

© Mirjam Devriendt



# LA SENNA FESTEGGIANTE



Théâtre à l'italienne  
Vendredi 13 janvier | 20h30 | Musique baroque

Ouverture de billetterie le 19 novembre  
Tarifs A de 7,5 à 28 €

Saison 2016.2017





© Davy De Pauw

# LA SENNA FESTEGGIANTE

ANTONIO VIVALDI  
B'ROCK ORCHESTRA

Avec

Karina Gauvin soprano, Sonia Prina contralto, Ugo Guagliardo basse  
&

Direction musicale et clavecin Christopher Bucknall

Violons 1 Stefano Rossi (concert master), Sara DeCorso, Elin Eriksson, David Wish

Violons 2 Marie Haag, Rebecca Huber, Liesbeth Nijs, Yukie Yamaguchi

Violes Luc Gysbregts, Manuela Bucher

Violoncelle Diana Vinagre

Contrebasse Tom Devaere

Luth Karl Nyhlin

Flûtes Tami Krausz, Sien Huybrechts

Hautbois Benoit Laurent, Stefaan Verdegem

Basson Benny Aghassi

Durée 1h40, entracte compris

# Présentation

Œuvre de circonstance, à mi-chemin entre l'opéra et la cantate, *La Senna festeggiante* (La Seine en fête) est une sérénade à trois voix composée par Antonio Vivaldi sur un livret de Domenico Lalli. Dédiée au jeune roi Louis XV, elle fut vraisemblablement créée en Italie entre 1722 et 1725 et donnée pour la première fois à Venise en 1726.

Le livret allégorique représente l'Age d'Or et la Vertu errant à la recherche du bonheur perdu sur les rivages de la Seine. Celle-ci, personnifiée, chante la douceur de vivre de ses riverains et se joint à eux pour faire l'éloge de la paix, de la justice et du roi.

«Le livret de Domenico Lalli fournit à Vivaldi un merveilleux support à l'épanouissement de son art, de ses facultés d'invention et de son aptitude à s'adapter au style musical français. La musique de Vivaldi vient adoucir la rhétorique ornée et convenue de certaines pages. En ce sens, cette œuvre bénéficie des génies musicaux français et italien dans une esthétique des goûts réunis chère à l'époque baroque.» - ([www.operaderouen.fr](http://www.operaderouen.fr))

Volontiers portés à dessiner des passerelles entre musique baroque et musique contemporaine pensée pour instruments anciens, entre musique et théâtre, arts visuels ou vidéo, les Belges de B'Rock (Baroque Orchestra Gent) ont contribué ces dernières années à donner à la musique baroque un souffle nouveau, à la fois impertinent et respectueux.

« Pour interpréter avec *maestria* cette grandiose sérénade, l'ensemble B'Rock utilise ses principaux atouts : un choix de solistes *ad hoc*, un jeu particulièrement orienté sur l'exécution et un style où dominant expressivité et intensité. Le résultat garantit la (re)découverte d'une œuvre toujours aussi fastueuse mais habilement rajeunie ». - ([www.arsenal-metz.fr](http://www.arsenal-metz.fr))

-----

« B'Rock trouve le contact direct avec le public grâce à une langue et une rhétorique propres, c'est une question d'énergie, une façon de faire pleinement entendre et ressentir les indications de la partition » - La Libre Belgique

# Antonio Vivaldi (1678-1741)

## La Senna Festeggiante, RV693

Depuis le milieu du dix-septième siècle, une guerre culturelle opposait la France à la péninsule italienne. Dans presque tous les domaines artistiques, ces deux grandes puissances faisaient preuve d'une opiniâtreté qui semble, aujourd'hui, presque absurde. Si, durant la Renaissance, l'Europe était sous la houlette de l'Italie, sous Louis XIV, les Parisiens menaient la danse sur la scène artistique.

Ces nouveaux « grands seigneurs » ne se privaient pas d'exprimer d'acribes critiques à l'égard du style italien. Dans le domaine littéraire, Dominique Bouhours critiqua en 1687 la profusion avec laquelle les poètes italiens recouraient aux euphémismes et aux ornements. Décrire une rose comme « l'œil du printemps », « la pupille de l'amour » ou « le pourpre des prairies », comme Marino l'avait fait dans son célèbre poème *L'Adone* (1623), cela allait, selon Bouhours, beaucoup trop loin. Dans le domaine de la peinture, les académiciens français réclamaient haut et fort plus de simplicité et de régularité. Après s'être abreuvées des années durant à la source baroque romaine (et à la poésie de Marino), des personnalités telles que Nicolas Poussin et Charles Le Brun se tournèrent vers les schémas rigoureux et les thèmes antiques du « classicisme ». Les metteurs en scène de théâtre allèrent encore plus loin dans le rejet de leurs prédécesseurs. Brandissant les poétiques classiques, un groupe de néo-aristotéliens fulmina contre les créations italiennes jugées trop fantasques, et plus particulièrement l'opéra. Lorsqu'il fit halte au Carnaval de Venise en 1670, Alexandre-Toussaint Limojon eut entre les mains un libretto dans lequel régnait, selon lui, un « désordre total ».

Enfin, il y avait la musique. En 1702, François Ragueneau confronta les traditions musicales françaises et italiennes dans un *Paralele* (sic, 1702). Il y avança que l'opéra français était supérieur à l'italien au niveau de la gestion de l'intrigue, de la distribution des rôles, de l'instrumentation et de la mise en scène, tandis que l'italien proposait une meilleure maîtrise de la langue, des arias, de l'harmonie et des effets orchestraux. Cette opinion ambivalente n'allait pas faire long feu : l'année 1704 vit la parution de la *Comparaison de la musique italienne et de la musique française* de Jean-Laurent Le Cerf de la Viéville, réaction destructrice de la tradition italienne et hommage non dissimulé au grand maître de la musique française, Jean-Baptiste Lully – faut-il mettre le doigt sur l'origine italienne de ce dernier.

Malgré le ton acerbe des académistes français, de nombreuses expérimentations furent menées pour réduire l'écart qui séparait la France et l'Italie. André Campra tenta notamment de réunir la « délicatesse » française avec la « vivacité » italienne dans des opéras-ballets tels que *Le Carnaval de Venise* (1699). François Couperin « Le Grand » forgea un lien similaire dans un recueil de concertos qu'il baptisa de manière appropriée *Les Goûts-réunis* (1724). À Londres, Händel se lança dans des adaptations à l'italienne de *Thésée* (*Teseo*, 1713) et *Amadis* (*Amadigi di Gaula*, 1715) de Lully. Il collabora également avec la ballerine parisienne Marie Sallé dans *Ariodante* et *Alcina* (tous deux 1735). À Rome, Alessandro Scarlatti réalisa une version italienne de l'opéra *Télémaque* de Destouches (*Telemaco*, 1718).

Les Vénitiens eux aussi mirent leur patriotisme de côté lorsque l'opportunité se présenta. Entre 1725 et 1727, Antonio Vivaldi (1678-1741), qui est sans doute le plus grand spécialiste de la « stragavanza » italienne, demanda à plusieurs reprises à ses interprètes d'adopter un accent français. L'exemple le plus marquant est celui de *La Senna Festeggiante* (1726). Le temps d'une sérénade, les canaux de la Sérénissime semblent se jeter dans la Seine.

### La Seine en fête

La sérénade, enfant bâtard de la cantate et de l'opéra, a vu le jour aux alentours de 1660. D'un point de vue étymologique, le terme italien « serenata » vient non pas de « sera » (soirée) comme on le prétend souvent, mais de « sereno », qui signifie « beau temps » ou « temps clair ». En effet, les sérénades étaient souvent interprétées « al sereno », c'est-à-dire « en plein air » ou « à

la belle étoile ». Ces compositions accompagnaient des événements politiques d'envergure : anniversaires ou fêtes royales, mariages, naissances, intronisations, etc. Associées à d'impressionnants banquets, bals, feux d'artifice et/ou jeux, les sérénades créaient un lien entre le commanditaire de l'œuvre - le politicien, le noble, la ville ou l'académie qui avait financé l'œuvre - et la personne fêtée. Toutes sortes de références allégoriques permettaient au public (initié) de reconnaître la personne en question.

Malheureusement, dans la partition de *La Senna Festeggiante*, il manque précisément le fragment du récitatif final qui faisait traditionnellement référence au destinataire de l'œuvre. Le reste de l'œuvre permet cependant de déduire que l'homme était d'origine française. Outre les allusions évidentes à la ville de Paris dans le titre (« La Seine en fête ») et la distribution des rôles (Le personnage de La Seine), la deuxième partie fait constamment référence à une personne dont l'importance était capitale pour la France. La Seine (Senna) évoque « la plus grande star de Gaule », au « visage resplendissant de jeunesse » d'où jaillit un rayon qui « dompte les mers et plonge le monde entier dans la peur ». Peu après, l'Âge d'or (Età dell'Oro) parle d'une « vision sainte » couronnée du « diadème ». À son tour, la Vertu (Virtù) admire la « construction magnifique » où se trouve le « haut trône » de cette personne : Versailles ? Enfin, la Seine reconnaît au loin le « héros qui règne sur la Gaule et qui est respecté à travers le monde entier ». Bien qu'il ne soit jamais fait explicitement allusion à un « Luigi », en tous cas pas dans la partition conservée, il ne fait presque aucun doute que Louis XV (1710-1774) soit le dédicataire héroïque de *La Senna Festeggiante*.

En 1723, alors que Louis, treize ans, était sacré roi, la « Régence » de Philippe d'Orléans touchait à sa fin. Après quatorze ans d'absence, la France envoya à nouveau un « Ambassadeur du Roy » auprès de la République vénitienne : Jacques-Vincent Languet, Comte de Gergy (1667-1734). Il résidait au « Palais de France », à proximité de la Fondamenta della Madonna dell'Orto, et ne s'épargnait aucune peine ou dépense pour honorer son illustre patron. Chaque année, il organisait des festivités en l'honneur d'événements réjouissants de la vie de Louis. Ainsi, le 25 septembre 1725, un bal fut donné pour célébrer son mariage avec Maria Leszczynska. Depuis une loggia résonnait *Dall'ecclza mia reggia* (aussi appelée *Gloria e Imeneo*), une « sérénade dont les mots, appropriés au sujet, furent grandement appréciés et dont la musique était de la main de Maître Vivaldi, le meilleur compositeur de Venise » (Mercure de France, octobre 1725). Le 19 septembre 1727, à l'occasion de la naissance de Louise-Elisabeth et Henriette-Anne, les jumelles de Louis, deux pièces de Vivaldi furent interprétées : un *Te Deum* et la cantate *L'Unione della pace e di Marte*. On ne sait pas avec certitude dans quel contexte *La Senna Festeggiante* a vu le jour. L'absence de libretto imprimé et d'une page de garde datée dans la version originale - qui est une copie manuscrite du père de Vivaldi, Giovanni Battista - ne laisse d'autre choix que de supposer la date, le lieu et l'intention d'écriture de l'œuvre. Cependant, les éloges à l'égard du jeune Louis permettent très vraisemblablement de déduire que la sérénade a été composée à l'occasion de la fête de Saint-Louis, en 1726.

Ceci n'exclut pas que Languet eut commandé l'œuvre pour une autre occasion, comme par exemple le retour du cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740). En 1712, ce vice-chancelier francophile avait bafoué la loi de neutralité vénitienne en défendant les intérêts français auprès du Vatican. Ce n'est que le 21 juillet 1726, à l'initiative de Languet, qu'Ottoboni rentra d'exil. Le fils perdu de Venise était donc présent à la fête de Saint-Louis de 1726. D'après une chronique de l'époque, on y joua des « symphonies », des « concertos » et une « sérénade ». Le 2 septembre, on interpréta de la musique instrumentale et une « pastorale » à trois voix depuis une barque située en face du palais d'Ottoboni. Onze jours plus tard, une « fête musicale » se tint en l'honneur du cardinal à l'Ospedale della Pietà, l'orphelinat pour jeunes filles où Vivaldi enseignait le violon. Vraisemblablement le 18 septembre 1726, la sérénade *Andromeda liberata*, avec de la musique de Vivaldi et d'autres compositeurs, lui aurait été présentée. En résumé, plusieurs dates et lieux sont susceptibles d'avoir accueilli la première publique de *La Senna Festeggiante*. Mais pourquoi Vivaldi jouait-il un rôle si important dans les festivités francophiles ?

## Vivaldi à la française

La carrière d'Antonio Vivaldi est, évidemment, profondément liée à la ville de Venise. Si, auprès du grand public, le compositeur est surtout populaire pour ses œuvres instrumentales, ce sont ses

opéras qui, à l'époque, ont fait de lui le compositeur vénitien le plus célèbre. Après avoir signé une partition pour Vicence, *Ottone in villa* (mai 1713), le prêtre-musicien roux fit son entrée au Teatro Sant'Angelo avec *Orlando finto pazzo*. C'est dans ce même théâtre, ainsi que dans le plus petit Teatro San Moisè, qu'il bâtit en outre une carrière à succès en tant qu'imprésario. Dès 1718, Vivaldi multiplia les apparitions aux théâtres de Florence, Mantoue, Milan, Reggio d'Émilie, Rome et Vérone, comme compositeur, arrangeur ou imprésario. Mais, malgré ce succès interrégional, il revenait toujours au Teatro Sant'Angelo, à l'Ospedale della Pietà et à sa Venise bien-aimée.

Lorsqu'il composa *La Senna Festeggiante*, Vivaldi était, comme d'habitude, très occupé. Fin 1725, il publia le recueil de concertos *Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione*, le célèbre opus 8 dont font également partie les *Quatre Saisons*. Pour la saison du carnaval de 1725-26, il arrangea deux pastiches (des opéras rassemblant de la musique de différents maîtres), il composa *La Fede tradita e vendicata* et dirigea *Turia Lucrezia* d'Antonio Pollarolo. Le 9 novembre 1726 vit la création de *Dorilla in Tempe*. Pour la première fois, Anna Girò, alias « La Mantovana », la chanteuse préférée de Vivaldi (sa maîtresse ?), tenait le premier rôle. Au cours de cette même saison (1726-27), il dirigea *Medea e Giasone* de Brusa au Sant'Angelo ainsi que son propre *Farnace*, et présenta *Ipermestra* au Teatro in via della Pergola de Florence.

Étant donné le climat agité qui entoura la genèse de *La Senna Festeggiante*, il n'est pas étonnant que tant la musique que la poésie de l'œuvre présentent différents emprunts. Les arias *Al moi seno il pargoletto* de l'Âge d'or et *Stelle con vostra pace* de la Vertu rappellent les arias d'*Arsila Regina di Ponto* (1716), un opéra dont le libretto était, comme par hasard, de la main du même Domenico Lalli (1679-1741). Le fugato de « l'Ouverture » (sic) qui ouvre la deuxième partie est une adaptation d'un madrigal à quatre voix (*Moralità d'una perla*) d'Antonio Lotti, un ancien de la cathédrale Saint-Marc. Le duo *Io qui provo si caro diletto / Qui nel seno ho si tenero affetto* est tiré de *Giustino* (1724) de Vivaldi, l'aria *Così suol nell'Aurora* de la Vertu s'inspire d'*Orlando finto pazzo*, tandis que la chaconne du chœur final *Il destino la sorte il fato* rappelle *La verità in cimento* (1720). Enfin, *Giace languente* de l'Âge d'or résonne dans *Dorilla in Tempe* (1726).

Le librettiste Lalli ne réinventait pas l'eau chaude à chaque reprise, lui non plus. La poésie du chœur pastoral *Di queste selve venite ò Numi* est empruntée à un chœur d'une sérénade de Lalli, *Calisto in orsa* (1714/25), et *Così suol nell'Aurora* (La Vertu) à l'anonyme *Apollo in Tempe* (1712). Le chœur final déjà évoqué ci-dessus, *Il destino la sorte il fato*, se retrouve également dans la sérénade *La Fenice* (1726), composée pour Ottoboni.

Mais quelle est donc la dimension « française » de *La Senna Festeggiante* ? Quels éléments stylistiques étaient à la fois exotiques pour le Vénitien du début du dix-huitième siècle et familiers pour Languet et/ou Ottoboni ? Dans quelle mesure ces accents français ont-ils étouffé les origines italiennes de Vivaldi ? En ce qui concerne cette dernière question, il ne fait aucun doute que Vivaldi est resté fidèle au style musical qui a fait de lui l'un des compositeurs les plus influents de son temps. Il a marqué de sa signature profondément personnelle l'ensemble de ses compositions, y compris les fragments empruntés. Pensez donc aux évocations de la nature dans les arias *Se quì pace tall'or vò cercando* (rossignol) et *Qui nel profondo del cupo fondo* (rivière). Pensez aussi aux tissus sonores concertants dans *In quest'onde che feconde* et aux séquences (motifs répétés sur différents accords) dans *L'alta lor gloria immortale* de La Seine, si typiques des centaines de concertos de Vivaldi. Ou encore à la simplicité formelle des arias da capo (ABA), aux textures de cordes à quatre voix et à la suprématie du chant - trois caractéristiques de l'orientation « napolitaine » de Vivaldi dans les années 1720.

Néanmoins, de nombreux traits rejoignent la tradition française, lullyste. D'abord, il n'est pas tout à fait évident que le personnage de la Seine soit interprété par une basse au registre étendu, un type de voix que l'on rencontrait moins fréquemment dans l'*opera seria* et qui était plutôt utilisé dans la « tragédie en musique » pour représenter des personnages plus imposants, plus âgés. Même si Vivaldi aimait, dans ses opéras, recourir à une gamme de voix plus large que ne le faisaient ses collègues, il est tout de même étonnant qu'une rivière portant un nom féminin (La Seine) ne soit pas interprétée par une tessiture aiguë. Le compositeur avait peut-être l'opportunité d'écrire pour un chanteur venu spécialement pour l'occasion ?

Dans *La Senna Festeggiante*, l'influence française se fait aussi ressentir au niveau des moyens

orchestraux mis en œuvre par Vivaldi, notamment l'utilisation des bois (flûtes à bec et hautbois), qui avaient fait la notoriété de l'Académie Royale de Musique de Paris. Enfin, sur la troisième marche du podium, on retrouve les structures et rythmes français qui s'invitent avec subtilité dans l'idiome musical italien. Le duo *Qui per darci amabil pace / Per goder l'antica pace* est, par exemple, un menuet de forme rondo, et *Non fu mai più vista in soglio* de l'Âge d'or est un menuet statique aux nombreux trilles. L'Ouverture (sic) de la deuxième partie baigne dans une atmosphère d'opéra française. L'introduction lente présente des valeurs pointées et un langage harmonique d'inspiration lullyste (en mineur). Le fugato ressemble, malgré ses origines (voir ci-dessus), tout autant à une ouverture, et la gavotte, qui clôture cette étrange pièce de musique orchestrale, est l'une des danses obligatoires des suites françaises. Au sein des pièces, on découvre d'autres détails de style français. Un exemple : les rebonds musicaux qui accompagnent la Seine lorsqu'elle évoque le « héros de Gaule » (*Vedrete in questo eroe che Gallia regge*) nous invitent à imaginer Louis XV en personne faisant son entrée sur scène.

### Un opéra raté ?

Au premier abord, *La Senna Festeggiante* semble être un opéra à numéros sans force dramatique, action ou tension entre les personnages allégoriques de l'Âge d'or (soprano), de la Vertu (mezzo-soprano) et de la Seine (basse). Toutefois, rien n'invite à considérer cette sérénade comme un assemblage incohérent. L'absence de drame et d'émotions individuelles est trompeuse, étant donné que les gestes poético-rhétoriques de Lalli, combinés à la musique de Vivaldi, offrent un trésor de tableaux pittoresques qui développent un scénario complet, bien que se déroulant dans l'imagination de l'auditeur.

Le chœur d'ouverture *Della Senna in su le sponde* invite les nymphes de la Seine à venir célébrer sur les « plages illustres » et « regorgeant de plaisirs » – Paris ou Venise ? Juste après, l'Âge d'or déclare avoir retrouvé la « paix perdue » sur ces mêmes plages – un clin d'œil au retour de l'ambassadeur français, ou à Ottoboni ?

Les caprices tonals de ce récitatif accompagné donnent l'illusion que le personnage est en effet en voyage, des « plages abandonnées » et des « collines hostiles » vers la ville en fête de Paris (ou de Venise).

Dès le premier aria de l'Âge d'or, *Se qui pace tall'or vò cercando*, on a l'impression d'atterrir dans le jardin de Languet, un havre de paix abritant un rossignol. La quête de l'Âge d'or ne semble cependant pas tout à fait terminée : une ligne de basse suggère l'agitation. « Moi aussi, j'erre sans but », chante la Vertu dans un récitatif accompagné qui alterne les virages tonals, avant de laisser la place à l'aria *In quest'onde che feconde*, dont le concertino de deux flûtes à bec et d'un violon évoque des ambiances vaporeuses. Ensuite, la Seine étreint les deux visiteurs et leur annonce que les nymphes, du « fond sombre » de son « nid couvert d'algues... sont pleines d'amour pour vous ». La profondeur musicale de la rivière est représentée par l'étendue immense de la partie basse de la Seine, tandis que la composition à l'unisson plonge l'auditeur au fond d'une rivière tourbillonnante resplendissant de mille couleurs tantôt brillantes, tantôt sombres.

Sans vouloir dévoiler le reste de l'intrigue, il faut admettre que *La Senna Festeggiante* compense le manque d'action dramatique, de psychologie des personnages et de spectacle visuel par une histoire imaginaire qui puise sa force dans la poésie et dans la musique. C'est précisément à ce niveau que cette sérénade se distingue des opéras baroques. Étant donné que les interprètes ne jouent pas et se contentent de chanter leurs parties, ils sont capables, soutenus par une musique et une poésie plus complexes, d'évoquer des contrées et des événements lointains. Dans *La Senna Festeggiante*, la diversité incroyable en matière d'accompagnement, la richesse de l'harmonie et de l'instrumentation sont autant de preuves de la victoire de l'imagination sur l'action scénique. Nous ne pouvons que conseiller à l'auditeur moderne de laisser s'exprimer sa fantaisie. Ou de suivre attentivement la mise en scène d'In Vitro.

Bruno Forment (à la demande de deSingel, 2007)

# Les biographies

## B'Rock

L'orchestre baroque B'Rock a été fondé en 2005 à Gand avec le souhait de rajeunir et renouveler l'univers de la musique ancienne. Le noyau permanent de musiciens de l'orchestre se compose d'une vingtaine d'instrumentistes belges et étrangers. B'Rock se distingue par un jeu très orienté sur l'exécution et empreint d'un style où dominent l'expressivité et l'intensité.

Dans ses programmes, l'orchestre combine les valeurs sûres de la musique baroque avec un répertoire moins connu des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Il s'engage pour une programmation osée et innovante dans laquelle musiques anciennes et contemporaines sont en dialogue. En outre, l'orchestre accorde une attention particulière à l'exécution et à la création de musique contemporaine destinée à son instrumentation ancienne. Par ailleurs, B'Rock se caractérise par une interdisciplinarité que l'orchestre exprime au travers de productions combinant la musique ancienne avec le théâtre, les arts plastiques et/ou l'art vidéo.

L'orchestre fait régulièrement appel à des solistes et à des chefs d'orchestre parmi les plus grands tels René Jacobs, Jérémie Rhorer, Leonardo García Alarcón, Peter Dijkstra, Bejun Mehta, Alexander Melnikov, Kristian Bezuidenhout, Dmitry Sinkovsky, Sophie Karthäuser et bien d'autres. B'Rock collabore également fréquemment avec des chœurs de premier plan tels RIAS Kammerchor, Collegium Vocale Gent, Nederlands Kamerkoor et Cappella Amsterdam. L'orchestre a, par ailleurs, développé des partenariats structurels dans le domaine de l'opéra et du théâtre musical avec De Munt/La Monnaie et Muziektheater Transparant.

B'Rock présente une cinquantaine de concerts par saison en Belgique et à l'étranger. L'orchestre est notamment présent sur les scènes du Centre musical de Bijloke, Bozar, KlaraFestival, De Munt/La Monnaie, deSingel, AMUZ, Het Concertgebouw, MAFestival, et du Festival de Flandres à Mechelen. Sur le plan international, B'Rock a déjà été invité par de nombreux festivals et salles de concert de prestige : Contergebouw Amsterdam, la Cité de la Musique de Paris, Kölner Philharmonie, Konzerthaus Berlin, le Wigmore Hall, Holland Festival, Wiener Festwochen, Festival Oude Muziek Utrecht, Operadagen Rotterdam, Rheingau Musik Festival, Bremen Musikfest, Innsbrucker Festwochen der alten Musik, Musikfestspiele Potsdam Sanssouci, Styriarte à Graz et Wratistawia Cantans.

## Karina Gauvin

Reconnue pour son travail dans le répertoire baroque, la soprano canadienne Karina Gauvin chante avec un égal bonheur Bach, Mahler, Britten et les musiques des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Parmi les prestigieuses distinctions qui lui ont été décernées, notons sa nomination au titre de « Soliste de l'année » par la Communauté internationale des radios publiques de langue française, le premier prix du Concours des jeunes interprètes de Radio-Canada, le prix Virginia Parker et le Maggie Teyte Memorial Prize, à Londres.

Elle chante avec les plus grands orchestres symphoniques, dont l'Orchestre symphonique de Montréal, le San Francisco Symphony, le Chicago Symphony, le New York Philharmonic et le Rotterdam Philharmonic, sans oublier les orchestres baroques tels Les Talens Lyriques, le Venice Baroque Orchestra, l'Accademia Bizantina, Il Complesso Barocco, l'Akademie Für Alte Musik Berlin, le Tafelmusik Baroque Orchestra et Les Violons du Roy. Elle a chanté sous la direction de Charles Dutoit, de Michael Tilson Thomas, de Bernard Labadie, de Christophe Rousset, d'Alan Curtis, de Sir Roger Norrington, de Kent Nagano, de Semyon Bychkov, de Hulmut Rilling, de Yannick Nézet-Séguin et elle donne des récitals avec les pianistes Marc-André Hamelin, Angela Hewitt, Michael McMahon et Roger Vignoles.

Elle a été Alcina (Handel) avec Les Talens Lyriques et Ariadne dans *Die Schöne und getreue Ariadne*, de Georg Conradi pour le Boston Early Music Festival. Elle a chanté Seleuce dans *Tolomeo* de Handel avec Alan Curtis, avec qui elle a aussi collaboré pour l'enregistrement d'opéras de Handel sur étiquettes ARCHIV/Deutsche Grammophon, Virgin et Naïve, entre autres. On l'a entendue notamment dans *Tito Manlio* (Vivaldi) à Bruxelles et au Barbican à Londres, dans *Ezio* (Handel) à Paris et à Vienne, dans *Giulio Cesare* (Handel) à Paris et à Vienne également, ainsi que dans *Juditha Triumphans* (Vivaldi) avec Andrea Marcon au Concertgebouw d'Amsterdam. Ses interprétations avec le Boston Early Music Festival Orchestra lui ont valu des nominations aux Grammy Awards en 2007 et en 2009.

Son importante discographie – plus de 30 titres – compte de nombreuses récompenses, dont un « Chamber Music America Award » pour son disque *Fête Galante* avec le pianiste Marc-André Hamelin, ainsi que plusieurs prix Opus.

Parmi ses projets récents, mentionnons une tournée européenne et un enregistrement de *Ariodante* (Handel) pour EMI Virgin Classics, une tournée européenne et un enregistrement de *Giulio Cesare* pour la maison Naïve, tous deux avec Il Complesso Barocco et Alan Curtis. Elle a aussi chanté *Le Martyre de St-Sébastien* et la *Symphonie n° 2* (Mahler) avec l'Orchestre symphonique de San Francisco, sous la direction de Michael Tilson-Thomas. En 2009, elle enregistrait *Les Illuminations* de Britten avec les Violons du Roy, sous la direction de Jean-Marie Zeitouni, et elle vient de terminer un disque en hommage à Anna Maria Strada del Po, avec Alexander Weimann et Arion Orchestre Baroque.

Récemment, elle a chanté la Princesse dans *l'Enfant et les sortilèges* de Ravel, avec le Rotterdam Philharmonic et Yannick Nézet-Séguin, ainsi que la *Johannes Passion* de Bach avec les Violons du Roy et Bernard Labadie, en tournée au Canada puis au Carnegie Hall à New York. Les saisons qui viennent s'annoncent passionnantes : elle sera tour à tour Armida dans *Rinaldo* de Handel, au Glyndebourne Festival, Giunone dans la *Callisto* de Cavalli, au Bayerische Staatsoper, Vitellia dans *La Clemenza di Tito* de Mozart, au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, et Armide dans *Armide* de Gluck, au Nederlands Opera.

## Sonia Prina

Diplômée du Conservatoire Giuseppe Verdi de Milan (trompette et chant), Sonia Prina intègre en 1994 l'Académie pour jeunes chanteurs de la Scala de Milan et entreprend dès 1997 une carrière d'opéra, orientée vers le répertoire baroque. Grâce à son timbre rare de contralto, elle ne tarde pas à se faire remarquer sur les scènes lyriques internationales. Parmi les rôles importants qu'elle a interprétés ces dernières années, citons Clarice dans *La pietra di paragone* de Rossini (Théâtre du Châtelet, Jean-Christophe Spinosi), *Rinaldo* de Haendel (Scala de Milan, Ottavio Dantone), Bradamante dans *Alcina* et Cornelia dans *Giulio Cesare* (Staatsoper de Munich, Ivor Bolton), Ascanio dans *L'Ascanio in Alba* de Mozart (Festival de Salzbourg, Adam Fischer). Sonia Prina a une prédilection pour Haendel, dont elle a chanté notamment *Giulio Cesare* (Diego Fasolis, puis Emmanuelle Haïm), *Orlando* (Ottavio Dantone), *Amadigi* (Teatro San Carlo de Naples, Rinaldo Alessandrini) et *Silla* (Opéra de Rome, Fabio Biondi). On a pu récemment l'entendre dans *l'Ariodante* au Teatro Liceu de Barcelone et dans *Rodelinda* au Barbican de Londres, puis au Wiener Konzerthaus. Elle a également triomphé dans le répertoire monteverdien avec ses interprétations d'Ottone (*L'incoronazione di Poppea*) et de Penelope (*Il ritorno d'Ulisse in patria*), ainsi que dans Vivaldi (*Farnace* avec Jordi Savall, *L'Olimpiade*, *La Senna festeggiante*). Sonia Prina a participé aux enregistrements sur CD et DVD d'une grande partie des œuvres déjà mentionnées. On peut également l'entendre en récital dans les plus grandes salles de concerts européennes, accompagnée par les ensembles les plus prestigieux, notamment par l'Accademia Bizantina, Il Giardino Armonico et l'Ensemble Matheus. (In [www.naive.fr](http://www.naive.fr))

## Ugo Guagliardo

Ugo Guagliardo est diplômé en philosophie à l'Université de Palerme et s'est formé au Conservatoire de Palerme, à l'Accademia Rossiniana de Pesaro. Il est spécialiste des rôles de Rossini, chante régulièrement le répertoire mozartien et quelques grands rôles du Bel canto (Raimondo dans *Lucia*, Giorgio dans *Les Puritains*, Talbot dans *Maria Stuarda*, Ferrando dans *Le Trouvère*)... Il chante le répertoire baroque et la musique sacrée aux côtés de Alfredo Zedda, Jean-Claude Malgloire, Fabio Biondi, Jean-Christophe Spinosi...

Productions réalisées : *Anna Bolena* (Valencia Palau des Arts) ; *Adriano in Siria* (Konzerthaus Wien) ; *Macbeth* (Teatro Petruzzelli de Bari) ; *I Peritani* (Teatro Ponchielli de Cremona) ; *Le Comte Ory* (Zurich Opernhaus) ; *La Cenerentola* (Festival de Salzbourg, La Monnaie, Bruxelles) ; *Le Barbier de Séville* (Théâtre de Genève) ; *Les Noces de Figaro* (Teatro Bellini de Catane et NCPA Beijing) ; *Jules César* (Théâtre des Champs-Élysées) ; *Le Trouvère* (La Fenice, Venise, Avignon).

Projets : *Cenerentola* (Opera de Rome, Teatro Massimo de Palerme, Israeli Opera de Tel Aviv) ; *I Capuleti e Montecchi* (Stavanger).



Le Trident Scène nationale de Cherbourg en Cotentin  
Place du Général de Gaulle  
BP 807  
Cherbourg Octeville  
50108 Cherbourg en Cotentin cedex  
T +33 (0)2 33 88 55 50  
F + 33 (0)2 33 88 55 59  
Location +33 (0)2 33 88 55 55

[laboite@trident-sn.com](mailto:laboite@trident-sn.com)  
[www.trident-scenenationale.com](http://www.trident-scenenationale.com)

**Relations avec le public**

T +33 (0)2 33 88 55 58  
Isabelle Charpentier [ic@trident-sn.com](mailto:ic@trident-sn.com)  
Nadège Henry [nh@trident-sn.com](mailto:nh@trident-sn.com)

**Coordination en milieu pénitentiaire & jeune public**

T +33 (0)2 33 88 55 50  
Cécile Garin [cc@trident-sn.com](mailto:cc@trident-sn.com)

**Informations & communication**

T +33 (0)2 33 88 55 50  
Murièle Bosse-Platière [mbp@trident-sn.com](mailto:mbp@trident-sn.com) / presse & médias M +33 (0)6 72 65 83 37  
Geneviève Poirier [gp@trident-sn.com](mailto:gp@trident-sn.com)

