

Samedi 25 novembre 2017\_19h30\_Salle del Castillo

Amandine Beyer, violon

Leila Schayegh, violon

Ilze Grudule, violoncelle

Jörg-Andreas Bötticher, clavecin et orgue

Matthias Spaeter, archiluth

Antonio Caldara (ca.1670-1736)

Sonates en trio

Sonata quarta en si bémol majeur op.1/4

Grave - Allegro - Adagio - Allegro

Sonata quarta en sol mineur op.2/4

Allemanda-Largo - Corrente-Allegro - Giga-Allegro - Gavotta-Allegro

Sonata duodecima en ré mineur op.1/12

Adagio-Presto-Adagio - Allegro assai - Adagio - Allegro

Sonata undecima en mi majeur op.2/11

Preludio-Adagio - Allemanda-Allegro - Sarabanda-Largo - Giga-Allegro

Sonata quinta en mi mineur op.1/5

Grave - Vivace - Adagio - Vivace

Sonata ottavia en fa majeur op.2/8

Preludio-Presto - Allemanda-Allegro -  
Corrente-Allegro - Tempo di sarabanda-Largo

Sonata sesta en do mineur op.1/6

Grave - Presto - Adagio - Allegro

Sonata seconda en si bémol majeur op.2/2

Preludio-Largo - Allemanda-Allegro -  
Corente-Allegro sprituoso - Gavotta-Allegro

Chiacona en si bémol majeur op.2/12

La tromperie, d'emblée.

N'est-il pas vrai que, durant la première moitié du XVIIe siècle, notamment, l'écriture musicale se distingue par d'innombrables expérimentations et par la diversité des genres et des formes dont la confusion terminologique est le lieu commun? Qui donc a osé affirmer que la sonate en trio est un genre destiné à trois exécutants? Les géométries et protagonistes y sont, en effet, en nombres variables, mais se resserrent cependant dans une polarisation en trois parties instrumentales: deux instruments de dessus complétés d'une basse mélodique et harmonique. Ces médiums, par l'intermédiaire desquels la sonate en trio prend vie, participent alors à la fusion des anciennes conceptions polyphoniques et de la récemment apparue mélodie accompagnée.

Comme souvent dans l'histoire musicale des genres et formes, les origines de la sonate en trio trouvent leurs ramifications dans le rapport subtil et la fusion, voire la confusion, entre pratiques vocales et instrumentales. Sans doute faut-il aussi y déceler une complémentarité et percevoir le tendre refrain de cette farandole des prédominances, entre voix et instruments, qui se côtoient et s'émancipent alors chacun dans des chemins distincts. Le violon, ce vecteur privilégié de la sonate en trio, règne alors en maître aux côtés de la voix humaine à laquelle il fit concurrence. N'est-il pas vrai que Monteverdi, parmi les premiers, usa de combinaisons qui s'apparentaient à celles de la sonate en trio? Son madrigal *Ahi come a un vago sol suit*, selon toute apparence, la structure d'une sonata a tre. D'autre part, le maître précise, dans la préface de ses *Scherzi musicali a tre voci* de 1607, que les deux voix supérieures des ritournelles instrumentales doivent être réalisées par deux violino da braccio tandis que le continuo est exécuté par un chitarrone ou un clavecin. De son côté, Salomone Rossi fait appel à une combinaison analogue dans ses deux recueils de mouvement de danse, respectivement datés de 1607-1608, alors que Giovanni Paolo Cima propose deux véritables « sonate » dans un volume de *Concerti ecclesiastici* en 1610.

Aussitôt esquissés, les contours du genre, devenu indépendant de tout recours à la parole, sont jetés dans une inévitable discontinuité tant les expériences menées sont multiples et enchevêtrées – avant d'atteindre un premier palier, celui d'une certaine cristallisation corellienne.

Surviennent, à leur tour, le danger des exagérations potentielles : celle de la distinction entre sonata da camera et sonata da chiesa, puis celle entre mouvements de danse et mouvements « abstraits ». Si les sonates de Corelli se posent en modèle des deux genres, n'est-il pas vrai que son opus 4 n°10 ne comporte qu'un seul mouvement de danse, le tempo di gavotta ? Merula, quant à lui, se qualifie d'organista di chesa et da camera et tente, en 1637, un rapprochement des termes. Si les tendances sont perceptibles, des exceptions demeurent également. De surcroît, les caractéristiques nationales ainsi que les centres d'influence – alliés ou rivaux – au sein d'un même pays sont également le lieu de tâtonnements aussi nécessaires que constructifs. Les Villes-Etats indépendants – qui forment, dans le Nord transalpin en particulier, un puzzle resserré d'écoles aux atouts complémentaires – participent à la profusion des expérimentations. Crémone et ses violons, les orchestres bolonais, les chanteurs et compositeurs de la cour de Mantoue ainsi que les passionnés éditeurs vénitiens s'influencent comme ils se distinguent. Corelli, maître incontesté, ne se joue-t-il pas lui-même de traditions différentes, balancées entre Bologne et Rome notamment ? Entre les nombreuses pratiques transalpines, ces écoles singulières l'invitent, ainsi, à la création d'une expression personnelle qui, doublée d'un talent pour la synthèse, s'épanouit dans des sonates en trio dont l'équilibre des paramètres d'écriture pose, avec cohérence, les différentes bases structurelles du genre. « Corelli ne fut pas l'inventeur de son propre style de prédilection, bien qu'il l'ait considérablement poli et perfectionné », nous dit Burney. Doit-on parler à son égard de « modèle de perfection et non de progrès » ? De style « intensif » et « non extensif » ?

Si le spectre de l'héritage corellien demeure sujet à de multiples discussions, l'étendue des principes de pensée affiliée à la sonate en trio, son expansion et ses caractéristiques nationales, ses transmissions, les limites et les liens qui s'y associent démontrent la richesse de son parcours et de son histoire qui se poursuit au-delà de Corelli et des frontières italiennes.

Et le rapport de Caldara à la sonate en trio, donc ?

Comment ce compositeur s'inscrit-il dans ce contexte puissamment foisonnant et expérimentateur ? Quel est son apport au cœur de la littérature pour la sonate en trio ?

Si Caldara demeure un des compositeurs les plus fertiles de son temps et dans des genres les plus variés, il s'est véritablement distingué par son œuvre vocale, en particulier ses opéras et oratorios. Extrêmement abondant, son catalogue éblouit également par une diversité stylistique confondante. D'abord élève de Giovanni Legrenzi à Venise, Caldara mène, jusqu'en 1716, une vie vagabonde passant par Rome, Barcelone, Bologne, allant et venant au gré des opportunités, pour, finalement, s'établir à Vienne. Écrits dans l'environnement vénitien de ses premières réussites comme violoncelliste virtuose et compositeur, ses opus 1 & 2 se consacrent au genre de la sonate en trio. Respectivement publiés en 1693 et 1699, ces recueils ont stylistiquement été associés aux premières sonates corelliennes. On pourra cependant supposer que le jeune Caldara englobe et use naturellement de l'influence de son entourage direct. Ainsi, une filiation aux maîtres vénitiens que sont Giovanni Legrenzi, Pietro Andrea Ziani ou, encore, Carlo Fedeli n'est-elle certainement pas déraisonnable. Alors que les imitations serrées de Caldara nous rappellent celles de Legrenzi, certains effets d'échos, chers aux compositeurs de San Marco, notamment Fedeli, résonnent à nos oreilles. Quant à l'héritage contrapuntique, il est véritablement honoré par les moments fugués. Quel plus bel exemple pour le compositeur que le septième opus de Ziani, remarquable pour son écriture fuguée extrêmement sophistiquée. Les dissonances et chromatismes de Caldara, ainsi que certaines tournures parfois osées préfigurent, par leur essence, des sonates plus tardives et autres concertos.

Serait-ce déplacé, ici, d'aller jusqu'à comparer le sujet de l'Opus 1 N°9 de Caldara à celui du Kyrie du Requiem de Mozart ? Certains musicologues s'y sont pourtant prêtés. Sans poursuivre dans les comparaisons ou autres affirmations, il est cependant certain que le sens mélodique et l'inventivité fertile de Caldara se manifestent magnifiquement aussi bien dans son oeuvre vocale qu'instrumentale. Sans hasard aucun, Amandine Beyer, Leila Schayegh et leurs complices nous offrent alors le côté pile du personnage, instrumental, si la musique vocale devait, quant à elle, désigner le côté face de Caldara.

Orane Dourde

Les musiciens qui présentent le programme du concert Caldara de ce soir ne font pas partie d'un ensemble constitué. Mais ils sont tous liés par un travail collectif et une formation commune à la Schola Cantorum Basiliensis. Cette influence artistique est la marque de leur jeu et permet à chacun d'entre eux d'évoluer sur une base intimement partagée. Parallèlement à des carrières individuelles de réputation internationale, ils se font ainsi les messagers de la musique ancienne telle qu'elle est explorée, enseignée et interprétée à Bâle depuis plus de huitante ans.

Amandine Beyer et Leila Schayegh comptent parmi les meilleures violonistes de musique baroque de leur génération. Toutes deux ont d'abord suivi une formation en violon moderne avant de se consacrer à l'instrument historique dans la classe de Chiara Banchini à la Schola Cantorum Basileinsis. Depuis 2010, elles dirigent chacune leur classe dans l'institution qui les a formées.

Jörg-Andreas Bötticher accomplit également ses études à la Schola dans les classes de Jean-Claude Zehnder (orgue) et Andreas Staier (clavecin) avant de devenir lui-même professeur pour ces deux instruments. Il est l'organiste de la Predigerkirche de Bâle et poursuit parallèlement une carrière de soliste, de chercheur et de membre de jury.

Née en Lettonie, Ilze Grudule étudie d'abord l'art du violoncelle dans son pays natal. Elève de Philippe Mermoud à Genève, elle rejoint bientôt le Centre de musique ancienne de cette ville pour parfaire sa maîtrise du violoncelle baroque. En 2001, elle intègre, à son tour, la Schola Cantorum Basiliensis dans la classe de Christophe Coin. Revenue sur ses terres, elle prodigue son enseignement au sein du Conservatoire de Riga.

Matthias Spaeter entame des études de guitare à Genève et à Fribourg avant de se consacrer aux instruments à cordes pincées historiques. Son talent le voit associé à de différentes formations d'interprètes de musique ancienne. Il a enseigné son art pendant plus de trente ans au Conservatoire de Fribourg.