



COUVERTURE

Conception graphique

Manathan, manathan-studio.fr

Dessin

Stéphane Jamet

Photographie

© **Armelle Lechien**

N° d'entrepreneur de spectacles : L-R-2021-012024, L-R-2021-012027, L-R-2021-012030

OPÉRA
DE RENNES

Un **REQUIEM**
allemand

JOHANNES BRAHMS

15/11/2024 . 20h

16/11/2024 . 18h

Durée 1h20 sans entracte

LAFaurie

1991

Un **REQUIEM** *allemand*

JOHANNES BRAHMS

Ein Deutsches Requiem, op.45
sur des textes de l'Écriture
Sainte, pour solistes, chœur et
2 pianos, composé en 1868

CHŒUR DE CHAMBRE MÉLISME(S)

*Ensemble en résidence à
l'Opéra de Rennes*

Gildas Pungier

Direction musicale

Gildas Pungier

Direction

Catherine Trottmann

(15 novembre)

Elsa Benoît *(16 novembre)*

Soprano solo

Damien Pass

Baryton solo

Colette Diard

Amandine Duchêne

Pianos

Sopranos

Hameline Abraham

Sylvie Becdelièvre

Marine Breesé Champion

Aurélie Castagnol

Laetitia Corcelle

Solenne Desprez

Aurélie Marchand

Marie Roullon

Altos

Karine Audebert

Sophie Belloir

Anne-Victoria Coat

Sacha Hatala

Laura Jarrell

Gwénola Maheux

Stéphanie Olier

Anne Ollivier

Ténors

Ismaïl El Mechrafi

Edgar Francken

Etienne Garreau

Thibault Givaja

Emmanuel Lanièce

Flavien Maleval

Nicolas Samson

Marlon Soufflet

Barytons

Jean Ballereau

Vincent Bigot-Frieden

Stephan Boury

Etienne Chevallier

Armel Le Dorze

Pierre Le Tallec

Guillaume Rault

Julien Reynaud

*Le programme Un Requiem
Allemand de Johannes Brahms
est soutenu par l'ADAMI et par le
Centre National de la Musique
(CNM).*

Un Requiem allemand

Vienne est un creuset pour la musique que les Germaniques qualifient de « sérieuse », et il est naturel qu'elle ait attiré les plus grands compositeurs de l'époque romantique, venus y chercher les feux de la gloire et de la consécration tout au long d'un siècle, le 19^e, riche en révolutions mais aussi en évolutions artistiques et culturelles. C'est après un premier séjour en 1862, que Brahms s'y installe à l'automne 1863. Il y décèdera en janvier 1897. Comme Beethoven avant lui, cet Allemand du Nord aura passé trente-cinq ans dans la capitale de l'Empire austro-hongrois. Deux musiciens, l'un des débuts, l'autre de la pleine maturité du romantisme, ont donc délibérément choisi l'exil à Vienne. Exil peut sembler un mot un peu fort, puisque nous restons dans l'aire germanique. Mais il est juste politiquement puisque le lien s'est rompu entre l'Autriche et les autres pays de langue allemande avec la disparition en 1806 du Saint-Empire romain germanique. Les Habsbourg sont désormais à la tête d'un Empire autrichien, qu'on dénommera Autriche-Hongrie à partir de 1867, un empire unifié non par la langue - on en parle une quinzaine - mais plutôt par la religion. De l'Italie du Nord à la Silésie, le catholicisme est pratiqué par près de 80 % de la population.

Or c'est ici que divergent le *background* culturel et musical de Beethoven et celui de Brahms. Né à Bonn, dans la partie catholique de la Rhénanie, le compositeur des neuf Symphonies n'a pas changé d'univers religieux en s'installant à Vienne. Brahms au contraire est né et a été élevé à Hambourg, ville libre relevant de l'Eglise luthérienne d'Allemagne du Nord. Il peut donc à juste titre se sentir « transplanté » dans la capitale des Habsbourg. Certes, il faut aussitôt relativiser l'opposition entre catholicisme et protestantisme. Trois siècles après la Réforme et la Contre-Réforme, deux siècles après désastres de la Guerre de Trente Ans, la tolérance, sinon la concorde, avait fini par s'installer dans les pays du Saint-Empire romain germanique.

Rappelons qu'en matière de musique sacrée, la césure entre les religions catholiques et protestantes se situe d'abord du côté de la langue – le latin pour les uns, la langue séculière pour les autres. On sait que pourtant Jean-Sébastien Bach, luthérien pur et dur, aura composé tout de même une Messe en latin, la *Messe en Si*. C'était à l'intention du roi de Saxe qui, à la différence d'une grande partie de ses sujets, restait fidèle à la religion catholique. De même Robert Schumann, après avoir quitté la Saxe où il était né pour Düsseldorf la catholique, composa en quelques semaines, de février à mai 1852, une *Missa sacra* et un *Requiem* pour honorer les termes de son contrat de Generalmusikdirektor appointé par la Ville. A l'inverse, le très papiste Franz Liszt, futur abbé Liszt, compositeur de nombreuses messes, sut s'inspirer des grands oratorios en langue vernaculaire de Haendel, un modèle repris par Félix Mendelssohn pour *Elias* et *Paulus* dans les années 1830. La monumentale *Légende de sainte Elisabeth* de Liszt a les dimensions et l'ambition du *Messie*, de *Samson*, mais aussi de *La Création* de Haydn.

Il n'en reste pas moins que les musiciens protestants d'Allemagne, au 19^e siècle, continuaient de garder leurs distances avec le rite romain. On ne trouve dans toute l'œuvre pour chœur de Johannes Brahms que quatre petites prières en latin, des œuvres de jeunesse datant des années 1857 à 1859, lorsqu'il dirige le chœur de la cour des princes de Lippe, en Rhénanie, puis celui, féminin, qu'il a créé à Hambourg. Durant les mêmes années, il s'est plongé dans les partitions des compositeurs des siècles précédents. La redécouverte de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach, et en particulier de ses *Passions* par Felix Mendelssohn, a débuté il y a près de trente ans, et le Cantor de Leipzig est un puissant inspirateur pour le jeune Brahms. Il inscrit une pièce de Bach au programme de son tout premier récital à Hambourg et va bientôt se passionner pour *L'Art de la Fugue*. Mais il étudie aussi, en cette fin des années 1850, les œuvres de Roland de Lassus et de Palestrina. De toute évidence, la polyphonie est l'une de ses disciplines préférées.

Et il le prouve avec sa première grande page chorale avec orchestre, un *Chant de funérailles (Begräbnislied)* composé en 1858 et qui étonne par sa maturité et son invention. Brahms n'a que 25 ans et il semble vouloir s'inscrire dans la descendance de l'*Actus tragicus* de Jean-Sébastien Bach, par son inspiration funèbre, mais aussi par une certaine forme d'archaïsme en harmonie avec le poème de Michael Weisse, théologien des débuts de la Réforme. Certains procédés d'écriture cherchent la simplicité et l'éloquence, d'autres la beauté formelle, une beauté rayonnante qu'on retrouvera dans *Un Requiem allemand* mais encore, trente-huit ans plus tard, dans les testamentaires *Chants Quatre sérieux*. Un grand compositeur de musique pour chœur est en train de s'affirmer.

La pratique de la direction de chœur aura été déterminante, pour Brahms, dans l'affirmation de son talent créateur dans ce domaine. C'est d'ailleurs cette pratique qui va décider le compositeur à s'installer définitivement à Vienne, à l'automne 1863. Il a été honoré de se voir proposer la direction artistique de la Singakademie, l'une des quatre formations qui se disputent le public de la musique chorale à Vienne. Celle-ci est la plus prestigieuse car elle est attachée au Musikverein où Brahms va donc diriger de nombreux concerts durant trois saisons. La diversité de ses programmes est frappante. On y trouve les grands devanciers romantiques : Beethoven, Schubert, Mendelssohn, et bien sûr Schumann, dont il défend notamment le très beau *Requiem für Mignon*, inspiré du *Wilhelm Meister* de Goethe. Mais il fait entendre aussi au public viennois des cantates de Bach et des extraits de l'*Oratorio de Noël*, et puis des pages de Giovanni Gabrieli et Heinrich Schütz rarement données alors.

Après cette première expérience, Brahms acceptera une autre invitation, celle de la Gesellschaft der Musikfreunde, la Société des Amis de la Musique. Elle l'a invité à diriger la première exécution intégrale de son *Requiem allemand*, en 1870 ; deux ans plus tard, elle lui propose un poste de directeur musical qui va lui permettre

de donner en trois ans plus de dix-huit soirées symphoniques mais aussi chorales, avec des œuvres à cappella du 17^e siècle, des fresques comme la *Passion selon saint Matthieu* de Bach et le *Dettingen Te Deum* de Haendel, et bien sûr des œuvres plus récentes, y compris les siennes. Avec ses 1 700 places, le nouveau Musikverein, achevé en 1870 et toujours debout aujourd'hui, est l'écrin idéal de ces concerts qui, malheureusement, ne font pas toujours le plein, ce qui poussera Brahms à résilier son contrat en 1875. S'il a été un chef de chœur éminent – et un compositeur de pages chorales tout aussi important à son époque –, il semble que sa communication avec les orchestres n'ait pas été très harmonieuse. Lucide, il ne dirigera plus guère, réservant ses apparitions publiques au clavier, en soliste ou en formation de chambre.

Mais revenons à ce jeune homme qui, à l'âge de vingt ans s'est vu saluer par son aîné Robert Schumann comme le grand musicien de l'avenir. Une admiration qui l'aura, c'est certain, autant embarrassé que flatté. Johannes Brahms n'est pas de la génération des Schumann, Liszt, Berlioz, Wagner, pour qui l'art était un combat. Par nature et par goût, il aspire plutôt à cet artisanat sans état d'âme qu'il a pu admirer chez les maîtres anciens dont il va défendre sans relâche les œuvres comme chef de chœur et d'orchestre. L'héritage de ces musiciens du passé n'est pas pour lui que musical, il est spirituel. A cet égard, sa visite à Liszt en 1853 n'aura pas la même portée que la rencontre avec Schumann. Le grand virtuose et compositeur l'a séduit par sa générosité mais agacé par ses convictions. Les thèses qu'il développe sur la musique de l'avenir, ne sont pour Brahms que phraséologie. Elles heurtent ses convictions de musicien. Que l'art des sons se soumette à une conception supérieure, à une poésie plus générale, ne relève pas seulement de la chimère. C'est aussi, pour Brahms, l'asservir et le réduire.

Plutôt que d'invoquer l'avenir, mieux vaut selon lui interroger le passé et vivre le présent. Ce sera, toute sa vie, l'attitude Brahms.

La ligne de démarcation était clairement tracée avec Liszt, Wagner, leurs disciples et leurs épigones. Cependant, il faut remarquer que jamais Brahms ne se fit lui-même le propagandiste de son art. Les célèbres critiques d'Eduard Hanslick, louant ses œuvres pour mieux vilipender la musique de Wagner, peuvent donner de loin l'illusion d'une bataille acharnée entre les deux compositeurs, l'un considéré depuis comme visionnaire, l'autre comme réactionnaire, ce qui est parfaitement injuste. En fait, même par personnes interposées, la querelle ne fut jamais consommée. Brahms se refusait à prendre parti. Il lui suffisait de se reconnaître tout à la fois romantique dans son inspiration et architecte des sons dans son travail de compositeur, un architecte comme seul l'avait été Beethoven avant lui. On pense aussi à Haydn face à l'harmonie de son propos qui s'ordonne toujours dans la clarté, mais aussi dans l'audace et ne se donne aucune limite.

La première inspiration du *Requiem allemand* remonte à l'épisode douloureux de la maladie puis de la mort en juillet 1856 de Robert Schumann. Il a été dit que Brahms aurait trouvé dans les papiers de son aîné la description d'un projet similaire, mais rien n'est venu le prouver. Le travail avance lentement mais va reprendre lorsque meurt la mère du compositeur, en février 1865. Un an plus tard, la première version du *Requiem allemand* est achevée. Brahms passe l'été près de Baden-Baden, d'où il fera son unique incursion en France, pour un concert à Mulhouse.

« Un » Requiem allemand. L'article indéfini est très important pour Johannes Brahms. Il s'agit à ses yeux d'un projet personnel, d'une approche subjective et donc surtout pas normative de ce que peut être une prière pour les morts d'inspiration luthérienne. Le choix et l'assemblage des textes semble avoir été l'objet d'une longue réflexion de la part du compositeur. On peut noter que ces textes viennent de onze livres différents des Écritures, dont deux Évangiles seulement, avec un relatif équilibre entre Ancien et Nouveau Testament, qui souvent alternent dans les parties successives de l'œuvre.

Dans la première version du projet, ces parties sont au nombre de six, et la première, en effet, juxtapose un texte du *Sermon sur la montagne* (*Heureux ceux qui souffrent, ils seront consolés*) et un extrait du Psaume 126 (*Ceux qui sèment dans les larmes moissonneront dans la joie*). L'atmosphère de recueillement ne s'éclaire que sur le mot *Freude* – Joie. La simplicité thématique installe un climat de prière, avec quelques passages *fugato*, des inflexions nettement modales et de nombreuses phrases chantées.

La deuxième partie, la plus développée, emprunte pour commencer à la *Bible du Semeur* (*Car toute chair est comme l'herbe*) pour une marche funèbre qui reviendra à plusieurs reprises. Ensuite elle reprend des passages de l'apôtre Jacques et d'Isaïe pour des épisodes contrastants dans lesquels s'affirme l'influence de Jean-Sébastien Bach. On y voit quelquefois s'effacer les sopranos du chœur et le registre aigu de l'instrumentation, pour préserver la gravité du propos. Les chants de triomphe et la joie éternelle évoqués par Isaïe donnent lieu à des épisodes fugés et à un saisissant exercice de contrepoint final.

La troisième partie cite le *Livre de la Sagesse de Salomon* : *Seigneur, enseigne-moi que mon existence doit avoir une fin*. Elle donne lieu à une dramatisation qui vient moins de l'apparition d'un baryton solo que de son dialogue responsorial avec le chœur dont les interrogations et les exclamations débouchent sur une majestueuse fugue.

Que tes demeures sont aimables, Seigneur des Armées : sous la forme d'un rondo d'inspiration pastorale, la quatrième partie apporte une salutaire détente pour évoquer les justes placés sous la protection de Dieu. On ne peut que songer à la naïveté heureuse de *La Création* de Haydn.

La Lettre aux Hébreux, *l'Épître aux Corinthiens* et *L'Apocalypse* sont mise à contribution dans le mouvement suivant, puissamment architecturé et animé. Après l'évocation par le chœur de

l'humanité errante, le soliste, comme s'il incarnait l'apôtre Paul, annonce la vie éternelle, dialoguant avec le chœur qui va se déchaîner à l'évocation du Jugement dernier.

Finalement, ce Requiem protestant, aura bien son *Dies Irae* ! Mais le mouvement s'achève par une fugue – évidemment ! – pour chanter la puissance divine. Et c'est une fugue extrêmement développée, la plus savante sortie de la plume de Brahms.

Après le *Dies irae*, voilà pour finir le *In paradisium* de Brahms. *Heureux les morts qui meurent dans le Seigneur*. Un texte déjà mis en musique par Heinrich Schütz, mais aussi par Franz Liszt. Nous sommes cette fois dans une grande simplicité formelle, et nous retrouvons la tonalité et l'esprit du premier mouvement, comme pour refermer une grande forme en arche. Cette simplicité permet aussi au compositeur de se reposer, tout comme ces morts qui, selon saint Jean, « se reposent de leurs travaux car leurs œuvres les suivent » - jolie phrase conclusive pour cette partition sans exemple et en vérité sans descendance.

Une partition qui ne rencontra pas un succès immédiat. Brahms avait le souci de rester, pourrait-on dire, au-dessus de la mêlée, et il y était arrivé, sans conteste ! Mais il lui fallut bien admettre que sa vision était pour le moins déprimante. Malgré ses protestations de foi en Dieu et en l'immortalité de l'âme, ce Requiem luthérien était décidément trop peu illuminé par les trois vertus théologiques. Surtout, les amis de Brahms lui représentèrent, à juste raison, que sa conception avait juste oublié de faire vivre dans son texte comme dans sa musique, à côté de la divinité unique, la figure du Sauveur, intercesseur auprès du Père, figure essentielle pour les protestants comme pour les catholiques. C'est pourquoi le compositeur décida d'ajouter à son *Requiem allemand* un mouvement qui occupera finalement la cinquième position, avec son grand solo de soprano, sur des textes convoquant Jean, Isaïe et l'Éclésiastique pour faire entendre une voix maternelle et consolante – mais toujours pas la parole directe de Jésus.

On peut évidemment se poser la question de la signification profonde du *Requiem allemand* pour son compositeur. À vrai dire, le projet musical est premier pour un artiste qui ne se considère surtout pas comme un démiurge, mais plutôt comme un artisan voulant réaliser son chef-d'œuvre au sens presque technique du mot. Or ce projet n'est pas que choral, il est aussi symphonique. Il ne faut pas oublier que, en dehors du *Concerto pour piano*, composé dès 1858 et d'ailleurs fort mal considéré par le public de la création et par le compositeur lui-même, *Un Requiem allemand* est en effet pour Brahms son premier « grand œuvre » avec grand orchestre ! La réflexion sur les timbres est extrêmement poussée dans cette partition où les sonorités sont agencées avec de réelles audaces. En fait, *Un Requiem allemand* est la partition dans laquelle Johannes Brahms pourra puiser par la suite la belle énergie et la riche facture de ses œuvres symphoniques. On le sait, il lui faudra près de dix ans pour oser sa *Première Symphonie*, ce qui en dit long sur ses scrupules, ses interrogations et son professionnalisme.

Pour autant, la démarche de Brahms est d'écriture bien plus que de couleurs et d'effets orchestraux. C'est pourquoi, à l'occasion d'un projet d'exécution de son *Requiem allemand* à Londres, il va en réaliser un accompagnement pour deux pianos qui aura l'intérêt de favoriser des exécutions moins monumentales que celles de Vienne (où le chœur pouvait dépasser les 200 exécutants), et donc la diffusion de l'œuvre. En fait, cette version pour chœur de chambre et deux claviers a aussi la vertu de nous rapprocher de ce que Brahms « entendait » en composant.

C'est dans le dialogue entre son instrument et des voix tout intérieures que le compositeur a su répondre aux enjeux qu'il s'était assignés. Les procédés d'écriture auxquels il recourt sont largement inspirés par les maîtres du passé, de Josquin des Prés à Beethoven en passant par Bach et Haydn. A ces éléments, il faut cependant en ajouter d'autres non moins frappants. Ainsi l'imagination et la simplicité mélodique sont très purement

brahmsiennes. Le travail sur son clavier, mais aussi ses premiers lieder, ont permis au jeune compositeur de trouver un langage qui lui est propre. Brahms aime le chromatisme, mais dans l'harmonie, pas dans les lignes mélodiques. L'influence tzigane, qui se fera sentir plus tard dans d'autres œuvres, le conduit à puiser parfois à une source modale pour ses lignes de chant, et c'est une chose très neuve dans la musique romantique. La place de la danse, et en particulier de la valse, est tout aussi caractéristique de l'inspiration brahmsienne. Une inspiration volontiers bucolique préfigurant Gustav Mahler, Brahms fait chanter la nature. Ce n'est pas sans raison qu'il a choisi des textes évoquant le monde végétal, les fleurs, les cultures, la moisson. Il peut ainsi faire souffler dans sa partition les vents les plus doux, en total contraste avec les cuivres du Jugement dernier. Bref, tout le langage de Brahms est déjà là dans ce *Requiem allemand*.

Reste l'interrogation sur la religiosité d'*Un Requiem allemand*. Elle avait été, on l'a vu, questionnée par les amis qui poussèrent Brahms à ajouter une allusion au Christ rédempteur et à mieux exprimer sa foi dans la vie éternelle. Mais ni l'ajout du solo de soprano ni l'apaisement de la dernière partie ne semblent suffire à effacer l'impression de pessimisme que dégagent les moments les plus forts de la partition. Interrogé sur ce sujet, bien des années plus tard, par un de ses amis, Brahms invoquera l'ombre de Schopenhauer : comment garder sa foi face à ce philosophe dont on nous rebattait les oreilles à l'époque !

En effet, dans l'Allemagne pré-romantique et romantique, les questions de religion ne sont pas seules à préoccuper intellectuels et artistes. L'influence majeure, alors, est bien celle de la philosophie. Au début du 19^e siècle, Kant et Hegel ont eu une très grande influence sur leurs contemporains, dans les élites intellectuelles et artistiques. Mais celle de Schopenhauer, qui ne disparaîtra qu'en 1860, est indéniable sur la génération à laquelle appartient Brahms. Or il s'agit, tout simplement, du premier philosophe athée de l'ère chrétienne.

Son œuvre majeure, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, exclut Dieu de toutes ses problématiques et de son système de pensée.

On comprend dès lors que Brahms ait admis, en définitive, qu'au-delà du scepticisme absolu propre à la philosophie de Hegel par exemple, il ait fini par embrasser l'athéisme de Schopenhauer sans jamais, bien sûr, le confier à quiconque à l'époque – dans une ville ultra-catholique en outre ! Brahms est foncièrement pessimiste, et il n'est pas surprenant que Bach ne l'ait pas seulement inspiré comme compositeur. En fait, Brahms semble avoir été tout autant impressionné par la foi inébranlable que par la musique du Cantor de Leipzig, au point d'y puiser la nourriture spirituelle des moments d'espoir et de confiance de son *Requiem allemand*.

Il s'agit là d'une hypothèse, d'un soupçon, mais ce soupçon semble corroboré par deux faits. D'abord, Brahms ne reviendra jamais à la grande forme sur des textes bibliques. Il ne composera pas d'oratorios comme Haendel, Haydn et Mendelssohn. En dehors de quelques motets, il puisera plutôt, pour ses œuvres chorales, chez les grands poètes romantiques : Hölderlin pour le *Chant du destin (Schicksalslied)*, Schiller pour *Nänie*, mais surtout Goethe pour *Rinaldo*, le *Chant des Parques (Gesang der Parzen)* et la magnifique Rhapsodie pour contralto, chœur d'hommes et orchestre.

En outre, ce n'est plus le pessimisme mais le désespoir qui baigne la toute dernière œuvre vocale de Brahms. Les *Quatre chants sérieux*, pour voix grave et piano – ou orchestre – empruntent à nouveau aux Écritures, mais il n'y a presque plus de lumière dans ces pages lugubres à peine éclairées par une vertueuse résignation.

Pour l'heure, néanmoins, le créateur du *Requiem allemand* n'a que trente ans. Il n'a rien du compositeur officiel à la barbe fleurie dont l'image a été popularisée de son vivant même. Il

s'est essayé à la barbe, en 1866, lorsqu'il achevait son ambitieuse partition, mais les protestations de ses amis l'ont convaincu d'y renoncer aussitôt. Il n'y reviendra que quinze ans plus tard, cette fois pour de bon. En attendant, c'est un homme toujours jeune, à l'allure élégante, au visage agréable, en bonne santé et plutôt sportif de nature. En société, c'est un boute-en-train, à l'humeur inaltérable, même s'il a parfois la dent dure. Il est très doué pour l'amitié et d'une grande générosité. Il n'a pas de raison de douter qu'il pourra un jour fonder une famille – espoir finalement déçu comme on sait. C'est aussi un professionnel accompli, un artiste que toute l'Europe commence à fêter. Rien, *a priori*, qui puisse entretenir son pessimisme.

Et c'est tout cela qu'il faut garder à l'esprit en écoutant *Un Requiem allemand*. Une réussite étonnante par sa puissante unité malgré sa richesse foisonnante et même son disparate. Une réussite artistique d'abord. Une réussite spirituelle aussi, tant l'âme du compositeur s'y révèle dans toute son ardeur et ses fertiles contradictions.

Alain Surrans
Directeur d'Angers Nantes Opéra

Chœur de chambre Mélisme(s)

Créé en 2003 en Côtes d'Armor, en résidence à l'Opéra de Rennes depuis 2016, le Chœur de Chambre Mélisme(s) est un acteur incontournable du chant choral en région et s'est forgé une identité singulière en France. Sa double activité de chœur de chambre et chœur lyrique lui permet d'exceller dans un large répertoire, des œuvres romantiques à la création contemporaine. Les rencontres entre musiques populaires et savantes, les transcriptions et arrangements, les spectacles décalés (*Petite Messe de Rossini*) lui confèrent une grande originalité.

Mélisme(s) multiplie les collaborations avec des artistes variés (Sabine Devielhe, Elsa Benoit, Frédérique Lory, Caroline Marçot, Olivier Mellano, Jos Houben, Emily Wilson, Katja Krüger, Grégoire Pont, Anne Girouard, Marthe Vassallo) et des ensembles (Orchestre National de Bretagne, Ensemble Matheus, Le Banquet Céleste, Ensemble A Venti, Astrolabe, chœur Dulci Jubilo).

Le Chœur se déploie au fil des années des salles bretonnes aux plus grandes scènes hexagonales (Théâtre des Champs-Élysées, La Seine Musicale, Théâtre de l'Athénée) ainsi qu'à l'étranger (Bruxelles, Gand, Arnstadt) et s'attache à développer ses racines locales dans les lieux les plus petits du territoire breton.

Un travail en profondeur est mené dans les sphères éducatives et auprès des publics les plus variés (chœur régional d'enseignants, milieu scolaire, prison, chœurs amateurs, maîtrises, conservatoires, ESAT,) ce qui permet à l'ensemble d'être en Bretagne au carrefour des pratiques vocales.

Le Chœur de chambre Mélisme(s) est soutenu par le Ministère de la Culture - DRAC Bretagne, la Région Bretagne, le Département des Côtes d'Armor, la Ville de Rennes ; il est en résidence à l'Opéra de Rennes.

Retrouves les biographies des artistes sur www.opera-rennes.fr



Gildas Pungier, direction musicale

Après une solide formation musicale générale aux conservatoires de Lorient et Versailles en clarinette, musique de chambre, harmonie, contrepoint, fugue et analyse couronnée par de nombreux premiers prix, Gildas Pungier découvre l'art vocal et y reconnaît son domaine de prédilection. En 1994 il prend la direction du Chœur de l'Opéra de Rennes, qu'il fait considérablement évoluer au fil de nombreuses productions. Pour prolonger cette action, il crée en 2003 le Chœur de Chambre Mélisme(s).

En tant que chef de chœur, il est amené à collaborer avec de nombreux chefs (dont Jean-Christophe Spinosi, Serge Baudo, Claude Schnitzler, Giuseppe Grazioli, Olari Elts, Anthony Hermus, Grant Llewellyn, Rudolf Piehlmyer...). Il est également régulièrement invité comme chef d'orchestre par l'Orchestre National de Bretagne et a assuré de 2008 à 2017 la direction artistique du festival d'art vocal Voce Humana de Lannion qu'il a créé.

Passionné d'écriture, il a réalisé de nombreuses transcriptions d'opéras pour des formations réduites (*Rita* de Donizetti, *La belle Hélène* et *La Périochole* d'Offenbach, *L'Italienne à Alger* de Rossini, *Le Médecin malgré lui* de Gounod). Il effectue ce même travail dans le domaine de la musique sacrée (*Création* de Haydn, *Messe en ut* de Mozart). Il réalise également les arrangements musicaux du *Carnav(oc)al des animaux*, ainsi qu'un travail d'orchestration sur la musique vocale de Brahms.

Gildas Pungier est sollicité par la Philharmonie de Paris dans le cadre des projets DEMOS pour la réalisation d'arrangements pour des orchestres d'enfants. Par ailleurs, depuis 2015 il intervient au Pont d'Enseignement Supérieur Bretagne-Pays de la Loire (écriture pour chefs de chœur, direction de chœur, ensembles vocaux). Depuis l'automne 2021, il dirige en Bretagne le « chœur régional » composé d'enseignants de l'Éducation Nationale et de l'Enseignement Spécialisé ainsi que de musiciens intervenants en milieu scolaire.

Les prochains rendez-vous de l'Opéra de Rennes

OPÉRA

LES SEPT PÉCHÉS CAPITAUX

KURT WEILL sur un texte de

BERTOLT BRECHT

Direction musicale **Benjamin**

Levy

Mise en scène **Jacques Osinski**

Du 25 au 28 novembre 2024

OPÉRA VERSION CONCERT

LE COURONNEMENT

DE POPPÉE

CLAUDIO MONTEVERDI

LE BANQUET CÉLESTE

Hors les murs | **Couvent des**

Jacobins

Samedi 14 décembre 2024

EXPOSITION

SCENERY

Photographies de **Claire**

Chevrier

Jusqu'au 20 décembre 2024

Carré Lully/accueil-billetterie

COMÉDIE MUSICALE

COLE PORTER IN PARIS

Les Frivolités Parisiennes

Hors les murs | **Couvent des**

Jacobins

Du 29 décembre 2024

au 1^{er} janvier 2025

OPÉRA
DE RENNES

15 et 16/11/2024

Un **REQUIEM**
allemand

CHŒUR DE CHAMBRE MÉLISME(S)

Gildas Pungier Direction musicale

Catherine Trottmann / Elsa Benoît (en alternance) Soprano

Damien Pass Baryton

opera-rennes.fr   

