

Jeudi 16 mai 2024_19h30_Salle del Castillo
Vendredi 17 mai 2024_19h30_Salle del Castillo
Dimanche 19 mai 2024_17h00_Salle del Castillo

FestivA&L

L'apothéose du violon baroque

La Centifolia

Leila Schayegh, violon baroque et direction
Eva Saladin, violon baroque
Sonoko Asabuki, violon et alto baroques
Jonathan Pešek, viole de gambe et violoncelle
Daniele Caminiti, luth et théorbe
Johannes Keller et Martin Zimmermann, clavecins

Jeudi 16 mai 2024_19h30_Salle del Castillo

Prima vista !

Leila Schayegh, violon

Martin Zimmermann, clavecin

Vendredi 17 mai 2024_19h30_Salle del Castillo

Apothéoses !

La Centifolia

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Sonate en trio en ré majeur op.1 n°12 (Amsterdam, 1713)

Grave

Largo e puntato

Grave

Allegro

François Couperin (1668-1733)

Le Parnasse ou L'Apothéose de Corelli (Paris, 1726)

Corelli au piéd du Parnasse prie les Muses de le recevoir parmi elles.

(Gravement)

Corelli, charmé de la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, en marque sa joye. Il continue avec ceux qui l'accompagnent.

(Gaÿment)

Corelli buvant à la Source d'Hypocrène ; sa Troupe continue.

(Notes égales et coulées, et modérément)

Entouziasme de Corelli causé par les eaux d'Hypocrène.

(Vivement)

Corelli après son entouziasme s'endort ; et sa troupe joue le Sommeil suivant.

(Notes égales et coulées, très doux)

Les Muses réveillent Corelli et le placent auprès d'Apollon.

(Vivement)

Remercement de Corelli.

(Gaÿment)

Jean Féry Rebel (1666-1747)

Sonate en trio en do mineur n°7

Le Tombeau de Monsieur de Lully

Lentement

Vif

Lentement

Récitatif

Les Regrets (Gravement)

>

François Couperin (1668-1733)

Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully (Paris, 1725)

Lulli aux Champs Elisés : concertant avec les Ombres liriques.

(Gravement)

Air pour les mêmes.

(Gracieusement)

Vol de Mercure aux Champs Elisés pour avertir qu'Apollon va y descendre.

(Très viste)

Descente d'Apollon qui vient offrir son violon à Lulli et sa place au Parnasse.

(Noblement)

Rumeur souterraine, causée par les auteurs contemporains de Lulli.

(Viste)

Plainte des mêmes : par des Violons très adoucis.

(Dolemment)

Enlèvement de Lulli au Parnasse.

(Très légèrement)

Accueil entre doux et agard fait à Lulli par Corelli et par les Muses Italiènes.

(Largo)

Remerciments de Lulli à Apollon.

(Gracieusement)

Apollon persuade Lulli et Corelli que la réunion des Goûts François et Italien doit faire la perfection de la musique. Essai en forme d'Ouverture.

Lulli et les Muses françaises ; Corelli et les Muses italiènes.

(Elégamment, sans lenteur)

Air léger pour deux violons.

Lulli joüant le Sujet et Corelli l'acompanant.

(Air léger)

Corelli joüant le Sujet à son tour, que Lulli accompagne.

(Second Air)

La Paix du Parnasse faite aux Conditions, sur la Remontrance des Muses françaises, que, lorsqu'on y parleroit leur langue, on diroit dorénavant Sonade, Cantade, ainsi qu'on prononce Ballade, Sérénade, etc.

Sonade en Trio.

Lulli et les Muses françaises ; Corelli et les Muses italiènes.

(Gravement - Saillie (Vivement) - Rondement - Vivement)

Dimanche 19 mai 2024_17h00_Salle del Castillo

Ciaccona !

La Centifolia

Henry Purcell (~1659-1695)

Fantazia – Three Parts upon a Ground Z.731 (~1678)

Antonio Bertali (~1605-1669)

Ciaccona a tre

Tarquinio Merula (1595-1665)

Ciaccona

(extrait de Canzoni overo sonate concertate per chiesa e camera op.12, Venise, 1637)

Johann Heinrich Schmelzer (~1620-1680)

Ciaccona (Vienne, 1669)

Samuel Capricornus (1628-1665)

Ciaccona a due pour violon et viole de gambe

(extrait de Partitur Ludwig (n°37), Wolfenbüttel, 1662)

Antonio Bertali (~1605-1669)

Chiacona

(extrait manuscrit de Kroměříž)

Henry Purcell (~1659-1695)

Sonate in three parts op.12 n°6 (Londres, 1683)

>

Nicola Matteis (1650-1703 ou 1713)

Ricercata in C solfaut

Diverse bizzarrie Sopra la Vecchia Sarabanda ò pur Ciaccona
(extrait de Ayres for the violin, Livre I, Londres, 1676)

Henry Purcell (~1659-1695)

Chacone

(extrait de The Gordian Knot Unty'd, Z 597, Londres 1676)

Giovanni Battista Vitali (1632-1692)

Ciaccona a tre op.7 n°3 (Modène, 1682)

Nicola Matteis Junior (~1670-1737)

alia Fantasia

(extrait de Schrank N°II, Landesbibliothek Dresden)

Anonyme

Chaconne

(extrait de Schrank N°II, Landesbibliothek Dresden)

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Sonate a tre op.2 n°12

Ciacona (Rome, 1685)

Tomaso Vitalino (1663-1745)

sans titre

Adagio, Parte del Tomaso Vitalino

(extrait de Schrank N°II, Landesbibliothek Dresden)

Johann Pachelbel (1653-1706)

Canon et Gigue pour trois violons et basse continue (1694)

Au sein du Palazzo Costabili, dit de Ludovico il Moro, à Ferrare, ville natale d'Isabelle d'Este, il est possible de contempler une peinture murale de Benvenuto Tisi, dit Il Garofalo, peintre maniériste formé dans cette région. On y voit un jeune esthète coiffé d'un béret, aux cheveux bouclés et flottants, tenant à la main un instrument à quatre cordes avec une caisse de résonance organique et une découpe sinueuse des ouïes. Cette représentation picturale, datant de 1506, montre un instrument ressemblant à la forme courante, ultérieure, du violon telle qu'elle perdurera durant tout le XVII^e siècle. Il s'agit là, en effet, de l'une des premières représentations de ce qui deviendra le "Roy des instruments", pour reprendre les mots de Marin Mersenne (1588-1648). Le violon fait, en effet, son apparition en Italie du Nord au début du XVI^e siècle dans diverses sources, à la fois textuelles et iconographiques. Isabelle d'Este a joué un rôle crucial dans le développement des familles de violes et de violons, instruments qu'elle favorise dans un contexte culturel humaniste qui privilégie les cordes, perçues comme « nobles », par opposition aux instruments à vent, considérés comme « ignobles ». Par son soutien à l'émergence des consorts pour cette famille d'instruments, elle a, parmi d'autres, permis d'en accroître la popularité, le répertoire et les évolutions techniques, ce qui conduit à la situation du début du XVII^e siècle et à l'apparition de pièces musicales plus idiomatiques, entraînant des conséquences sur la fonction attribuée au violon au tournant du siècle.

Le violon panoramique

À la Renaissance, la musique « savante » est dominée par la polyphonie vocale et les règles du contrepoint, c'est-à-dire l'art de superposer plusieurs mélodies en un tout harmonieux. Rares sont les ouvrages à s'intéresser aux instruments qui, constitués en familles, soutiennent ou se substituent aux voix. Leur rôle est en revanche bien plus autonome dans la musique populaire, celle des divertissements, des violoneux et leurs danses, celles des fêtes et des ménestriers qui se transmettent par la tradition et l'oralité. Au XVI^e siècle, grâce à l'essor de l'imprimerie, une littérature dédiée à la musique instrumentale émerge où les possibilités de chaque type d'instrument commencent d'être exploitées, où des idiomes de jeu se dessinent.

Vers 1600, la révolution esthétique de la monodie accompagnée et de la basse continue décloisonne le langage musical des règles du contrepoint, ouvre le champ des possibles et des expérimentations qui sous-tendent la quête d'expressivité consubstantielle à l'art baroque, ses affects et ses passions. La voix et le raffinement de ses inflexions virtuoses dans la musique qui chante (cantate) trouve rapidement un alter ego instrumental de taille dans celle qui sonne (sonate) : le violon.

C'est précisément en Italie que le violon acquiert les caractéristiques que nous lui connaissons aujourd'hui, notamment dans le célèbre atelier fondé à Crémone par Andrea Amati au XVI^e siècle où seront formés les luthiers Stainer, Guarneri et un certain Antonio Stradivari. En vérité, l'exubérance du style italien et de son répertoire pour violon, tant sacré que profane, est rendue possible grâce à la facture renouvelée du violon : courbure idéale, bois de qualité à l'épaisseur optimale, découpe précise et élégante des ouïes qui améliorent les vibrations et la propagation du son. Il faut également mentionner l'apparition de nouveaux archets à crins, à tension ajustable, qui offrent une aisance de jeu indéniable. La nouvelle physionomie du violon encourage les violonistes-compositeurs du Nord-Est de l'Italie à donner ses premières lettres de noblesse au répertoire violonistique : Merula, Cima, Rossi, Marini, Legrenzi, Uccellini et Castello, pour ne citer qu'eux, développent la sonate, dans sa version pour instrument soliste et basse continue, mais aussi la sonate « en trio », pour deux « dessus » et basse.

Ce nouveau langage est également propice à de nouvelles pratiques d'exécution. À l'imitation de cris d'animaux et l'utilisation de la scordatura (distorsion de l'accord initial à des fins expressives et sonores) s'ajoutent l'improvisation ou encore l'ornementation (trille, groppo, tremolo d'archet, ribattura ou encore messa di voce, etc.). Trame invisible et mystérieuse dont la partition ne fait pas état tout en en suggérant pourtant les conditions tant par sa structure harmonique que ses contours mélodiques, ces deux composantes subliminales s'articulant en écho à un style et un langage profondément ancré culturellement. De nombreux témoignages d'époque soulignent la liberté et la diversité interprétative encouragées par le goût italien. Cependant, alors que les interprètes enrichissaient les partitions de leurs ornements et improvisations, leur créativité et leur fantaisie,

de plus en plus évidentes et puissantes, suscitaient des tensions avec certains compositeurs. Les défis posés par la transmission orale de ces pratiques ornementales ainsi que l'avènement de l'imprimerie ont graduellement permis de clarifier les intentions des compositeurs. Cette évolution visait à orienter les interprètes, qu'ils soient italiens ou étrangers, et à réduire les excès et les erreurs de musiciens trop exubérants. Comme le souligne le violoniste et compositeur Giovanni Maria Bononcini en 1672 : « Car aujourd'hui, il y a certains qui comprennent si peu cet Art que, en chantant ou en jouant, ils veulent toujours, avec leurs caprices d'archet ou de voix déréglés et indiscrets, altérer, voire déformer les compositions (bien qu'elles soient faites avec tout le soin et l'application nécessaires), au point que les auteurs sont arrivés à devoir prier ces chanteurs et ces musiciens de bien vouloir dire et faire les choses simplement et purement comme elles sont exactement écrites » (cité en italien dans "L'arco sonoro: articulation et ornementation: les différentes pratiques d'exécution pour violon en Italie au XVIIe siècle", Constance Frei, Liberia Musicale Italiana, Lucca, 2010, p. 37).

Prima vista !

« Ce qui m'étonne le plus, c'est qu'elle lise si bien la musique. Figurez-vous qu'elle a joué, à prima vista, mes sonates difficiles, lentement il est vrai, mais sans manquer une note ! » (Mozart à son père, à propos du talent d'Aloysia Weber, février 1778).

« DO DIÈSE ! La, Si, DO DIÈSE ! ». Quel jeune musicien n'a pas redouté cette épreuve ingrate du déchiffrage, de la lecture à vue, où les doigts doivent suivre les yeux, la partition qui se déroule, le tempo qui s'écoule, trouver des solutions techniques, pallier un mauvais doigté par une pirouette, souvent sans filet ? Dans le même temps, quel instrumentiste ou chanteur n'a pas rêvé d'exécuter comme si de rien n'était la pièce qui vient d'être posée sur le pupitre ?

C'est à cet exercice que Leila Schayegh et Martin Zimmermann se prêtent à l'occasion de Prima Vista, en exécutant, à première vue, les pages choisies par le public dans un vaste corpus de plus de 300 titres, souvent méconnus, tirés du répertoire pour violon et clavecin du XVIIIe siècle.

Les pièces sont classées en plusieurs groupes, selon leurs sources, les grands centres éditoriaux européens, les techniques d'écriture et d'impression ou encore les genres : Londres, Amsterdam, Paris, Impression typographique, Chansons populaires et Danses, Manuscrits, Dresde, Muse légère... Au sein de ces catégories voisinent Vivaldi, Telemann, Stradella, ou Albinoni avec des musiciens aujourd'hui oubliés comme Bitti, dell'Antoni, Valentine, Guigon, Schickhardt ou encore Wodiczka.

Avec un tel programme, Leila Schayegh et Martin Zimmermann présentent une occasion unique de plonger dans ce répertoire, mais surtout un exercice de haute voltige : ce n'est pas le travail millimétré sur les oeuvres qui est ici mis en exergue, mais l'inspiration à l'état brut, les années passées avec l'excellence pour objectif et cette maîtrise technique qui permet aux deux instrumentistes de lire, comprendre et proposer une interprétation dans un seul moment et dans une spontanéité commune. Rousseau, dans son Dictionnaire de musique, a bien décrit le phénomène de la musique comme lecture, de la musique comme parole : « L'on dit, par exemple d'un Symphoniste, qu'il a beaucoup d'exécution, lorsqu'il exécute correctement, sans hésiter, & à la première vue, les choses les plus difficiles : l'exécution prise en ce sens dépend surtout de deux choses ; premièrement, d'une habitude parfaite de la touche & du doigter de son Instrument ; en second lieu, d'une grande habitude de lire la Musique & de phraser en la regardant : car tant qu'on ne voit que des Notes isolées, on hésite toujours à les prononcer » (Jean-Jacques Rousseau, « Exécution », Dictionnaire de musique, 1768).

Apothéoses !

Apothéose ! Quelle interjection prometteuse !

Au coeur d'une ère où les goûts musicaux de la France et de l'Italie se croisent en duel, Jean-Baptiste Lully, pourtant italien d'origine, se mue en parangon du baroque français, tissant sa nouvelle identité dans les fibres mêmes de la cour de Louis XIV. François Couperin, dans un élan d'élégance conciliatrice, compose deux Apothéoses : l'une dédiée à Corelli, l'autre à Lully, cristallisant ainsi, dans le recueil "Les Goûts réunis" publié en 1724, un hommage musical partagé.

Acte de déification s'il en est, l'apothéose musicale se manifeste, historiquement d'abord, dans les pages instrumentales de la période baroque lorsque le décès d'un musicien éminent inspire la création d'une composition qui le transfigure en entité quasi divine. Les représentations mythologiques, telles que l'ascension au Mont Parnasse – considéré depuis l'Antiquité comme un lieu sacré étroitement associé aux arts, domicile des Muses qui y résidaient sous la protection d'Apollon – servent d'allégorie à l'excellence, la pérennité et la consécration de l'oeuvre du musicien honoré. Cette élévation s'articule en sept étapes dans « Le Parnasse ou l'Apothéose de Corelli » dont les sous-titres originaux marquent le cheminement : Corelli au pied du Parnasse prie les muses de le recevoir parmi elles – Corelli charmé par la bonne réception qu'on lui fait au Parnasse, marque sa joie. Il continue avec ceux qui l'accompagnent – Corelli buvant à la source d'Hypocrène, sa troupe continue – Enthousiasme de Corelli causé par les eaux d'Hypocrène – Corelli, après son enthousiasme, s'endort et sa troupe joue le sommeil suivant – Les Muses réveillent Corelli et le placent auprès d'Apollon – Remerciement de Corelli. À travers ces pages à l'articulation clairement définie et s'inscrivant dans l'écrin que constitue le genre, alors en vogue, de la Sonate en trio, Couperin échappe pourtant au programme pour offrir un moment de musique pure, un pastiche aux qualités d'écriture proches de Corelli auquel il voue une profonde estime.

Devenant le sujet central de plusieurs pièces, Jean-Baptiste Lully fut l'un des premiers à recevoir de tels honneurs. Déjà en 1687, l'année de sa mort, il devenait le centre de l'attention d'une composition d'un auteur anonyme et intitulée « Triomphe de Lully aux Champs-Élysées », mettant en scène son accueil parmi les héros de ses opéras.

« Le Concert instrumental sous le titre d'Apothéose, composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully" est publié par Couperin en 1725 à la suite de l'hommage à Corelli. Si cette grande Sonate en trio d'une architecture imposante, parodie « l'Air des trembleurs » issu de l'opéra « Isis » de Lully, elle est également le lieu de rencontre, dès le dixième numéro, entre Lully et Corelli dans le cadre enchanteur des Champs Élysées : Apollon persuade Lully et Corelli que la réunion des goûts français et italiens doit faire la perfection de la musique. Leur choix d'admettre la valeur égale des styles musicaux français et italien aboutit à un "Essai en forme

d'ouverture" qui fusionne des éléments des deux traditions nationales, conclu par une partie nommée "La paix du Parnasse" dans laquelle nous entendons, au premier dessus de violon, « Lully et les muses françaises » et, au deuxième dessus, « Corelli et les muses italiennes ». Par ces compositions, Couperin avait manifestement l'intention de divertir son public divisé entre les polarités stylistiques des musiques italienne et française.

Rien de sombre, donc, dans ces Apothéoses commémoratives qui nous mènent à une autre page dédiée à Lully : le « Tombeau de Lully » de Jean-Féry Rebel. Unique titre donné à la Septième sonate d'un recueil de douze à deux et trois parties avec basse chiffrée, pour reprendre le titre de la première version imprimée datant de 1712.

Issu d'une des nombreuses familles de musiciens des XVII^e et XVIII^e siècles, Jean-Féry Rebel a évolué dans un milieu musical favorable. Dès son plus jeune âge, il est repéré par Lully qui prend en charge son éducation musicale, marquant ainsi le début de son ascension dans le monde de la musique baroque française. En plus de ces appuis familiaux et éducatifs, Rebel réussit à se forger des relations avec de puissants membres de la bourgeoisie parisienne à qui il dédie plusieurs de ses œuvres, consolidant ainsi sa position sociale et artistique. Il est également membre actif des concerts publics du célèbre « Concert Spirituel » qui s'établit comme un promoteur de premier plan de la musique instrumentale, en particulier des compositions italiennes.

C'est dans ce milieu paradoxal et tiraillé que les pages pour violon de Jean-Féry Rebel, fervent admirateur de la musique de Corelli, voient le jour. Reconnaisant l'importance croissante du violon, alors sous-estimé en France, il devient l'un des principaux compositeurs pour cet instrument, contribuant significativement à son ascension et à sa valorisation dans le répertoire français. Ainsi, véritablement motivé par son milieu et ses inspirations musicales, Rebel ose, à sa manière, une réunification dont Jean-Louis Le Cerf de La Viéville se risque timidement à relever la puissance et l'audace : « Rebel nous a déjà donné des Sonates, dit froidement le Comte... Oh parbleu, pour Rebel, nous le retenons, & ne lui faites pas, s'il vous plaît, l'affront de croire que ses Sonates brillassent en Italie. Rebel y a mis véritablement une partie du génie & du feu italien ; mais il a eu le goût & le soin de le temperer par la sagesse & par la douceur française,

& il s'est abstenu de ces chûtes effrayantes et monstrueuses qui font les délices des Italiens » (Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise, Paris, Jean-Louis Le Cerf de la Viéville, 1704-1706. Reprint de l'édition de Bruxelles, 1705-1706, Genève, Minkoff, 1972, Premier dialogue, p. 93. Disponible à ce lien : [Comparaison de la musique italienne et de la musique françoise | Gallica \(bnf.fr\)](#))).

Les inspirations de Rebel n'en demeurent pas moins le reflet d'une originalité et d'un plaisir frappant.

D'un rebelle qui se joue des querelles grâce au violon, véritablement porte-sons de la réunification des goûts !

Ciaccona ! (19 mai 2024)

Le lien entre le violon et la danse, évoqué en préambule, est aussi fort que celui de la danse avec l'histoire de la musique, quelle que soit la période considérée : des pavanés de Thoinot Arbeau à celles de Fauré et Debussy, du Boléro de Ravel aux allemandes, sarabandes, bourrées et autres giges des suites baroques, en passant par les valse et mazurkas de Chopin, les danses ont irrigué l'imaginaire des musiciens et compositeurs, soulignant les relations essentielles entre traditions populaires et création artistique.

Les origines de la chaconne sont floues. Son existence est attestée en Italie et en Espagne dès la fin du XVI^e siècle, où elle fut probablement importée du Nouveau-Monde par les conquistadors et leurs esclaves. Cette danse, à trois temps bien sûr, partage un principe avec la passacaille, la romanesca ou le passamezzo : la répétition et la transe qu'elle induit bien souvent. En effet, ces formules de basses dites obstinées, ou « ostinato », ainsi que les schémas harmoniques qui les accompagnent sont inlassablement répétées et servent de supports à des variations mélodiques. Ces variations peuvent-être improvisées, ou en avoir l'air, ou au contraire scrupuleusement réfléchies, comme dans la célèbre Chaconne en ré mineur pour violon seul de Bach ou l'envoutant second mouvement de la Septième symphonie de Beethoven. Chez les compositeurs baroques, la chaconne peut prendre deux aspects que tout oppose. Dans le premier cas, la basse est écrite dans le mode majeur, d'allure sautillante et propices à un tempo rapide ;

la relation avec la danse est ici évidente, l'énergie communicative et exempte de pathos. Dans le second cas, en revanche, c'est un climat grave et catatonique qu'installent quatre notes descendantes par mouvements conjoints, répétées inlassablement, une formule devenue l'un des principaux lieux communs de la rhétorique musicale baroque pour exprimer le désespoir et l'abattement, depuis que Monteverdi s'en est servi dans le sublime Lamento della Ninfa de son Huitième livre de madrigaux (1638).

Aujourd'hui, ce sont ces deux facettes de la chaconne telles que dépeintes dans la musique instrumentale du XVIIe siècle que Leila Schayegh et La Centifolia invitent à explorer.

Entrez dans la danse, entrez dans la transe !

HorsPortée

Orane Dourde et Grégory Rauber

La Centifolia

Fondé en 2019 par Leila Schayegh, l'ensemble La Centifolia doit son nom à une rose inspiratrice, célébrée dès le XVII^e siècle par les peintres de nature morte, la « cent-feuilles », dont les grosses fleurs, très doubles, exhalent, sous l'influence de la chaleur, un parfum puissant et sucré. Cette référence symbolique imprègne les interprétations de La Centifolia d'un suc particulier, expressif et enjoué. Les instrumentistes qui forment ses rangs, unis dans la joie de toucher leurs instruments, aiment à partager toute la saveur, grave, joueuse ou dansante, du répertoire de la musique baroque avec le public des salles les plus prestigieuses. Les mélomanes applaudissent également les enregistrements qui gravent leurs interprétations talentueuses.

Leila Schayegh

Issue d'une nouvelle génération de violonistes baroques reconnus pour la richesse de leur jeu et leur engagement dans la recherche historique, Leila Schayegh obtient son diplôme de soliste summa cum laude en 1999 à l'Académie de musique de Bâle dans la classe de Raphaël Oleg. En 2002, elle se spécialise dans l'art du violon baroque auprès de Chiara Banchini à la Schola Cantorum de Bâle et obtient, en 2005, un diplôme de musique baroque summa cum laude. Elle reçoit, en 2003, les premiers prix de l'Alte Musiktreff à Berlin, du Förderpreiswettbewerb der Konzertgesellschaft à Munich ainsi que du premier concours pour violon baroque, le Premio Bonporti à Rovereto. En 2005, elle obtient une bourse pour passer une année à la Cité Internationale des Arts à Paris. Elle succède, en septembre 2010, à Chiara Banchini comme professeur de violon baroque à la Schola Cantorum Basiliensis.

Tout en poursuivant une remarquable carrière aux côtés des artistes, chefs d'orchestre, ensembles, instrumentistes et chanteurs interprètes les plus réputés du répertoire de la musique baroque, la violoniste Leila Schayegh s'investit aussi dans la recherche liée à sa pratique musicale. Son étude des différents styles historiques

d'ornementation, de leur technique et de leur impact sur la qualité émotionnelle du message musical est au coeur de sa préface d'une nouvelle édition des sonates de Franz Benda (Edition Offenburg). Son travail, en 2007, à la Haute école des arts de Berne examine l'interaction entre la musique et la danse du XVIIIe siècle.

leilaschayegh.com

Martin Zimmermann

Après des études à la Zürcher Hochschule des Künste auprès de Hans-Jürg Strub (piano) et Peter Reichert (orgue), Martin Zimmermann suit l'enseignement de Gérard Wyss (musique de chambre pour le piano), avant de parfaire sa formation à l'Universität Mozarteum de Salzburg (Siegbert Rampe) et à la Musikhochschule Freiburg auprès de Robert Hill (pratique historiquement informée des instruments à clavier). Fort de ses talents, il suit depuis lors une carrière de continuiste, de musicien de chambre et de soliste tant en Suisse qu'à l'étranger. Il s'investit également comme enseignant de l'art du clavecin à la Zürcher Hochschule des Künste tout en tenant la tribune des orgues des églises de Mitlödi et Schwanden.

Ces activités ne le détournent pas de la science musicologique puisqu'il entreprend des recherches biographiques (histoire de la musique à Vienne à la fin du XVIIIe siècle) ou collabore à l'édition générale critique des oeuvres de Corelli.

Eva Saladin

Eva Saladin a tout d'abord obtenu une licence et un master de violon moderne auprès de Kees Koelmans et de violon baroque dans la classe de Lucy van Dael au Conservatoire d'Amsterdam. Elle se rend ensuite à la Schola Cantorum Basiliensis pour étudier le violon baroque auprès de Leila Schayegh et David Plantier. Elle y obtient son diplôme en 2013 avec mention.

Eva Saladin approfondit encore l'étude de l'improvisation historique et suit les cours du maître Rudolf Lutz (J.-S. Bach Stiftung, Saint-Gall).

Actuellement musicienne indépendante à Bâle, elle poursuit une intense activité artistique qui embrasse aussi bien le champ de la musique de chambre, le répertoire avec orchestre que des récitals couvrant les littératures du XVIe au XIXe siècle. Outre le travail de directrice artistique de son groupe Ensemble Odyssee basé à Amsterdam, elle est premier violon de l'orchestre La Cetra Barockorchester Basel (Andrea Marcon) et de l'ensemble Gli Angeli Genève (Stephan MacLeod). Elle joue régulièrement avec des ensembles tels que Il Profondo, Collegium Vocale Gent, Profeti della Quinta, Capricornus Ensemble Stuttgart, Il Gusto Barocco. Aussi nombreux que renommés sont les festivals et les scènes qui portent son nom à leur affiche sous les applaudissements d'un public qui apprécie également les enregistrements qu'elle signe régulièrement.

evasaladin.com

Sonoko Asabuki

Née au Japon, Sonoko Asabuki, suit une formation d'alto moderne à la Tokyo University of Arts couronnée par l'obtention d'un Bachelor puis d'un Master. Elle se rend bientôt en Europe pour étudier la pratique historiquement informée de son instrument. Elle complète cette approche en bénéficiant de l'enseignement de Chiara Bianchini puis de Leila Schayegh à la Schola Cantorum Basiliensis. Diplômée (avec félicitations) en 2012, elle suit depuis lors une enviable carrière de soliste ou d'instrumentiste d'ensembles baroques. A leur nombre, il convient de signaler la Cetra, Gli Angeli (Genève), Capricornus Consort Basel, J.S. Bach Stiftung, Freiburger Barock Orchester, Bach Collegium Japan auxquels elle prête son talent sous les renommées baguettes des chefs Andrea Marcon, Rudolf Lutz, Masaaki Suzuki, Stephan McLeod, Jordi Savall, Giovanni Antonini ou Enrico Onofri.

Daniele Caminiti

Né en Sicile, Daniele Caminiti commence l'étude de la guitare classique au Conservatoire de Pescara avant de suivre, trois ans durant, l'enseignement d'Oscar Ghiglia à la Musikakademie Basel où il parachève sa formation de guitariste classique qu'il voit encore couronnée par de nombreux prix d'interprétation tant en Suisse qu'à l'étranger. C'est ensuite que Daniele Caminiti entreprend des études de musique ancienne et de l'art des luth, archi-luth, théorbe et guitare baroque. La Schola Cantorum Basiliensis le voit se spécialiser dans ces pratiques auprès de Peter Croton.

Son talent d'animateur de la basse continue fait de lui un accompagnateur fort prisé des chefs et ensembles les plus exigeants de la scène de l'interprétation baroque. Il aime également à partager son savoir auprès de jeunes instrumentistes qui bénéficient de ses conseils à l'occasion de master-classes et workshops. Non content de mener de front toutes ces activités, Daniele Caminiti a fait, en 2017, ses débuts de chef d'orchestre. Il est également le fondateur de l'ensemble Il Profondo.

Par ailleurs, il voue une passion pour la photographie, celle du portrait en particulier.

Jonathan Pešek

Le violoncelliste Jonathan Pešek joue des instruments classique ou baroque selon le timbre et le type de sonorité qu'il a envie de partager avec le public. C'est bien dire que les questions de l'esthétique des oeuvres qu'il interprète, de leur environnement historique et de leur message expressif lui tiennent particulièrement à coeur.

Né à Tübingen, Jonathan Pešek étudie l'art du violoncelle auprès de Klaus-Peter Hahn, puis de Mario de Secondi à Trossingen. Après avoir connu le succès d'une première carrière de violoncelliste classique, il se tourne vers la pratique historiquement informée de son instrument – qui devient sa nouvelle passion. C'est auprès de

Christophe Coin, à la Schola Cantorum Basiliensis, qu'il parfait cet art (en 2008) avant de le parachever encore en bénéficiant des conseils de de Balázs Máté, puis de la gambiste Rebeka Rusó. On ne compte plus les collaborations, aussi prestigieuses les unes que les autres, qu'il établit avec tout ce qui compte, ensembles, chefs d'orchestre, partenaires de musique de chambre, sur la scène baroque européenne et internationale. Ses talents de violoncelliste, de gambiste, à la basse de violon comme de contrebassiste sont fort recherchés. Fondateur d'ensembles de musique baroque (Ornamento, Il Profondo, Gusto Barocco, Duo Poetico Furore), il est également un pédagogue fort apprécié de la Musikhochschule Freiburg, HMDK Stuttgart, Haendel-Akademie Karlsruhe, Sommerkurse im Kloster Michaelstein et Sommerakademie Neuburg an der Donau.

Johannes Keller

Né en Suisse orientale et vivant à Bâle, Johannes Keller suit d'abord des cours privés auprès de Andreas Schweizer et Naoki Kitaya avant de devenir étudiant à la Schola Cantorum Basiliensis. C'est là qu'il obtient un diplôme de musique ancienne, spécialement de clavecin, en 2008, dans la classe de Jörg-Andreas Bötticher, puis un Master of Arts (basse continue et direction d'ensemble) sous la direction de Jesper Christensen et Andrea Marcon (2010). Distingué par de nombreux prix, Johannes Keller est associé à de multiples activités d'interprète au sein d'ensembles de musique baroque qui font, régulièrement, appel à ses talents (La Cetra, Venice Baroque Orchestra, Les Siècles, Freiburger Barockorchester). Cofondateur de Il Profondo et de L'Instante, il assume régulièrement la fonction d'assistant de production d'opéra aux côtés de Andrea Marcon, Christian Curnyn ou Michael Form tout en exerçant le même rôle pour des maisons d'enregistrement de disques. Parallèlement à des recherches musicologiques, il enseigne à la Schola Cantorum Basiliensis et à L'Universidad Central de Bogotá.