

Partitura. Messa A's. Con^{ta}: con Stromenti di Gio: Paolo Colonna 1665

Kyrie Kyrie eleison eleison

eleison Kyrie eleison

MENU

TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 8
FRANÇAIS	P. 16

This recording has been made with the support of the Fédération Wallonie-Bruxelles
(Direction générale de la Culture, Service de la Musique)



Recording: Namur Concert Hall, 3-7 June 2024

Production & editing: Jérôme Lejeune

Recording & mixing: Manuel Mohino

Artistic direction: Fabián Schofrin

English translations: Peter Lockwood

Photos: Alexandra Syskova

Cover illustration: Michelangelo Pacetti (1793–1855). *Rome. Piazza del Popolo with the Flaminio Obelisk and the twin churches of Santa Maria in Montesanto and Santa Maria dei Miracoli.*

Roma, Museo Di Roma Gabinetto Comunale Delle Stampe, © akg-images / De Agostini Picture

2

Le Chœur de Chambre de Namur bénéficie du soutien de la Fédération Wallonie-Bruxelles
(service de la musique et de la danse), de la Loterie nationale et de la Ville de Namur.

Avec le soutien du Tax Shelter du gouvernement fédéral de Belgique et d'Inver Tax Shelter.

Une production de DC&J Création.



GEORGE FRIDERIC HANDEL
(1685-1757)

DIXIT DOMINUS HWV 232

GIOVANNI PAOLO COLONNA
(1674-1695)

MESSA A 5 CONCERTATA

Elizaveta Sveshnikova & Mariana Flores: *soprano*

Paul-Antoine Bénos-Djian: *countertenor*

Valerio Contaldo: *tenor*

André Morsch: *bass*

CHŒUR DE CHAMBRE DE NAMUR

CAPPELLA MEDITERRANEA

Leonardo García-Alarcón: *direction*

Dixit Dominus HWV 232

George Frideric Handel

- | | |
|---|-------|
| 1. Dixit Dominus Domino meo
Choir, S1, A, T, strings, bc | 05:03 |
| 2. Virgam virtutis tuae
Alto, bc | 03:07 |
| 3. Tecum principium in die virtutis
Soprano I, strings, bc | 03:02 |
| 4. Juravit dominus
Choir, strings, bc | 02:10 |
| 5. Tu es sacerdos in aeternum
Choir, strings, bc | 01:49 |
| 6. Dominus a dexteris tuis
Soprano I & II, alto, tenor, bass, choir, strings, bc | 03:03 |
| 7. Judicabit in nationibus
Choir, strings, bc | 02:22 |
| 8. Conquasabit capita
Choir, strings, bc | 01:03 |
| 9. De torrente in via
Sopranos I & II, choir (T, B), strings, bc | 04:20 |
| 10. Gloria Patri et Filio
Choir, strings, bc | 05:49 |

Messa a 5 Concertata

Giovanni Paolo Colonna

11. Sinfonia avanti la Messa 02:32

Kyrie

12. Kyrie eleison 06:32

Sopranos I & II, alto, tenor, bass, choir*, strings, bc

13. Christe eleison 02:02

Soprano I, alto, tenor, bass, strings, bc

14. Kyrie eleison 01:48

Choir*, strings, BC

Gloria

15. Gloria in excelsis Deo 01:28

Choir, soprano I & II, alto, tenor, bass, strings, bc

16. Et in terra pax 01:02

Choir, strings, bc

17. Laudamus te 02:40

Soprano I & II, alto, tenor, bass, choir*, strings (+ 2 recorders), bc

18. Gratias agimus tibi 01:22

Soprano I & II, alto, tenor, bass, choir*, strings, bc

19. Domine Deus, Rex coelestis 02:54

Soprano II & I, alto, strings (+ 2 recorders), bc

20. Domine Fili unigenite 01:27

Soprano I&II, alto, tenor, bass, choir*, strings, bc

21. Domine Deus, Agnus Dei 02:38

Soprano I, alto, ténor, bass, strings (+ 2 recorders), bc

22. Qui tollis	02:21
Choir*, soprano I & II, alto, tenor, bass, strings (+ recorder), bc	
23. Qui sedes ad dexteram Patris	00:56
Soprano I & II, alto, strings, bc	
24. Miserere nobis	01:07
Choir*, strings, bc	
25. Quoniam tu solus Sanctus	05:29
Choir,* strings, bc	

Cappella Mediterranea

Alfia Bakieva, Jeanne Mathieu, Valentine Pinardel, Emanuele Breda,
Miren Zeberio, Naomi Burrell, Roxana Rastegar, Koji Yoda & Laura Corolla: *violins*
Jorlen Vega Garcia & María de Lurdes Pomares,
Carmen Martínez Cruz & Mathurin Bouny: *violas*
Balázs Máté & Pierre-Augustin Lay: *cellos*
Éric Mathot: *double bass*
Rodrigo Calveyra & Emmanuel Mure: *cornets*
Rodrigo Calveyra & Mélanie Flahaut: *recorders*
Mélanie Flahaut: *bassoon*
Miguel Tantos Sevillano, Laura Agut & Fabio de Cataldo: *trombones*
Marina Bonetti: *triple harp*
Giangiacomo Pinardi: *theorbo*
Adrià Gràcia Gàlvez: *organ*

Chœur de Chambre de Namur

Elke Janssens, Aurélie Moreels, Mathilde Sevrin & Bethany Shepherd: *sopranos I*
Barbara Menier, Amélie Renglet, Mélanie Rihoux & Julie Vercauteren: *sopranos II*
Andrea Gavagnin, Guillaume Houcke, Gabriel Jublin & Jérôme Vavasseur: *countertenors*
Nicolas Bauchau, Emilio Gutierrez, Maxime Jermann & Jonathan Spicher: *tenors*
Bertrand Delvaux, Philippe Favette, Sergio Ladu & Jean-Marie Marchal: *basses*
Thibaut Lenaerts: *choirmaster*
Philippe Riga: *chorus pianist*

A CONVERSATION BETWEEN JEAN-MARIE MARCHAL AND LEONARDO GARCÍA-ALARCÓN

JMM: Handel is undoubtedly one of the most recognisable names of the Baroque repertoire for the general public; Giovanni Paolo Colonna, however...

LGA: Colonna was not one of the key figures of the Baroque repertoire for several reasons — despite the impressive reputation he enjoyed during his lifetime, he was hardly ever championed by musicians and musical practice in his own country, not even today in Bologna, the city with which he was most associated — and this is certainly a cause for regret! Unlike most of his contemporaries, Colonna composed only sacred works, regardless of the fact that operas had already begun to win fame and fortune for their composers. We should also point out that a quantity of his work, mainly intended for the Basilica of San Petronio in Bologna, has only been preserved in manuscript form, and this obviously did not contribute to its widespread dissemination. Manuscripts of his works are also to be found not only in Bologna but also in London, Cambridge, Vienna and Brussels, although some of his other works were indeed published, notably by the famous Padre Martini in the 18th century.

JMM: What led you to pay special attention to Colonna's music?

LGA: I was going through the collections of the library of Emperor Leopold I in Vienna a few years ago, as I was looking for an opera by Antonio Draghi in Spanish that had been performed at the Austrian court. While I was doing this I stumbled across a complete and carefully made copy of a Mass in E minor which seemed to have the same formal perfection as the works of J.S. Bach. And such things do not happen often! I was

fascinated by this work and so began to research Colonna, discovering in the process just how much he was appreciated — not only by the Emperor, who had demanded that copies of Colonna's works in should be sent to him as they became available, but also by others elsewhere in Europe, where copies were also available. This was particularly the case in France, where Sébastien de Brossard described Colonna in his *Dictionnaire des musiciens* as “the masters' master”, and in England, where eloquent accounts of the quality of Colonna's music were written by the composer William Boyce, who observed that Handel was a direct heir to Colonna in the writing of sacred music, a field in which the Italian had played a pioneering role by conceiving music in which the instruments no longer played only *colla parte* (doubling the vocal parts) but separately, complementing and yet independent of each other. This concertante style was Colonna's contribution to this repertoire, a technique that would be adopted and developed by the next generation. Matheson spoke highly of Colonna's music, and it is safe to assume that Bach was familiar with it as well.

JMM: Is this link described by Boyce the reason why you have associated Colonna with Handel in this programme?

LGA: Yes. When Handel went to Italy, he quickly set his sights on matching the best Italian composers in their chosen fields. It was obvious that Colonna was considered to be the monumental master of sacred music at the end of the 17th century in Italy, and it was against his music that Handel's *Dixit Dominus* was measured and to which it also pays homage. Colonna also took his revenge on other Roman composers through Handel — ruffling Arcangelo Corelli's feathers in particular — as some of them were pure instrumentalists. This rivalry became even more aggressive, with the Romans doing everything in their power to damage Colonna's reputation. Colonna defended himself and went to Rome to demonstrate the quality and inspiration of his music to Pope

Innocent XII, to whom he dedicated his Opus 11. The Pope was clearly convinced by Colonna's talent and offered him the post of *maestro di cappella* at St Peter's in Rome, a formidable accolade that Colonna nonetheless refused, remaining faithful to Bologna and San Petronio.

JMM: We know that the practice of *colla parte*, in which brass instruments (cornets and sackbut) doubled the polyphony, was only used in pieces in the archaic style at that time in San Petronio — and in this recording you are proposing precisely this type of interpretation for a concertante work. Can you tell us what guided you in this choice?

LGA: Essentially there were two reasons. The first stemmed from my discovery of the work in the collections of Leopold I in Vienna, as he had greatly admired Colonna's work; I liked the idea of Antonio Draghi, Leopold's *maestro di cappella*, performing this Mass for him. While the use of *colla parte* is well documented in Austria, from the Renaissance to Mozart's Requiem, there is no proof that Draghi himself actually employed it, given that he himself did not compose sacred music. In this context, however, it is clear that cornetts and sackbuts would have been employed. The second is that, in my opinion, when a composer of that period added independent instrumental parts, this does not automatically entail an absolute and systematic ban on doubling the voices with other instruments. I do believe, however, that it enriches, strengthens and eloquently colours the splendid dialogue between the polyphonic fabric and the concertante instrumental parts.

A SAXON IN ITALY

We cannot know for certain what prompted the young Handel to leave the wealthy city of Hamburg for Italy in the autumn of 1706. A native of Halle, Handel had already been acclaimed in Hamburg for his virtuosity at the keyboard and, as a composer, he had successfully established himself in the field of opera. His first opera *Alvira* (1705) received more than twenty performances at the Oper am Gänsemarkt; one could think that this might well have aroused the jealousy of Bernhard Keiser, the institution's permanent composer and director, although the apparent difficulties between the two men were probably not the only factor that led to Handel's departure. His encounters with members of the Italian aristocracy resident in Hamburg and, in terms of artistic sensibility, his desire to leave the mists of the North for the sunshine of the South for a time were also factors that may have convinced him to spend a period of time on the Italian peninsula.

The period that Handel spent in Rome was the most important part of his stay of just over three years in Italy. He composed no opera during that time, as performances of opera had been forbidden in Rome since a papal decree in 1677, but instead created some three hundred and fifty secular cantatas — intended for the concerts of the Accademia dell'Arcadi — and an even greater amount of sacred works. Handel had made solid contacts among the higher ranks of the clergy and, his Protestant faith notwithstanding, had been able to create settings of the Roman liturgy without any particular problems. He did not, however, go so far as to undergo the conversion to Catholicism that his Apostolic patrons hoped for him.

A master stroke

Martin Luther felt that the *Dixit Dominus*, Psalm 110, deserved “a frame of gold,

encrusted with precious stones”. This theological setting is confirmed by the many settings of the psalm during the Baroque period. Included by Monteverdi in his *Vespro della beata Virgine*, the psalm also inspired Lully, Marc-Antoine Charpentier (six versions!), de Lalande, A. Scarlatti, Galuppi, and Vivaldi (two versions). Handel is therefore tackling one of the most important texts of the Christian faith.

The score of Handel’s *Dixit Dominus*, a commission from one of Handel’s many ecclesiastical patrons, is dated April 1707 and is in the keeping of the British Library in London April 1707. The identity of this patron and the circumstances of the premiere remain uncertain, even if the name of Carlo Colonna — recently promoted to cardinal — and the Carmelite Vespers in the basilica of Santa Maria in Montesanto of 16 July 1707 are often put forward.

The work is set for vocal soloists, choir, strings and continuo. Handel adopts the formal structure of the psalm text and makes use of 5-part polyphony from the outset; the instruments rarely double the voices and thus create a polyphony that is all the richer and more concertante in style.

The astonishing mastery of the 22-year-old Handel in a genre he had only recently tackled is apparent from the very first bars of the impressive opening movement (*Dixit Dominus Domino meo*). Several compositional techniques and expressive innovations are employed together here, including canonical imitations, homorhythms for the acclamations of God’s chosen people (*Dixit*), the “fifths” sequence much appreciated by Italian composers of the time, and surprising harmonic cadences. Handel uses the ancient technique of the cantus firmus in the first part: following J.S. Bach’s use of chorale melodies in his cantatas or liturgical organ pieces, Handel presents a quotation from the Gregorian plainchant (*donec ponam*) in long note values in one of the voices (the soprano first) while the others make use of a rhythmic motif that would come to characterise the *Hallelujah* of the *Messiah* some thirty years later. The bass also takes up the Latin chant,

but in a new context: the other four voices engage in a rich contrapuntal dialogue.

The expression of the text blends marvellously with the concertante style throughout the various sections of the psalm. The music has a breathless verve and a galvanising dramatic rhythm: this is the triumph of Heaven, and it matters very much that Christians should find in it the assurance of an eternal and triune God, the guarantor of justice and of peace. Goal achieved!

This work of genius marks a turning point in Handel's style, as we can see Handel's musical fingerprints clearly for the first time: sections for chorus that display Germanic contrapuntal rigour (Zachow's lessons in Halle bore fruit) as well as Italian lyricism (Handel now knows of the works of Corelli, Caldara, and Alessandro Scarlatti). This *a priori* and seemingly unnatural marriage of North and South nonetheless imparts a certain transcultural value to his work which, when combined with Handel's compositional genius, could well provide an explanation for his music's wonderful accessibility.

MARC MARÉCHAL

CONCERNING GIOVANNI PAOLO COLONNA

My discovery of Colonna's music goes back to my childhood: my mother, Suzanne Clercx, was a musicologist and there was an old 78rpm recording of the motet *O lucidissima dies* in her collection. The Italian publisher Tactus produced the first important recordings dedicated to Colonna at the end of the 1980s, a few discs of which were recorded in the very reverberant acoustics of the Basilica of San Petronio under the direction of Sergio Vartolo, himself born in Bologna! I had always dreamt of dedicating a few Ricercar productions to this composer, and it was a great pleasure to hear Leonardo García-Alarcón share his enthusiasm with me following the lectures he gave on Colonna's works.

Nicolas Achten and his Scherzi Musicali subsequently made a recording of Colonna's *Motetti a due e tre voci* op. 3 (1681) in 2019. Marc Vanscheeuwijck, the author of an impressive study of Colonna and his works, contributed an excellent article, including a fine summary of Colonna's life, to this release. Those who are reading this essay may wish to refer to it.

Ricercar has now recorded several works by Colonna for larger instrumental and vocal forces. The Mass in E minor on this recording, composed for the feast of San Petronio on 4 October in 1684, belongs to a particularly sumptuous genre developed by Colonna and which he described as a *Messa concertata*, set for soloists and choir in five parts (SSATB), strings (violins 1 & 2, violas 1 & 2, bass) and, of course, basso continuo. Given that musical practice in Bologna was in some ways very much ahead of its time, it then became increasingly common at the end of the 17th century to structure a Mass whose settings of the *Kyrie* and the *Gloria* were much more elaborate. Indeed, the first version of J.S. Bach's Mass in B minor is part of this tradition! The *Kyrie* and the *Gloria*

of Colonna's *Messa concertata* are therefore developed extensively and divided into several sections, each of which makes use of a different combination of voices. The orchestra supports the large ensembles but, in the spirit of independence entrusted to it by the composer, also punctuates the entire composition with purely instrumental interjections, beginning with the spectacular *Sinfonia avanti la Messa*, a highly theatrical overture made up of several sections with contrasting dynamics.

The Kyrie is divided into three sections, as it should be: *Kyrie eleison* for 5 voices, *Christe eleison* for 4 voices, *Kyrie eleison* for 5 voices. The Gloria then follows, divided into the following sections: *Gloria in excelsis Deo* (5 voices, without the priest's introductory intonation), *Et in terra pax* (5 voices), *Laudamus te* (5 voices), *Gratias agimus tibi* (5 voices), *Domine Deus* (3 voices, SSA), *Domine Fili unigenite* (5 voices), *Domine Deus* (4 voices, SATB), *Qui tollis* (5 voices), *Qui sedes* (3 voices, SSA), *Miserere* (5 voices), *Quoniam tu solus sanctus* (5 voices). The score clearly indicates which passages are allotted to the soloists and which to the choir.

This Mass was performed at San Petronio with a very large number of singers and instrumentalists, as can be seen from the seventy-eight separate parts that were copied out for the occasion. This corresponds to a vocal ensemble (soloists and choristers) of around forty singers and an orchestra with an almost equal number of instrumentalists. We know that the orchestra had solid cello and double bass sections, which must have been essential to ensure a solid foundation of sound in the basilica's highly reverberant acoustics. Voices and instruments were accompanied by two choir organs, one near the soloists and the other near the choir. The orchestra was placed in a central position on balconies provided for the purpose.

UNE RENCONTRE ENTRE JEAN-MARIE MARCHAL ET LEONARDO GARCÍA-ALARCÓN

JMM. Pour le grand public, si Handel est incontestablement une valeur de référence du répertoire baroque, il n'en est pas de même de Giovanni Paolo Colonna...

LGA. Colonna ne figure pas, en effet, parmi les incontournables du répertoire baroque, d'abord parce que, malgré l'imposante notoriété dont il jouissait de son vivant, il n'a quasiment pas été défendu par les musiciens dans son propre pays, et même encore aujourd'hui à Bologne, sa ville de référence. On ne peut que le regretter amèrement ! Il y a sans doute aussi le fait que, contrairement à la plupart de ses contemporains, Colonna ne s'est consacré qu'au répertoire sacré, ignorant de ce fait le genre qui déjà à son époque assurait la notoriété publique, à savoir l'opéra. Enfin, il faut savoir qu'une partie de son œuvre, essentiellement destinée à la basilique San Petronio à Bologne, n'a été conservée que sous la forme manuscrite, ce qui n'a évidemment pas contribué à sa diffusion. Cela dit, les manuscrits en question se trouvent conservés à Bologne, mais aussi à Londres, Cambridge, Vienne et Bruxelles. D'autres œuvres ont bel et bien été éditées, notamment au XVIII^e siècle, par le célèbre padre Martini.

JMM. Dans quelles circonstances avez-vous décidé de lui accorder une attention particulière ?

LGA. Il y a quelques années, je fouillais dans les collections de la bibliothèque de l'empereur Léopold I^{er} à Vienne à la recherche d'un opéra d'Antonio Draghi en espagnol joué à la cour d'Autriche. Au fil de ces recherches, je suis tombé par hasard sur la copie très complète et très soignée d'une Messe en mi mineur de Colonna qui, très franchement, m'a rappelé la perfection formelle d'un J. S. Bach. Une sensation particulièrement rare !

J'ai alors entamé diverses recherches à propos de Colonna, découvrant au passage à quel point il avait été apprécié par l'empereur, qui exigeait de faire l'acquisition systématique de copies de ses œuvres, mais aussi ailleurs en Europe, là où d'autres copies circulaient également. C'était notamment le cas en France, où Sébastien de Brossard l'a décrit, dans son *Dictionnaire des musiciens*, comme « le maître des maîtres », ou en Angleterre, où l'on trouve des témoignages éloquents à propos de la qualité de sa musique, dus notamment au compositeur William Boyce, qui observe que Handel est un héritier direct de Colonna dans l'écriture sacrée, un domaine dans lequel l'Italien a eu un rôle de pionnier en concevant une musique dans laquelle les instruments n'évoluent plus seulement *colla parte* (en doublant les parties vocales), mais de manière séparée, à la fois complémentaire et indépendante. Ce « style concertant » est vraiment un apport essentiel de Colonna à ce répertoire, une technique que la génération suivante adoptera et fera prospérer. Mattheson lui aussi dira le plus grand bien de la musique de Colonna et il est permis de penser que Bach a connu sa musique.

JMM. Ce lien décrit par Boyce est-il la raison pour laquelle vous avez associé Colonna à Handel dans ce programme ?

LGA. Oui. Lorsque Handel se rend en Italie, il a rapidement l'ambition de se montrer à la hauteur des meilleurs compositeurs italiens dans leurs domaines de prédilection. Et il est évident que dans le domaine de la musique sacrée, c'est Colonna qui est alors considéré comme le maître de référence, un « monument » à la fin du XVII^e siècle. C'est donc à lui que le Handel du *Dixit Dominus* se mesure en même temps qu'il lui rend hommage. Par l'intermédiaire de Handel, Colonna prend aussi sa revanche sur les compositeurs romains, parfois « purs » instrumentistes comme Arcangelo Corelli, avec lesquels il a eu maille à partir. La rivalité a en effet été exacerbée et les Romains ont tout mis en œuvre pour nuire à la réputation de Colonna. Ce dernier s'est défendu et est

monté à Rome pour faire la démonstration de la qualité de facture et d'inspiration de sa musique à Innocent XII, à qui il a pour l'occasion dédié son opus 11. Visiblement, le pape a été tellement convaincu qu'il lui a proposé le poste de maître de chapelle à Saint-Pierre, formidable reconnaissance que Colonna a pourtant refusée, restant fidèle à Bologne et à San Petronio.

JMM. On sait qu'à San Petronio à cette époque, la pratique *colla parte*, où les cuivres (cornets et saqueboutes) doublent la polyphonie, n'était utilisée que dans les pièces de style « archaïque ». Or, vous proposez ici justement ce type d'interprétation pour une œuvre concertante. Peut-on savoir ce qui vous a guidé dans ce choix ?

LGA. Deux raisons, pour l'essentiel. La première trouve son origine dans ma découverte de l'œuvre à Vienne dans les collections de l'empereur, grand admirateur du compositeur. Il m'a donc plu d'imaginer Antonio Draghi, son maître de chapelle, interpréter cette messe à son intention. Or, la pratique *colla parte* est bien attestée en Autriche, depuis la Renaissance jusqu'au Requiem de Mozart. Que Draghi y ait recouru n'est pas attesté mais vraisemblable, car il ne composait pas lui-même de musique liturgique. Dans ce contexte, il est évident que les cornets et saqueboutes auraient été sollicités. La seconde raison tient au fait qu'à mes yeux, lorsqu'un compositeur de cette époque ajoute des parties instrumentales indépendantes, cela n'entraîne pas automatiquement l'interdiction absolue et systématique du doublage des voix par d'autres instruments. En procédant de la sorte, je crois au contraire qu'on enrichit, qu'on renforce et qu'on colore avec éloquence ce splendide dialogue entre le tissu polyphonique et les parties instrumentales concertantes.

UN SAXON EN ITALIE

On ne sait avec certitude ce qui poussa le jeune Handel à quitter la riche cité de Hambourg pour rejoindre l'Italie à l'automne 1706. Originaire de Halle, le musicien s'était pourtant fait apprécier dans la grande ville hanséatique par ses qualités de virtuose du clavier. Bien davantage, comme compositeur, il avait abordé avec bonheur le domaine de l'opéra. Le succès de son premier opus scénique, *Alvira* (1705), donné plus de vingt fois à l'Oper am Gänsemarkt, engendra-t-il la jalousie de Bernhard Keiser, compositeur et directeur de l'institution ? On peut le croire. Mais les apparentes difficultés relationnelles entre les deux hommes ne furent sans doute pas le seul élément déclencheur. La rencontre de membres de l'aristocratie italienne en poste à Hambourg et, pour ce qui est de la sensibilité artistique, le désir de laisser pour un temps de côté les brumes du Nord pour la lumière du Sud purent convaincre le compositeur de séjourner dans la péninsule. De son exil italien d'un peu plus de trois ans, c'est l'étape romaine que l'on retiendra surtout. Une étape sans opéra (leur représentation était interdite à Rome depuis une ordonnance papale en 1677), mais riche en cantates profanes – près de 150 en trois ans – destinées aux concerts de l'Accademia dell'Arcadi et, surtout, en œuvres sacrées. Car Handel s'était fait de solides relations dans le haut clergé, se mettant sans encombre au service de la liturgie romaine malgré sa foi protestante. Pour autant, il n'irait pas jusqu'à concéder la conversion au catholicisme espérée par ses commanditaires apostoliques...

Un coup de maître

Martin Luther estimait que le *Dixit Dominus*, le psaume 110, méritait « un cadre en or, incrusté de pierres précieuses ». Cette aura théologique est confirmée par les très nombreuses mises en musique du psaume à l'époque baroque. Intégré par

Monteverdi dans ses *Vêpres de la Vierge*, le psaume inspira notamment Lully, Marc-Antoine Charpentier (six versions !), de Lalande, A. Scarlatti, Galuppi, Vivaldi (deux versions)... C'est donc à un texte phare de la foi chrétienne que s'attaqua Handel. Conservée à la British Library de Londres, la partition du *Dixit Dominus* de Handel est datée d'avril 1707 et résulte d'une commande par l'un des nombreux mécènes ecclésiastiques du compositeur. Mais l'identité de ce commanditaire et les circonstances de la création demeurent incertaines, même si le nom de Carlo Colonna – fraîchement promu cardinal – et si les vêpres carmélites du 16 juillet 1707 en la basilique Santa Maria in Montesanto sont souvent avancés. Réunissant solistes du chant, chœurs, cordes et basse continue, l'œuvre suit rigoureusement la structure du texte du psaume et opte dès le départ pour une polyphonie à cinq parties, d'autant plus riche et concertante que les instruments ne doublent que rarement les voix. Dès les premières mesures de l'impressionnant mouvement initial (*Dixit Dominus Domino meo*) s'affiche l'étonnante maîtrise d'un Handel de 22 ans dans un genre qu'il n'aborde pourtant que depuis peu. Bon nombre de techniques d'écriture et de trouvailles expressives s'y côtoient : imitations canoniques, homorythmies pour les acclamations du peuple de Dieu (« *Dixit* »), enchaînements « par quintes » chers aux Italiens, cadences harmoniques surprenantes... Par ailleurs, dans cette première partie, Handel utilise la technique ancienne du *cantus firmus* : tout comme J. S. Bach procède avec les mélodies de choral dans ses cantates ou ses pièces liturgiques pour orgue, il présente une citation de la mélodie grégorienne (« *donec ponam* ») en valeurs longues à l'une des voix (celle de soprano, d'abord) pendant que les autres font entendre de manière autoritaire une cellule rythmique qui, trente ans plus tard, caractérisera l'*Alleluia* du *Messie*. Plus loin, c'est au tour des basses de reprendre la mélodie latine, mais dans un contexte renouvelé : les quatre autres voix dialoguent dans un riche contrepoint. Au fil des différentes parties du psaume, l'expression du texte se marie à merveille

au style concertant, la verve est haletante, le rythme dramatique galvanisant : c'est le triomphe du Ciel et il importe au chrétien d'y trouver l'assurance d'un Dieu éternel, unique et pluriel, garant de justice et de repos. Objectif atteint ! On décèle pour la première fois sans doute dans cette œuvre géniale, témoin d'un basculement dans l'écriture, la plus caractéristique des signatures haendéliennes évoquées plus haut : une invention chorale faite de rigueur contrapuntique toute germanique (les leçons de Zachow à Halle avaient porté leur fruit) et de lyrisme libéré à l'italienne (Handel n'ignorait plus rien des pages de Corelli, de Caldara, d'Alessandro Scarlatti...). Ce mariage *a priori* contre nature du Nord et du Sud offre en réalité à l'écriture une sorte de valeur transculturelle. Conjugée au génie compositionnel, celle-ci n'explique-t-elle pas en grande partie l'abord aisé du langage de Handel ?

MARC MARÉCHAL

À PROPOS DE GIOVANNI PAOLO COLONNA

C'est à mon enfance que remonte la découverte de la musique de Colonna ; dans la discothèque de ma mère, la musicologue Suzanne Clercx, se trouvait un 78 tours avec le motet *O Lucidissima dies...* À la fin des années 1980, l'éditeur italien Tactus réalisait les premiers enregistrements importants consacrés à ce compositeur, dont quelques disques enregistrés dans l'acoustique très réverbérante de la basilique San Petronio sous la direction de Sergio Vartolo, musicien natif de Bologne. J'ai toujours rêvé de consacrer quelques productions de Ricercar à ce compositeur. Quel n'a pas été mon bonheur d'entendre Leonardo García-Alarcón me faire part de son enthousiasme suite aux lectures qu'il avait faites des partitions de ce maître du baroque italien !

Avant de pouvoir enregistrer les somptueuses compositions pour grands effectifs, c'est avec ses musiciens de Scherzi Musicali que Nicolas Achten a réalisé en 2019 un enregistrement des *Motetti a due e tre voci* op. 3 (1681). Ce disque bénéficie d'une très intéressante notice de Marc Vanscheeuwijck, auteur également d'une étude sur ce compositeur. Le livret de cet enregistrement contient une très belle évocation de Colonna : le lecteur de ces quelques lignes voudra bien y retourner.

La Messe en si mineur de Colonna qui figure dans cet enregistrement, composée en 1684 pour le jour de la fête de San Petronio, le 4 octobre, fait partie d'un genre particulièrement somptueux développé par Colonna et défini par l'appellation « *Messa concertata* ». Elle est écrite pour cinq voix solistes (SSATB) et chœur accompagnés par un orchestre de cordes également à cinq voix (deux violons, deux altos, basse) et, évidemment, la basse continue. Comme cela devient de plus en plus fréquent à la fin du XVII^e siècle, et ce qui se fait à Bologne en est en quelque sorte l'avant-garde, le modèle d'une messe dont les mouvements sont nettement plus développés, mais limités au *Kyrie*

et au *Gloria* s'est imposé. C'est d'ailleurs dans cette tradition que s'inscrit la première version de la Messe en si mineur de J. S. Bach ! Ainsi, les deux parties de la *Messa concertata* de Colonna (*Kyrie* et *Gloria*) sont particulièrement développées et divisées en plusieurs sections aux dispositions vocales différentes. L'orchestre soutient les grands ensembles, mais, avec l'indépendance que lui accorde le compositeur, il ponctue également toute la composition de commentaires purement instrumentaux ; cela commence d'ailleurs par la somptueuse *Sinfonia avanti la Messa*, une ouverture très théâtrale constituée de plusieurs sections aux dynamiques contrastées.

Le *Kyrie* est comme il se doit divisé en trois sections : *Kyrie eleison* à cinq voix, *Christe eleison* à quatre voix, *Kyrie eleison* à cinq voix. Les sections du *Gloria* sont les suivantes : *Gloria in excelsis Deo* (à cinq voix, sans intonation du prêtre), *Et in terra pax* (à cinq voix), *Laudamus te* (à cinq voix), *Gratias agimus tibi* (à cinq voix), *Domine Deus* (à trois voix, SSA), *Domine Fili unigenite* (à cinq voix), *Domine Deus* (à quatre voix, SATB), *Qui tollis* (à cinq voix), *Qui sedes* (à trois voix, SSA), *Miserere* (à cinq voix), *Quoniam tu solus sanctus* (à cinq voix). La partition indique de façon très précise les passages réservés aux solistes et ceux destinés au chœur.

Cette messe fut jouée à San Petronio avec un effectif très important : on dénombre 78 parties séparées copiées pour cette exécution. Cela correspond donc à un ensemble vocal (solistes et choristes) d'une quarantaine de chanteurs et un orchestre d'un nombre quasi égal d'instrumentistes, dont on sait qu'il disposait de pupitres de violoncelles et de contrebasses bien fournis, ce qui devait être indispensable pour assurer le fondement sonore dans l'acoustique très réverbérante de la basilique. Le tout était de plus soutenu par les deux orgues de chœur, l'un près duquel se trouvaient les solistes, l'autre étant proche des choristes. L'orchestre était situé au centre, sur les balcons prévus à cet effet.

