

cité de la musique

musiques pour violes



amphith atre du musée

samedi 11, dimanche 12 et samedi 25 novembre 1995

samedi 2 et dimanche 3 décembre 1995

notes de programme

Avec sa sonorité expressive et suave, proche de la voix humaine, la viole, disait-on, faisait jaillir les larmes et produisait une musique des plus artistiques qui soit. Au gré d'un voyage à travers l'Europe, ce cycle vous invite à découvrir la tradition de la viole sous ses différents répertoires. Instrument de la basse continue, offrant un soutien à la composition musicale, ou instrument soliste, au jeu séducteur et virtuose, la viole va tour à tour accompagner les chants, vocaliser des recueils de *viola bastarda*, jouer en consort - en famille d'instruments de tailles différentes -, ou vous faire entendre sa voix chaude et grave. Les plus grands compositeurs sont au rendez-vous car nombre d'entre-eux avaient succombé aux charmes de l'instrument: Frescobaldi, Bach, Purcell et ses *Fantaisies*, Marin Marais et ses *Suites* pour basse de viole. A l'occasion du dernier concert, la basse de viole loue Mr de Sainte-Colombe et Mr de Lully en vous offrant deux *tombeaux* qui sonnent comme des hommages sublimes à deux grands noms de l'histoire musicale et viennent clore, d'un geste quasi symbolique, le temps de la consécration de l'instrument. Ainsi, le «Baroque musical» est à l'honneur, ce temps de contrastes, de brisures et de surprises harmoniques, ce temps des passions, ce temps où la vie sonnait théâtre.

Pascale Saint-André

Responsable du service culturel du musée de la musique

samedi 11 novembre - 16h30 / amphithéâtre du musée

musiques italiennes religieuses et profanes des XVI^e et XVII^e siècles

« *Concerto per canto e basso* »

"*spirituale...*"

Tarquino Merula (1595 -1665)

« *Cantate domino* » a 2, *canto e basso* Pegaso Venise, 1640

Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca 1525 -1594)

« *Pulchra es amica mea* » *motteto passeggiato per la viola*

Caterina Assandra (fin XVIe - début XVIIe siècle)

Veni sponsa Christi

O quam Suavis

Jubilate Deo

"*Motteti a una e tre voci*" Milan, 1609

Francesco Rognoni (? - av 1626)

« *Pulchra es amica mea* » *motteto del Palestrina,*
passaggiato per il soprano "Selva di varii passaggi..." Milan, 1620

Girolamo Frescobaldi (1583 -1643)

Toccata e canzon detta la Vittoria, per liuto

"*Il primo libro delle canzoni...*" Rome, 1628

Giovanni Felice Sances (ca 1600 -1679)

« *Stabat mater* », *Pianto della Madonna*

"*Motteti a voce sola*" Venice, 1643

...e temporale "

Girolamo Frescobaldi

Canzon detta la Superba per basso solo "Il primo libro delle canzoni..." Rome, 1630

« *Gioite oh selve* », *canzona per canto e tenore "Secondo libro d'Arie Musicali"* Florence, 1630

Vincenzo Bonizzi (? -1630)

« *Jouissance vous donnerai* », *de Claude de Sermisy, diminué pour la viole "Alcune opere..."* Venise, 1626

Giovanni Felice Sances

« *Usurpator tiranno* », *cantada sopra il Passacagle*

« *Accenti queruli* », *cantada sopra la Ciaconna*

"Libro secondo delle cantade" Venise, 1633

Concerto Soave

Maria-Cristina Kiehr, soprano

Sylvie Moquet, viole de gambe

Christina Pluhar, harpe triple et guitare

Matthias Spaeter, archiluth

Jean-Marc Aymes, orgue positif et clavecin italien

concert sans entracte (durée 55 minutes)

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

La nueva musica

Ce que l'on nomme désormais l'avènement du « Baroque musical » en Italie, à l'orée du XVII^e siècle, fut ressenti à l'époque comme une rupture totale avec les procédés d'écriture hérités de la polyphonie du Moyen Age et de la Renaissance. Ainsi, la conception du « beau » changea radicalement : l'esthétique ne s'orientait plus vers le contrepoint et sa superposition de voix d'égale importance et tournait le dos à la non différenciation entre l'écriture vocale et instrumentale. A travers les œuvres souvent « militantes » de Caccini, Péri, Monteverdi, et Frescobaldi, on put assister (selon les propres termes de ces compositeurs) au passage de la *prima Pratica* à la *seconda Pratica*, du *Stile antico* au *Stile moderno*, et à l'émergence des *nuove Musiche*. Voix et instruments furent dès lors différenciés dans leurs fonctions et dans leurs traitements. La compréhension et la déclama-tion du texte poétique, et plus généralement l'expression individuelle des « passions », devinrent primordiales. Le chant soliste ou monodie émerge. Une voix prédomine. Le chanteur ou l'instrumentiste se voit confier l'essentiel de la charge émotionnelle d'une œuvre pour mieux l'incarner à lui seul. En accord avec l'héritage de la pensée humaniste, on pénètre ainsi de plein pied dans l'ère de l'expression et de « l'individu-musicien ». Le programme aujourd'hui proposé permet de découvrir deux de ces formes majeures du baroque naissant : la monodie vocale accompagnée, et les « motets ou chansons diminués » formant le répertoire de la *viola bastarda*.

Les *diminuzioni* pour viole ou le répertoire de la *viola bastarda*

La viole de gambe est au centre de ce programme. Elle apparaît dans les deux rôles fondamentaux qui lui furent réservés par les auteurs du XVII^e siècle : instrument d'élection de la basse continue et instrument soliste. La viole intègre la basse continue, soutient l'ensemble de la composition musicale et est souvent doublée par un instrument polyphonique - luth, harpe, clavecin ou orgue - qui improvise la réalisation harmonique de cette basse. En instrument soliste, elle montre ses qualités virtuoses et expressives, parmi les plus développées de son époque.

Les pièces pour viole soliste évoquent une situation de transition dans l'histoire de la musique instrumentale comme dans celle de la viole elle-même. Cet instrument à six cordes (accordées en quarts avec une tierce au centre), à fond plat et au manche muni de frettes était comme tous les instruments de la Renaissance organisé en une famille (en un consort diraient les Anglais) de plusieurs instruments de tailles et de tessitures différentes. L'époque baroque privilégia la basse de viole, qui se vit ajouter une septième corde afin d'étendre sa tessiture vers le grave.

Les auteurs ici proposés destinent souvent leurs pièces pour la *viola bastarda* comme l'indique le titre du recueil d'où est tirée la chanson diminuée de Bonizzi : *Alcune opere di diversi autori passaggiate principalmente per la viola bastarda*. En fait, cette appellation ne semble pas qualifier un instrument particulier, mais un emploi de la viole qui joue alternativement les diverses parties d'une polyphonie pour les orner de diminutions dans un style d'interprétation extrêmement virtuose. Ce sont essentiellement des traités instrumentaux de la fin du XVI^e siècle et du début du XVII^e siècle qui nous permettent aujourd'hui de nous rendre compte de ce qu'était cet art de la *viola bastarda*, à l'origine essentiellement improvisé.

La pratique de la diminution est décrite dès le début du XVI^e siècle. *La Fontegara*, un traité de Silvestro Ganassi publié en 1535, nous offre un premier témoignage autour de la flûte à bec. Une part importante de l'ouvrage décrit cette technique : les valeurs longues de la chanson ou du motet de référence sont diminuées en valeurs proportionnelles plus brèves. Si certaines diminutions peuvent être interprétées par des chanteurs, elles prennent très vite un tour typiquement instrumental. Cette technique participa donc à la transformation du langage vocal et à l'élaboration progressive d'un langage spécifiquement instrumental.

Cet art de la diminution connaît son apogée dans la seconde moitié du XVI^e siècle, et semble s'éteindre en 1620 avec la parution de la *Selva de varii passaggi* (« Forêt de diminutions variées ») de Francesco Rognoni, le dernier grand traité qui lui soit exclusivement consacré en Italie. Fidèle à la tradition, il utilise les différentes parties de compositions polyphoniques (chansons, madrigaux ou motets) pour composer une nouvelle voix supérieure très libre qui présente parfois des caractéristiques rythmiques et une organisation formelle évoquant les nouveaux genres de la sonate ou encore de la canzona. Vincenzo

Bonizzi, son exact contemporain, paraît plus archaïque : il exploite une chanson de Claude de Sermissy (ca. 1490-1562), alors passée de mode à son époque. Mais ce choix n'est plus qu'une simple référence à une époque et à une esthétique révolues, puisque les fastes des diminutions modernes offrent une nouvelle expression à la pièce.

La monodie vocale accompagnée

La naissance du Baroque coïncide avec l'apparition de la monodie accompagnée, dans les cénacles des *camerate* florentines. Ce système d'écriture particulièrement révolutionnaire est forgé à partir d'un retour théorique à l'antiquité, ou plus exactement à un idéal musical et théâtral « imaginé » à partir des anciens (des Grecs en particulier). Les œuvres de Giulio Caccini (ca. 1550 - 1618) sont particulièrement révélatrices de cette quête d'un nouveau langage qui trouvera dans l'opéra son support idéal. Parmi les principaux artisans de ce renouveau, Girolamo Frescobaldi (1583 - 1643) tient une place privilégiée. Musicien aux talents divers (compositeur, organiste, claveciniste et chanteur...), il fit principalement carrière à Rome en tant que titulaire des orgues de Saint Pierre. Toutefois, de 1628 à 1634, il fut appelé à Florence par Ferdinand II, alors grand-duc de Toscane. C'est à Florence, patrie de la monodie accompagnée que Frescobaldi fit publier en 1630 ses deux volumes *d'Arie musicali* où il s'éloigne sensiblement de l'idéal incarné par Giulio Caccini. Ce volume réunit des pièces en *stile recitativo*, comprenant maints *sonetti* profanes confrontés à des textes de *madrigali spirituali*, des *arie* strophiques traditionnelles et d'autres, plus modernes, composées sur des basses de danses (*Ruggiero, Romanesca, Passacaglia, Ciaccona*), et enfin des *canzone* polyphoniques à trois voix. Les *arie* revêtent une écriture souvent très ornée, où fleurissent les *trilli*, *ribatutte di gola*, *esclamazioni*, *diminuzioni* et autres figures ornementales caractéristiques du baroque naissant. L'Histoire a également retenu de cet immense et passionnant compositeur ses huit recueils de pièces pour clavier (*Toccate, Canzone, Capricci, Ricercari, Fantaisies et variations...*). Ces livres constituent les véritables monuments fondateurs de la littérature instrumentale moderne ; on y retrouve la perpétuelle quête d'une expression des passions en musique qui forme la principale caractéristique du style de Frescobaldi.

Formé à Rome, Giovanni Felice Sances (ca. 1600-1679) débuta sa carrière en Vénétie (à Padoue et à Venise, où ses œuvres furent publiées), avant de partir pour Vienne, en 1649, où il accéda au poste suprême de *Maestro della Capella Impériale* en 1669 et jusqu'à sa mort. Son œuvre, composée de motets sacrés et de cantates profanes répartis en trois livres, illustre les diverses tendances du style vocal italien de son époque : monodies accompagnées à l'ornementation héritée des auteurs florentins, motets flamboyants et cantates en *stile recitativo* dans le plus pur style de Monteverdi. Cette dernière influence est particulièrement sensible dans la bouleversante passacaille *Usurpator tiranno*, qui évoque le célèbre *Lamento della Ninfé*, bâti sur la même basse obstinée et sur le même matériau mélodique.

Tarquino Merula (1595-1665), compositeur crémonais à la vie tumultueuse et à la production aussi abondante que variée, est une figure trop méconnue du baroque naissant. Expert en extravagances harmoniques et en effets expressifs, il laisse un répertoire de musique religieuse très novateur. Il se rattache clairement à l'école vénitienne et fait montre d'une adresse et d'une invention comparables à celles de Monteverdi, comme en témoigne la beauté presque « classique » de son *Cantate Domino*, d'une indéniable élégance mélodique.

Le XVII^e siècle compta plusieurs femmes compositeurs de talent. Caterina Assandra (ou Alessandra) fut l'une des plus fameuses de son époque, avec Francesca Caccini et Barbara Strozzi. On sait seulement qu'elle naquit à Pavie à la fin du XVI^e siècle, qu'elle œuvra en Italie du Nord au début du siècle suivant et qu'elle publia à Milan en 1609 un recueil de *Motetti op. 2* ; son opus 1 semblant irrémédiablement perdu. Ces motets trouvent leur modèle dans les *Concerti Ecclesiastici* de Viadana (publiés en 1602) écrits à deux ou trois voix avec basse continue. Leur écriture est à mi-chemin entre les *stile antico e moderno*. Le langage est encore dominé par le contrepoint (les voix entretiennent de fréquentes imitations), mais une harmonie fonctionnelle tend à s'imposer. L'ornementation semble s'orienter vers le *buon canto* baroque, tel qu'il a été codifié par Caccini dans ses recueils de *Nuove Musiche*.

Denis Morrier

dimanche 12 novembre - 15h / amphithéâtre du musée

musiques allemandes des XVII^e et XVIII^e siècles

Ditrich Stöeffken (? -1673)

Suite en ré mineur pour viole seule

Allemande - Courante, Sarabande - Gigue allemande

Dietrich Buxtehude (1637 -1707)

Cantate Jubilate Domino, pour voix, viole de gambe et basse continue

Jean-Sébastien Bach (1685 -1750)

Es ist vollbracht, extrait de la *Passion selon saint Jean*
pour voix, viole de gambe et basse continue

August Kuhnel (1645 - v. 1700)

Sonata III, pour deux violes et basse continue

Jean-Sébastien Bach

Wie starb die Heldin, extrait de la *Cantate BWV 198*,
pour voix, deux violes et clavecin

Jonathan Dunford, basse de viole Salomon (Paris, 1741) et direction

Jennifer Lane, mezzo-soprano

Sylvia Abramowicz, basse de viole

Freddy Eichelberger, clavecin Mietke

A Deux Violes Esgales

concert sans entracte (durée 55 minutes)

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

Plus que tout autre, l'Allemagne est restée au XVII^e siècle un territoire éclaté, affaibli par la multiplicité des Cours et influencé par les puissances culturelles environnantes. De là, un sens aigu de la synthèse, de l'assimilation et du mélange des genres qui restera longtemps une des caractéristiques des musiciens germaniques jusqu'à Bach et Telemann, les deux figures emblématiques des « goûts réunis » allemands. La guerre de Trente Ans (1618-1648) avait d'autre part fait disparaître les grandes formations musicales au profit de petits ensembles de musique de chambre - une réduction imposée par les moyens dérisoires dont disposait désormais l'Allemagne. Venus d'Italie, les violonistes virtuoses ont développé avec Biber (1644-1704) et Rosenmüller (1620-1684) le style de la sonate pour un ou deux instruments. Par ailleurs, de célèbres joueurs de viole de gambe venus d'Angleterre se sont installés dans la plupart des cours allemandes comme musiciens princiers. Leur technique virtuose a contribué à sortir cet instrument du simple rôle d'accompagnement pour le hisser à celui de soliste. Enfin, venu de France, le style instrumental versaillais rayonne en Allemagne à travers la forme de la suite de danses et les couleurs plus intimistes du clavecin alliées à celles de la viole.

La synthèse allemande se traduit par une utilisation soliste de l'instrument, et par sa présence symbolique dans les cantates religieuses prévue pour commenter l'idée de la mort : la tradition allemande voulait que l'allégorie de la mort représentée dans les gravures et les vitraux depuis le Moyen Age, jouât de la viole à bras (*viola da braccio*) à l'occasion de la danse des morts (*Totentanz*). Les humains, tristement élus, s'oubliaient alors dans une ultime ronde contenant autant de joie que de tristesse.

A l'inverse de beaucoup de ses prédécesseurs, Ditrich Stöeffken (mort en 1673) apprend à jouer de la viole en Allemagne avant de s'installer à Londres en 1634. En janvier 1636, il est admis comme « musicien du consort de violes » du roi Charles I^{er}. Il se nomme alors Théodore Steffkin, un des violistes les plus admirés à son époque. Ses rares compositions de style virtuose témoignent de l'influence française notamment dans l'usage de la suite de danses. L'écriture soliste déploie un style aussi bien mélodique que polyphonique, style que Bach n'oubliera pas en composant ses suites pour violoncelle, un siècle plus tard.

La cantate de Buxtehude (1637-1707) *Jubilate Domino* présente l'originalité de reposer sur un texte latin tiré de la Bible, alors que le culte

protestant voulait que le texte fût allemand pour être compris de tous. Les rapports entre l'instrumental et le vocal s'équilibrent ici à merveille : après une introduction soliste consacrée à la viole de gambe, la voix chante sur de longs mélismes le texte du psaume 97. Une deuxième partie réintroduit la viole concertante avant de conclure l'air comme un duo entre l'instrument et la voix.

Créée en 1724 à la *Nikolaikirche* de Leipzig, la *Passion selon saint Jean* honore la condamnation et la crucifixion du Christ décrite par les Évangiles. L'aria *Es ist vollbracht* (« tout est accompli ») repose sur la dernière des sept paroles du Christ en croix, le moment d'émotion le plus intense à la fin de la Passion. La présence de la viole de gambe, associée à l'idée de la mort libératrice, se justifie pleinement à cause de sa couleur pénétrante, intime et irradiante, présentée comme une réplique instrumentale de l'expression vocale.

La sonate italienne de Kühnel, extraite d'un recueil de *Sonate ô partite a una ô a due viole da gamba* (1698), revendique clairement l'influence des sonates de Corelli (1680). La formation à deux dessus et basse reste cependant insolite puisque les dessus ne sont autres que des violes de gambe cantonnées habituellement à l'accompagnement. Comme dans les sonates en trio italiennes de Buxtehude, la viole de gambe semble avoir acquis une dimension concertante de soliste.

L'aria *Wie starb die Heldin* de Bach est extraite d'une cantate funèbre donnée le 17 octobre 1727 en l'honneur de la princesse électorale Christiane Eberhardin, reine de Pologne et duchesse de Saxe. Ses funérailles furent l'occasion d'un déploiement exceptionnel de moyens qui réunirent les plus hauts dignitaires de la noblesse, le sénat municipal et le corps universitaire auquel appartenait Bach. La cérémonie commença par une longue procession qui fut couronnée par l'exécution de cette *Trauerode* dans l'église de Leipzig, tendue de noir pour l'occasion. Bach dirigeait lui-même l'orchestre et les chœurs de l'Université. A nouveau, l'air avec violes occupe la place la plus émouvante de la cantate. Le texte rend hommage au courage de « l'héroïne » face à la mort (« avec quel courage son esprit a lutté pour maîtriser l'étreinte de la mort avant même que celle-ci ne triomphe d'elle ») autant qu'il loue, de manière indirecte, la fermeté de la princesse face à son mari qui avait abjuré en faveur du catholicisme.

Emmanuel Hondré

samedi 25 novembre - 16H30 / amphithéâtre du musée

musique anglaise du XVII^e siècle

Henry Purcell

Douze fantaisies pour violes, Z 732 - 743

Fantasia n° 1 en ré mineur à trois parties

Fantasia n° 2 en fa majeur à trois parties

Fantasia n° 3 en sol mineur à trois parties

Fantasia n° 4 en fa majeur à quatre parties

Fantasia n° 5 en ré mineur à quatre parties

Fantasia n° 6 en mi mineur à quatre parties

Fantasia n° 7 en sol majeur à quatre parties

Fantasia n° 8 en sol mineur à quatre parties

Fantasia n° 9 en si bémol majeur à quatre parties

Fantasia n° 10 en do mineur à quatre parties

Fantasia n° 11 en la mineur à quatre parties

Fantasia n° 12 en ré mineur à quatre parties

Charles Medlam, violoncelle Finnocchi, Perugia 1720 et direction

Ingrid Seifert, violon Jacobus Stainer, Absam 1661

Irmgard Schaller, violon, Joseph et Antonio Gagliano, Naples 1760

et viole Matthias Thir, Vienne c. 1781

Richard Gwilt, violon Jacobus Stainer, Absam c. 1660

et viole Forster, Londres 1762

London Baroque

concert sans entracte (durée 55 minutes)

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

Au début du XVII^e siècle, l'usage des violes se répandit à la cour d'Angleterre, remplaçant, pour les grandes réceptions, les « douze trompettes et les deux timbales accompagnées de fifres, de cornets et de tambours » qu'avait jusque-là souhaités la reine Elisabeth I^{er}. Plus qu'un brusque changement de mode, il s'agissait d'une pratique vieille de plus d'un siècle qui prenait le devant de la scène. En effet, la viole a probablement été introduite en Angleterre par les Italiens et les Flamands invités à la cour anglaise sous le règne d'Henry VIII (1509-1547). Celui-ci a d'ailleurs laissé une importante collection de violes qui témoigne de la popularité de cet instrument sous les Tudor. A la fin du XVI^e siècle, jouer de la viole (comme chanter des madrigaux) était considéré comme une part habituelle de l'activité du musicien professionnel aussi bien que de l'amateur. Un répertoire propre à l'instrument commença à se créer, échappant progressivement au style vocal des chansons. *La fantaisie*, pièce sans parole, interprétée à plusieurs violes est issue de ce nouveau répertoire. Au XVII^e siècle, William Byrd, Thomas Ravenscroft, G. Coperario se firent une grande réputation en composant des fantaisies, dans un style raffiné mais toujours accessible aux simples amateurs de musique. L'engouement fut tel que toutes les familles anglaises d'un certain rang se faisaient un devoir de disposer d'un jeu de violes (*a chest*), composé ordinairement de deux dessus de viole, de deux ténors et d'une ou deux basses. Les fantaisies à plusieurs parties étaient alors l'occasion de jouer entre amis ou avec d'autres membres de la famille autour d'une table, comme l'attestent les différents tableaux du XVII^e siècle.

La musique des fantaisies ne se limitait pas à la pratique domestique. En effet, le terme « fantaisie » comporte une autre dimension : l'idée de liberté et d'originalité. La fantaisie échappe au cadre rigide des appuis de la danse ou aux formes imposées d'un texte. La fantaisie instrumentale exploite les imitations, les combinaisons, les inversions de figures thématiques passant d'un instrument à l'autre... L'absence de paroles invitait à l'élévation de l'âme jusqu'à des sphères artistiques plus abstraites et moins narratives. Thomas Mace, théoricien et musicien anglais, décrit ainsi la place que tient la fantaisie dans ce « discours sans paroles » : « Nous avons, pour la musique de caractère grave, des fantaisies à 3, 4, 5 et 6 parties (...). Toutes sont de telles histoires pathétiques et rhétoriques, de si sublimes discours,

de si subtiles argumentations, si pertinentes et si agréables aux facultés intérieures, secrètes et intellectuelles de l'âme et du corps, que pour bien rendre ces pièces en accord avec leur vraie vocation, il n'y a pas de mots suffisants dans la langue. Maintenant, tout ce que je peux dire, c'est qu'elles ont été pour moi (et pour bien d'autres) comme de divines extases, pouvant captiver toutes nos facultés et nos sentiments, nous disposant à la fermeté, à la gravité et au bon tempérament en nous rendant réceptifs à de célestes et à de divines influences» (*Musick's monument*, 1676).

A la fin du XVII^e siècle, la mode pour la viole commence à s'effriter. L'ensemble de violes (*whole consort*) est progressivement abandonné au profit d'un ensemble d'instruments de familles différentes comme l'attestent les *broken consorts*. D'autre part, le violon concurrence vivement la viole en Angleterre. Charles II, nouvellement restauré sur son trône en 1660, est profondément marqué par deux exils passés à Versailles. Comme l'écrit Roger North, « l'ancienne mode des fantaisies fut alors mise de côté par le Prince, aussitôt après sa restauration, lorsqu'il eut établi sa bande des Vingt-quatre violons, d'après le système français [mis en place à Versailles par Lully]. Cependant, la musique française ne fit pas son chemin assez rapidement pour occasionner une révolution immédiate ; car pendant la durée de ce règne, la vieille musique continua à être pratiquée dans la province et dans plusieurs réunions privées à Londres » (*Memoirs of music*, vers 1720). Le dessus de viole fut pourtant définitivement abandonné au profit du violon, alors que la viole de gambe conserva toujours un rôle important jusqu'au milieu du XVIII^e siècle. Pendant presque un siècle, la mixité entre violons et violes fut tolérée, même si de nos jours pour des raisons d'équilibre, de justesse et d'homogénéité de timbres, les interprètes préfèrent choisir entre un *consort* de violons ou de violes.

Écrites autour de 1680, les *Fantaisies* d'Henry Purcell sont à compter parmi les chefs-d'œuvre de la musique de chambre. Pourtant à l'époque où Purcell les écrit, ce style est tombé en désuétude à cause de la vogue pour les styles italien et français jugés plus légers et accessibles. Le Roi Charles II n'appréciait guère ces compositions faites d'«éternels mélanges de syncopes et de divisions de notes » dans lesquelles il ne pouvait pas battre la mesure avec le pied... En fait, ces *Fantaisies* sonnent comme un dernier hommage que Purcell a voulu rendre aux maîtres du passé. En 1679, il venait de succéder à John

Blow au prestigieux poste d'organiste à Westminster Abbey. Ces fantaisies atteignent, par leur maîtrise technique exceptionnelle pour un si jeune musicien, un point culminant dans la longue tradition de l'écriture savante en Angleterre.

Les *Fantaisies à trois parties* (Z 732 à 734) restent parmi les plus simples d'écriture puisque le contrepoint développé entre les voix possède une clarté et une souplesse que les autres n'auront plus. Les neuf *Fantaisies à quatre parties* (Z 735 à 743) renferment les pièces les plus intéressantes, tant la rigueur de l'écriture, la variété des formules d'imitation et la souplesse des chromatismes restent soumises à un flux musical omniprésent que seuls des termes contradictoires sauraient exprimer. La tension et l'expression naissent en effet des alliances éternelles entre la rigueur et la souplesse, la complexité et l'évidence, la dissonance et la résolution, le temps suspendu et le temps puisé, entre l'hermétisme et un raffinement extrême qui consiste à habiller la science de grâce.

Emmanuel Hondré

samedi 2 décembre - 16H30

dimanche 3 décembre - 15h / amphithéâtre du musée

musiques baroques françaises

**Hommage à Monsieur de Sainte-Colombe
et Monsieur de Lully**

Monsieur de Sainte-Colombe (2e moitié du XVIIe siècle)

Fantaisie pour viole seule

Marin Marais (1656 -1687)

*Suite en mi mineur du Second Livre de Pièces de Viole (1701)
Prélude, Fantaisie, Allemande, Courante, Sarabande à
l'Espagnol, Gigue, Menuet, Tombeau po' Mr. de Ste. Colombe*

Jean-Baptiste Lully (1632 -1687)

Chaconne

Marin Marais

*Suite en si mineur du Second Livre de Pièces de Viole (1701)
Prélude, Petite fantaisie, Allemande, Courante, Sarabande,
Gigue, Menuet, Tombeau pour Monsr. de Lully*

Jordi Savall, basse de viole Barak Norman, Londres 1697 et direction

Pierre Hantaï, clavecin Jean-Henri Hemsch, Paris 1761 *

Rolf Lislevand, théorbe (copie d'un instrument italien d'époque,
fabriqué par Lourdes Unchila, Escorial Madrid 1989)

Hespèrion XX

concert sans entracte (durée 55 minutes)

* instrument appartenant aux collections du musée de la musique

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

Clavecin de Jean-Henri Hemsch, Paris, 1761

collection du musée de la musique : acquis en vente publique en 1974

- 2 claviers, 5 octaves (Fa1-fa³)
- clavier inférieur : 8 pieds plume
4 pieds plume
- clavier supérieur : 8 pieds plume
- jeu de luth
- registration et accouplement manuels
- marque peinte autour de la rose : *Henri Hemsch*
- date peinte sur la table d'harmonie : 1646

Jean-Henri Hemsch, né en 1700 à Cartenholz près de Cologne, entra en apprentissage à Paris en 1728 chez son compatriote Anton Vater. En 1747, il fut élu juré de la communauté des facteurs d'instruments, et prit la nationalité française en 1750. Il était chargé de l'entretien des instruments du fermier général Alexandre Le Riche de La Pouplinière, célèbre mécène et amateur de musique, qui fut entre autres le protecteur de Jean-Philippe Rameau.

A sa mort en 1769, Hemsch laissa un atelier très prospère, repris par son neveu et élève Jean-Henri Moers.

Par la disposition des jeux et le style de facture, le clavecin Hemsch du musée de la musique est parfaitement représentatif des modèles construits à Paris entre 1730 et 1770. Par son décor très sobre, il est identique à l'instrument représenté sur le dessin de Carmontelle, où l'on voit le jeune Mozart au clavier en compagnie de son père et de sa sœur, lors de leur premier séjour parisien en 1763-1764.

Il a subi vers la fin du XVIII^e siècle une légère transformation, le rang de sautereaux du jeu de 8 pieds inférieur ayant alors été monté en buffle, selon un usage qui semble avoir été assez courant à l'époque. Une restauration confiée en 1985 à l'atelier "Les tempéraments inégaux", a permis de remplacer l'ensemble des sautereaux et des registres (y compris ceux du jeu de buffle) par des éléments neufs rigoureusement conformes à l'original.

musée de la musique

En dédiant ce concert à Marin Marais et, à travers lui, à Sainte-Colombe et à Lully, cette matinée rend hommage à une période encore trop peu connue de notre musique instrumentale française où naît et s'affirme une école de viole exceptionnelle. Cette éclosion fait suite à une longue préparation. En effet, depuis le XVI^e siècle, deux familles se partagent le soin d'interpréter les œuvres pour instrument à archet : celle des violes de gambe et celle des violons. Chacune compte plusieurs représentants de grandeurs croissantes, correspondant aux différentes tessitures : un dessus, une haute-contre pour l'aigu, une taille, une quinte pour le registre moyen, une basse et une contrebasse pour le grave. Ceci leur permet de jouer en formation constituée. Mais là s'arrête la ressemblance car, si les violons font merveille par leur rythme et leur éclat dans les réjouissances bruyantes, - fêtes, bals, défilés, - on fait silence dans les salons pour écouter les douces violes au répertoire plus raffiné de musique savante. Les expressions du temps sont éloquentes à cet égard : on parle des « bandes de violons » comme des « instruments truands », mais des « concerts de violes ».

Cette prééminence des gambes évolue dans le courant du XVII^e siècle pour se fixer plus particulièrement sur l'instrument grave de cette famille. Au moment où la polyphonie s'efface devant la monodie, le dialogue se circonscrit entre le chant et son soutien harmonique. La basse de viole se voit alors confier le soin de renforcer, seule ou avec le clavecin, la ligne grave. D'où son importance et bientôt sa prééminence et ses progrès techniques comme l'intérêt des auditeurs et interprètes à son endroit. Tour à tour accompagnatrice et soliste, elle devient vite l'indispensable actrice dans tous les concerts, le membre le plus illustre de sa famille. La fin du siècle consacre son apogée avec l'apparition de nombreux artistes de qualité dont Marin Marais est l'un des plus remarquables.

Une telle éclosion ne surgit pas de génération spontanée. Longtemps ignorée, on sait aujourd'hui qu'apparaît dès le début du XVII^e siècle une importante école de violistes français. La première génération va puiser les principes de sa technique en Grande-Bretagne. C'est ainsi qu'André Maugars fait, à partir de 1620, un séjour de quatre ans à la cour du roi Charles I^{er} où gravitent des solistes renommés. Il est suivi par Nicolas Hottman dont Mersenne vante le talent dans son *Harmonie universelle* de 1636. Il occupe une position enviable car sa mort, survenue en 1663, interrompt une carrière d'« ordinaire de la musique de

chambre » du jeune roi Louis XIV. La seconde génération est faite d'hommes nés avant 1650 et œuvrant dans la seconde moitié du siècle. Parmi eux, deux personnalités marquantes : Du Buisson et Sainte-Colombe. Leur vie reste encore actuellement nimbée de mystère et les manuscrits qu'ils nous ont laissés ne font qu'attiser notre curiosité ; de Du Buisson, on sait seulement qu'il fut un personnage haut en couleurs, « fameux buveur et auteur d'airs bachiques », mais aussi pédagogue recherché ayant composé diverses pièces pour son instrument. Quatre petites suites écrites en 1666 sont encore conservées à Washington. Elles constituent l'un des plus anciens manuscrits français présentant un ensemble cohérent pour viole soliste.

Mais la personnalité la plus importante, celle dont on parle avec révérence, est sans conteste le Sieur de Sainte-Colombe qui forma de nombreux disciples, - dont Marin Marais -, et semble avoir exercé sur eux un rayonnement considérable. On en prend toute la mesure grâce à l'analyse de ses *Concerts à deux violes esgales*, une œuvre originale à bien des égards ; par sa découverte d'abord, car cette partition resta très longtemps enfouie dans des collections privées, la dernière en date étant celle du célèbre pianiste Alfred Cortot. Elle se trouve maintenant à la Bibliothèque nationale. Originale, cette œuvre l'est aussi par sa présentation : un recueil écrit non pas par son auteur, mais recopié par un ami ou un disciple. Son contenu enfin est très remarquable : soixante-sept concerts, pour la première fois apparaissent dans le répertoire de l'instrument des pièces réunies en groupes cohérents. De nombreuses danses voisinent avec des préludes, interludes ou variations ; elles émanent d'un compositeur beaucoup plus évolué. Au reste, le rayonnement de Sainte-Colombe ne se limita pas à ses œuvres. Il s'exprima aussi dans son talent d'interprète qui éclipsa vite tous ses rivaux. Dans ce domaine, il reste encore célèbre par ses recherches sur la facture et la technique de son instrument. En effet, il fit ajouter une septième corde à la viole pour étendre sa tessiture vers le grave ; puis il établit de nouveaux principes de jeu permettant une plus grande virtuosité.

Lorsque Sainte-Colombe disparaît vers 1692, les violistes français ont donc déjà tout un acquis derrière eux : ils ont mis au point une technique solide, découvert dans la suite de danses un genre où ils peuvent s'exprimer de manière variée. Il leur reste en somme peu de chemin à parcourir pour devenir de prestigieux solistes, et ce sera

l'œuvre de Marin Marais. On connaît bien maintenant la vie de cet artiste grâce à de récentes découvertes d'archives. IL naît en 1656, dans l'humble famille d'un cordonnier de la rue Mouffetard, et fait preuve très tôt de dons musicaux si évidents que son oncle, vicaire à Saint-Germain l'Auxerrois, le fait entrer comme enfant de chœur dans la maîtrise de cette église. Dès l'âge de dix ans, il reçoit une formation très complète qui inclut l'étude de la composition et de la viole. A seize ans, il va parfaire son talent de gambiste auprès de Sainte-Colombe, puis entre à l'Académie royale de musique en 1676. Il a vingt ans à peine. Trois années plus tard, il devient officier de la Chambre du roi et exercera ses deux fonctions jusqu'à sa retraite. Il est en outre un pédagogue recherché et un compositeur fécond puisqu'il écrit cinq livres de pièces de viole, soit un total de cinq cent quatre-vingt-seize pièces, sans compter ses quatre opéras ! Il enseignait toujours lorsque la mort vint le surprendre à l'âge de soixante-douze ans.

Comment expliquer cette réussite ? Par des dons, certes, mais aussi par une grande puissance de travail. Tout cela lui permit de saisir et d'exploiter les chances qu'il rencontra en la personne de ses protecteurs : son oncle d'abord, mais aussi Sainte-Colombe et Lully. Ils furent des guides exigeants. Lully se montrait aussi sourcilieux sur la qualité de ses musiciens que Sainte-Colombe sur le travail de ses élèves. Mais si le gambiste prit un certain ombrage de son jeune disciple, le surintendant n'hésita pas à introduire son protégé à la cour, et à favoriser son essor en lui confiant même la direction de l'orchestre de l'Opéra en certaines occasions. Ce sont ces deux figures que ce concert s'attache à faire revivre.

Les œuvres de Marin Marais que l'on va entendre appartiennent toutes au second livre paru en 1701 : un recueil important contenant cent quarante-deux pièces réparties en huit suites. Cette abondance révèle l'intarissable imagination de leur auteur, mais elle se coule dans un plan logique dont l'ordre va bientôt devenir immuable. Un prélude, suivi d'abord par les danses les plus développées comme l'allemande, la courante, la sarabande et la gigue, puis par des formes plus courtes et plus variées. S'y ajoutent certaines pièces libres caractérisées comme les fantaisies, caprices ou tombeaux.

Ce programme se divise en deux parties distinctes. La première est consacrée à Marin Marais et à son maître Sainte-Colombe, dont on entendra une *Fantaisie*. Une suite de danse du disciple lui succédera.

Ces œuvres mettent en valeur la parenté des artistes mais aussi leurs différences. A la conversation à deux voix parfois complexes du premier, s'oppose la prépondérance de la viole soliste du second. Les danses omniprésentes s'interrompent parfois pour laisser place à des œuvres plus libres comme une *Fantaisie* ou surtout le *Tombeau de Monsieur de Sainte-Colombe*. Un tombeau est un genre pratiqué dès le Moyen-Age ; il possède ses lois propres, notamment l'emploi d'une ligne d'accords aux harmonies dissonantes, coupées de silences. Marais présente une longue descente chromatique qui se clôt sur d'implacables accords mineurs. L'œuvre est simple, intérieure, émouvante.

La seconde partie rend hommage à Lully dont on entendra une chaconne. Puis vient une *Suite* de Marais qui se termine par le *Tombeau de Monsieur de Lully*. Lui aussi respecte les normes habituelles, mais il est très différent du précédent. Sa majesté un peu emphatique évoque un personnage de haut rang. Certaines harmonies surprennent par leur étrangeté ; enfin l'emploi de registres extrêmes dans le grave ou dans l'aigu, de longues plaintes, semblables à un récitatif, donnent à cette œuvre le caractère dramatique qui sied au fondateur de l'opéra français.

Sylvette Milliot

biographies

Concerto Soave

Créé en 1994 sur l'initiative de Maria-Cristina Kiehr, le Concerto Soave a enregistré les motets et cantates du compositeur italien Giovanni-Felice Sances et un recueil inédit de Barbara Strozzi.

Maria-Cristina Kiehr

Originaire d'Argentine, Marie-Christina Kiehr étudie le violon et le chant. Attirée par le répertoire baroque et celui de la Renaissance, elle part en Europe, entre dans la classe de René Jacobs à la Schola Cantorum de Bâle, puis développe sa technique vocale auprès d'Eva Krasznai. Elle complète sa formation au Centre de musique ancienne de Genève. Maria-Cristina Kiehr participe comme soliste à de nombreux festivals et chante sous la direction de Jordi Savall, René Jacobs...

Sylvie Moquet

Sylvie Moquet est diplômée du conservatoire de Genève et de la Schola Cantorum de Bâle (classe de Jordi Savall). Elle se perfectionne auprès de Wieland Kuijken et en 1990 obtient le premier prix du concours international de musique ancienne de Bruges. Elle enseigne la viole de gambe au conservatoire d'Aix-en-Provence.

Sylvie Moquet participe à de nombreux concerts dans les plus grands festivals européens, sous la direction de Jordi Savall, Philippe Herreweghe, John Elliot Gardiner... Elle joue aussi en duo avec Anne-Marie Lasla, et en trio dans l'ensemble Elseneur.

Christina Pluhar

D'origine autrichienne, Christina Pluhar fait des études de guitare classique au conservatoire de Graz, puis se

consacre au luth et à son répertoire qu'elle étudie au conservatoire royal de la Haye. Elle poursuit ses études à Bâle auprès de Heidrun Rosenzweig (harpe baroque), et à Milan, auprès de Mara Galassi. Christina enseigne à Graz depuis 1993 et se produit également avec La Fenice, Les Musiciens du Louvre, Sagittarius et La Maîtrise de Versailles.

Matthias Spaeter

Né en 1957 à Genève, Matthias Spaeter reçoit des cours de guitare dès l'âge de six ans, et poursuit une formation musicale complète à Fribourg en Suisse. Comme luthiste et guitariste, il pratique le répertoire allant de la Renaissance aux créations contemporaines. Titulaire de la classe professionnelle de guitare du conservatoire de Fribourg, Matthias Spaeter donne de multiples concerts notamment avec Michel

Corboz, Jean-Claude Malgoire, Philippe Herreweghe ou William Christie.

Jean-Marc Aymes

Jean-Marc Aymes obtient sept premiers prix au conservatoire de Toulouse et son diplôme supérieur de clavecin au conservatoire royal de Bruxelles. Il est titulaire d'une maîtrise sur Ligeti. Il participe à de nombreux enregistrements et joue dans les plus grands festivals français et étrangers au sein de La Fenice, Elseneu. et Musicatreize.

Jonathan Dunford

Après des études musicales au conservatoire de New England, Jonathan Dunford se perfectionne auprès de Jordi Savall à la Schola Cantorum de Bâle, puis passe son diplôme d'Etat de musique ancienne en France. Il enseigne la viole au conservatoire de Strasbourg et fait des

recherches sur les musiques inédites pour viole seule. Jonathan Dunford est chargé d'éditions pour les pièces de viole aux *Cahiers du Tourdion* à Strasbourg.

Jennifer Lane

De nationalité américaine, Jennifer Lane fait ses débuts en Europe à l'Opéra de Monte-Carlo et chante en soliste avec Les Arts Florissants, Les Musiciens du Louvre, Capriccio Stravigante et le Parlement de Musique de Strasbourg. Elle vient de terminer sa seconde saison à l'Opéra de New York.

Sylvia Abramowicz

Sylvia Abramowicz commence l'étude de la flûte à bec à la Schola Cantorum de Paris et la poursuit au conservatoire de Bruxelles avec Ricardo Kanji. Elle reçoit l'enseignement de Adelheid Glatt à la viole de gambe. Elle

étude de 1984 à 1986 avec Jordi Savall à Bâle, puis dans le département de musique ancienne dirigé par Thomas Binkley, à l'université d'Indiana, aux Etats-Unis. Sylvia Abramowicz est invitée dans les principaux ensembles de musique ancienne et fait partie du Parlement de Musique de Strasbourg et de l'ensemble Douce Mémoire. Elle enseigne aux conservatoires de Saint-Cloud et de Chevilly-Larue.

Freddy Eichelberger

Né à Paris, Freddy Eichelberger étudie l'orgue auprès de Jean Boyer et de Noël Spieth. Il joue avec de nombreux ensembles de musique ancienne dont l'ensemble Gravidia et Douce Mémoire. Il est titulaire de l'orgue du temple de la Bastille "Le foyer de l'âme".

A Deux Violes Esgales

L'ensemble A Deux Violes Esgales est né de la rencontre de Jonathan Dunford et de Sylvia Abramowicz. Jonathan Dunford s'est donné à cœur de faire entendre les nombreuses œuvres tombées dans l'oubli depuis le XVII^e siècle. Avec la complicité enthousiaste de musiciens, tous grands spécialistes du luth, du théorbe, du clavecin ou de la harpe... cet ensemble est souvent l'invité de nombreux festivals en France et aux Etats-Unis.

Charles Medlam

Après des études de violoncelle à Londres, Paris, Vienne et Salzbourg, Charles Medlam s'intéresse à la viole de gambe et à la musique ancienne. Après une année à l'université de Hong-Kong, il revient en Europe pour étudier avec Maurice Gendron à Paris, Wolfgang

Herzer à Vienne et Nicolaus Harnoncourt à Salzbourg. Ses activités au sein du London Baroque sont multiples : directeur de l'ensemble, violoncelliste ou chef selon le répertoire.

London Baroque

Créé par Charles Medlam et Ingrid Seifert en 1978 sous la forme d'un trio, le London Baroque est aujourd'hui mondialement apprécié comme l'un des principaux représentants de la musique de chambre baroque. Son répertoire s'étend du XVI^e siècle à Mozart et Haydn et comprend aussi bien des œuvres inconnues que les chefs d'œuvre les plus célèbres. Il peut atteindre la taille d'un orchestre de chambre et interprète également des œuvres avec chœurs. Il se produit dans les principaux festivals et lieux importants en France et à l'étranger.

Jordi Savall

Après avoir étudié le violoncelle au conservatoire de Barcelone, Jordi Savall perçoit rapidement l'importance de la musique ancienne et revalorise la viole de gambe et le patrimoine méconnu de la péninsule ibérique. Il collabore à l'ensemble Ars Musicae de Barcelone et complète sa formation à la Schola Cantorum de Bâle où il succède en 1973 à son maître August Wenzinger. Infatigable découvreur d'œuvres oubliées, il crée entre 1974 et 1989 divers ensembles lui permettant d'interpréter un répertoire allant du Moyen-Age aux premières années du XIX^e siècle : La Capella Reial de Catalogne, Le Concert des Nations... Jordi Savall est une des personnalités musicales les plus polyvalentes de sa génération : violiste, concertiste, pédagogue, chercheur, l'un des principaux acteurs de

l'actuelle revalorisation de la musique historique.

Hespèrion XX

Fondé en 1974 par Jordi Savall (instruments à archets), Montserrat Figueras (chant), Lorenzo Alpert (instruments à vent et percussions) et Hopkinson Smith (instruments à cordes pincées), Hespèrion XX se consacre à l'interprétation et à la revalorisation de certains aspects essentiels du répertoire de musique ancienne. Il participe à de nombreux festivals internationaux et effectue des tournées régulières dans le monde entier. Cet ensemble comprend les meilleurs solistes de chaque domaine et varie selon le répertoire à interpréter. L'ensemble Hespèrion XX reçoit l'aide du ministère espagnol de la Culture et le soutien de la compagnie Iberia.

cité-chanson

17 et 18 novembre - 20h

CharlElie Couture

Dawn town project (création)

17 et 18 novembre - 22H30

Elise Caron (création)

19 novembre - 16H30

Chansons de l'Océan Indien

Salala, Danyel Waro

week-end Henry Purcell

25 novembre - 20h

The Indian Queen

Ode pour l'anniversaire de la Reine Mary

Christopher Hogwood, direction

Catherine Bott, Sara Stowe, Paul Agnex,

Robin Blaze, David Thomas, Paul Robinson, Philippe Girard

The Academy of Ancient Music

26 novembre - 15h

Henry Purcell et ses contemporains

Lucy Howard, Pavlo Beznosiuk, Richard Boothby, James

Bowman, Christopher Hogwood

bicentenaire

du Conservatoire de Paris

du 2 au 16 décembre

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 citémusique

(1,29F TTC la minute)

cité de la musique
221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris
M Porte de Pantin

