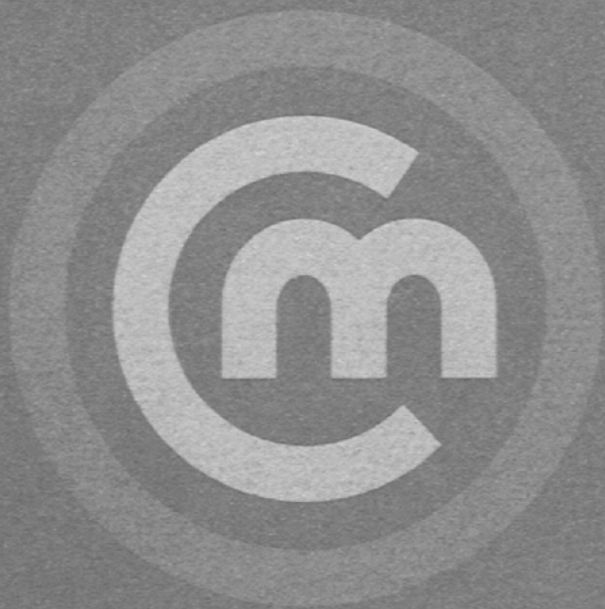


cité de la musique

**premières notes
autour des collections du
musée de la musique**



du jeudi 5 au dimanche 8 octobre 1995

notes de programme

Nous sommes heureux de vous accueillir dans l'amphithéâtre du musée de la musique qui sera désormais le lieu de nos multiples rencontres. Régulièrement, nous vous proposerons une série de concerts à double vocation : faire connaître et vivre la collection instrumentale du musée et amener à la découverte des pratiques musicales d'hier et d'aujourd'hui. Toutes les musiques seront mises à l'honneur, époques et pays confondus sans oublier de réserver une place à la création. Dans d'excellentes conditions acoustiques, l'amphithéâtre du musée vous permettra de découvrir le son spécifique d'instruments rares du patrimoine français. De plus, la salle bénéficiant d'une climatisation très étudiée, ils pourront y être joués sans être mis en péril. Tout en ayant soin de préserver leur état originel, le musée souhaite faire entendre un nombre croissant d'instruments de ses collections comme de collections privées ou étrangères ; des fac-similés d'instruments d'époque seront également sollicités avec la volonté de recréer au plus près le son de l'instrument et de restituer le climat musical d'une époque.

Les *premières notes autour des collections* vous offrent un aperçu des thèmes de la future exposition permanente du musée. Les cuivres sont à l'honneur : cornets et saqueboutes se répondent dans *Un concert place Saint-Marc à Venise* qui fait revivre l'époque de Monteverdi. L'évolution de la facture des pianos au XIX^e siècle est abordée par *Le piano romantique* qui donne à entendre trois pianos de facteurs différents sur un programme Chopin et Liszt. *Un concert baroque en France* vous transporte à Versailles au son des violes, théorbe et clavecin. Vous voyagerez aussi en Inde du Nord avec *la danse kathak*, en avant-première de la découverte des musiques des autres continents. *Les percussions du XX^e siècle* vous proposent un large éventail de l'épanouissement de l'instrument à l'époque contemporaine. Ne manquez pas non plus de venir écouter les binious, bombardes et musettes des *Musiques pastorales* dans la rue musicale ! Quant aux *Inventions du début du siècle*, elles vous feront entrevoir l'ingéniosité de facteurs d'instruments des années 1900, en étroite relation avec les compositeurs du temps, tels Claude Debussy ou Maurice Ravel.

Marie-France Calas

Conservateur général

Directeur du musée de la musique

jeudi 5 et vendredi 6 octobre - 18H30 / rue musicale

Un concert place Saint-Marc à Venise

Musique pour cuivres au temps de Claudio Monteverdi

Dario Castello

Sonata decimaterza per due soprani e due tromboni
(*Sonate concertate*, Venise 1629)

applaudissements

Biagio Marini

Passacaglia à 4
(*Sonate da chiesa e da camera*, Venise 1655)

Alessandro Piccinini

Toccata per tiorba
(*Intavolatura di chitarrone*, Bologna 1623)

Biagio Marini

Canzon « La Foscarina », per violini o cornetti e trombone
(*Affetti musicali*, Venise 1617)

applaudissements

Giovanni Picchi

Passamezzo per organo

Lodovico da Viadana

Canzon francese in riposta, per violino, cornetto e due tromboni
(*Concerti ecclesiastici*, Venise 1602)

Girolamo Kapsberger

Bergamasca

(*Il 4° libro d'intavolatura per chitarrone*, Rome 1640)

applaudissements

Matthias Weckmann

Sonata per cornettino, violino e trombone

(manuscrit, c. 1660)

Girolamo Kapsberger

« *Colascione* »

(*Il 4° libro d'intavolatura per chitarrone*, Rome 1640)

Nicolaus a Kempis « Fiorentino »

Symphonia 2a à 4 per violino, cornetto e trombone

(Anvers 1647)

applaudissements

Giovanni Picchi

« *Balli* » (organo solo)

Pier Francesco Cavalli

Canzon à 4 (Musiche sacre, Venise 1656)

Tarquinio Merula

« *Ciaccona* » (*Canzoni o vero sonate concertate...* Venise 1637)

applaudissements

durée du concert (1 heure)

Jean Tubéry, cornet à bouquin, cornet muet, direction

Ensemble La Fenice

Enrico Parizzi, violon baroque

Jean-Jacques Herbin, saqueboute

Franck Poitrineau, saqueboutes ténor et basse

Jean-Marc Aymes, orgue positif

Christina Pluhar, théorbe, guitare baroque

Un concert place Saint-Marc à Venise

Venise connut au XVI^e siècle son apogée économique et politique. Le siècle du Titien et du Tintoret vit également l'essor prodigieux et le plein épanouissement de la Capella di San Marco, qui fut jusqu'à la fin du XVII^e siècle le centre musical le plus actif de la cité. En témoigne l'abondance des chefs-d'œuvre composés à son intention, ou encore la profusion d'auteurs déterminants qu'elle accueillit à divers titres durant cet âge d'or, qu'ils fussent maîtres de chapelle (citons parmi ceux-ci Claudio Monteverdi et Pier Francesco Cavalli), maîtres des enfants (Giovanni Croce), organistes (Claudio Merulo, Andrea et Giovanni Gabrieli), instrumentistes (les cornettistes Giovanni Bassano et Dario Castello, le violoniste Biagio Marini) ou encore chanteurs virtuoses.

Ainsi, Saint-Marc fut le berceau de l'école vénitienne et un véritable sanctuaire de l'avant-garde musicale de ce temps. L'architecture même de l'édifice, avec ses deux tribunes réservées aux chanteurs de chaque côté du chœur, ses hauts balcons entre les berceaux de la coupole centrale, est à l'origine de l'une des caractéristiques principales de cette musique : l'emploi des *cori spezzati* (ou *cori battenti*), écriture à chœurs multiples, souvent hétérogènes, pouvant opposer voix et instruments, en quoi il faut voir l'une des origines du *stile concertato* (style concertant : écriture en « dialogue »). Parmi les autres « lignes de force » du style vénitien, il convient de mettre en lumière une évidente recherche de la couleur et un intérêt inédit pour les formes instrumentales pures.

La production instrumentale du début du XVII^e siècle fut donc avant tout vénitienne. Les *Sonate concertate in stile moderno* de Dario Castello (? - 1644), parues en 1621 et 1629 se caractérisent par leurs exigences techniques souvent affolantes, volubiles et exubérantes, mais aussi par leur écriture harmonique raffinée et expressive. Biagio Marini publia à Venise la majeure partie de ses compositions, tout comme Frescobaldi (1583-1643) qui était pourtant organiste à Rome. Les compositions instrumentales de tous ces auteurs s'inscrivent dans la mouvance du *stile concertato e moderno* vénitien, et s'ils écrivent pour des instruments souvent interchangeables (violons ou cornets, violes ou saqueboutes, basses d'archets ou doulciane), leur faveur va très souvent aux instruments à vent, et en particulier au cornet à

bouquin. Ces instruments à vent forment encore une certaine spécificité vénitienne, puisque l'administration de la Sérénissime République entretenait un corps de ces musiciens : une compagnie *de pifferari* participait aux manifestations civiles et religieuses de la ville. Castello obtint ainsi la fonction de *Capo di compagnia da musichi d'istrumento da fiato* (« chef de la compagnie de musique d'instruments à vent »), tandis que Biagio Marini (ca. 1597-1665) comptait parmi les violonistes de la chapelle Saint-Marc, livrant une abondante production instrumentale *accomodate da potersi suonar con violini, cornetti & con ogni sorte de strumenti musicali*. Les exigences techniques de nombre de ces œuvres sont paroxystiques : la volubilité des *passaggi* a quelque chose d'hallucinant, mais ce foisonnement de traits insensés est toujours rigoureusement structuré et doit être rendu parfaitement intelligible par une articulation subtile. L'ornementation libre (*passaggi* et *cadenze* improvisés), en particulier dans les *Canzone* de Frescobaldi, vient également conférer un surcroît d'intérêt à ces pièces. Enfin, le timbre si chaleureux et coloré du cornet à bouquin, l'instrument « le plus proche de la voix humaine » d'après maints commentateurs de l'époque, autorise ainsi un perpétuel lyrisme qui contrebalance cette ornementation proprement surhumaine.

Denis Morrier

jeudi 5 octobre - 20h

samedi 7 octobre - 16h30 / amphithéâtre du musée

Le piano romantique

Frédéric Chopin

Nocturne en si bémol mineur, opus 9 n° 1 *

Nocturne en si majeur, opus 9 n° 3 *

Valse en ut dièse mineur, opus 64 n° 2 *

Valse en mi mineur, opus posthume *

Ballade n° 3 en la bémol majeur, opus 47 **

Barcarolle en fa dièse majeur, opus 60 **

(durée 38 minutes)

entracte

Franz Liszt

Consolation n° 3 **

Saint François de Paule marchant sur les flots **

La lugubre gondole n° 2 ***

La valse oubliée n° 1 ***

Mephisto-Walzer n° 1 ***

(durée 38 minutes)

Philippe Bianconi, piano Pleyel 1841 * appartenant aux collections du musée de la musique, piano Erard 1859 ** et piano Bechstein 1907 *** issus de la collection privée d'Alain Roudier

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

Le musée de la musique remercie le musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon pour le prêt du piano Erard 1859 actuellement présenté dans leur exposition *Sébastien Erard, l'aventure du pianoforte* (21 septembre - 4 décembre 1995)

La facture du piano au XIX^e siècle

La fortune de la facture instrumentale au XIX^e siècle est profondément liée à la circulation des hommes à travers l'Europe - et avec eux, des savoir-faire et des techniques. A peine imaginé par Cristofori à Florence en 1709, le *clavicembolo col piano e forte* émigre vers le nord. Dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, des centres se constituent en Angleterre, en France et en Allemagne, qui vont alimenter le gigantesque marché européen. Entre les pianoforte de Broadwood à Londres et ceux du Viennois Stein, les instruments d'Erard sont exemplaires du cosmopolitisme alors en usage. Construits d'abord sur le modèle des pianos carrés de Zumpe (émigré à Londres après avoir travaillé avec le grand facteur allemand Silbermann), puis sur celui des pianos à queue à mécanique anglaise (incidence du séjour forcé d'Erard outre-Manche sous la Révolution), ils seront équipés en 1822 du double échappement. Le procédé du fabricant français rayonnera à son tour, adapté sur les pianos Pleyel avant de franchir les frontières nationales.

La concurrence est alors vive. A Paris, Jean-Henri Pape multiplie les inventions : la plus célèbre consiste à remplacer les garnitures en peau des marteaux par du feutre (1826). Plus de 1.700 brevets seront déposés en tout entre 1830 et 1870. Le nombre de facteurs connaît lui aussi un accroissement exceptionnel dont témoigne le succès des expositions nationales et internationales. L'échelle des échanges s'est élargie : continentale au XVIII^e siècle, atlantique lorsque, dans la seconde moitié du siècle suivant, émerge un marché américain. La chronologie des transformations du piano se déploie dans l'espace par vagues successives, chaque facteur se trouvant de plus en plus stimulé par les centres les plus actifs. Des îlots de résistance aux innovations se forment parfois, démentant l'idée d'une Europe uniformément dotée : vers 1850, Vienne reste attachée au vieux système Stein tandis qu'à Londres persiste le goût pour les pianos carrés. La firme Pleyel utilise encore tard dans le siècle la mécanique à simple échappement qu'elle adapte et personnalise.

Le XIX^e siècle est donc traversé par un double mouvement : flux d'inventions ininterrompu d'une part, unification progressive des diversités régionales d'autre part. Peu à peu se généralisent l'emploi du double échappement (permettant la répétition rapide des notes), du feutre pour les marteaux, des cordes croisées (trouvailles de Pape), d'une

forme standard pour le meuble (le piano à queue ou droit évinçant le carré), et du cadre métallique (expérimenté en 1859 par Steinway). Cette normalisation allant de paire avec l'industrialisation de la facture. De 1830 à 1847, la production parisienne passera de 4.000 à 11.000 pianos par an. Dans des ateliers toujours plus grands, les patrons tendent à adopter la concentration verticale où chaque moment de la fabrication est intégré : chez Pleyel s'effectuent en un même lieu découpage des troncs, construction des instruments, démonstrations publiques et ventes. Le rapprochement des machines et des hommes s'opère en effet par l'entremise des « salons de musique » où chaque maison expose ses articles que les pianistes les plus célèbres viennent régulièrement faire sonner. Les industriels Erard, Pleyel, mais aussi Bechstein outre-Rhin, sont ainsi pleinement associés à la création musicale.

Rémi Campos

Piano à queue Pleyel (1841)

collection instrumentale du musée de la musique

Pour l'interprète, un piano dit à simple échappement impose une nouvelle approche physique due, entre autre, à la légèreté de la mécanique. Toute la difficulté réside dans le toucher adéquat. Il est nécessaire de se replacer dans le contexte de l'époque pour comprendre la musique d'alors : ce système ne permettait pas de répéter rapidement une même note ou encore, par les garnitures en peau des têtes de marteaux, ne produisait pas la même rondeur sonore à laquelle nous sommes habitués aujourd'hui...

Ce piano à simple échappement fut construit à Paris en 1841 par la firme Pleyel et Cie. L'étendue de son clavier est de six octaves plus une quinte de *do* à *sol*. Son cadre « serrurier » est métallique et sa caisse en acajou chenillé. Ce piano nous est parvenu dans son état d'origine aussi bien pour les cordes harmoniques que pour les garnitures en peau chamossée des têtes de marteaux. Malgré l'usure logique du temps, nous approchons ainsi au plus près de sa sonorité originelle.

En outre, ce piano est de la même lignée que celui ayant appartenu à Chopin entre 1839 et 1841, instrument qui fait aujourd'hui partie des collections du musée de la musique et figurera dans les expositions permanentes. Chopin, présenté à Camille Pleyel alors qu'il était encore enfant, entretint tout au long de sa vie une relation privilégiée

avec la famille Pleyel, devenant l'ami de la maison. On rapporte ces mots du compositeur : « Quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son, il me faut un piano Pleyel ».

Piano à queue Erard (ca. 1859)

collection privée d'Alain Roudier

Ce piano à queue signé «Patent-Erard-London», fut fabriqué dans la succursale londonnienne. La mécanique suit le principe à double échappement des pianos Erard (brevet, 1821). L'étendue du clavier est de 7 octaves (*la-la*), étendue sensiblement plus large que le piano Pleyel de 1841 et mise au point par Erard dès 1823-1824. La caisse est en bois acajou et repose sur trois pieds tournés. La firme Erard mit nombre de ses pianos à la disposition de Liszt car elle considérait ce don comme un honneur et un superbe argument publicitaire. De son côté, Liszt entretint des rapports privilégiés avec différents facteurs (Erard, Steinway, Bechstein..) et donna des très brillants concerts en 1837 dans les salons Erard.

musée de la musique

Piano à queue Bechstein (1907)

collection privée d'Alain Roudier

Les facteurs de piano s'assurèrent tout au long du XIX^e siècle le concours des virtuoses. Liszt, le plus célèbre d'entre eux, ne devait pas échapper à la règle. Champion à Paris des pianos Erard, son nom s'attache, lorsqu'il se tourne vers le monde germanique, à la maison Bechstein. Fondée en 1853 à Berlin, l'entreprise s'était rapidement fait remarquer trois ans plus tard lors de la création par Bülow de la *Sonate* de Liszt sur un de ses pianos à queue. Passant de 300 pianos par an en 1860 à 5.000 en 1914, le facteur allemand mène une politique d'expansion habile : en 1870, ses instruments adoptent le cadre de fer de Steinway ; en 1892, le concert d'ouverture du Bechstein Hall où jouent Bülow, Brahms et Joachim scelle ses fiançailles avec la musique allemande ; enfin en 1901, l'inauguration du Wigmore Hall à Londres consacre l'envergure internationale de la maison (le marché anglais absorbant la moitié de ses exportations).

Rémi Campos

Frédéric Chopin

Nocturne en si bémol mineur, opus 9 n° 1

Nocturne en si majeur, opus 9 n° 3

Valse en ut dièse mineur, opus 64 n° 2

Valse en mi mineur, opus posthume

Ballade n° 3 en la bémol majeur, opus 47

Barcarolle en fa dièse majeur, opus 60

« M. de Meyer est le pianiste-monstre, le piano-lion, le piano-prodige pour le quart d'heure dans Paris ; car on assure qu'il en arrive d'illustres de demi-heure en demi-heure. »

Gazette musicale - 16 février 1845

« Au milieu du déferlement de pianistes s'abattant sur Paris sous la monarchie de Juillet, deux musiciens échappent aux fluctuations de la mode. On se plut à faire de Liszt et de Chopin deux figures anti-thétiques. Tout ne les opposait-il pas ? Leur personnalité, leur jeu, voire l'écurie qu'ils s'étaient choisie : Liszt "représentait" la firme Erard, tandis que Chopin portait la bannière des pianos Pleyel. Le jeu du musicien polonais semblait le destiner à ces instruments réputés pour leur délicatesse : "Chopin avait une façon toute personnelle d'attaquer le clavier, un toucher souple, moelleux, des effets de sonorité d'une fluidité vaporeuse dont lui seul connaissait le secret". »
Marmontel - *Les pianistes célèbres*

Les liens de Chopin furent étroits avec les Pleyel. Les trois premiers nocturnes - opus 9 - sont dédiés à l'épouse du facteur, illustre pianiste elle-même. Le premier de cette trilogie publiée à Paris en 1833 est une grande mélodie accompagnée dans la tradition de Field. Plus qu'une œuvre d'épigone cependant : les « dérapages » harmoniques y abondent (modulations inattendues à l'intérieur même de la phrase mélodique), la coda de la partie centrale y est étrangement étirée (rêverie suspendant le moment de la réexposition).

Le troisième *Nocturne* de l'*opus 9* exploite les ressources d'une section médiane fortement contrastante : dans le ton homonyme mineur, le piano se fait tout à coup héroïque. La forme tripartite est, ici aussi, déséquilibrée : avant les effusions centrales, un long intermède en *fa dièse* majeur fait alterner deux éléments mélodiques ; la coda prolonge interminablement des moments de volupté sonore pure, jouant sur les résonances des derniers traits *pianissimo*. Les effets si caractéristiques du

Chopin exécutant, que relevait Marmontel, se retrouvent ainsi transcrits dans ses compositions. Comme Liszt contraignait ses interprètes au dépassement technique, Chopin les oblige à l'exigence poétique.

Dans la *Barcarolle opus 60*, créée chez Pleyel en 1848, l'art de la « fluidité vaporeuse » est porté à son comble. Au balancement régulier de la main gauche viennent se mêler agrégats harmoniques, rubatos notés, trilles, appoggiatures sans cesse variées, tout un art du brouillage sonore irisant la mélodie de la main droite.

L'art du raffinement chopinien se porte aussi sur des compositions de dimensions plus modestes. Ainsi des danses où les schémas obligés sont constamment relevés de subtilités harmoniques et rythmiques. Dans la *Valse opus 64 n° 2* (1847), les deuxième et troisième thèmes développent chacun une des deux facettes du motif initial, oscillant entre valeurs longues et cellules rythmiques marquées.

La *Valse en mi mineur, opus posthume*, ne fut publiée qu'en 1860. Ecrite certainement en 1829, alors que le compositeur n'a pas encore quitté la Pologne, elle se rattache par sa simplicité au genre du feuillet d'album qui fleurit alors dans les salons musicaux européens.

La *Troisième Ballade opus 47*, entendue elle aussi pour la première fois chez Pleyel (en 1842), illustre l'idéal de virtuosité du compositeur qui dénonçait les « acrobaties » de la plupart de ses collègues. Ici, la difficulté pianistique ne fait jamais écran au discours. Coups de théâtre, effets de lointains, *tutti* abondent par ailleurs. Outils de la scène lyrique certes (et on sait la fascination de Chopin pour l'opéra italien), mais qui servent à l'élaboration d'une dramaturgie intériorisée, d'un « théâtre de salon ».

Franz Liszt

Consolation n° 3

Saint François de Paule marchant sur les flots

La lugubre gondole n° 2

La valse oubliée n° 1

Mephisto-Walzer n° 1

Musique à programme ? Les cinq pièces pour piano de Liszt de ce concert sont en effet pourvues d'un titre « littéraire ». Deux d'entre elles participent sans conteste de la veine narrative du musicien. La

Mephisto-Walzer (1859) et *Saint François de Paule marchant sur les flots* (1863) sont chacune précédée d'un long texte, extrait des scènes du *Faust* de Lenau pour l'une, résumé en français de la légende pour la seconde. L'auditeur suivra ainsi pas à pas la transposition musicale des aventures de Faust séduisant une fille d'auberge aux sons grinçants du violon de Méphisto. Il suivra aussi les étapes du miracle chrétien de saint François lorsque le choral s'impose aux déchaînements d'une main gauche impétueuse. Spectacles édifiants dans les deux cas. Mais il écouterait aussi le déploiement de complexes constructions musicales : grand crescendo en forme de variations amplificatrices pour la légende et suites de valse prises dans un développement rhapsodique pour l'épisode faustien. Constructions où la virtuosité est « intégrée » au processus narratif qui la justifie, selon l'idéal lisztien des années 1850-1860.

En revanche, les trois autres pièces relèvent du piano « poétique », ensemble d'impressions dont les titres masquent trois genres « abstraits ». Sous la plume de Chopin, *la Lugubre gondole* (1882) se serait intitulée « barcarolle », la *Consolation n° 3* (1849-1850) « nocturne », et la *Valse oubliée* (1881) tout simplement « valse ».

La *Consolation n° 3* emprunte à la texture si particulière des nocturnes de Field et des premières pièces de Chopin dans ce genre comme la longue mélodie qu'accompagnent les « dentelles » de la main gauche. L'effusion lyrique se désagrège vite, distordue par des développements inachevés et par de fausses réexpositions.

La première des *Quatre valse oubliées* tourne obsessionnellement autour d'une note - un ré dièse. Elle semble figée dans le souvenir des danses de salon qui firent les beaux jours du premier XIX^e siècle. La seconde version de *la Lugubre gondole* renonce au balancement caractéristique de la mesure composée. La volupté vénitienne, les fastes du piano virtuose d'antan sont tenus à distance : les traits rapides qui ponctuaient le discours lisztien ont cédé la place à de grandes plages de monodie instrumentale, au spectacle de la méditation métaphysique.

Edification toujours... Liszt serait-il condamné à la prédication éternelle ?

Rémi Campos

vendredi 6 octobre - 20h / amphithéâtre du musée

Un concert baroque en France

Henri Du Mont

Airs pour soprano, haute-contre, basse continue et symphonie,
tirés des *Meslanges* (1657) :

O mon cœur osez-vous

Philis je n'aime plus et vous aimez encore

Michel Lambert

Airs (1660) :

O dieux comment se peut-il faire

D'un feu secret

Marin Marais

Passacaille en mi mineur (1690)

Joseph Chabanceau de La Barre

Air(1669) :

Si c'est un bien que l'espérance

Jean-Baptiste Lully / Jean Henri d'Anglebert

Chacone de Phaéton

Joseph Chabanceau de La Barre

Air (1669) :

Ah je sens que mon cœur va mourir

entracte

Sébastien Le Camus

Airs (1678) :

Amour, cruel amour

Délices des étés, frais et sombres bocages

Anonyme

Chacone augmentée par Robert de Visée (1650 - 1732)

Michel Lambert

Airs pour 3 voix, symphonie et basse continue (1689) :

Celui que Amour n'a jamais scu charmer

On a beau feindre et se contraindre

(durée 1 heure 30)

Christophe Rousset, direction

et clavecin fac-similé Tibaut de Toulouse (1619) *

Les Talens Lyriques

Kaori Uemura, dessus de viole

Sylvia Abramowicz, dessus de viole

Brian Feehan, théorbe (continuo et solo)

Bruno Cocset, basse de violon

Monique Zanetti, soprano

Howard Crook, haute-contre

Luc Coadou, basse-taille

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

* instrument appartenant aux collections du musée de la musique

Clavecin fac-similé Tibaut de Toulouse (1619)

Ce clavecin est un instrument construit en 1995 par le facteur Emile Jobin, à la demande du musée de la musique. Il a été réalisé d'après un instrument de Tibaut de Toulouse, datant de 1691, et conservé dans les collections du musée de la musique. Spécialement conçu pour les démonstrations musicales dans les salles d'expositions et pour les concerts, il joue ici pour la première fois en public.

L'original, sans doute utilisé pour la dernière fois au début du XVIII^e siècle, nous est parvenu dans un état de conservation si précaire qu'intervenir pour le rendre jouable aurait effacé à jamais tout caractère d'authenticité et, de surcroît, pour un résultat musicalement contestable. La solution envisagée ici permet de faire entendre un instrument scrupuleusement restitué de Tibaut de Toulouse tout en préservant l'instrument original afin de le transmettre sans modifications, autres que celles de l'usure du temps, aux générations futures. Ce type de clavecin à caisse de noyer très légère, monté selon la technique italienne, est très caractéristique de la facture de clavecin en France au XVII^e siècle. Il possède une étendue du *sol*¹ au *do*⁶ (G¹ - c⁴) et est doté d'une octave courte brisée (*si* - *sol*).

musée de la musique

Un concert baroque en France

En 1670, un professeur de musique de comédie conseille son maître fraîchement parvenu à une situation en vue : « Il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis. » La tenue de réunions musicales fait ainsi partie des signes extérieurs de richesse dont aucun honnête homme - et particulièrement le Monsieur Jourdain de Molière - ne saurait se passer. Signe de reconnaissance plus que de distinction : en ce milieu du XVII^e siècle, le concert tend en effet à se banaliser dans les milieux aisés. Le modèle parisien se diffuse alors largement à travers les provinces : Troyes en 1647, Amiens en 1652, Rouen en 1662, Orléans en 1670 fondent des « académies » où les notables locaux pratiquent collectivement les plaisirs d'Euterpe.

Du premier XVII^e siècle, seuls quelques noms émergent. L'Assemblée des honnêtes curieux, fondée en 1641 par Chambonnières, est peut-être la plus célèbre des réunions musicales parisiennes. Un acte notarié en a fixé le fonctionnement : sept musiciens sont invités à se réunir deux fois par semaine « pour faire concert de musique ». Autre cercle actif, celui dirigé par Michel Lambert (beau-père de Lully et compositeur lui-même) et sa belle-soeur, M^{lle} Hilaire (chanteuse). Si l'air et le ballet de cour avaient alimenté l'essentiel des « programmes » de concert sous Louis XIII, le champ de la musique « d'intérieur » s'élargit considérablement dans la deuxième moitié du siècle. Le répertoire instrumental s'impose à l'égal de la musique vocale : Sainte-Colombe donne régulièrement des concerts à trois violes, accompagné par ses deux filles ; Forqueray joue de la basse de viole chez lui tandis que sa femme touche le clavecin.

Trois instruments se partagent la faveur des amateurs et des professionnels : le luth, la viole et le clavecin, dont Michel de Pure écrit en 1668 qu'ils sont « des instruments de repos destinés aux plaisirs sérieux et tranquilles, et dont la languissante harmonie est ennemie de toute action, et ne demande que des auditeurs sédentaires ».

Du public des concerts privés on sait peu de choses. Car s'il est certain qu'il dépassait le cercle étroit de l'entourage des organisateurs (on en prendra pour preuve la publicité faite à ces manifestations dans le *Mercure galant* à la fin du siècle), il est cependant difficile de mesurer son étendue exacte.

Plus aisé en revanche est d'apprécier la fonction des concerts : lieux d'exercice privilégiés d'une sociabilité aristocratique et bourgeoise, ils forment un équivalent musical à l'art de la conversation qui triomphe dans les salons français tout au long du XVII^e siècle.

Airs de cour

L'air de cour se coule difficilement dans une définition étroite. Durant le XVII^e siècle, les frontières du genre ne cessent de se déplacer : intégré au spectacle du ballet de cour mais pratiqué aussi dans les réunions privées, issu de la polyphonie vocale du XVI^e siècle mais adoptant bientôt les innovations de la monodie italienne, kaléidoscope de formes enfin, de l'air à boire au dialogue en passant par les structures de danses. Et c'est certainement ce don d'adaptation qui fit le succès et assura la pérennité de ce mode d'expression privilégié par les compositeurs français.

Les *Meslanges* d'Henri Du Mont (1610 - 1684), parus en 1657, font partie des rares pièces de musique profane du musicien, surtout célèbre pour ses grands motets. Ses airs témoignent de l'état " ancien" du genre : une polyphonie vocale accompagnée. Dans *O mon cœur osez-vous*, la forme emprunte au bipartisme à reprise en vigueur dès les premières années du siècle. Dans *Philis je n'aime plus*, les quatre parties participent à une construction contrapuntique plus complexe jouant sur les différentes combinaisons de timbres.

Les quatre rééditions entre 1660 et 1669 des *Airs* de Michel Lambert (1610 - 1696) montrent à elles seules le succès de ce recueil de dix-neuf airs. Etabli à Paris vers 1640 comme maître de chant, le musicien mènera à partir de 1652 une double carrière de danseur et de compositeur écrivant ballets et airs de cour. Dans chaque air du livre de 1660, de forme binaire à reprise, l'ornementation a été notée par Lambert lui-même. Le chanteur se trouve ainsi guidé dans son travail d'« orateur-lyrique ».

Les airs à trois voix tirés de l'autre grand recueil du musicien - celui de 1689 - offrent des exemples d'amplification du genre. *Celui que Amour na jamais scu charmer* fait entendre successivement une ritournelle instrumentale, l'air proprement dit par un soliste soutenu par le continuo, enfin le même air repris dans une version à trois voix. Dans *On a beau feindre et se contraindre*, après l'introduction instrumentale, l'ancienne technique du vaudeville et les récentes inventions italiennes se confondent : le texte est mis en musique homophoniquement, tandis que l'ensemble de chanteurs est soutenu par la basse continue.

Joseph Chabanceau de La Barre (1633 - 1678) compte parmi les fils spirituels de Michel Lambert. Organiste de la chapelle du roi à la suite de son père, un voyage avec sa sœur Anne (chanteuse) le conduit en 1654 en Suède. De retour en France, il publie en 1669 son recueil *d'Airs à deux parties*. *Si c'est un bien que l'espérance* offre un exemple des liens que l'air de cour a toujours entretenus avec la danse. La pièce est sous-titrée : *Rondeau sur le mouvement de la chaconne*. Dans *Ah je sens que mon cœur va mourir*, les paroles ont aussi été imprimées sous la ligne du continuo avec la mention « basse à chanter », trace de la malléabilité des compositions, adaptables aux possibilités d'exécution les plus diverses. Comme chez Lambert, les ornements ont été écrits par le compositeur.

Sébastien Le Camus (1610 - 1677) doit sa réputation à ses talents de vio-

loniste et de joueur de théorbe - il exerce à la musique de la Chambre du roi. A sa mort, son fils rassemble ses compositions éparées en un livre *d'Airs à deux et trois parties* qui paraît en 1678. *Amour, cruel amour* est scandé par le vers - refrain entendu à trois reprises. *Délices des étés*, s'il est coulé dans une forme bipartite plus conventionnelle, est remarquable par la liberté de traitement du contrepoint.

Pièces instrumentales

Les pièces de clavecin de Jsean-Henri d'Anglebert (1628 - 1691) parues en 1689 font voisiner quatre suites, cinq fugues, un quatuor sur un thème de plain-chant. Parmi cet ensemble hétéroclite figurent des adaptations pour le clavecin de morceaux tirés des opéras de Lully : *Cadmus et Hermione*, *Proserpine*, et les chaconnes *d'Armide* et de *Phaéton* (créé en 1683).

La vogue de la chaconne trouve un écho dans la pièce de Robert de Visée, compositeur et joueur de théorbe ayant publié trois livres de pièces pour guitare en 1682, 1686 et 1689.

La *Passacaille* de la suite en *mi* mineur de Marin Marais est tirée des *Pièces en trio* de 1692. Terminant la cinquième suite du recueil, cette danse à basse obstinée (proche parente de la chaconne) permet au compositeur de déployer toutes les ressources de son imagination musicale, variant avec virtuosité le matériau « obligé » qu'il s'est choisi.

Rémi Campos

samedi 7 octobre - 15h et 18H30 / rue musicale

Danse kathak de l'Inde du Nord

Vishnou Vandana

Thumri

Tarana

(durée 1 heure)

Sharmila Sharma, danse

Kakoli Sen Gupta, chant

Prabhu Edouard, tabla

Anand Kumar, sitar

John Boswell, pakhavaj

introduction

Le développement de toutes les grandes traditions artistiques de l'Inde repose avant tout sur une théorie esthétique exposée dans le premier traité d'art dramatique, le *Nāṭya Sāstra*, rédigé au tout début de notre ère. La musique, la danse, la poésie... y sont envisagées sous un même angle, celui d'un art théâtral dont le seul but est d'offrir à tous, sans distinction de castes, les enseignements contenus dans la pensée originelle des textes sacrés des *Védas*. Très tôt, la danse et la musique sont étroitement associées au culte religieux et aux divers courants philosophiques qui s'y rattachent.

Le kathak

Devenue aujourd'hui la danse traditionnelle la plus emblématique de la culture indo-persane de l'Inde du Nord qui, dès le XVI^e siècle, exerce une forte influence sur l'ensemble des disciplines artistiques, la danse *kathak* plonge ses racines dans un passé beaucoup plus ancien. Bien avant les premières invasions musulmanes de l'an mil, vivaient, le long du bassin du Gange, des groupes de conteurs itinérants spécialisés dans le récit d'épopées et de légendes relatant la vie des dieux. Ces narrateurs, nommés *kathak* ou *kathika*, « conteurs d'histoires », s'appuyaient sur le chant, la danse et le mime pour illustrer les exploits et actions héroïques de leurs personnages divins. Leur jeu théâtral, que venait souligner une savante gestuelle, fut très vraisemblablement à l'origine des grandes traditions chorégraphiques de l'Inde. Le thème de prédilection des *khatak* était celui du culte de Vishnou, dieu bienveillant, le plus lié à l'orthodoxie, celui dont Krishna représente l'un des dix avatars ou incarnations. Plus tard, lorsque l'art des *kathak* se sécularise à la cour des princes, naît une danse de cour, non plus dévotionnelle, mais d'abord destinée au divertissement. Stimulés par la nécessité et le désir de plaire aux souverains dont les goûts et conceptions esthétiques régulaient la créativité artistique, les danseurs *kathak* hissèrent leur art à un très haut niveau de technique et de virtuosité. C'est à Lucknow, dans la première moitié du XIX^e siècle, sous le règne du Nawab Wajid Ali Shah, lui-même musicien, poète et danseur, que la danse *kathak*, qui n'avait rien perdu de son contenu dévotionnel, connaît un épanouissement extraordinaire. C'est à cette « école » de Lucknow (l'autre style de

danse *kathak* étant l'école de Jaïpur), qu'appartient Sharmila Sharma, ici présentée.

Vishnou Vandana

Un récital de danse traditionnelle débute toujours par une prière laudative à l'égard d'un des dieux du panthéon. Il s'agit ici d'une invocation à la gloire du dieu Vishnou. La danseuse évoque la digne quiétude et la bienveillance de Vishnou. Cette séquence de danse pure est inscrite dans un cycle rythmique de seize temps appelé *teental*.

Thumri

Le *thumri* est un genre musical très populaire qui naît à Lucknow dans le courant du XIX^e siècle. Associé à la danse *kathak*, il en représente l'élément narratif par excellence. Le contenu textuel d'un *thumri* est toujours empreint d'une grande ferveur dévotionnelle où se mêlent sensualité et passion amoureuse. La plupart de ces chants utilisent l'échelle mélodique de certains *raga* et expriment le jeu amoureux (*lila*) entre Krishna et sa bien-aimée Radha. Dans cette danse, la danseuse interprète le rôle de Radha et raconte l'épisode suivant : « Un jour, la guettant au retour du puits, Krishna profita de la voir lourdement chargée pour la saisir par le *sari* et lui voler un baiser. » Elle relate aussi comment, une autre fois, ayant appelé ses amies à la rescousse, elles réussirent à le maîtriser... et à le déguiser en jeune femme. Quel ne fut pas alors leur émerveillement devant la beauté irréaliste de la jeune fille ainsi apparue sous leurs yeux !

Tarana

Composé de syllabes apparemment dénuées de sens, cet autre genre musical se prête plus particulièrement aux figures techniques du *kathak*. Interprété sur un tempo rapide, le *tarana* permet d'effectuer un ensemble d'enchaînements mettant en valeur l'expression du visage comme les mouvements du corps et le travail rythmique des battements de pieds. Cette dernière danse est exécutée dans le *raga kalawathi*.

Philippe Bruguière

Conservateur au musée de la musique

samedi 7 octobre - 20h / salle des concerts

Les percussions du XX^e siècle

Edgar Varèse

Ionisation (durée 7 minutes)

① → a 2

Giorgio Battistelli

Psychopompos (durée 15 minutes)

Philippe Manoury

métal pour sextuor de sixens (durée 20 minutes)

création, commande de la cité de la musique

XV a

entracte

Iannis Xenakis

Persephassa (durée 35 minutes)

à suspendre sur chaise
← 8' 07

Les Percussions de Strasbourg

Christian Hamouy, directeur musical

Jean-Paul Bernard

Claude Ferrier

Bernard Lesage

Keiko Nakamura

Olaf Tzschoppe

Joël Simon, régie générale

Noël Leriche, régie plateau

Marc Gomez, régie lumières

Didier Panier, régie son

Histoire de la percussion au XX^e siècle

C'est surtout au cours du dernier tiers du XX^e siècle que la percussion atteint un rôle de premier plan, et ce, dans tous les genres de la musique savante occidentale. En effet, avant la Seconde Guerre mondiale, il existait encore peu d'exemples d'oeuvres de musique de chambre intégrant les percussions. Trois partitions majeures avaient néanmoins vu le jour : *L'Histoire du Soldat* (1918) de Stravinski, *Façade* (1923) de Walton pour récitant et six musiciens (dont un percussionniste) et la *Sonate pour 2 pianos et percussions* (1938) de Bartok. Le *Concerto pour percussion* (1930) de Milhaud et *Ionisation* (1929-31) pour treize percussionnistes de Varèse faisaient figure d'expériences isolées.

Depuis les années 60, la place de la percussion dans l'orchestre comme dans la musique de chambre a changé du tout au tout : d'épisodique, elle est souvent devenue primordiale. Elle peut être utilisée seule comme dans *Concert for eight* (1962) de Roberto Gerhard (1896-1970) qui donne un exemple de l'utilisation de nombreuses percussions par un seul instrumentiste (la principale difficulté étant la disposition des instruments et la nécessité de se déplacer rapidement de l'un à l'autre). Elle peut aussi être associée à d'autres familles instrumentales. Ainsi, dans *Kontakte* (1960) Stockhausen la marie au piano et à une bande magnétique ; dans *Tarquinia* (1973) de Charles Chaynes, elle côtoie les ondes Martenot et le piano.

A partir de 1961, la création de l'ensemble des Percussions de Strasbourg a considérablement motivé les compositeurs : en 1985 on comptait un répertoire de 120 partitions dont *Cycle* (1966) de Amy, *Cendres* (1972) de Ballif ou *Pléiades* (1979) de Xenakis. Les longues conversations qu'il entretient avec les compositeurs font régulièrement avancer la recherche instrumentale. Ce groupe autonome formé de six musiciens s'enrichit parfois d'autres formations musicales, grâce aux fréquents contacts qu'il établit avec les civilisations du monde entier.

Edgar Varèse

Ionisation

Composée à Paris de la fin de 1929 au 13 novembre 1931, *Ionisation*, pour treize exécutants utilisant trente-sept percussions, est la première œuvre « d'expression occidentale » conçue exclusivement pour instruments percutants jouant le rôle de solistes. Créée à New York le 6 mars 1933, elle est également la première partition de Varèse à être enregistrée (1934). Le grand aventurier du monde des sons avait, avant *Ionisation*, déjà largement utilisé la percussion dans son œuvre. *Arcana*, pour grand orchestre (1926), faisait intervenir trente-cinq instruments percutants tenus par douze instrumentistes...

Cette pièce, dont le titre fait allusion à la dissociation des molécules selon leurs principes actifs lorsqu'elles entrent en solution, est une glorification du timbre à hauteur non déterminée. Si des instruments à hauteurs déterminées (piano, glockenspiel, cloches) interviennent à la fin de la partition, un rôle nouveau leur est attribué : celui d'amplifier et de compléter les résonances des percussions métalliques. En jouant sur les masses, les registres et les timbres, Varèse organise les sons selon une autre échelle que celle des hauteurs. *Ionisation* est le produit de l'interaction de plusieurs groupes sonores qui se métamorphosent sans cesse et dont chaque transformation indique un changement dans la forme. En effet, dans une œuvre où tout est rythme, c'est au moyen des variations de masses, de registres et de timbres que Varèse obtient le relief. Les Percussions de Strasbourg avaient obtenu de Varèse l'accord d'interpréter *Ionisation* à six percussionnistes. Georges Van Gucht réalisa une transcription pour le nouvel effectif en 1976.

Corinne Schneider

Giorgio Battistelli

Psychopompos

La figure mythique du « Psychopompos » est liée au règne des morts. Le Psychopompos est celui qui accompagne les âmes du règne des vivants au règne des morts, au-delà du Grand Fleuve. La dualité est l'un des éléments qui caractérise le Psychopompos, deux éléments qui forment un seul corps. Psychopompos essaie de donner un corps

et une voix à un Caron imaginaire, qui, sur la scène, est représenté par six interprètes et six instruments. Pendant les dialogues, les voix émergent comme celles d'un chœur invisible. D'un chœur d'âmes qui habitent le corps cylindrique de l'archaïque tambour.

Les instruments utilisés pour cette pièce sont six tambours à frottement de taille différente, un xylomarimba et un marimba basse. Ce type de tambour à friction est appelé à Naples et dans toute la Campanie : putipu.

Cet instrument est formé par un cylindre de métal dont l'une des bases est fermée alors que sur l'autre est tendue une membrane de peau ; au centre de cette peau est fixé un roseau. Le son est produit par le frottement de la main mouillée sur ce roseau. «*J'ai choisi le putipu parce que cet instrument est celui qui, pour moi, symbolise le mieux l'idée du double.*»

Le putipu représente symboliquement la bisexualité. Le cylindre est l'élément féminin, le roseau le symbole phallique. C'est l'instrument hermaphrodite préféré de Pulcinella, le personnage archaïque de la comédie populaire, qui s'amuse mais revêt toujours des vêtements aux couleurs de la mort : le blanc du costume, le noir du masque.

Psychopompos est une cantate pour six voix qui dialoguent dans un registre grave et *mezzo*. Le son est produit, soit par la technique archaïque de l'instrument, soit par une nouvelle technique à créer.

Psychopompos est écrit pour les six Percussions de Strasbourg qui devront conduire l'auditeur du règne du réel vers le règne inquiétant de l'indéfini.

Giorgio Battistelli

traduction C.Garnero-Morena

Philippe Manoury

Métal pour sextuor de sixens

création, commande de la cité de la musique

« Il y a une grande activité de recherche dans le domaine des sons électro-acoustiques. J'y ai longtemps participé et y participe encore. Cela force mon imagination à considérer la musique dans une vision différente de celle que m'offrent les instruments traditionnels. Cela pose de nouvelles questions quant à la façon d'envisager le "sonore" par rapport à celles qui m'ont été léguées par la tradition. Ces questions constituent le fondement même du travail de compositeur. Quel sens donner

à l'harmonie ? Comment concevoir un discours mélodique ? Quelle est la place du rythme dans un tel contexte ? Cependant, c'est toujours par l'intermédiaire de haut-parleurs que le résultat de ces questions se révèle. Les haut-parleurs peuvent ce que ne peuvent pas les instruments mais les instruments, en revanche, peuvent ce que les haut-parleurs ne peuvent pas. Ils ont un rayonnement acoustique qui fait défaut aux membranes électriques. Le charme de celles-ci est ailleurs.

« Les sixens sont, de ce point de vue, outre la plus grande réussite dans la création d'instruments acoustiques de notre époque, les instruments qui peuvent faire se rejoindre les préoccupations musicales les plus actuelles avec la pratique instrumentale. Il ne s'agit pas de produire des hauteurs réelles, mais des complexes de hauteurs. Les mélodies, les harmonies, les rythmes et les polyphonies deviennent des données variables qui sont à repenser selon des catégories différentes. Rien n'est plus stimulant que d'engager une expression qui se doit d'être reformulée. Il ne s'agit pas de faire "table rase" mais de reconcevoir l'écriture à la lumière d'une réalité sonore différente. Je pense que l'on devrait maintenant se pencher sérieusement sur de telles problématiques. J'imagine très souvent qu'il y a énormément de potentialités dans la découverte d'instruments acoustiques proposant de nouvelles questions. Ce n'est pas la mort du haut-parleur - par "haut-parleur" j'entends évidemment tout le travail qui se trouve en amont - mais bien plus l'influence de celui-ci sur la lutherie acoustique qui se trouve mise en jeu.

« En 1989, j'avais écrit deux sextuors de sixens dans mon cycle du livre des claviers. Ces deux pièces sont ici confondues dans *Métal*, une vaste composition qui tire les conclusions et amplifie ce qui n'était qu'expérimental alors. Etant donné que les instruments ne sont pas accordés suivant une forme unique et ne donnent pas le même son suivant qu'on les frappe *piano* ou *forte*, le jeu des ressemblances, des réponses, des miroirs, des oppositions ou des polyrythmies s'en trouve fortement complexifié. « "Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur est un instrument de musique" a écrit prophétiquement Berlioz dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration*. Je ne serais pas fâché si je pouvais prouver, aujourd'hui, qu'il avait diablement raison.»

Philippe Manoury

Paris, 25 juillet 1995

Métal est dédié à Brigitte Marger

Iannis Xenakis

Persephassa

Dans cette œuvre qui porte le nom archaïque de Perséphone, déesse de la renaissance de la nature au printemps, personnification des forces telluriques et des transmutations de la vie, Xenakis exploite une cinématique sonore spatiale, comme dans *Terrektorh* (1966) et *Nomos Gamma* (1969). Pour l'interprétation de *Persephassa*, les six percussionnistes sont en effet placés en anneau autour du public ; grâce à cette disposition, le musicien qui, faut-il le rappeler, fut le collaborateur de l'architecte Le Corbusier, met en œuvre la simulation de mouvements spatiaux. Avec cette pièce le compositeur approfondit donc une recherche engagée depuis le début des années 1960 sur l'emploi et la maîtrise de l'espace en musique. Cette œuvre propose en outre de nouveaux instruments (par ailleurs déjà utilisés dans *L'Orestie*) : les simantra de bois ou de métal, dont l'origine se trouve dans les simandres des couvents grecs, « véritables nids d'une rythmique ancestrale non encore détruite par la radio, la télévision ou les invasions ».

Persephassa est la première œuvre de Xenakis pour percussion seule. Suscitée par l'Ensemble de Strasbourg, la pièce est créée par ce groupe au Festival de Persépolis le 9 septembre 1969. A l'époque, la partition « frappe » par sa durée : 30 minutes. Avant elle, aucun compositeur n'avait écrit pour percussion seule au-delà de 13 à 15 minutes. Le temps est le plus souvent occupé par la mise en place de lents processus de « transformation continue », si caractéristiques des premières œuvres du compositeur.

Corinne Schneider

dimanche 8 octobre - 15h / rue musicale

Musiques pastorales

Parade dans la rue musicale

(durée 20 minutes)

Suite vannetaise

Marche : *Er Sonerion laouen*

Mélodie : *Dimeet-me, me mamm*

Danse : *En Dro mod Pleuigner*

Suite du pays Pourlet

Marche : *Pe oan me denig ha yaouank*

Danse gavotte : *Toniou koroll deus Laoulan*

Pierre Crépillon, bombarde

Laurent Bigot, biniou

Concert dans la rue musicale

(durée 43 minutes)

Monsieur Dugué

Sonate en trio pour musette, hautbois, basson et théorbe

Modérément - Gracieusement - Légèrement (vers 1735)

Jean Hotteterre

Suite de danses de la Nopce champêtre

ou l'Himen pastoral pour musette solo (1722)

Pierre Philidor

Suite pour hautbois et basse continue (1717)

Lentement - Air en musette - Gavotte - Paysanne

Nicolas Chédeville le Cadet

Les Déffis ou l'étude Amusante pour musette, basson et théorbe :

La Divinité des Bois, Les Tendres Fleurettes, L'Italienne,

Musette, Menuet « Le Chinois », La Volubilité (vers 1740)

Jacques Christophe Naudot

Sonate en trio pour musette, hautbois, basson et théorbe

Musette, Gavottes 1 et 2, Allemande, Menuets 1 et 2,

Sarabande, Giges 1 et 2 (vers 1735)

Joseph Bodin de Boismortier

Solo de la sonate en trio n° 2 pour musette, opus 72

L'ensemble Les Plaisirs Champêtres

Jean-Christophe Maillard, musette baroque

Claire Michèle, hautbois

Laurent Le Chenadec, basson

Claire Antonini, théorbes

Parade dans la rue musicale

(durée 17 minutes)

Suite Troz Breiz

(tour de Bretagne) de la gavotte

Marche et mélodie du pays Rouzic

Gavottes des différents terroirs : Bigouden, Fouesnant, Pont-

Aven, Bannalec, Langonnet, Pourlet, Gourinois, Poher

(Carhaix), Darloup, Bidard, Rouzic

Marche du pays Rouzic

Laurent Crépillon, bombarde

Laurent Bigot, biniou

Musiques pastorales

Les deux formations réunies pour ces musiques pastorales, malgré leur apparente dissemblance, procèdent du même esprit : le tronc commun de la tradition médiévale s'est progressivement scindé pour donner aux hautbois et aux cornemuses diverses destinées. Tout en gardant les mêmes qualités, ces instruments joyeux sont associés à la vie paysanne, que ce soit celle des Bretons du XIX^e siècle ou celle des petits bergers d'opéra-ballet.

L'association biniou-bombarde, sous la forme employée par Laurent Bigot et Pierre Crépillon, remonte à la fin du XVII^e siècle. L'ancien biniou, sonnait à l'unisson avec le petit hautbois, a été troqué alors contre cette « cornemuse miniature » qu'est le biniou bihan (petit) dont la tessiture suraiguë, associée au timbre de la bombarde, n'est pas sans évoquer les fournitures des orgues.

Est-il vraiment curieux de retrouver le hautbois et la cornemuse au sein des plaisirs champêtres, enrichis du basson et du théorbe ? Le volume est moindre et le répertoire provient de recueils publiés dans les années 1720-1750, par les soins des meilleurs compositeurs. Mais la musique des villes ou des jardins se souvient de celle des champs. La nature est bien présente dans cette musique, descendante directe des fêtes galantes de Watteau. Ces timbres à la fois naïfs et raffinés, joués par des instruments hautement sophistiqués, pourront ici s'inspirer directement de la suite française ou de la sonate italienne : ces références inévitables au contexte musical de l'époque n'enlèveront rien à la saveur rustique qui s'en dégage.

Jean-Christophe Maillard

dimanche 8 octobre - 16h30 / salle des concerts

Les percussions du XX^e siècle

Iannis Xenakis

Persephassa (durée 35 minutes)

entracte

Jean-Pierre Drouet

Autres Contacts (durée 25 minutes)

Adama Dramé, percussions africaines

Les Percussions de Strasbourg

Christian Hamouy, directeur musical

Jean-Paul Bernard

Claude Ferrier

Bernard Lesage

Keiko Nakamura

Olaf Tzschoppe

Joël Simon, régie générale

Noël Leriche, régie plateau

Marc Gomez, régie lumières

Didier Panier, régie son

Le concert est présenté par Jean-Pierre Derrien

Iannis Xenakis

Persephassa (voir page 20)

Jean-Pierre Drouet

Autres contacts

Si les modes mélodiques ou les harmonies inhérentes à une culture ont parfois du mal à se mêler à d'autres cultures musicales sans y perdre un peu de leur essence, le rythme ou la division du temps en espaces égaux ou inégaux, autorise cependant bien des rencontres. Rythme et percussion étant cousins germains, l'idée de faire converger la culture africaine et la culture européenne contemporaine par l'intermédiaire de la percussion semble pertinente ! Et quand il s'agit de musiciens comme Adama Dramé et les Percussions de Strasbourg, tout est permis ! Car ils ont en commun non seulement le tambour et le réseau infini des rythmes, mais aussi la haute variété de sons et, qualité inappréciable, l'enthousiasme. C'est sur ces éléments que l'œuvre projetée voudrait s'appuyer pour tenter d'atteindre le bonheur de jouer et de le communiquer aux auditeurs. Sur le plan instrumental, on tirera la leçon du djembé : obtenir d'un seul instrument un maximum de sons par la variété des techniques. Donc, matériel très concentré pour le groupe, et virtuosité dans les changements d'attaque. Quant à la musique, le but ne sera pas de réaliser une fusion, mais une conversation à l'intérieur d'une cohabitation, avec les surprises, désaccords, argumentations et, espérons-le, les accords que cela comporte.

Jean-Pierre Drouet
décembre 1993

dimanche 8 octobre - 16h30 / amphithéâtre du musée

Inventions du début du siècle

Louis Maurice Tedeschi

Fantaisie-caprice, opus 40

Pierre Bartholomé

Trois nocturnes

Emile Nérini

Jonglerie, opus 36

Cécile Marichal, harpe à cordes croisées Gustave Lyon/Pleyel (c. 1920)

Maurice Ravel

Tzigane

Régis Pasquier, violon

Jean-François Heisser, piano luthéal Erard *

entracte

Claude Debussy *

En blanc et noir

Francis Poulenc

Sonate pour deux pianos

L'Embarquement pour Cythère

Jean-François Heisser, Alain Planès, piano Pleyel « double de concert » (1929) *

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

* instruments appartenant aux collections du musée de la musique

Harpe chromatique à cordes croisées

Cette harpe, fabriquée par la firme Pleyel vers 1920, utilise le système déposé en 1894 par Gustave Lyon, directeur de la maison Pleyel. Dans ce nouveau modèle, les altérations ne sont plus obtenues par une modification de la longueur vibrante de la corde, mais par l'adjonction d'un second plan de cordes qui croise le premier, de manière à reproduire la disposition des touches blanches et noires du piano. La harpe chromatique permet de ne plus faire appel aux pédales, jusque là utilisées pour altérer les notes.

L'instrument, dont l'inventeur ne cesse de vanter les avantages par rapport à l'ancien système pour la rapidité et la stabilité de l'accord, jouit d'un certain succès auprès des musiciens. Claude Debussy a notamment écrit ses *Danses sacrées et profanes* pour orchestre à cordes et harpe chromatique soliste. Puisque la technique de jeu diffère sensiblement de la harpe à pédales, une classe de harpe chromatique fut créée en 1903 au Conservatoire à Paris.

Aujourd'hui, quelque peu tombée en désuétude, nombre des oeuvres écrites pour elle sont souvent jouées sur harpe classique à double mouvement. Ce concert nous offre la possibilité d'entendre et d'apprécier la vélocité propre à l'instrument.

musée de la musique

Louis Maurice Tedeschi

Fantaisie-caprice, opus 40

Pierre Bartholomé

Trois nocturnes

Emile Nérini

Jonglerie, opus 36

Si Berlioz fut émerveillé par les nouvelles possibilités qu'offrait la harpe à sept pédales d'Erard (1811), il continua néanmoins à déplorer dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration* l'aspect « essentiellement antichromatique » de cet instrument. L'impossibilité d'exécuter des passages chromatiques se succédant à bref délai était en effet le reproche que lui adressaient la plupart des compositeurs du siècle dernier, avides de demi-tons et d'harmonies nouvelles. Déjà en 1845, le facteur de pianos Jean Henri Pape avait publié un rapport

indiquant la possibilité d'une certaine solution à l'aide de cordes croisées se succédant par demi-tons. Cette idée fut reprise et très habilement perfectionnée par Gustave Lyon, alors directeur de la maison Pleyel. L'acousticien construisit de nombreuses maquettes avant de livrer au public en 1897 sa harpe sans pédale dont la double rangée de cordes croisées permettait d'obtenir la succession ininterrompue des douze demi-tons de la gamme chromatique. Dans les années 1900, de nombreuses œuvres furent écrites spécialement pour cette harpe par des musiciens de renom (Debussy, Lefèbvre, Enescu...). Si le *glissando* ne pouvait plus être réalisé que dans le ton d'*ut* majeur, l'exécution des arpèges était plus facile sur la harpe chromatique. Ainsi, le répertoire changea-t-il de physionomie. La *Fantaisie* de Fauré, emblème de la harpe à pédales, réunissant toutes les variétés de *glissandi* qui lui sont si caractéristiques, laisse la place à des œuvres essentiellement construites sur des traits chromatiques et en arpèges. C'est le cas de la *Fantaisie-Caprice opus 40* (1907) de Tedeschi (1867-1944), maître de l'école de harpe italienne qui enseigna les deux instruments dans sa classe à Milan, et de *Jonglerie opus 36* (1909) du compositeur français Emile Nérini (1882-1967). Le nouvel instrument permettait aussi de jouer à peu près toutes les œuvres écrites pour le piano, à condition de modifier parfois certains accords trop larges ou quelques tournures d'un doigté trop complexe. Le répertoire spécifique de la harpe se trouvait ainsi soudainement enrichi de l'opulente littérature du piano.

Piano luthéal Erard

collection instrumentale du musée de la musique

Le luthéal est un piano préparé où l'on adapte deux dispositifs acoustiques, qui produisent des sons proches du jeu luthé du clavecin, ou d'un tympanon ou encore d'un cymbalum. Doté de quatre types de jeu différent par la combinaison entre les différents dispositifs, le luthéal conserve les possibilités propres au piano.

Dans le premier système, une pièce vient affleurer la corde pour la faire vibrer, ajoutant un bruit parasite à la note émise. Le deuxième système bloque la corde en un point bien précis de sa longueur, donnant ainsi la seconde harmonique de la note jouée.

Les brevets de cette invention curieuse, datant du 30 avril 1919 et du 16 octobre 1922, ont été retrouvés à Bruxelles, déposés par l'inventeur belge Georges Cloetens. L'unique exemplaire, construit en 1924, disparut peu après sans laisser de trace. Sur une commande du musée, Daniel Magne a reconstitué, en 1987, les sonorités du luthéal sur un piano demie-queue Erard du début du siècle.

En effet, ces pianos étaient équipés de cordes parallèles avec les étouffoirs par dessous, seule mécanique possible pour installer les dispositifs du luthéal. Il y a peu, le restaurateur Michel Robin a reconditionné la mécanique. Aujourd'hui, on utilise un clavecin ou un piano droit «préparé» avec des feuilles de papier pour imiter la sonorité propre à cet instrument. Ce concert nous offre l'occasion unique de nous familiariser avec l'originalité spécifique du luthéal.

musée de la musique

Maurice Ravel *Tzigane*

A Londres, en mars 1922, Ravel s'était plu à écouter improviser dans le style tzigane toute une nuit durant la jeune violoniste hongroise Jelly d'Aranyi, dédicataire des *Sonates* de Bartók. A l'intention de la petite-nièce de Josef Joachim, le violoniste austro-hongrois qui avait tant marqué Liszt, Bülow, Brahms et Dvorak, il compose *Tzigane*, « un petit morceau à la difficulté diabolique ». Afin d'accumuler le plus grand nombre de difficultés, le compositeur s'inspire des *Caprices* de Paganini empruntés à la violoniste française Hélène Jourdan-Morhange qu'il fréquente depuis 1917. Doubles cordes, sons harmoniques, *pizzicati* à la main gauche, *glissandi* et autres prouesses techniques se succèdent après une longue cadence soliste dans une série d'épisodes contrastants, reliés entre eux à la façon rhapsodique. L'œuvre pour violon et piano fut créée à Londres le 26 avril 1924 par Jelly d'Aranyi et Henri Gil-Marcheix. Ravel fut très vite tenté de destiner la pièce à un instrument auquel Pleyel souhaitait un grand avenir : le piano luthéal. Prévenu en cours de composition de la mise au point de cet instrument, le compositeur y trouva l'occasion d'utiliser des sonorités inédites et aussi d'évoquer le cymbalum hongrois. Il adapta donc la partition initiale au luthéal pour la création parisienne

de l'œuvre, le 15 octobre 1924. Séduit par les possibilités offertes par ce nouvel instrument (quatre types de jeux différents), Ravel l'utilise à nouveau en 1925 dans l'orchestre de *L'Enfant et les sortilèges*, cette fois pour évoquer le clavecin.

Piano Pleyel « double de concert »

collection instrumentale du musée de la musique

Ce piano « double de concert » a été construit en 1929 par la firme Pleyel alors dirigée par Gustave Lyon, fondateur de la salle Pleyel. En fait, ce dernier remit au goût du jour une tradition plus ancienne, celle d'instruments à deux claviers. Etant alors pratiquement seul à s'engager dans ce type de fabrication, il produisit ces pianos en nombre restreint. Les mentions « vis-à-vis », « double, grand double », « en regard », à « claviers opposés » ou « double de concert », soulignent une volonté de faciliter les duos. A ces désignations, il convient d'ailleurs d'associer le nom des facteurs A. Stein (1777), I. Pleyel et Ch. Lemme (1805), S. Erard (1811), Mussard (1825) et enfin G. Lyon à la fin du siècle dernier. Tous ces instruments à deux claviers, construits dans une même caisse et pour une seule table d'harmonie, font penser à d'autres plus anciens encore, notamment ceux que construisirent certains facteurs flamands du début du XVII^e siècle. Ces derniers liaient clavecin et virginal dans un même corps, rapprochant eux aussi les claviers ou les regards des interprètes.

Pour ce piano « double de concert », cette proximité s'accompagne de la possibilité d'une liaison mécanique. Cette particularité agit d'un clavier sur l'autre par l'effet d'une tirasse accouplant les jeux d'étouffoirs. Ainsi, les effets de sympathie s'accroissent et créent des résonances que deux pianos séparés ne pourraient avoir. Sur ce genre de piano, les harmoniques s'associent pour créer des effets de miroitements.

Michel Robin

Restaurateur au musée de la musique

Claude Debussy

En blanc et noir

Si ces trois pièces de Debussy sont les fruits de la guerre, elles émanent néanmoins de cette dernière grande vague créatrice de l'été 1915 où devaient également naître les deux premières *Sonates* et les *Douze Etudes* pour piano. Jamais le langage du compositeur français n'avait atteint autant de liberté... C'est sans aucun doute parce que l'audace du style fut de plus en plus étonnante que le retour aux sources pures de l'esprit classique devait paradoxalement s'imposer. Aussi les trois volets de cette œuvre, qui « veulent tirer leur couleur, leur émotion, du simple piano, tels les « gris » de Velasquez », sont-ils fréquemment assimilés à des caprices. Le premier, « avec emportement », est construit autour du thème initial qui réapparaît tel un refrain au sein d'une grande liberté polyrythmique. La deuxième pièce, « lent-sombre », est pour Debussy « la plus troublée des trois ». Dedicacée au « Lieutenant Jacques Chariot [neveu de l'éditeur Durand] tué à l'ennemi en 1915, le 3 mars », elle oppose un choral pesant, symbole de l'agresseur allemand, à une claire mélodie française qui finit par l'emporter. De style alerte, à la technique pianistique transcendante, le *scherzando* final est certainement le caprice le plus libre des trois, notamment pour le rythme et l'harmonie. Après une introduction fantaisiste, comme improvisée, les quatre mains effectuent de périlleuses figures qui ne sont pas sans rappeler l'*Etude pour les degrés chromatiques*.

Francis Poulenc

Sonate pour deux pianos

Commencée à Marseille à l'automne 1952 et achevée à Noizay au printemps de l'année 1953, la *Sonate pour deux pianos* de Poulenc est une commande des interprètes américains Arthur Gold et Robert Fizdale, amis du compositeur et fervents défenseurs de la musique française. Le prologue s'ouvre et se clôt sur un thème à trois temps extrêmement calme aux sonorités pures et transparentes. Seule la partie centrale, avec « beaucoup de pédale », propose par son aspect contrastant quelque relief dans la structure. De la même manière, c'est le contraste subit provoqué par le passage « extraordinairement paisible » au sein d'une

sorte de scherzo très rythmé qui attire l'attention de l'auditeur dans le deuxième mouvement. Dans un courrier adressé à ses dédicataires, le compositeur dit s'être inspiré de sa musique chorale pour obtenir dans *l'andante lyrico* une grande pureté de lignes : « Il ne s'agit plus, comme dans *l'andante* du *Concerto pour deux pianos*, d'un jeu poétique devant un portrait de Mozart, accroché à mon mur, mais d'un élan lyrique et profond ». Cette fois, le contraste est assuré entre les mouvements eux-mêmes, puisqu'avec l'épilogue, le lyrisme laisse place à l'éclat. Au cours de cet *allegro giocoso* on peut entendre à deux reprises le retour du thème principal du premier mouvement. Libérée de la sonate traditionnelle, la forme de cette œuvre suit ainsi une organisation toute personnelle. Tout en conservant une architecture rigoureuse, Poulenc utilise ici le contraste non seulement pour créer la surprise mais aussi en tant qu'élément structurant.

Francis Poulenc

L'Embarquement pour Cythère

Francis Poulenc est sans aucun doute l'un des premiers compositeurs français de musique dite « savante » dont la production fasse largement place à la musique de films. Son art contribua à faire passer à la postérité de nombreux chefs-d'œuvre du cinéma, tels *La Belle au bois dormant* (1935), *La Duchesse de Langeais* (1942) ou *Le Voyageur sans bagage* (1944). C'est par amitié pour les acteurs Yvonne Printemps et Pierre Fresnay qu'il accepte d'écrire la musique du film *Le Voyage en Amérique* de Henri Lavorelle (1951). La particularité de cette musique est d'avoir été écrite pour deux pianos. De cette partition, enregistrée par le compositeur et Jacques Février, Poulenc extrait une « valse musette » qu'il publie sous le titre de *L'Embarquement pour Cythère*. En guise de « bombe-surprise » pour leurs récitals, il offre la pièce à ses deux fidèles amis américains Arthur Gold et Robert Fizdale. Telle une chanson à couplets, la valse musette suit très simplement le déroulement d'un rondo. Alternant avec des couplets contrastants, le refrain en *mi* bémol majeur repose sur des carrures très régulières de quatre mesures. Il est donné quatre fois et subit à chaque retour quelques transformations : à la troisième écoute il est épaissi d'une doublure à l'octave ou, lors de l'ultime évocation, il est assombri par le ton homonyme de *mi* bémol mineur.

Corinne Schneider

biographies

Jean Tubéry

Jean Tubéry dirige l'ensemble La Fenice depuis 1990. Après des études de flûte à bec aux conservatoires de Toulouse et d'Amsterdam, et de cornet à bouquin à la Scola Cantorum de Bâle sous la direction de Bruce Dickey, il se consacre au cornet à bouquin qui lui permet d'interpréter de la musique italienne du XVIIIe siècle.

Il joue avec le Clemencic Consort, les Arts Florissants, Hespérion XX...

La Fenice

Ensemble d'instruments à vents baroques (cornets à bouquin, saqueboute, doulciane) associé à un groupe de basse continue (clavecin, orgue, harpe, luth, basses d'archet).

Premier prix des concours internationaux de musique ancienne, Bruges (Belgique, 1990), Malmö (Suède, 1992).

Outre le célèbre théâtre vénitien, symbole de la Serenissima Republica di Venezia, la Fenice fut aussi le nom d'une *Canzon instrumentale* de Giovanni Martino Cesare, cornettiste et compositeur du début du XVII^e siècle. C'est aujourd'hui le nom emprunté par un groupe de musiciens animés du même désir de faire partager leur passion pour la fastueuse musique vénitienne de cette époque, encore méconnue.

Soucieux de respecter les instrumentations originales, particulièrement dans la musique vocale, où elles éclairent le texte de leurs portées symboliques, l'ensemble s'adapte aux différents programmes de concerts qu'il est amené à donner.

Philippe Bianconi

Elève de Gaby Casadessus et de Vitalidj Marguilis, Philippe Bianconi rem-

porte une série de grands prix internationaux aux Etats-Unis dont le concours van Cliburn. En 1987, il se produit en récital à Carnegie Hall tout en jouant avec les orchestres de Cleveland, Chicago et Atlanta. Philippe Bianconi se tourne ensuite vers l'Europe pour des concerts à Londres (Royal Albert Hall), Milan (Scala), Berlin (Kammermusiksaal der Philharmonie), Vienne (Konzerthaus) et Paris (salle Pleyel) sous la direction des chefs d'orchestre Kurt Masur, Lorin Maazel, Jeffrey Tate... De plus Philippe Bianconi entretient un rapport privilégié avec la musique de chambre devenant l'un des partenaires d'Hermann Prey, de Pierre Amoyal...

Christophe Rousset

Formé d'abord à la Schola Cantorum de Paris par André

Raynau et Huguette Dreyfus, Christophe Rousset poursuit ses études de clavecin avec Kenneth Gilbert et Bob Van Asperen au Conservatoire royal de La Haye où il travaille parallèlement l'interprétation avec Gustav Leonhard. Après avoir remporté en 1983 le premier prix et le prix du public du 7^e concours de clavecin de Bruges, il commence sa carrière dans les festivals d'Aix-en-Provence, de la Roque d'Anthéron, de Saintes, et se produit avec La Petite Bande, les Arts Florissants ou Musica Antiqua de Cologne.

En 1991, il entre au Conservatoire de Paris comme professeur de la classe de basse continue. Ses succès en tant que chef d'orchestre l'amènent à fonder la même année les Talens Lyriques.

Les Talens Lyriques

Créés en 1991 par Christophe Rousset, les Talens Lyriques empruntent à l'opéra des *Festes d'Hébé* de Rameau (1736) son sous-titre, marquant ainsi leur double vocation d'ensemble instrumental et vocal. Autour des *opera seria* napolitains et vénitiens, il explore les genres français contemporains : motet, cantate ou air de cour. Le répertoire des Talens Lyriques s'étend donc sur deux siècles : du *Couronnement de Poppée* de Monteverdi au *Scipione* de Haendel. Il s'attache, en s'assurant la collaboration de jeunes musiciens et chanteurs, à promouvoir les productions dramatiques oubliées des XVII^e et XVIII^e siècles. L'ensemble Les Talens Lyriques est soutenu par la Fondation d'entreprise France Télécom depuis janvier 1994.

Sharmila Sharma

Née à Jaipur (Rajasthan, Inde), Sharmila Sharma danse et enseigne les danses classiques de l'Inde du Nord. Elle est une disciple de Pandit Birju Maharaj, Sri Rajendra Kumar Gangani au kathak Kendra de New Delhi. Elle a participé à la plupart des manifestations majeures en Inde. Sharmila Sharma a choisi de s'installer à Paris où elle donne régulièrement des récitals. Elle enseigne la danse kathak au Centre Mandapa à Paris.

Kakoli Sen Gupta

Kakoli Sen Gupta est née à Naïhati, un petit village près de Calcutta au Bengale. Elle prend des cours de chant avec le maître Sri Gopal Biswas qui lui enseigne les secrets du chant classique. Arrivée en France en 1974, elle réside à Paris et se fait connaître au public à

travers des récitals. En parallèle, elle enseigne le chant.

Anand Kumar

Né à Lahore, au sein d'une famille de musiciens, Anand Kumar reçoit l'essentiel de son éducation musicale à Delhi. L'apprentissage du tabla avec son père d'abord, puis avec Ustad Alla Rakkha, lui permet d'acquérir très vite une maîtrise étonnante dans la technique de jeu du tabla. Il étudie ensuite le sitar avec son frère. Anand Kumar vit en France depuis une vingtaine d'années.

John Boswell

John Boswell a étudié la batterie à l'Ecole Kenny Clare de Londres où il fait partie de nombreuses formations de jazz. Il part en Inde pour étudier les tablas, tout d'abord avec Pandit Ishwarilal Mishra, puis auprès du grand maître Pandit Kishan Maharaj à Bénares. Il réside

maintenant en France et joue régulièrement avec des musiciens classiques de l'Inde.

Les Percussions de Strasbourg

En 1965, le groupe de six percussionnistes fondé en 1961 réalise le premier récital de percussion seule de l'histoire du concert. Un des objectifs de l'ensemble est de donner aux instruments à percussion de toutes les musiques (occidentale, orientale et africaine) toute leur signification moderne. Aussi ces musiciens jouent-ils aujourd'hui environ 500 instruments.

Avec l'aide de la Direction de la musique et de la danse / ministère de la Culture, la région Alsace, le département du Bas-Rhin et la ville de Strasbourg.

Adama Dramé

Grand maître de la percussion, Adama Dramé est un fabuleux joueur de djembé, ce

tambour africain à la résonance ample et aux possibilités très étendues. Septième fils du griot Djeli, musicien, conteur et poète, Adrama Dramé s'est vu confier par son père la charge de transmettre la tradition musicale de ses ancêtres et la mémoire de son peuple. Porteur de tout un enseignement sur la richesse sonore du djembé, il communique aujourd'hui son savoir dans le monde entier.

Jean-Christophe Maillard

Jean-Christophe Maillard est l'un des très rares joueurs actuels de musette baroque, compositrice essentielle du répertoire instrumental français des XVII^e et XVIII^e siècles. Outre sa participation à de nombreuses productions, auprès d'ensembles réputés, il exerce également ses activités de musicologue au conservatoire

et à l'université de Toulouse.

Les Plaisirs Champêtres

Les Plaisirs Champêtres, créés par Jean-Christophe Maillard dans le but de promouvoir l'important répertoire d'inspiration pastorale de la France baroque, fait appel à un effectif qui n'est pas sans évoquer celui des scènes galantes de Watteau ou Lancret : cette élégante musique de plein air, souvent mal connue, a pu être ainsi appréciée, parfois accompagnée de danseurs, lors de divers festivals.

Cécile Marichal

Cécile Marichal a commencé l'étude de la harpe chromatique à l'âge de cinq ans à l'Académie de Schaerbeek (Bruxelles) où elle a obtenu son prix d'excellence. Entrée en 1991 au Conservatoire royal de musique de Bruxelles dans la classe de

Madame Bartholomé, elle reçoit en juin 1993 son prix de harpe chromatique avec distinction. Elle étudie également la harpe diatonique et commence une carrière internationale.

Jean-François Heisser

Né en 1950 à Saint-Etienne, Jean-François Heisser commence ses études de piano au conservatoire de cette ville avant d'être l'élève de Vlado Perlemuter au Conservatoire de Paris, qu'il quittera nanti de six premiers prix. Premier prix au concours international de Jaén (Espagne), Jean-François Heisser s'est produit avec les orchestres les plus prestigieux. Sa carrière très diversifiée l'a amené à approfondir certains aspects de la musique française (Dukas, Messiaen) et du grand répertoire espagnol.

Régis Pasquier

Né en 1945, Régis Pasquier obtient les premiers prix de violon et de musique de chambre au Conservatoire de Paris à l'âge de 12 ans. Très jeune, il effectue des tournées en Belgique, Hollande et au Luxembourg, avant d'étudier avec Isaac Stern. De 1977 à 1986, il occupe le poste de violon solo de l'Orchestre national de France. Depuis 1985, il est professeur de violon et de musique de chambre au Conservatoire de Paris.

l'Ensemble Intercontemporain. Il a réalisé le premier enregistrement des *Préludes* de Debussy d'après la nouvelle édition musicologique, et compte de nombreuses créations à son actif. Chambriste recherché, Alain Planès est le partenaire de nombreux solistes, Janos Starker, Schlomo Mintz, Salvatore Accardo...

Alain Planès

Après ses études aux conservatoires de Lyon puis de Paris avec Jacques Février, ce pianiste lyonnais, né en 1948, devient l'assistant de Menahem Pressler (Beaux Arts Trio) à l'université d'Indiana à Bloomington, Etats-Unis. De 1977 à 1984, Alain Planès est pianiste-soliste de

prochains concerts à la cité de la musique

flamenco à la cité

12 octobre

Maraito, Fosforito, Manuel Silberia

13 octobre

Lauréats du concours de flamenco de Nîmes, Carmen Linares

14 octobre

Antonio Canales/ La Tani, Enrique Morente, Angelita Vargas

15 octobre

Juan Carmona, Pepe Habichuela

les grandes inventions

musée de la musique - cycle II

la flûte

21 - 22 octobre

Barthold Kuijken, Robert Kohnen,
Pierre-Yves Artaud, Francesca Carta

le cor

28 - 29 octobre

Hermann Baumann, Phi-Hsien Chen

la harpe

4-5 novembre

Marielle Nordmann

Conservatoire de Paris

du 20 au 28 octobre

cité de la musique

renseignements

1.44 84 45 45

réservations

individuels

1.44 84 44 84

groupes

1.44 84 45 71

visites groupes musée

1.44 84 46 46

3615 citemusique

(1,29F TTC la minute)

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

M Porte de Pantin



France 1trier



Un  v nement
Télérama

