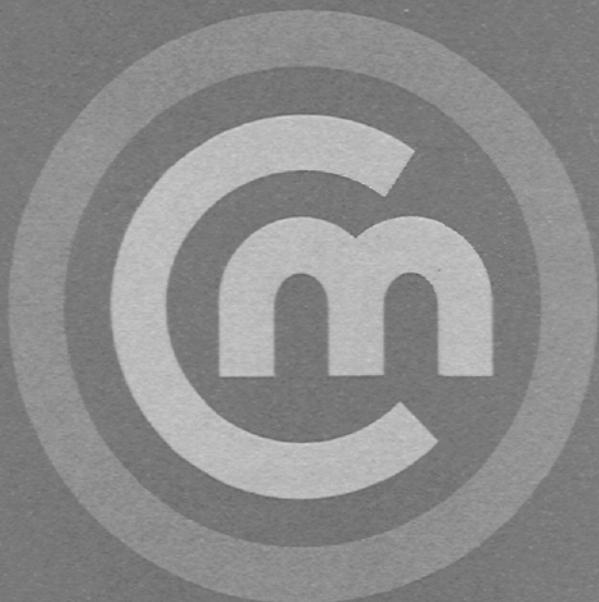


cité de la musique

les salons de musique



amphithéâtre du musée

*samedi 4, dimanche 5, samedi 11 et dimanche 12 mai
samedi 1^{er}, dimanche 2, samedi 8 et dimanche 9 juin 1996*

notes de programme

cité de la musique

François Gautier, président

Brigitte Marger, directeur général

Bien avant que les concerts publics ne s'imposent, les salons de musique ont été de hauts lieux de diffusion musicale. Ils ont été au XVIII^e, XIX^e ou début du XX^e siècles des plaques tournantes offertes aux compositeurs pour l'expérimentation ou la création. Ce cycle des salons de musiques voudrait restituer l'atmosphère musicale qui régnait dans ces cénacles et redonne des œuvres qui ont pu y être jouées.

Pascale Saint-André
responsable du service culturel
du musée de la musique

samedi 4 mai - 16h30

dimanche 5 mai - 15h / amphithéâtre du musée

un concert chez

Monsieur de La Pouplinière

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville

*Sonata cinque pour deux violons, flûte et basse continue,
en sol majeur (extrait du Premier livre de sonates en trio)*

Johannes Schenk

*Ouverture pour viole et basse continue, en sol majeur
(extrait des Scherzi musicali)*

Jacques Duphly

*La Forqueray, chaconne pour clavecin
(extrait du Livre de pièces pour le clavecin seul)*

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville

*Pièces de clavecin avec voix ou violon
pour dessus, clavecin et violon :*

« Pourquoi, mon ame, êtes-vous triste ?

et pourquoi me troublez-vous ? » Psaume 41, verset 6

« Esperez en Dieu ; par ce que je dois encore le louer comme mon
Sauveur et mon Dieu » Psaume 41, verset 7

Jean-Philippe Rameau

*Pièces de clavecin en concert, 1er concert pour clavecin, flûte
et viole de gambe : La Coulicam - La Livri - Le Vézinet*

Cantate à voix seule et symphonie

*« Le Berger Fidèle » pour dessus, deux violons, flûte
et basse continue*

Serge Saitta, direction, flûte allemande

Florence Daguerre, soprano

Simon Heyerick, violon baroque

Suzanne Scholz, violon baroque

Kaori Uemura, viole de gambe

Jory Vinikour, clavecin Jean-Henri Hemsch (1761)*

Le Mercure Galant

(durée du concert 50 minutes)

concert sans entracte

•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 Jean-Henri Hemsch (1761)

Deux claviers, cinq octaves chromatiques (fa⁻¹ - fa⁵). Trois rangs de cordes, deux huit pieds et un quatre pieds. Trois rang de sautereaux montés en plume (le rang de huit pieds du clavier inférieur remonté en buffle à la fin du XVIII^e siècle),

clavier inférieur : 8 pieds "

4 pieds "

clavier supérieur : 8 pieds Æ

registration et accouplement manuel ; jeu de luth.

Marque peinte autour de la rose : Henri Hemsch ; sur la table : 1761.

Par sa disposition, son décor et sa sonorité, cet instrument est parfaitement typique de la facture française du milieu du XVIII^e siècle, au moment où Rameau achève sa carrière. 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.

Né en 1700 à Castenholz, près de Cologne, Jean-Henri Hemsch s'installe à Paris en 1728 à l'instar de nombre de facteurs d'origine germanique. Après un apprentissage chez son compatriote Anton Vater, il ouvre un atelier rue Quincampoix. Naturalisé français en 1750, il est l'un des facteurs de clavecin les plus réputés de la capitale, comptant parmi sa clientèle des musiciens comme Daquin ou Balbastre ainsi que des membres de la haute société parisienne. Il était notamment chargé de l'entretien des clavecins chez Monsieur de La Pouplinière, qui lui devait en 1762 plus de quatre cent cinquante livres pour frais d'accord. L'inventaire après décès de Hemsch mentionne d'autre part « un tableau estampe représentant M. Delapoplinaire ». Il s'agit du portrait gravé par Jean-Joseph Baléchou, d'après un pastel exécuté vers 1750 par Louis Vigée. Par l'intermédiaire de La Pouplinière, Hemsch a donc été en relation avec les nombreuses personnalités artistiques et musicales qui fréquentaient son salon.

François Arné

conservateur au musée de la musique

un concert chez Monsieur de La Pouplinière

Véritables baromètres de la vie musicale sous l'Ancien Régime, les salons en furent les lieux les plus influents. Le virtuose de passage s'y produisait ; le musicien débutant y testait son talent avant de se produire en public, recherchait des protecteurs influents et des élèves ; on y essayait ce qui servirait de base aux programmes des concerts publics. Ces salons étaient aussi différents par le nombre de ceux qu'ils rassemblaient - d'une dizaine d'invités jusqu'à cent cinquante personnes - que par leur nature : salons « de conversation » où la musique, dite « dialoguée », était reléguée après l'art de la parole ; salons entièrement musicaux où des professionnels côtoyaient de talentueux amateurs que leur noble naissance empêchait de se produire autrement qu'en privé. Entre les deux, on trouvait des salons dont le foyer était surtout musical et qui faisaient appel à des professionnels ou à des musiciens de passage ; quelques-uns, évidemment plus rares, entretenaient des orchestres importants : ceux de La Pouplinière, du prince de Conti, du baron d'Ogny. Contrairement à ce qu'on a pu croire, on prêtait grande attention aux œuvres qui étaient exécutées, commentaires et critiques étant d'ailleurs de règle ; les œuvres étaient souvent données en seconde audition les semaines suivantes. Alexandre-Joseph-Jean Le Riche de la Pouplinière (1693-1762) était fermier général. De par sa naissance, ses fonctions, il ne pouvait prétendre à tenir un cercle purement aristocratique, aussi son salon était-il ouvert à des écrivains et des philosophes comme Voltaire, Rousseau, Marmontel, des scientifiques comme Vaucanson, des peintres comme Van Loo et La Tour, mais aussi des aventuriers comme Casanova et le comte de Saint-Germain. Ami des arts, il en fut le mécène. Lui-même jouait passablement de la vielle et de la guitare et composait des airs que Rameau ne dédaigna pas de reprendre dans ses opéras et ses ballets. La Pouplinière donna de fréquents concerts dès 1731 puis, à partir de 1739, dans son hôtel de la rue de Richelieu et dans sa résidence de Passy, l'excellent orchestre qu'il entretenait créa des œuvres de Rameau sous la direction du compositeur mais aussi des œuvres de nombreux compositeurs français, allemands et italiens.

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville

Sonata cinque pour deux violons, flûte et basse continue, en sol majeur (extrait du *Premier livre de sonates en trio*)

En 1731, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) avait abandonné les orgues de Narbonne pour « monter à Paris ». Il y fit une carrière brillante qui le conduisit à la direction artistique du Concert Spirituel dont il renouvela les programmes, tout en faisant jouer ses propres œuvres. Or les concerts particuliers donnés chez La Pouplinière précédaient et, en général, dirigeaient les programmes du Concert Spirituel.

Mondonville ne fut pas un compositeur prolifique, mais son œuvre fut fort admirée en son temps. A l'opéra, son *Titon et l'Aurore* (1753) fit de lui le chef de file de la musique française pendant la Querelle des Bouffons. (Pourtant les goûts musicaux de La Pouplinière, quoiqu'il fût le protecteur de Rameau, le portaient davantage vers l'opéra-bouffe italien et il fit souvent jouer chez lui les Bouffons italiens entre 1752 et 1754, preuve de l'éclectisme de son salon.)

La ferveur toujours croissante du clavecin chez les dames du monde poussa Mondonville à composer ces *Sonates en trio pour 2 violons (ou flûte) et basse continue*. Les pièces avec accompagnement de violon étaient très en vogue dans la deuxième moitié du siècle, mais Mondonville, qui était lui-même un excellent violoniste et se servait toujours de son violon pour composer, explore dans ces sonates de 1734 les qualités propres du langage de chaque instrument au détriment de la virtuosité pure, parvenant à un équilibre délicat.

Johannes Schenk

Ouverture pour viole de gambe et basse continue, en Sol majeur (extrait des *Scherzi musicali*)

La Pouplinière était d'humeur versatile : il aima d'abord la musique française, puis l'italienne, enfin l'allemande. Lorsque Johann Stamitz, qui s'était illustré à Mannheim, arriva à Paris, le mécène lui confia en 1754 la direction de son ensemble particulier, orchestre complet de quinze à vingt musiciens comprenant cors et clarinettes. La Pouplinière permit ainsi que Paris devienne le terrain d'échange entre

la musique italienne et la musique allemande. Il était sans doute aussi le seul dans la capitale à avoir une « musique de table », genre ancien qui remontait à la Renaissance. Il s'agissait de fantaisies convenant au genre des conversations galantes et aux spirituelles réparties des propos de table : pour ces airs plaisants, juxtaposés, nécessairement assez brefs, la forme de la suite était la seule qui convînt. C'est à ce genre qu'appartiennent les *Scherzi musicali*, 101 pièces en 14 suites pour la viole de gambe et basse continue de Johann Schenck dont l'extraordinaire virtuosité avait été célébrée dans de nombreuses relations et poèmes.

Jacques Duphly

La Forqueray, chaconne pour clavecin
(extrait du *Livre de pièces pour clavecin seul*)

Nombreuses sont les œuvres de Duphly que précèdent les noms de personnes proches de La Pouplinière : la Van Loo, la Boucon (l'épouse de Mondonville, élève de Rameau), la Valmalette (Louise-Charlotte avait épousé le beau-frère du mécène), la de la Tour... Tout comme Mondonville, Duphly avait quitté Rouen et son banc d'organiste pour venir à Paris où il s'affirma comme l'un des meilleurs clavecinistes de son temps (quatre livres de pièces pour le clavecin nous restent de lui) et le maître le plus recherché par la haute société, car, sans fonctions officielles, cet homme « doux et aimable » vécut uniquement de ses leçons. Les contemporains louaient « la légèreté de son toucher et une certaine mollesse (il faut entendre le moelleux de son jeu) soutenue par des grâces ». Rousseau, Rameau le consultèrent sur le « doigter » qu'il possédait à la perfection pour écrire leurs ouvrages théoriques. On se référera donc à l'article « Chaconne » du *Dictionnaire de Musique* pour définir celle-ci : « air de danse ou pièce instrumentale caractérisée par un mouvement modéré, une mesure à trois temps et une succession de couplets bâtis sur une basse obstinée, regroupés ou non en une forme rondeau. » Le titre la Forqueray est un hommage au grand virtuose de la viole.

Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville

Pièces de clavecin avec voix ou violon pour dessus, clavecin et violon :

« Pourquoi, mon ame, êtes-vous triste ?

et pourquoi me troublez-vous ? » Psaume 41, verset 6

« Esperez en Dieu ; par ce que je dois encore le louer comme mon Sauveur et mon Dieu » Psaume 41, verset 7

En dépit de leur titre, ces *Pièces de clavecin avec voix ou violon* (1748) nécessitent l'emploi de la voix et du violon pour neuf des dix pièces. Corelli, Tartini et Geminiani firent de l'imitation de la voix humaine l'idéal technique du violon. Mondonville demanda au contraire à la voix d'imiter le violon. C'est donc à la voix que revenait la partie la plus brillante du concerto. Dans son *Concerto de violon avec chant*, il « concerta » avec la meilleure chanteuse d'alors, Marie Fel qui, dit *Le Mercure*, exécuta avec facilité « des traits que, jusqu'à elle, on avait cru impossibles à la voix ». Dans son *Concerto de violon avec voix, orchestre et chœurs*, par son intelligence des combinaisons instrumentales, il ouvrait une voie fructueuse pour l'avenir. Il est certain que le salon de La Pouplinière joua dans ces recherches formelles le rôle d'un laboratoire où les compositeurs expérimentaient en toute liberté.

Une copieuse introduction de 29 mesures, reprise en guise de postlude, est semée de traits de virtuosité que le chant reproduit ensuite dans des vocalises ornées avec une égale profusion ; elles requièrent une technique vocale raffinée qui n'est pas sans évoquer l'art de Farinelli, entendu à la cour en 1736. Une nuance presque *amoroso* peut paraître surprenante dans un pareil contexte, rappelant ces ariettes profanes que les adversaires de Mondonville l'accusaient parfois d'avoir confondues dans ses motets avec une musique qui eût mieux convenu à l'expression de la foi. Ces *Pièces*, que Mondonville faisait sans doute exécuter au Concert Spirituel lorsqu'il ne faisait pas applaudir ses fameux grands motets avec chœur qui connurent une vogue extraordinaire, sont en fait de petits motets mettant en musique des paroles latines tirées des Psaumes. Ils avaient bien leur place au salon où, édifiant sans ennuyer, ils manifestaient une foi aimable, sinon sensuelle - entendons : qui rendait Dieu tangible aux sens...

Jean-Philippe Rameau

*Pièces de clavecin en concert, 1^{er} concert
pour clavecin, flûte et viole de gambe : La Coulicam,
La Livri, Le Vézinet*

Le salon de La Pouplinière passait pour être la citadelle du ramisme, culte dont la vestale était Mme de La Pouplinière elle-même, élève de Rameau alors qu'elle n'était encore que Thérèse des Hayes et maîtresse du fermier général. Durant vingt ans, de 1732 à 1753, Rameau fut donc le compositeur officiel de La Pouplinière : il n'écrivait pas seulement de la musique sérieuse mais aussi des opéras comiques, des cantates à l'occasion d'une fête ou d'un anniversaire, des revues pour lesquelles il dut retrouver ses souvenirs de l'époque où il fournissait les Théâtres de la Foire. La Pouplinière mit en jeu toute son influence pour faire recevoir à l'Opéra le premier ouvrage lyrique de Rameau, et on représenta d'abord un acte d'*Hippolyte et Aricie* dans ses salons. Sans doute Rameau ne prit-il pas ombrage des goûts éclectiques de son protecteur ; ce qui provoqua leur brouille fut la séparation de La Pouplinière d'avec sa femme.

« La sonate, écrivait Rousseau dans son *Dictionnaire*, est une pièce de musique purement instrumentale, composée de 4 ou 5 morceaux de caractère différent... La sonate est faite d'ordinairement pour un seul instrument qui récite accompagné d'une basse continue... Il y a aussi des sonates en trio ; mais quand elles passent ce nombre de parties, elles prennent le nom de concerto. » Rameau réduisit ces 4-5 morceaux à 3-4, les conçut de dimensions brèves, de forme claire, d'allure capricieuse et pittoresque pour ne pas lasser son auditoire des salons ; mais il choisit aussi de faire part égale à ses trois instruments dans l'importance et dans l'intérêt, réalisant ainsi un essai de musique vraiment concertante « en concerts ». Si on reconnaît ici dans la Coulicam, l'Histoire de Thamas Kouli-khan, nouveau roi de Perse que le père jésuite Jean-Antoine Ducerceau, ami de Rameau, écrivait alors, la Livri est plus énigmatique : ce rondeau gracieux évoque-t-il le château de Livry, avec son théâtre en plein air et ses gradins de verdure, le souvenir du lieutenant-général du même nom, mort peu de temps auparavant ? Quant à la Vézinet, petite pièce aérienne, avec sa lumineuse transparence, animée d'un infatigable mouvement, saura-t-on jamais quel souvenir elle évoque, du côté de Saint-Germain-en-Laye ?

Cantate à voix seule et symphonie
« Le Berger Fidèle » pour dessus, deux violons,
flûte et basse continue

La cantate - « chose chantée » - était née en Italie vers 1600, au moment où paraissait l'opéra. Réduction de l'opéra, avec ses airs et ses récitatifs, elle gardait de ce voisinage l'apparence de son action dramatique, tout en se déroulant dans le cadre d'un salon. Faire exécuter une cantate, c'était « donner l'opéra chez soi ». Cantates sacrées ou profanes, héroïques, pastorales, galantes, comiques, allégoriques ou anacréontiques, Rameau en composa de toutes sortes pour La Pouplinière ; beaucoup sont aujourd'hui perdues (ses contemporains les recherchaient déjà).

Le Berger fidèle, une pastorale dramatique, met en scène le berger Mirtil. Se dévouant pour Amaryllis que Diane réclame comme victime expiatoire et s'offrant à sa place, Mirtil conjure la colère de la déesse et obtient la fin des maux de l'Arcadie. Après avoir été créé, vraisemblablement dans le salon de La Pouplinière, *Le Berger fidèle* fut exécuté avec Mlle Le Maure lors du Concert Spirituel du 22 novembre 1728.

Michel Beretti

samedi 11 mai - 16h30

dimanche 12 mai - 15h / amphithéâtre du musée

une Schubertiade

Franz Schubert

Quatre Impromptus, D. 899 :

Allegro molto moderato, en ut mineur

Allegro, en mi bémol majeur

Andante mosso, en sol bémol majeur

Allegretto, en la bémol mineur

Mélodie hongroise en si mineur, D. 817

Valses nobles, D. 969 (extraits)

Danses allemandes, D. 790 (extraits)

Deux Impromptus, D. 935 :

Allegretto, en la bémol majeur, n° 2

Allegretto scherzando, en fa mineur, n° 4

Alexei Lubimov, pianoforte Brodmann (1814)*

(durée du concert 50 minutes)

concert sans entracte

* 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

pianoforte Brodmann (1814)

Le pianoforte de Joseph Brodmann (1771-1848), construit à Vienne en 1814, est équipé d'une mécanique « viennoise » à échappement et à attrape-marteau (tessiture F' - f'''). Brodmann était un facteur viennois de grande réputation, fort apprécié par Carl Maria von Weber qui lui acheta un instrument en 1813. Il forma de nombreux facteurs de piano et, notamment, le célèbre Ignaz Bösendorfer (1796-1849) dont la marque fait aujourd'hui encore autorité. Cet instrument rare, d'une grande qualité de facture, est également un meuble raffiné, en acajou blond, garni d'une frise en bronze doré (feuillages avec mascarons à tête féminine et lyres). Lors de l'acquisition, les garnitures de la mécanique, en étoffe et en cuir, étaient d'origine, ainsi que la quasi-totalité des cordes. Pour permettre le jeu, un fac-similé de la mécanique et du cordage a été réalisé.

Philippe Blay

conservateur au musée de la musique

une Schubertiade

De toute sa vie, Franz Schubert (1797-1828) ne se produisit pas une seule fois au concert en tant que pianiste soliste. Et encore ses autres apparitions en public se comptent-elles sur les doigts des deux mains : sept concerts, où il fut l'accompagnateur de ses propres lieder et un concert où il exécutait avec un autre pianiste une de ses œuvres à quatre mains. C'est tout. Non pas qu'il fût un pianiste médiocre : Schubert voulait n'être que compositeur, et libre, délivré des contraintes de la carrière du virtuose. Sans doute fut-il le premier compositeur de l'histoire de la musique à choisir cette voie, mais ce fut pour tomber plus tard dans les griffes de ses éditeurs.

Schubert joua donc pour lui-même et pour un petit cercle d'amis. Il habita longtemps chez tel ou tel ami, partagea quelque temps un appartement avec tel autre. Même lorsqu'il habita seul, ce jusqu'à la fin de sa vie, il ne changea jamais son rythme de travail : composition le matin, fins de journée réservées à l'amitié et aux loisirs. Schubert est l'exemple rare de la symbiose entre l'amitié et l'aventure artistique. Il était le centre d'un petit cercle d'amis dont l'enthousiasme

contrastait avec la méconnaissance totale de son œuvre par les musiciens viennois. Ce petit cercle, d'une dévotion parfois exaspérante, contribua même à indisposer la critique lors de la création de son premier opéra. (Et pour tout compositeur de cette époque, la réussite à l'opéra signifiait la reconnaissance et la réussite sociale ; ce ne fut jamais, pour Schubert, qu'un rêve.)

Restaient donc les amis. L'œuvre de Schubert fut connue par l'intermédiaire de petits cercles intimes, devenus toujours plus nombreux et plus larges. C'est en novembre 1821 qu'apparaît le mot « schubertiade » sous la plume de son ami Schober : « Il y eut deux schubertiades chez l'évêque (de Saint-Pölten) et une chez la baronne Mink que j'estime beaucoup et où vinrent bien une princesse, deux comtesses et trois baronnes, toutes noblement ravies. » Ce terme recouvre une réalité bien précise : il s'agissait de réunions d'abord musicales, autour de la musique de Schubert. Les schubertiades révèlent le plaisir de vivre d'un petit groupe d'amis qui alternent les promenades dans la campagne, les jeux, les charades, les énigmes, les danses. Cette année-là, des réunions commencent à naître à Vienne, centrées autour de Schubert et de ses lieder. Ces réunions spontanées étaient encore réchauffées par la flamme du punch. « Par sa musique, nous devenons tous amis », disait l'un des participants. Cependant, sur toutes les représentations picturales que nous conservons de ces réunions, nous voyons Schubert qui se tient à la fois dans le groupe et toujours un peu à l'écart des autres, dont il est séparé par le pianoforte, comme s'il se réfugiait à l'abri derrière lui.

Dès 1822, les cercles de l'amitié s'étendent et s'élargissent : grâce aux schubertiades, le compositeur commence enfin à être connu ; il va être édité - alors qu'il a écrit près des deux-tiers de son œuvre !... Les schubertiades deviennent peu à peu une institution : grâce à l'écrivain Friedrich von Schlegel, nous savons qu'elles se tenaient chez Schober tous les mardis. Mais l'extension et l'élargissement des cercles font qu'elles se tiennent aussi dans le salon de Karoline Pichler, qu'un ami proche du compositeur, le peintre Kupelwiesen, isolé en Italie, donne des schubertiades à Rome en 1824... De plus en plus, la réunion autour de la musique de Schubert devenant la motivation première, l'amitié n'apparaît plus comme la manifestation essentielle.

Quatre Impromptus, D. 899 :
Allegro molto moderato en ut mineur
Allegro en mi bémol majeur
Andante mosso en sol bémol majeur
Allegretto en la bémol mineur

Composés pendant l'été ou l'automne 1827, ces quatre *Impromptus* faisaient partie, dans la pensée de Schubert, d'un ensemble de huit pièces pour piano, avec les quatre pièces de *D. 935*. Cependant, dans un célèbre article, Robert Schumann affirme que ces quatre morceaux appartenaient à une sonate restée inachevée : « J'ai du mal à croire que Schubert ait réellement intitulé ces mouvements "impromptus" ; le premier est si manifestement le mouvement initial d'une sonate, il montre une écriture et une architecture si parfaites que le doute n'est guère possible. Pour le second impromptu, je le considère comme le second mouvement de la même sonate ; sa tonalité autant que son caractère l'apparentent étroitement au premier. Que sont devenus les derniers mouvements ? Schubert a-t-il terminé cette sonate ou non ?... » (Schumann considère en effet comme quantité négligeable les deux dernières pièces.) Pour la thèse de quatre impromptus séparés, demeure l'argument de la brièveté et de la densité de ces pièces. On peut aussi imaginer que Schubert, devant le succès des *Bagatelles* de Beethoven, a été tenté par la composition de « petites formes » dans lesquelles il excellait. D'autre part, s'il a accepté que figure le titre *d'Impromptus* dans l'édition des deux premiers numéros, c'est sans doute parce que, pour le public d'amateurs auquel ces publications étaient destinées, l'impromptu semble d'un abord plus aisé que la sonate. Schubert n'a pas essayé, comme Beethoven, de transformer la sonate : classique, héritier du XVIII^e siècle, il en a conservé la forme en quatre mouvements. Son romantisme se situe ailleurs, peut-être, ici, dans le caractère sombre de ces quatre pièces, proches *du Voyage d'Hiver*.

Mélodie hongroise, en si mineur, D. 817

Nous savons par son ami Schönstein que le 2 septembre 1824, Schubert « entendit ce thème à Zseliz dans la cuisine du Comte Esterhazy, où une jeune servante le chantait ; Schubert qui rentrait

avec moi à la maison après une promenade l'entendit en passant. Nous prêtâmes longuement attention au chant ; Schubert y prit un plaisir manifeste... » *La Mélodie hongroise* n'est pas destinée aux deux jeunes comtesses qui étaient ses élèves et ne fut pas même composée sur place. Devenant d'abord petite pièce pour piano, véritable appel à la danse, Schubert en emploiera à nouveau le thème pour le *finale* de son *Divertissement à la hongroise, D. 818*.

Valses nobles, D. 969 (extraits)

Schubert composa au total 452 danses incluant menuets, allemandes, valses, ländler, écossaises, galops... Ce sont du moins les seules qui nous soient parvenues. Car à ces innombrables partitions, combien faudrait-il en ajouter, que Schubert improvisa pour faire danser ses amis et qui furent oubliées aussitôt la soirée finie. Les salons et les bals viennois étaient avides de musique. Schubert, qui vivait de sa musique, répondit à la demande. Ensuite, avant même leur publication, elles étaient jouées chez ou par des amis... On pourrait dire qu'il s'agit là d'œuvres « alimentaires ». Mais s'il s'inspira du patrimoine viennois, il rendit à son public des œuvres grandies et capables de devenir populaires à leur tour, ne serait-ce que par la recherche de simplicité qui anime ces *Valses nobles*. Publiées en janvier 1827, donc pour le Carnaval, elles étonnèrent le critique du Journal musical de Francfort qui ne reconnut pas dans ce dépouillement la manière de Schubert. Ces douze pièces sont dépourvues de toute fioriture, elles sont de tonalités faciles, leurs modulations sont simples. Elles nous donnent peut-être une indication sur sa méthode de travail en rappelant obscurément le souvenir d'une schubertiade : il s'agit presque d'une série de variations sur une donnée précise, reliées les unes aux autres par leur structure rythmique.

Danses allemandes, D. 790 (extraits)

Schubert avait déjà composé quantité d'allemandes depuis ses débuts, avec leur *deutsches Tempo*, soit 3/4 et leur coupe particulière avec deux parties reprises de longueurs inégales. Une fois encore, on y sent la

capacité d'improvisation de Schubert, peut-être au cours d'une agréable soirée entre amis. Mais rien n'est ensuite laissé au hasard : une élaboration soignée suit ce premier jet improvisé : l'ensemble de ces danses correspond à un plan, qui fait varier le climat de chacune, aérienne ou gaie, rêveuse ou marquée, mélancolique ou décidée. Et comme si Schubert, clignant ses yeux myopes derrière ses éternelles lunettes qu'il oubliait parfois d'enlever pour dormir, observait les danseurs, se glissent parfois des réminiscences de lieder évoquant de possibles histoires entre les ombres sur le mur.

Deux Impromptus, D. 935 :

Allegretto en la bémol majeur, n° 2

Allegretto scherzando en fa mineur, n° 4

Schubert était le compositeur de l'idée immédiate et l'on devine ce que son inspiration devait aux schubertiades. Pourtant, au cours de l'élaboration qui se faisait ultérieurement, il n'y avait plus rien d'une ébauche. Ce que Schubert entend par *Impromptu* ou par *Moment musical*, c'est un petit monde en soi, concentré, simple de forme (cet *Allegretto no. 2*, est fort bref et très simple), mais parfait dans sa réalisation. L'*Allegro scherzando n° 4* nous résume la genèse et la destination première de ces pièces : la furia d'une danse populaire, sauvage, déchaînée, est suivie par le calme retrouvé du salon de musique, rêverie coupée de silences, avant de retrouver la furia de la danse.

M. B.

samedi 1^{er} juin - 16h30

dimanche 2 juin - 15h / amphithéâtre du musée

un concert chez Erard

Franz Liszt - Franz Schubert

Liebes Botschaft

Die Junge Nonne

Auf dem Wasser zu singen

Frühlingsglaube

Erlkönig

Franz Liszt

3 Sonnets de Pétrarque (extrait des *Années de Pèlerinage*) :

n° 47, n° 104, n° 123

Frédéric Chopin

6 Etudes op. 25 :

n° 1 en la bémol majeur

n° 3 en fa majeur

n° 6 en sol dièse mineur

n° 7 en do dièse mineur

n° 10 en si mineur

n° 11 en la mineur

Philippe Bianconi, piano Erard 1841

(durée du concert 50 minutes)

concert sans entracte

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

piano Erard 1841

collection privée d'Alain Roudier

A l'exposition de 1823, Sébastien Erard fait paraître le modèle de son nouveau système d'échappement pour le piano. Cette mécanique est le reflet de toutes ses expériences sur un sujet qu'il médite depuis trente ans environ. Ce mécanisme est au piano ce que le double mouvement est à la harpe. Sébastien Erard espérait ainsi faire partager à ses pianos la vogue dont bénéficiaient ses harpes. Mort en 1831, cette tâche revint à son neveu et élève Pierre Erard qui entreprend, à Londres, un combat contre des établissements rivaux et des préjugés nombreux. Cette nouvelle fabrication lui imposa des avances de fonds de 15000 £ (375 000 F de l'époque). Son brevet allait expirer alors qu'il recueillait les fruits de ses travaux. Une loi nouvellement promulguée donnait la faculté au Roi, en son conseil privé, de prolonger la durée des brevets lorsque les titulaires pouvaient prouver la supériorité et l'utilité de leur invention et qu'ils n'avaient pu en retirer les avantages auxquels ils avaient justement le droit de prétendre. Pierre Erard invoqua le bénéfice de cette loi et obtint gain de cause et la prolongation de son brevet en 1835. Ce type d'instruments fut utilisé pour la première fois par Franz Liszt en 1824 à Londres. Le numéro 15125, présenté ici, est sorti des ateliers Erard, en juin 1841 et vendu le 23 février 1842 à Monsieur le Comte Jean Leduchousky pour le général Dwernicki. Il s'agit d'une commande spéciale d'un piano dit « à queue coupée » n'allant que jusqu'au sol et dont le meuble est en palissandre guilloché.

Alain Roudier

un concert chez Erard

Sébastien Erard (1752-1831) était le fils d'un menuisier strasbourgeois. Dans l'atelier du facteur de clavecin pour lequel il travaillait, il se distingua bien vite par son inventivité et sa recherche de perfectionnement. Protégé de la duchesse de Villeroy, il construisit en 1777 le premier pianoforte français. Il s'associa avec son frère Jean-Baptiste pour exploiter sur le marché de petits instruments s'étendant sur cinq octaves qui conquièrent la préférence du public sur les « pianos

anglais », détrônés par l'ouverture d'une filiale à Londres en 1796. Sébastien Erard amena la harpe à son stade actuel, et apporta au piano de nombreux perfectionnements qui font de ses instruments les meilleurs de cette époque. En 1796, la firme Erard fabriquait 160 pianos par an, 600 en 1820, 1500 à Paris et 1000 à Londres en 1855 : Erard était la maison la plus importante d'Europe.

C'est dans sa résidence champêtre de la Muette que Sébastien Erard, puis son successeur, son neveu Pierre (1794-1865) reçurent amateurs ou auditeurs fortunés et musiciens virtuoses. Lorsque le mélomane - et conseiller d'Etat impérial russe - Wilhelm von Lenz vient à Paris retrouver Liszt, celui-ci lui dit aussitôt : « Je vais vous procurer un piano d'Erard ; je vous enverrai le meilleur instrument, j'irai le choisir moi-même chez Erard. » On ne peut pas nier l'intérêt pour un facteur de pianos de promouvoir ses instruments par l'intermédiaire d'artistes de renom auxquels des pianos avaient été souvent offerts ou mis à disposition pour les concerts. Tout comme les réunions musicales à la Muette, la publicité que firent de grands artistes aux pianos Erard leur gagnèrent une réputation internationale qui dura jusque dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

Franz Liszt

Transcriptions de lieder de Schubert :

Liebes Botschaft - *Die Junge Nonne*

Auf dem Wasser zu singen

Frühlingsglaube - *Erlkönig*

L'amitié entre Liszt et la famille Erard fut nouée dès 1824. La collaboration du virtuose fut précieuse pour Erard : en faisant sortir du salon le piano pour le placer sur la scène des théâtres et des salles de concert, il créait le récital moderne et se faisait un formidable ambassadeur pour les pianos Erard. Son jeu nécessitait un instrument puissant (Liszt avait une réputation de « briseur d'ivoire » et seuls les pianos Erard lui résistaient !), riche, coloré et solide qui puisse être utilisé dans des salles de grande dimension : « jamais piano n'a fait semblable effet », écrivait Liszt satisfait à Pierre Erard, après un concert donné à la Scala en décembre 1837. Sur les 678 œuvres du catalogue dressé par Humphrey Searle, 351 sont des transcriptions, des adaptations ou

des arrangements ! Plus de la moitié de son œuvre a donc été consacrée à l'écriture et à l'exécution de transcriptions. Parmi les œuvres transcrites pour piano, rien moins que les neuf symphonies de Beethoven, les grandes œuvres orchestrales de Berlioz et - bien sûr - les opéras de son gendre, Richard Wagner. L'œuvre de Schubert a été tantôt orchestrée : quatre marches, six lieder, la *Wanderer-Fantasie* destinée au piano avec orchestre, Soirées de Vienne, tantôt transcrit pour le piano seul : au total 56 lieder.

Liszt n'a pas fait ces transcriptions sans montrer quelque scrupule : il maintient ainsi les paroles du chant sous la ligne mélodique. Il va donc « se contenter » de varier l'accompagnement, mais en se l'appropriant, en le faisant sien, en exploitant les régions les plus extrêmes du clavier, en accumulant les arpèges (qu'eût fait Liszt sans les pianos Erard ?) Il apporte à chacun des lieder une solution particulière, en fonction de son écriture mais aussi de son esprit : modifications rythmiques, modification des tessitures lorsque le lied évoque plusieurs personnages, mais tout cela il le fait avec une suprême liberté, inventant sans état d'âme ce qu'il ne trouve pas dans la partition originale. Mais en s'appropriant les partitions de tant de compositeurs, dont Schubert, en les reconstruisant, il les faisait entendre.

Franz Liszt

3 Sonnets de Pétrarque (extrait des Années de Pèlerinage) : n° 47, n° 104, n° 123

Le choix qu'avait fait Liszt des pianos Erard s'explique lorsque l'on connaît le rapport entretenu avec cet instrument : « mon piano, c'est moi, c'est ma parole, c'est ma vie ». Or le piano joué par Liszt avait bénéficié d'améliorations techniques venues fort à propos pour la carrière du virtuose : dans l'étendue, la rapidité de la réaction de la mécanique, la puissance générale de l'instrument, gagnant en puissance et en étendue ce qu'il perdait en précision et en délicatesse - on va le voir avec le piano de Chopin.

Les Années de Pèlerinage renferment peut-être quelques-unes des pages les plus achevées du piano de Liszt : véritable journal musical de souvenirs dont la composition s'étend sur quarante ans (de 1836 à 1883). Cette œuvre comporte 26 pièces réparties en 3 cahiers :

la première et la deuxième « années » portent pour sous-titre : *Suisse* et *Italie*, la troisième, sans titre, ouvre sur la sérénité qu'apporta la foi au musicien vieillissant. Ces 3 *Sonnets de Pétrarque*, appartenant à l'année italienne, gardent de leur première version pour voix de ténor aigu (1838) une forme lied. Tous trois chantent un amour élégiaque ou passionné : « Bénis soient le jour, le mois, l'année, l'heure, le lieu, l'instant où je fus emprisonné par ces deux yeux brillants... » (Sonnet 47) ; « Paix je ne trouve, et n'ai à faire guerre, et crains, et espère, et brûle, et suis de glace. En cet état je suis, Dame, à cause de vous » (Sonnet 104) ; « Je vis sur terre des images angéliques et une beauté céleste... » (Sonnet 123).

Frédéric Chopin

6 Etudes op. 25 : n° 1 en la bémol majeur - n° 3 en fa majeur - n° 6 en sol dièse mineur - n° 7 en do dièse mineur - n° 10 en si mineur - n° 11 en la mineur

En 1842, lorsque Wilhelm von Lenz, désireux d'étudier avec Chopin ses *Mazurkas*, s'assied devant le piano du compositeur, il constate que c'est un Pleyel : on lui avait dit « que Chopin ne jouait nul autre instrument. Dans la facture parisienne, c'était ceux dont la mécanique était la plus légère. » Le piano de Chopin ne cherche pas à refléter l'orchestre de son temps. Un *rubato* léger, la souplesse, la simplicité, l'usage modéré de la pédale expliquent peut-être en partie ce choix. Chopin dut pourtant s'asseoir de temps à autre devant un piano Erard qu'il appréciait également. Il fréquenta lui aussi les réunions musicales du salon Erard, 13 rue du Mail. On sait qu'il joua une fois la *Grande Valse à quatre mains* avec Liszt. C'est d'ailleurs ce soir-là, le 9 avril 1837, que Liszt créa les *Etudes op. 25* encore inédites. Le conseiller impérial mélomane disait qu'il les jouait admirablement. Chopin avait renoncé à mener une carrière de virtuose pour laquelle il n'éprouvait aucune attirance, contrairement à Liszt. Il était, à Paris, compositeur et enseignant, et, s'il donnait des cours, c'était moins par besoin que par goût de la pédagogie. Chacune de ses *Etudes* (deux séries de douze, auxquelles viennent s'ajouter trois études isolées) est consacrée à la résolution d'une difficulté technique particulière : pour les études exécutées ici et appartenant à la

deuxième série (1837), la 1ère et la 3ème visent à faire travailler l'extension et l'indépendance des deux mains, la 6ème aborde l'écriture en tierce, la 7ème la question de l'emploi du pouce, la 10ème est un exercice sur les octaves et la 11ème la force et l'agilité des doigts. Mais ces problèmes techniques n'empêchent pas ces pièces d'être, comme le disait Schumann, des poèmes davantage que des études.

M. B.

samedi 8 juin - 16h30

dimanche 9 juin - 15h / amphithéâtre du musée

un concert chez la Princesse Edmond de Polignac

Maurice Ravel

Pavane pour une infante défunte, pour piano

Gabriel Fauré

5 mélodies dites de Venise op 58, pour piano et chant :

Mandoline - En sourdine - Green - A Clymène - C'est l'extase

Igor Stravinsky

Sonate pour piano

Erik Satie

La mort de Socrate (Socrate, version pour piano et chant)

Francis Poulenc

La Courte Paille pour piano et chant :

*Le sommeil - Cruelle aventure - La reine de cœur - Ba, be, bi,
bo, bu - Les anges musiciens - Le carafon - Lune d'avril*

Monique Zanetti, soprano

Alain Planès, piano

(durée du concert 50 minutes)

concert sans entracte

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumières

Gérard Police, régie son

un concert chez la Princesse Edmond de Polignac

Le père de Winnaretta Singer (1865-1943) inventa la machine à coudre, et les revenus des « Singer » permirent à la jeune femme de se livrer à sa passion, se vouer à tous les arts, et plus spécialement à la musique qu'elle pratiqua toute sa vie : elle jouait fort bien de l'orgue, du piano, composait à ses heures. D'abord mal mariée, divorcée, remariée avec Edmond de Polignac, le « prince musicien », bientôt veuve, elle créa un « salon » qui ne peut se comparer qu'aux grands salons parisiens du XVIII^e siècle. En peinture, la princesse de Polignac aurait pu acheter Jérôme, Cabanel ou Rochegrosse, elle acquit Manet, Monet, Renoir au moment où ils étaient vilipendés. Son goût en musique était tout aussi sûr : elle remarqua Ravel, Poulenc, Stravinsky alors qu'ils venaient à peine de passer le cap de la vingtaine. Sa perspicacité et son enthousiasme ne se démentirent pas : les Ballets russes, le Groupe des Six... Elle sut reconnaître les talents qui devaient marquer leur temps, les compositeurs qui allaient faire œuvre, et l'on peut constater qu'elle s'est rarement trompée. La liste des compositeurs à qui elle commanda des ouvrages, la chronologie des œuvres données dans son salon équivalent à esquisser l'histoire de la musique française depuis la fin du XIX^e siècle jusqu'à la deuxième guerre mondiale, de Chabrier à Poulenc, sans compter les musiciens étrangers, Paul Hindemith, Igor Stravinsky, Kurt Weill en exil. Dans l'hôtel particulier qu'elle avait fait bâtir avenue Henri-Martin (aujourd'hui avenue Georges-Mandel), les salons de la princesse de Polignac jouèrent de 1904 jusqu'en 1939 le rôle que celui de La Pouplinière occupait sous l'Ancien Régime : ses réceptions et ses soirées musicales étaient les antichambres - parfois les coulisses - de l'Opéra, de l'Opéra-Comique et des salles de concert de la capitale. Comme au XVIII^e siècle, les musiciens venaient y faire entendre leurs œuvres en première audition pour les tester avant de les présenter à un plus large public...

Maurice Ravel

Pavane pour une infante défunte, pour piano

Dédiée à la Princesse de Polignac que Ravel avait connue par l'intermédiaire de son maître Gabriel Fauré, cette pièce fut créée en

avril 1902 à la Société nationale de musique. Quelques années plus tard, en 1910, Ravel en proposait une version orchestrale. Il s'agit d'une pièce brève - six minutes - à l'égard de laquelle son propre auteur n'était pas tendre : il la trouvait d'une forme trop pauvre et d'une inspiration qui devait trop à Chabrier. Les jugements du public et de la postérité lui ont donné tort : la *Pavane* lança Ravel dans le monde, gagna au musicien l'estime des salons - le musicologue Roland-Manuel ajoute perfidement « et l'admiration des demoiselles qui ne jouent pas très bien du piano. »

La pavane est une danse de cour de la Renaissance, lente et cérémonieuse, surtout répandue en Espagne, suivant une mesure à trois temps qui s'infléchit ensuite à deux temps. Ravel s'engage ici dans la voie, non d'un archaïsme et d'un classicisme, mais dans une recreation du passé qui trouvera son accomplissement en 1917 avec *Le Tombeau de Couperin* : il se meut avec la *Pavane* dans une Espagne de songe...

Gabriel Fauré

5 mélodies dites de Venise, pour piano et chant :
Mandoline - En sourdine - Green
A Clymène - C'est l'extase

C'est sans doute dès 1883 que la princesse fit la connaissance de Fauré : elle admirait ses pièces de piano que le compositeur jouait dans les ateliers de peintres amis. Elle a vingt ans, Fauré en a quarante : le compositeur dut sans doute aider à forger le goût musical de la jeune mécène. Elle l'entraîne avec elle à Bayreuth, puis à Venise en 1891. Plus tard, elle tenta en vain d'intéresser Fauré à l'écriture d'un opéra ; elle sut davantage inspirer sa veine mélodique : elle lui avait commandité ces *Mélodies de Venise*, et lui avait préparé une pièce tranquille avec un piano dans le palais qu'elle occupait sur le Grand Canal. Mais, raconte-t-elle dans ses Mémoires, « j'avais oublié combien il aimait les cafés et je suis obligée de dire qu'il écrivit ses cinq *Mélodies* sur une petite table en marbre au Café Florian, sur la piazza, au milieu du bruit et du tourbillon de la fête vénitienne plutôt que dans la quiétude du salon que j'avais arrangé pour lui ! » En fait, le cycle prit forme beaucoup plus tard, alors que Fauré était rentré à Paris. A la princesse, dédicataire de l'œuvre, Fauré explique qu'il a tenté d'explorer là une forme nouvelle :

« Après un thème initial qui ne reparait plus, j'introduis pour la 2^e strophe un retour de *Green* calme et radouci, et pour la 3^e un retour de *En sourdine* exaspéré au contraire, encore plus intense et plus profond jusqu'à la fin. Cela forme une sorte de conclusion et fait des cinq mélodies une manière de Suite, une histoire... » Un motif léger, presque imperceptible, traverse d'ailleurs tout le cycle, où les cinq poèmes associés forment à leur tour un poème.

Igor Stravinsky

Sonate pour piano

Le soir du 25 janvier 1910, Paris découvrait à l'Opéra l'œuvre d'un jeune compositeur, *L'Oiseau de feu*. Les années suivantes, la princesse de Polignac soutint les Ballets Russes, financièrement et de son influence. En 1924, année de composition de la *Sonate pour piano*, le salon de la princesse se renouvelle : le vieil ami Fauré meurt en 1924, Satie est mourant. Contrairement à d'autres salons de l'époque, comme celui de Madame de Saint-Marceaux, beaucoup plus conservateur, la princesse, qui a cinquante-cinq ans, suit les nouvelles voies de la musique et défend avec acharnement les musiciens de l'avant-garde.

Stravinsky écrivait toujours sur l'instigation de la Princesse, à qui l'on doit le *Concerto pour piano et vents* de 1924 ; il marque l'entrée du compositeur dans une période de néo-classicisme. Est-ce pour remercier la princesse que Stravinsky lui dédia sa *Sonate pour piano* écrite d'août à octobre de la même année ? Dans les *Chroniques de ma vie*, le compositeur commente le titre de cette pièce pour piano : « Je l'ai nommée ainsi sans vouloir, toutefois, lui donner la forme classique telle que nous la trouvons chez Clementi, Haydn et Mozart, et qui est toujours, comme on le sait, conditionnée par son *allegro*. (...) En usant de ce terme, je ne me voyais pas lié par la forme consacrée dès la fin du XVIII^e siècle. » *La Sonate* ne comporte en effet que trois mouvements au lieu des quatre prévus par la forme classique : un premier mouvement que ne désigne aucun tempo, un *adagietto* visiblement inspiré par Beethoven auquel Stravinsky était revenu peu de temps auparavant, et un finale retrouvant le laconisme du premier mouvement, et lui aussi sans autre indication de tempo qu'un simple « 112 à la noire ».

Erik Satie

La mort de Socrate

(*Socrate, version pour piano et chant*)

Après la première guerre mondiale, la princesse de Polignac sentit que « l'époque des grands orchestres était révolue et qu'il serait bon de revenir à un petit orchestre d'instruments et instrumentistes soigneusement sélectionnés » (Mémoires). Elle voyait dans le dépouillement de la musique du musicien d'Arcueil le modèle de cette tendance. Elle avait d'autre part dans son grand salon de l'avenue Henri-Martin un théâtre de marionnettes pour lequel elle passa commande à Erik Satie, Igor Stravinsky et Manuel de Falla de « petites pièces mises en musique ». Seul Falla composa une œuvre effectivement destinée aux « tréteaux » : *Le Retable de Maître Pierre*. *Renard* de Stravinsky fut monté par les Ballets russes ; quant au *Socrate* de Satie, il fut exécuté en version de concert. On mesurera l'influence qu'eut la princesse sur la genèse de nombreuses œuvres à ce détail : depuis 1913, elle étudiait le grec pour pouvoir lire Platon dans le texte, et ce fut elle qui proposa le sujet à Satie, qui s'enflamma pour ce projet, sans doute parce qu'il voyait en Socrate son double. Un plan très simple commande l'ouvrage, dont les paroles sont tirées des *Dialogues de Platon* dans la traduction rigoureuse et froide du philosophe Victor Cousin : *Portrait de Socrate*, tiré du *Banquet* ; scène *Sur les rives de l'Ilyssus*, tirée de *Phèdre* ; *La Mort de Socrate*, relatée par le personnage-titre du Criton.

La partition existe sous deux formes : pour quatre sopranos et un petit orchestre : c'est dans cette dernière version que Socrate fut donnée chez la princesse de Polignac, vraisemblablement en janvier 1920. *La mort de Socrate*, comme pour tenir à distance toute émotion intempestive, se passe dans la coulisse, et c'est Phédon qui raconte « quelle fut la fin de notre ami, du plus sage et du plus juste de tous les hommes », récitant plutôt que chantant en une sorte de cantillation (la partie du chant est notée « récit », et s'accompagne d'une indication « en lisant ») qui rappellerait la lecture grégorienne d'un Evangile. Représenté plus tard à la Société nationale de musique, *Socrate* n'eut aucun succès, en dépit de l'enthousiasme de la princesse : la France sortait de la guerre et voulait des choses plus légères, aussi l'œuvre de Satie fut-elle, au mieux, ignorée, au pis considérée comme une provocation et une offense.

Francis Poulenc

La Courte Paille pour piano et chant :

*Le sommeil - Cruelle aventure - La reine de cœur -
Ba, be, bi, bo, bu - Les anges musiciens - Le carafon -
Lune d'avril (Maurice Carême)*

Même si Poulenc était plus proche de la comtesse Jean de Polignac, dont il était le familier, la princesse de Polignac ne montrait aucune exclusive à l'égard de « ses » artistes... En 1932, elle avait commandé à Francis Poulenc un Concerto pour deux pianos et orchestre, commande qui enchantait le compositeur. Mais le salon de l'avenue Henri-Martin fut aussi pour lui un lieu de rencontres et de découvertes : c'est là qu'il rencontra Wanda Landowska pour laquelle il écrivit le *Concerto champêtre*, là également qu'il découvrit les *Madrigaux* de Monteverdi qui lui inspirèrent les *Sept chansons a capella*. Une nouvelle commande de la princesse nous vaut le *Concerto en sol mineur pour orgue, orchestre à cordes et timbales* (1938).

Les sept courtes mélodies de *La Courte Paille* ont été composées, expliquait Poulenc, pour Denise Duval, l'interprète de *La Voix humaine* - ou plutôt, ajoutait-il, pour que Denise Duval les chante à son petit garçon : « Ces croquis tour à tour mélancoliques ou malicieux sont sans prétention. Il faut les chanter avec tendresse. C'est la plus sûre façon de toucher le cœur des enfants. » Ces enfantines de 1960 apportaient le point final aux mélodies de Francis Poulenc.

M.B.

biographies

Serge Saïtta

Après des études musicales, flûte traversière et musicologie, à Lyon, Serge Saïtta obtient un premier prix de flûte traversière baroque au conservatoire de Créteil dans la classe de Pierre Séchet. Il se perfectionne ensuite à Bruxelles auprès de Barthold Kuijken, au Conservatoire Royal de musique qui lui décernera deux premiers prix. Aujourd'hui, Serge Saïtta collabore principalement avec les ensembles de musique baroque (Les Arts Florissants, les Musiciens du Louvre) et participe à de nombreux concerts. Il assure la direction artistique de son ensemble nouvellement créé, le Mercure Galant et est, par ailleurs, responsable du département de musique ancienne de l'école de musique de Villeurbanne.

Le Mercure Galant

est composé de musi-

ciens lyonnais qui ont étudié avec les maîtres de la pratique instrumentale et vocale baroque : Gustav Leonhardt, William Christie, les frères Kuijken, Chiara Banchini, Jordi Savall... La plupart d'entre eux se produisent aujourd'hui dans leurs formations orchestrales. Le Mercure Galant a créé avec le chœur belge Ex Tempore dirigé par Florian Heyerick, l'oratorio *Du Tod Jesu* de G.P. Telemann lors du Festival de musique ancienne de Bruges 1995. Avec les mêmes interprètes, ils ont donné la pastorale de Noël *La Nativité* de J.J. Gossec pour la journée de l'Union européenne des radios à Bruxelles. Dans d'autres répertoires, le Mercure Galant a collaboré avec l'ensemble vocal Sagittarius (Michel Laplessie), Agnès Mellon et Laurent Naouri, à la restitution d'un oratorio de Stradella *Esule dalle*

Sfere. Enfin, le *Mercur*e Galant se produit régulièrement avec Les Pages de la Chapelle Royale de Versailles, dirigés par Olivier Schneebeli, avec lesquels sont prévus en juin 1996 un pastiche d'opéras français.

Philippe Bianconi

Elève de Gaby Casadessus et de Vitalidj Marguilis, Philippe Bianconi remporte 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...

Alexeï Lubimov

commence ses études à la Central Music School de Moscou. A partir de 1963, il étudie au Conservatoire où il est l'un des derniers étudiants de Heinrich Neuhaus. Passionné par la musique contemporaine, il se fait remarquer en jouant à Moscou des œuvres de John Cage et Terry Riley. Il continuera à faire connaître dans son pays des compositeurs tels que Schoenberg, Webern, Stockhausen, Boulez, Ives et Ligeti, tout en créant des œuvres de Schnittke, Gubaidulina, Silvestrov, Part... Il fonde à Moscou un festival de musique

contemporaine et d'avant-garde Alternativa. Il crée en 1976 le Quatuor Baroque de Moscou et joue pour la première fois en URSS les œuvres de Haydn et Mozart sur piano-forte. Il fonde également avec Tatiana Grindenko un ensemble baroque l'Académie de Chambre de Moscou. A partir de 1987, il peut jouer à l'étranger et l'Europe le découvre : il joue alors aussi bien sur instruments anciens que sur piano moderne. Il fait ses débuts aux USA en avril 1991 avec le Classical Band sous la direction d'Andrew Parrott. Il poursuit une carrière de chambriste et de concertiste.

Monique Zanetti

Après des études musicales au conservatoire et à l'université où elle obtient une licence de musicologie, Monique Zanetti s'oriente vers le chant et étudie avec Elisabeth Grümmer,

puis Jacqueline Bonnardot et Anna-Maria Bondi, avant de se spécialiser dans le répertoire baroque où elle se produit dans de nombreux spectacles, *l'Incoronazione di Poppea*, *L'Orfeo* de Monteverdi, *Atys* de Lully... Elle participe à de nombreuses tournées et festivals internationaux. Depuis peu, elle aborde le répertoire du XIX^e et XX^e siècles et on a pu l'entendre récemment dans les rôles de Sophie (*Werther*), Monica (*Le Médium*) ainsi que dans des récitals de mélodies françaises et de lieder avec piano.

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

prochains concerts
réservations : 44 84 44 84

Carolyn Carlson

vendredi 10 et samedi 11 mai - 20h
dimanche 12 mai - 16h30

The Field

Larrio Ekson, danse

Michel Portal, clarinettes, saxophones, bandonéon

Trilok Gurtu, percussions

Barre Phillips, contrebasse

Chamber Orchestra of Europe

samedi 18 et dimanche 19 mai - 20h et 16h30

Joseph Haydn

Symphonies n° 70

Sandor Veress

Concerto pour piano, cordes et percussions

Robert Schumann

Introduction et allegro de concert pour piano et orchestre

Dimitri Chostakovitch - Rudolf Barchai

Symphonie de chambre

(transcription du *quatuor à cordes n° 4, op 83a*)

Heinz Holliger, direction

Andrà Schiff, piano

Chamber Orchestra of Europe

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

