor et l'avènement des Stuart. Disciple de William Byrd, il est l'un des derniers grands virginalistes anglais, attaché au style polyphonique hérité de la Renaissance. Nommé à la Chapelle Royale avant 1620, il la quitte en 1628 et rejoint la cathédrale de Worcester où il reste en poste jusqu'à la guerre civile. Son œuvre comprend de la musique instrumentale pour virginal et orgue ainsi que pour ensemble instrumental, des madrigaux et de la musique sacrée. Dans sa *triste* pavane, datée de l'année même du régicide, il évoque en musique ces temps perturbés (*distracted tymes*) où la raison semble s'être égarée, et cette pièce grave et profonde peut se lire comme une méditation sur la mortalité et la fin d'une époque. Elle prend une résonance particulière en notre propre époque de doute, de mutations et d'incertitude, comme en écho à celle qui clôt le règne des Stuart.

William Byrd (ca. 1539–1623) est considéré comme le compositeur anglais majeur du règne de la reine Élisabeth 1^{ère}. Né à Londres, élève de Thomas Tallis, il devient organiste de la cathédrale de Lincoln en 1563 puis organiste de la Chapelle Royale à Londres, poste qu'il

garde pendant deux décennies. Il forme de nombreux musiciens, tels John Bull, Thomas Morley, Peter Philips, Thomas Tomkins et Thomas Weelkes. Il compose de nombreuses pièces liturgiques pour le rite anglican en tant que compositeur de la cour, mais aussi, dans les dernières années de sa vie, pour la liturgie catholique à laquelle il est attaché. On lui doit aussi des pièces pour consort de violes et plus de cent-quarante pièces pour clavier (clavecin, virginal ou orgue), dont *The Queen's Alman*, qui annoncent le nouveau style baroque en train d'émerger.

William Brade (1560–1630) est un compositeur, violoniste et joueur de viole anglais de la fin de la Renaissance et du début de l'époque baroque. Il fait carrière en Allemagne, travaillant pour plusieurs petits états d'Europe du nord, en Prusse, au Danemark, au duché de Brunswick-Lunebourg (d'où les titres en allemand de ses pièces). Actif principalement en Allemagne du Nord, il a été le premier compositeur anglais à écrire une *canzone* et probablement le premier également à écrire une pièce pour violon solo. Il compose essentiellement des danses pour instruments à cordes.

Luthiste et violiste, **John Jenkins** (1592–1678) demeure longtemps au service de diverses grandes familles du nord de l'Angleterre avant d'obtenir un poste à la cour de Charles II. Toute sa vie, il compose pour des consorts de violes (à quatre, cinq ou six parties), puis pour des ensembles réunissant deux violons, une basse de viole et un continuo, voire des formations incluant la lyra-viol. Jenkins écrit de nombreuses fantaisies et suites pour plusieurs instruments, des sonates en trio pour deux violons et basse, des ballets et des sarabandes à cinq voix. Les consorts de sa première époque sont fortement ancrés dans le style ancien tandis que ses *Fantaisies* et autres œuvres plus tardives trahissent une influence italienne. Il fait évoluer la polyphonie quasi vocale de son époque – héritage de William Byrd ou de Thomas Tomkins – vers un chemin purement instrumental, et annonce en cela Henry Purcell.



Charles I^{er} d'Angleterre à la chasse, Antoine van Dyck (vers 1635)

Charles Coleman (ca. 1605-1664) sert à la cour de Jacques 1^{er} en tant que chanteur, instrumentiste et compositeur. Il continue à exercer ses talents de professeur de musique et de compositeur pendant la période du Commonwealth et est fait Docteur de l'université de Cambridge en 1651. Il se produit dans des masques pour Jacques 1^{er} et Charles 1^{er} et est membre du King's Consort. Après la Restauration de 1660, Coleman se voit attribuer le poste de « violiste ordinaire »

dans la musique privée du Roi, et devient compositeur du Roi à la mort de Henry Lawes (frère de William Lawes). On lui doit des chansons et de la musique instrumentale. Ses élégantes *Fantaisies* sont d'une tonalité grave et méditative.

Disciple de Coperario, **William Lawes** (1602–1645) passe toute sa vie au service de Charles 1^{er}. Il compose de la musique profane, des masques, des hymnes, des motets pour les oraisons privées du roi et des suites pour consorts de violes. Son écriture contrapuntique est réputée pour sa grande originalité formelle. Lors de la guerre civile, il rejoint l'armée des royalistes et est tué lors de la déroute de Rowton Heath. Le roi institue alors un deuil spécial en son honneur et lui confère le titre de « Père de la Musique ». À côté de pièces pour consorts de violes à quatre, cinq ou six parties, Lawes contribue aussi au répertoire de la lyra-viol. En raison de leur tessiture, les pièces et danses à trois lyra-viols sont d'un caractère noble et grave.

Pierre Dubois est agrégé d'anglais et professeur des universités à la retraite. Musicien autodidacte, il a été organiste suppléant, puis titulaire, de l'orgue historique François-Henri Clicquot (1783) de Souvigny, dans l'Allier, de 1984 à 2020. Il s'intéresse à la musique et à la littérature en Grande-Bretagne et en France au 18^e siècle, sujets sur lesquels il a publié plusieurs livres et de nombreux articles en français comme en anglais.

Toutes les œuvres au programme ce soir sont jouées pour la première fois à la Philharmonie.

30 novembre 2024 > 1^{er} juin 2025

Jean-Pierre Beckius

(1899 – 1946)

Impressions d'ici et d'ailleurs

Jean-Pierre Beckius, Laerensmilten avec jorcs, 1924, Collection privée, photo : François Beckius

multiplicity

VILLA
VAUBAN

Musée d'Art
de la Ville de
Luxembourg

VILLE DE
LUXEMBOURG

villavauban.lu

LUN - DIM 10-18H00 VEN 10-21H00 MAR fermé

FR « La viole de gambe est une famille »

Myriam Rignol sur la pratique de la viole de gambe

Pourquoi y-a-t-il une tête sculptée sur les violes de gambe ?

Dans le temps, on disait que la viole de gambe était l'instrument qui se rapprochait le plus de la voix humaine, d'où la présence d'une tête humaine à la place de la traditionnelle volute, que l'on peut trouver sur un violon par exemple. Sur mes instruments, ces visages représentent les saisons.

Pouvez-vous nous décrire les différentes parties de votre instrument ?

Tout d'abord, il y a le chevalet, sur lequel sont tendues les cordes. Il repose sur la caisse, un espace creux qui fait office d'amplificateur écologique sans électricité. Cette dernière est composée de la table d'harmonie au-dessus, du dos en dessous (qui est plat sur une viole de gambe, contrairement au violoncelle) et des éclisses sur les côtés. La table d'harmonie comporte des trous, les ouïes, qui sont en forme de « c » sur une viole de gambe. Comme sur une guitare, le manche est équipé de frettes, pour pouvoir jouer des accords et améliorer la justesse du jeu. Enfin, sur la tête de l'instrument, on trouve les chevilles. Elles permettent de tendre et de détendre les cordes pour les accorder. Ces dernières sont fixées sur le cordier, au bas de l'instrument. D'ailleurs, les cordes de violes de gambe sont fabriquées à partir de boyaux d'animaux torsadés. Les plus graves sont doublées d'un fil de métal pour les alourdir.

Au même titre que le violon, la viole de gambe est une famille d'instruments. On peut par exemple rencontrer le ténor, le dessus, ainsi que des tailles moins standardisées comme le par-dessus, l'alto, le grand ténor, la petite basse, le violonnet ou encore la contre-basse de viole.

Comment sont produits les sons à la viole de gambe ?

La première question qui se pose, c'est comment mettre les cordes en vibration. On peut soit les pincer (dans ce cas, on parle de jeu en pizzicato), soit les frotter avec un archet. Dans ce dernier cas, on emmène les cordes, elles résistent et finissent par lâcher pour revenir à leur position initiale en ondulant. Ce phénomène se répète plusieurs dizaines, voir centaines de fois par seconde : les cordes vibrent. Cette vibration est transmise au chevalet, qui lui-même la transmet à la table d'harmonie, puis à la caisse qui l'amplifie, ce qui permet de l'entendre.

Peut-on produire des sons... inattendus avec cet instrument ?

Le compositeur et violiste anglais Tobias Hume a demandé qu'une partie d'une de ses pièces soit jouée avec le bois de l'archet. Dans la musique contemporaine, on peut également trouver des sons aussi étrange que souffler dans la viole de gambe !

Est-ce facile de débiter la viole de gambe ?

Les débuts sont plutôt faciles. En effet, l'instrument possède des frettes, comme sur une guitare, et la tenue de l'archet est plus évidente qu'une tenue d'archet de violoncelle. Ensuite, comme tout instrument, pour arriver à un niveau d'exception, il faut beaucoup de travail et de persévérance. Personnellement, j'ai commencé la viole de gambe à six ans.

Quels styles est-il possible de jouer à la viole de gambe ?

Avec cet instrument, on joue principalement les musiques de la Renaissance et de l'époque baroque, avec une petite incursion dans le début du classicisme, mais aussi les musiques contemporaines. Ensuite, pour qui aime la transcription, on peut jouer de tout car c'est un instrument de musique comme un autre.

Existe-t-il un cliché sur votre instrument ?

Il paraîtrait que l'on passe la moitié de notre temps à s'accorder et l'autre moitié à jouer... Faux, c'est évidemment absolument infondé !

Pour parler d'archet, pourquoi tenez-vous le vôtre à l'envers ?

C'est marrant, moi-même je pose la question aux violoncellistes. Si vous regardez les instruments traditionnels du monde, qui se tiennent entre les jambes, quasiment tous se tiennent avec le bois de l'archet tourné vers le bas. En effet, la position de main est très naturelle, il n'y a plus qu'à poser l'archet dans la paume pour commencer à jouer. Par contre, tenir l'archet de cette manière en jouant du violon, ce n'est pas très confortable... Les violoncellistes, quant à eux, se sont mis à tenir leurs archets avec le bois tourné vers le haut, pour uniformiser les temps forts avec le violon. Ces derniers ont leurs temps forts en tirant, nous les violistes, nous l'avons en poussant.

Pour finir, avez-vous une anecdote à nous raconter ?

En tant que musicienne, je suis amenée à beaucoup voyager avec mes instruments, pour donner des concerts. Un jour, en arrivant à la douane, le douanier me demande ce que je transporte dans



Sainte Cécile jouant de la viole de gambe, Gabriel Metsu (1663)

ma grosse boîte dans mon dos. Comme d'habitude dans cette situation, je simplifie : « *C'est un violoncelle monsieur.* » « *Ah d'accord, j'aime beaucoup la musique ! Vous pouvez ouvrir ? Simple vérification.* » J'ouvre alors la boîte : « *Mais, mademoiselle, c'est une viole de gambe ! Et un modèle français à sept cordes !* » C'est la seule fois que cela m'est arrivé en quinze ans de métier.

Interview initialement publiée sur francemusique.fr le 18 décembre 2019 et reproduite avec l'aimable autorisation de Myriam Rignol

Centre page

Your evening's

essentials at a glance

Who's on stage?



A viola da gamba ensemble. Part cello, part guitar, all soul, the viola da gamba shaped the sound of 17th-century life with its intimate, intricate and expressive sound. And with different sizes creating slightly different tones, tonight's ensemble is like a choir of gambas!

A chamber organ. Small but mighty. Unlike its towering cousins, this portable powerhouse can bring its rich, resonant tones into more intimate spaces. Think of it as the ensemble's secret weapon – supportive yet full of character.

What's the big idea?



Baroque, but make it modern. This group of instrumentalists brings historically informed performances to today's audiences. Expect a fresh take on 17th-century gems.

Musical mindfulness. This is music for listening, not showing off. Perfect when 90 minutes of really tuning in feels like a luxury.

Tymes gone by. In an age of notifications, rolling news and fleeting attention spans, it's easy to assume distraction is a modern problem. But step back to 17th-century England, and you'll find «*the distracted times*»: a world bustling with pushy traders, political turmoil, and the relentless chatter of early print culture. Sounds familiar?

Art against all odds. War, exile, shifting allegiances – these composers lived through it all. Some, like Robert Parsons and William Lawes, served doomed kings. While Thomas Tomkins mourned a broken nation. Their music? Unsurprisingly, a world of sorrow, survival and defiant beauty.

What should I listen out for?



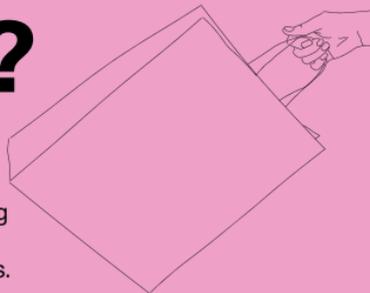
No «!» in consort. In a time before concert halls, music was a communal, conversational experience – every part matters. Listen to how melodies pass between the instruments, like voices weaving a rich, intricate web of sound. It's chamber music at its most intimate.

Defiance in sound. This is music shaped by struggle, yet it refuses to be defeated. Tobias Hume, a soldier-turned-composer, infuses his music with swagger. While William Byrd, navigating religious persecution, hides bold, florid statements in refined dances. Can you feel that quiet resilience?

Stillness and motion. Thomas Tomkins and John Jenkins offer a study in contrast. Tomkins' *Sad Pavan* treads solemnly, each chord heavy with reflection. But Jenkins' *Newark Siege* flows smoothly, his dances filled with quiet grace. Melancholy and movement, side by side.

Drama in the details. Notice the unexpected harmonic twists and sudden shifts in rhythm in Lawes' music? Like the times he lived in, his music is full of curveballs. Just when you think you know where it's going, he changes course. It definitely keeps you on your toes!

Something to take home?



From the distracted times to more lavish times.

Come back on 07.05. for another immersive dive into 17th-century music. Except this time, we're transporting you to the Palais du Louvre in Paris for a wild night spanning everything from opera arias to drinking songs.

Centre engage

Your evening's

essentials at a glance

“ L'ENTHOUSIASME
EST CONTAGIEUX,
LA MUSIQUE MÉRITE
NOTRE SOUTIEN. ”

Partenaire de confiance depuis de nombreuses années,
nous continuons à soutenir nos institutions culturelles,
afin d'offrir la culture au plus grand nombre.

www.banquedeluxembourg.com/rse

 **BANQUE DE
LUXEMBOURG**

Certified

Corporation

DE Musik zwischen den Fronten

Pavane und Gagliarden in Zeiten des Krieges

Silke Leopold

Der 30. Januar 1649 war ein schwarzer Tag in der Geschichte Großbritanniens. Wenige Tage zuvor hatte das Parlament – oder das, was nach den Säuberungen durch die Puritaner von ihm übriggeblieben war – König Charles I. wegen Hochverrats zum Tode verurteilt. Mit seiner Enthauptung an jenem 30. Januar endete ein Bürgerkrieg, der das Land sieben Jahre lang in Atem gehalten hatte. Und nur wenige Tage später komponierte Thomas Tomkins eine Pavane mit dem Titel *A Sad Paven for these Distracted Tymes*, ein musikalisches Gedenken an seinen König, dem er jahrzehntelang treu gedient hatte.

Thomas Tomkins, 1572 geboren, war ein sehr alter Mann, als er diese Katastrophe miterleben musste. Und er hatte ein durchaus bewegtes Leben hinter sich, obwohl er, aus Wales gebürtig, England nie verlassen hatte und als Organist, Chorleiter und Komponist vornehmlich in London und Worcester tätig gewesen war. Als Schüler von William Byrd hatte er die große Zeit der englischen Musik am Hofe Königin Elizabeths I. erlebt, aber auch die politischen und religiösen Verwerfungen nach ihrem Tod, der die schottische Stuart-Dynastie auf den Thron brachte. Als Organist der Chapel Royal hätte er gemeinsam mit Orlando Gibbons für die musikalischen Feierlichkeiten zum Begräbnis von König James I. 1626 und zu der anschließenden Krönung von Charles I. sorgen müssen. Doch da Gibbons überraschend starb, war er allein dafür verantwortlich. Später verlieh ihm der König das höchste Amt, das für einen Musiker zur Verfügung stand, musste es



Oliver Cromwell

ihm aber sogleich wieder entziehen, da es bereits einem anderen versprochen gewesen war. Im Bürgerkrieg wurde Tomkins' Haus in Worcester mit Kanonen beschossen und seine Orgel in der Kathedrale zerstört, nachdem die Puritaner die Kirche entweiht und geschlossen hatten. Er, der unerschütterliche Royalist, musste noch erleben, wie die Puritaner die Monarchie abschafften und unter der Herrschaft Oliver Cromwells eine Republik errichteten, die sich immer mehr zu einer Militärdiktatur wandelte. Das Ende dieses Regimes und die Rückkehr der Stuarts aus dem Exil erlebte er nicht mehr. 1656 starb er mit 84 Jahren.



Queen Elizabeth I

Die religiösen Spannungen zwischen Katholiken und Anglikanern, aber zunehmend auch zwischen den Puritanern und den anderen Religionsgemeinschaften prägten England, seit König Henry VIII. sich 1533 vom Papst losgesagt und selbst zum Oberhaupt der Kirche Englands erklärt hatte. Als seine Tochter Maria I. Königin wurde, kehrte sie zum Katholizismus zurück und heiratete den gleichsam katholischsten unter den europäischen Monarchen, König Philipp II. von Spanien. Nicht auszudenken, wie die englische Geschichte weitergegangen wäre, hätte Maria länger gelebt und Kinder bekommen. So aber erbte nach ihrem Tod wenige Jahre später ihre Halbschwester Elizabeth I. den Thron und machte die anglikanische Kirche wieder zur Staatskirche. Und obwohl der religiöse Konflikt weiter schwelte, war Elizabeth eher auf Ausgleich als auf Konfrontation bedacht. Musiker wie Robert Parsons, der englische und lateinische Kirchenmusik schrieb, waren ihr willkommen. Sie tolerierte aber auch Katholiken wie ihren bevorzugten Komponisten William Byrd, Parsons Nachfolger in der Chapel Royal, solange er seine private Konfession nicht in der Öffentlichkeit zur Schau trug. Und die Musiker dankten es ihr und widmeten ihr unzählige ihrer Kompositionen. Byrds *The Queens Alman* nimmt Bezug auf ihre Tanzleidenschaft, und auch die zahlreichen Die «*In nomine*» genannten Kompositionen künden von dem Versuch, die religiösen Konflikte musikalisch zu übermalen. «*In nomine*» war ursprünglich ein Melodieabschnitt aus einer vor 1530, also vor der anglikanischen Reformation entstandenen Messvertonung, der von verschiedenen Musikern als Thema für eine polyphone Instrumentalkomposition verwendet wurde. Im Laufe der Zeit entwickelte sich daraus so etwas wie ein künstlerischer Wettbewerb um die einfallsreichste Verarbeitung dieser Melodie, deren liturgische Herkunft zunehmend in Vergessenheit geriet. Thomas Tomkins widmete sich dem *In nomine* ebenso wie der etwa gleichaltrige Alfonso Ferrabosco der Jüngere, den die Königin als Hofmusiker beschäftigte.

Dass Elizabeth I. die Instrumentalmusik besonders förderte, hatte mehrere Gründe. Zum einen liebte sie das Tanzen und erwartete von ihren Musikern, immer neue Musik dazu präsentiert zu bekommen. Pavane und Gagliarde waren auch ihre bevorzugten Tänze, wobei sie es beim Hochspringen in der Gagliarde mit den männlichen Mitänzern ohne weiteres aufnehmen konnte. Zum anderen aber war Instrumentalmusik gerade in konfessionell aufgeheizten Zeiten unverdächtig, weil sie nicht durch einen Text der einen oder der anderen Seite zugewiesen und von Katholiken wie von Protestanten gleichermaßen geschätzt werden konnte. Freilich war Elizabeth I. nicht die einzige Herrscherin, denen Komponisten wie William Byrd Tänze widmeten. John Dowland etwa betitelte einen Satz aus seinen 1606 veröffentlichten *Lachrimae-Pavanen* mit «*The King of Denmark's Galiard*» und adressierte dieses Stück an jenen König Christian IV. von Dänemark, in dessen Diensten er gestanden hatte. Drei Jahre nach Elizabeths Tod eignete Dowland seine Publikation Anna, der Gemahlin des neuen Königs, zu, die eine Schwester des dänischen Königs war. Die *Lachrimae-Pavanen* bezogen ihr musikalisches Thema und ihren Namen von einer vokalen Komposition mit dem Titel «*Flow my tears*». Dowland verwendete die absteigende Gesangsmelodie, ähnlich wie in den *In nomine*-Fantasien, als instrumentales Thema. In derselben Sammlung findet sich auch eine Komposition mit dem Titel «*Semper Dowland semper dolens*» («Immer Dowland, immer schmerzvoll»), der auf die Assonanz seines Namens und dem Wort «Schmerz» anspielte. Schon zuvor hatte er einmal als «Johannes Dolandi de Lachrimae» unterschrieben. Ob Dowland damit auf seinen Schmerz darüber anspielte, dass sein Traum, Lautenist am englischen Königshof zu werden, nicht in Erfüllung gegangen war, ob er der zu seiner Zeit in England überaus fashionablen Gemütsverfassung der Melancholie verfallen war, oder ob ihm schlicht das Wortspiel gefallen hatte, lässt sich dabei nicht entscheiden. Tränen jedenfalls spielten auch bei anderen Komponisten im Umfeld

des englischen Hofes eine Rolle. *The Teares of the Muses* ist eine Gagliarde aus Anthony Holbornes 1599 gedruckten Sammlung von Tänzen und anderen Instrumentalkompositionen.

Zu den englischen Musikern, die sich bessere Chancen auf dem Kontinent ausrechneten als im eigenen Land, gehörte auch der um 1560 geborene William Brade, der zwischen den Höfen in Berlin, Kopenhagen, Güstrow, Halle, Bückeburg und Gottorf so oft hin und herwechselte, dass sich seine Dienstherrn untereinander über ihn beklagten. Auch Brade gab seinen Tänzen programmatische Namen, etwa den des «Pilligrienen»-Tanzes, womit Pilger gemeint sind, oder «Heilig Berg», der zwar nicht genauer bezeichnet wird, aber wohl doch auf eine Pilgerfahrt nach Jerusalem anspielen könnte. Seine letzten Jahre verbrachte Brade in Hamburg, wo er 1630 starb. In Zeiten des 30jährigen Krieges war Hamburg einer der wenigen Orte, an denen man vor den kriegerischen Auseinandersetzungen weitgehend geschützt war.

Königin Anna war auch die Adressatin einer Sammlung von instrumentaler Ensemblesmusik mit dem Titel *Poeticall Musicke*, die Tobias Hume 1607 veröffentlichte. Hume, Ende der 70er Jahre des 16. Jahrhunderts geboren, hatte mit Kriegführen sein Geld verdient, war Berufssoldat mit Auslandserfahrungen in Schweden und Russland, bevor er als Hauptmann den Dienst quittierte und sich der Musik widmete. In seiner ersten, 1605 veröffentlichten Sammlung spielte er noch auf seine Kenntnisse fremdländischer Musik an, indem er im Titel französische und polnische Musik erwähnte, sowie auf seine soldatische Prägung, die sich in *A Souldiers Resolution* artikulierte. Gleichzeitig aber veröffentlichte er in beiden Sammlungen zahlreiche Widmungskompositionen, an einflussreiche Magnaten wie den Earl of Pembroke ebenso wie an adlige Damen wie Lady Suffolk oder Lady Bedford. Vielleicht erhoffte er sich von ihnen Förderung. Viele



Queen Anne

Jahre später, zu Beginn des Bürgerkrieges im Jahre 1642, fiel Hume noch einmal dadurch auf, dass er erneut seine militärischen Dienste anbot, etwa um dem schwedischen König Depeschen zu überbringen, oder um in Irland Rebellen zu bekämpfen. Offenbar lebte der betagte Hume inzwischen in seiner eigenen Welt.

Mit dem Titel *Poeticall Musicke* hatte Hume auf die Fähigkeit von Musik angespielt, Geschichten erzählen zu können. Die Klänge des Krieges spielten dabei immer wieder eine wichtige Rolle, denn der Schlachtenlärm hatte tatsächlich seine eigene Klanglichkeit, die sich aus den mit Pauken und Trommeln erzeugten Marschrhythmen und den Trompetensignalen zusammensetzten, mit denen den Soldaten Anweisungen und Informationen übermittelt wurden. Schon im 16. Jahrhundert hatte sich daraus eine eigene musikalische Gattung, die Battaglia entwickelt. In Zeiten des Krieges – und das hieß: nahezu immer – waren solche musikalischen Anspielungen auf kriegerische Geschehnisse sehr beliebt, insbesondere wenn sie dazu dienen sollten, den Sieg der eigenen Soldaten über die anderen zu feiern. John Jenkins' *Newark Siege* ist ein markantes Beispiel solch musikalischen Nacherzählens. Jenkins, 1592 geboren, gehörte wie Thomas Tomkins zu den Royalisten und feierte mit seiner vierstimmigen Komposition einen der wenigen militärischen Erfolge der Royalisten, die Befreiung Newarks von der Belagerung durch das parlamentarische Heer im Sommer 1644. Mit Fanfarenmelodik und trommelnden rhythmischen Motiven ahmte Jenkins das Kriegsgetümmel nach, um die militärische Stärke der Royalisten so recht ins Bewusstsein zu rücken. Sie sollte freilich nicht lange Bestand haben. Schon wenige Jahre später fühlte sich Thomas Tomkins berufen, der hässlichen Seite des Krieges, den «distracted tymes», eine Stimme zu geben.

Silke Leopold (1948 in Hamburg) war von 1996 bis 2014 Ordinaria für Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg. Ihre Veröffentlichungen umfassen ein breites Spektrum der Musikgeschichte. Hierzu zählen*

der Oratorienführer (2000, hg. gemeinsam mit Ullrich Scheideler), das Mozart-Handbuch (2005, 2016), Händel. Die Opern (2009, 2012), «Ich will Musik neu erzählen». René Jacobs im Gespräch mit Silke Leopold (2013) sowie Claudio Monteverdi. Biografie (2017).

Alle Werke des heutigen Programms erklingen erstmals in der Philharmonie.



HERMÈS
PARIS



Hermès, la ligne continue





And we're on air!

Discover «In Tune», the Philharmonie's weekly radio show.

Interviews, playlists and musical recommendations.

Sundays at 13:00 & Tuesdays at 19:00 on RTL Today, or on demand on RTL Play.

Tune in



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

RTL TODAY



Mercedes-Benz

Interprètes

Biographies

Ricercar Consort

FR Le Ricercar Consort effectue sa première tournée en 1985 avec *L'Offrande Musicale* de Johann Sebastian Bach. L'ensemble acquiert alors une réputation internationale, notamment dans le domaine des cantates et de la musique instrumentale du baroque allemand. Il donne de nombreux concerts avec Henri Ledroit, Max van Egmond ou encore James Bowman, et enregistre une cinquantaine de disques parmi lesquels se distingue l'œuvre intégrale de compositeurs méconnus tels que Nicolaus Bruhns et Matthias Weckmann. L'ensemble dirigé par le Liégeois Philippe Pierlot alterne aujourd'hui les productions de grande envergure, principalement dans le domaine de la musique sacrée, comme les passions, des cantates de Bach, le *Stabat Mater* de Giovanni Battista Pergolesi et d'Antonio Vivaldi, avec la musique de chambre, dont une grande partie autour de l'ensemble de violes. Les enregistrements de l'œuvre de Bach (*Magnificat*, *Trauerode*, *Passion selon Saint Jean*, cantates de Noël...) ont été récompensés par la presse internationale. Soutenu par la Communauté française de Belgique et Wallonie-Bruxelles International, l'ensemble se produit dans des festivals tels que Boston, San Diego, Édimbourg, Utrecht, Leipzig, Weimar ainsi qu'à la Folle Journée de Nantes depuis de nombreuses années. Les enregistrements consacrés à des cantates de Bach et à la musique de Heinrich Ignaz Franz Biber ont reçu un Diapason d'or. Parmi les parutions récentes, citons *Membra Jesu Nostri* (Dietrich Buxtehude), «Monsieur de Sainte-Colombe et ses filles», des cantates de Bach avec Bernard Foccroulle et le Collegium Vocale

Ricercar Consort
photo: Ricercar Consort





Gent, les chansons irlandaises de Ludwig van Beethoven avec Maria Keohane, «Da Pacem» (œuvres vocales de Heinrich Schütz accompagnées de violons et violes de gambe) et «Distracted Tymes». Le Ricercar Consort s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2021/22.

Ricercar Consort

DE Das Ricercar Consort ging 1985 mit Johann Sebastian Bachs *Das Musikalische Opfer* auf seine erste Tournee. Es erlangte einen internationalen Ruf, insbesondere im Bereich der Kantaten und der Instrumentalmusik des deutschen Barock. Das Ensemble gibt zahlreiche Konzerte mit Henri Ledroit, Max van Egmond oder James Bowman und nahm rund 50 CDs auf, unter denen das Gesamtwerk unbekannter Komponisten wie Nicolaus Bruhns und Matthias Weckmann herausragt. Das von dem Lütticher Philippe Pierlot geleitete Ensemble wechselt heute zwischen großen Produktionen, hauptsächlich im Bereich der geistlichen Musik wie Passionen, Bach-Kantaten, Giovanni Battista Pergolesis und Antonio Vivaldis *Stabat Mater*, und Kammermusik, die sich zum Großteil um das Gambenensemble dreht. Die Aufnahmen von Bachs Werken (*Magnificat*, *Trauerode*, *Johannespassion*, *Weihnachtskantaten*...) wurden von der internationalen Presse gewürdigt. Das Ensemble wird von der Französischen Gemeinschaft Belgiens und Wallonie-Bruxelles International unterstützt und tritt seit vielen Jahren bei Festivals wie Boston, San Diego, Edinburgh, Utrecht, Leipzig, Weimar sowie bei La Folle Journée de Nantes auf. Die Aufnahmen mit Bach-Kantaten und der Musik von Heinrich Ignaz Franz Biber wurden mit dem Diapason d'or ausgezeichnet. Zu den jüngsten Veröffentlichungen gehören *Membra Jesu Nostri* (Dietrich Buxtehude), «Monsieur de Sainte-Colombe et ses filles», Bach-Kantaten mit Bernard Foccroulle und dem Collegium Vocale Gent, Ludwig van Beethovens irische Lieder mit Maria Keohane, «Da Pacem» (Vokalwerke von Heinrich Schütz, begleitet von Violinen und Gamben) und «Distracted Tymes». In der Philharmonie Luxembourg konzertierte das Ricercar Consort zuletzt in der Saison 2021/22.

Philippe Pierlot direction, viole de gambe

FR Philippe Pierlot est né à Liège. Après avoir appris la guitare et le luth en autodidacte, il se tourne vers la viole de gambe qu'il étudie auprès de Wieland Kuijken. Il se consacre à la musique de chambre, à l'oratorio et l'opéra, et partage son activité entre la viole de gambe et la direction. Il a adapté et restauré les opéras *Il ritorno d'Ulisse in patria* de Claudio Monteverdi (dans une mise en scène de William Kentridge, donnée régulièrement dans le monde entier depuis vingt ans et à la Philharmonie Luxembourg en 2021), *Sémélé* de Marin Marais ou encore la *Passion selon saint Marc* de Johann Sebastian Bach. Il aime susciter des rencontres insolites avec la viole de gambe, initiant des créations contemporaines ou revisitant les traditions populaires. Ses enregistrements les plus récents sont un récital pour viole seule («Méditation»), «Dolcissimo Sospiro» avec Céline Scheen, «Larmes de la Vierge» et «Consorts de violes» à paraître prochainement. En dehors des récitals et concerts donnés avec son ensemble le Ricercar Consort, il affectionne particulièrement sa collaboration régulière avec Jordi Savall au sein de l'ensemble Hespèrion XXI. Attachant une grande importance à encourager et parrainer les jeunes artistes, il a cofondé il y a une quinzaine d'années un label discographique qui invite les musiciens à autoproduire leurs projets personnels. Installé dans la ville de Spa en Belgique, il y organise depuis l'automne 2015 un séminaire international autour de la viole de gambe, le festival Printemps Baroque de Spa, ainsi qu'un petit cycle de concerts estivaux lors duquel de jeunes artistes ont l'occasion de proposer leur vision de la musique ancienne. Professeur au Conservatoire Royal de Bruxelles, il enseigne également à Spa lors de masterclasses et stages. Philippe Pierlot s'est produit pour la dernière fois à la Philharmonie Luxembourg lors de la saison 2021/22, aux côtés du Ricercar Consort.

Philippe Pierlot Leitung, Viola da gamba

DE Philippe Pierlot wurde in Lüttich geboren. Als Autodidakt auf der Gitarre und der Laute wandte er sich der Viola da Gamba zu, die er bei



Wieland Kuijken studierte. Er widmet sich der Kammermusik, Oratorien und Opern und teilt seine Tätigkeit zwischen der Gambe und dem Dirigat auf. Er bearbeitete und rekonstruierte die Opern *Il ritorno d'Ulisse in patria* von Claudio Monteverdi (in einer Inszenierung von William Kentridge, die seit zwanzig Jahren regelmäßig in der ganzen Welt und 2021 in der Philharmonie Luxembourg aufgeführt wurde), *Sémélé* von Marin Marais oder die *Markuspassion* von Johann Sebastian Bach. Er liebt es, ungewöhnliche Begegnungen mit der Viola da Gamba herbeizuführen, indem er zeitgenössische Kreationen initiiert oder volkstümliche Traditionen neu aufleben lässt. Seine jüngsten Aufnahmen sind ein Recital für Viola solo («Méditation»), «Dolcissimo Sospiro» mit Céline Scheen, «Larmes de

la Vierge» und «Consorts de violes», die demnächst veröffentlicht werden. Neben den Recitals und Konzerten mit seinem Ricercar Consort ist ihm die regelmäßige Zusammenarbeit mit Jordi Savall in dessen Ensemble Hespèrion XXI besonders wichtig. Vor 15 Jahren war er Mitbegründer eines Plattenlabels, das Musikerinnen und Musiker dazu einlädt, ihre persönlichen Projekte selbst zu produzieren. Er lebt in der belgischen Stadt Spa und organisiert dort seit Herbst 2015 ein internationales Seminar rund um die Viola da Gamba, das Festival Printemps Baroque de Spa sowie eine kleine Sommerkonzertreihe, bei der junge Künstlerinnen und Künstler die Gelegenheit haben, ihre Sicht auf Alte Musik zu präsentieren. Er ist Professor am Königlichen Konservatorium in Brüssel und unterrichtet auch in Spa im Rahmen von Meisterkursen und Seminaren. In der Philharmonie Luxembourg war Philippe Pierlot zuletzt in der Saison 2021/22 mit dem Ricercar Consort zu hören.

Jan Willem Jansen orgue

FR Né aux Pays-Bas, Jan Willem Jansen a poursuivi des études musicales avec Jan Warmink, Willem Mesdag et Wim van Beek. En 1977, il remporte le diplôme de soliste du Conservatoire Royal de la Haye et se perfectionne au clavecin avec Ton Koopman à Amsterdam. Il s'installe alors en France et travaille auprès de Xavier Darasse dont il devient le collaborateur pédagogique au Conservatoire de Toulouse. Il est cofondateur du département de musique ancienne de cet établissement et assure, aux côtés de Michel Bouvard, la responsabilité du nouveau département supérieur Orgues et clavecins. En parallèle de son rôle d'enseignant, son activité d'interprète l'a amené à jouer avec des ensembles baroques européens de premier plan, notamment La Chapelle Royale, le Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe), Hespèrion XXI (Jordi Savall), Les Sacqueboutiers et l'Ensemble Baroque de Limoges (Christophe Coin). Il est titulaire de l'orgue Ahrend du Musée des Augustins et de la Basilique Notre-Dame La Daurade à Toulouse.



Jan Willem Jansen

Jan Willem Jansen Orgel

DE Der in den Niederlanden geborene Jan Willem Jansen setzte seine musikalische Ausbildung bei Jan Warmink, Willem Mesdag und Wim van Beek fort. 1977 erwarb er das Solistendiplom des Koninklijk Conservatorium Den Haag und bildete sich am Cembalo bei Ton Koopman in Amsterdam weiter. Danach zog er nach Frankreich und arbeitete mit Xavier Darasse, dessen pädagogischer Mitarbeiter er am Conservatoire de Toulouse wurde. Er ist Mitbegründer der Abteilung für Alte Musik an diesem Institut und leitet neben Michel Bouvard die neue Hochschulabteilung für Orgeln und Cembalo. Parallel zu seiner Lehrtätigkeit führte ihn seine Tätigkeit als Interpret zu führenden europäischen

Barockensembles, darunter La Chapelle Royale, das Collegium Vocale Gent (Philippe Herreweghe), Hespèrion XXI (Jordi Savall), Les Sacqueboutiers und das Ensemble Baroque de Limoges (Christophe Coin). Er ist Titularorganist der Ahrend-Orgel im Musée des Augustins und in der Basilika Notre-Dame La Daurade in Toulouse.

Prochain concert du cycle
Nächstes Konzert in der Reihe
Next concert in the series

Le Coup de Majesté

Le Poème Harmonique

07.05.25

Mercredi / Mittwoch / Wednesday

Le Poème Harmonique

Vincent Dumestre direction

Eva Zaïcik mezzo soprano

Œuvres de Buonamente, Cavalli, Charpentier, de Lalande, Lully,
Moulinié, Uccellini

Baroque Sessions

19:30

70'

Salle de Musique de Chambre

Tickets: 26 / 32 € / **Phil30**

www.philharmonie.lu

La plupart des programmes du soir de la Philharmonie sont disponibles avant chaque concert en version PDF sur le site www.philharmonie.lu

Die meisten Abendprogramme der Philharmonie finden Sie schon vor dem jeweiligen Konzert als Web-PDF unter www.philharmonie.lu

Follow us on social media:

 @philharmonie_lux

 @philharmonie

 @philharmonie_lux

 @philharmonielux

 @philharmonie-luxembourg

 @philharmonielux

Impressum

© Établissement public Salle de Concerts Grande-Duchesse Joséphine-Charlotte 2025

Pierre Ahlborn, Président

Stephan Gehmacher, Directeur Général

Responsable de la publication Stephan Gehmacher

Rédaction Charlotte Brouard-Tartarin, Daniela Zora Marxen,

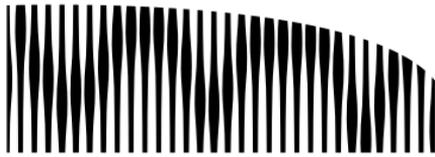
Dr. Tatjana Mehner, Anne Payot - Le Nabour

Design NB Studio, London

Imprimé par: Print Solutions

Sous réserve de modifications. Tous droits réservés /

Änderungen und Irrtümer sowie alle Rechte vorbehalten



Philharmonie Luxembourg



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Mercedes-Benz