

**cité de la musique**

**musée de la musique  
concert d'ouverture**



*vendredi 10 et samedi 11 janvier 1997*

**notes de programme**

BRUT IMPÉRIAL



MOËT & CHANDON

CHAMPAGNE

MARQUE PRODUIT / FAMILLE BRUT IMPÉRIAL

PRODUCT BRAND NAME / BRUT IMPÉRIAL FAMILY

L'ABUS D'ALCOOL EST DANGEREUX POUR LA SANTÉ, À CONSOMMER AVEC MODÉRATION.

# **cité de la musique**

**François Gautier**, président

**Brigitte Marger**, directeur général

La mise en Lumière des façades de La cité de La musique  
est conçue et réalisée par Electricité de France

## la place des fac-similés dans les collections du musée

La collection patrimoniale de référence des 4 500 instruments de musique, tableaux, outils, qui fonde le musée de la musique, répond à plusieurs missions essentielles : préserver, documenter et transmettre, faire progresser la recherche en matière de facture instrumentale, contribuer à la connaissance du contexte social, économique et culturel dont l'instrument est le résultat, et exposer aux publics les pièces les plus intéressantes. D'un point de vue éthique, le musée privilégie la préservation du dernier état dans lequel l'instrument lui parvient : le clavecin de Carlo Grimaldi, fait à Messine en 1703, par exemple, est entré dans les collections alors que le XVII<sup>e</sup> siècle l'avait déjà transformé en piano-forte (évolution historiquement importante et intéressante aux yeux de l'organologue-historien). Depuis une dizaine d'années, les règles déontologiques des musées d'instruments, au regard de la conservation, ont beaucoup changé. La préservation est largement privilégiée ou préférée par rapport aux restaurations irréversibles et souvent dégradantes du passé : les adaptations au jeu moderne, jugées pendant tout le XX<sup>e</sup> siècle et jusqu'à une période récente comme un progrès, ont bien souvent détruit des matériaux d'origine et fait disparaître des témoignages du travail initial. Les cinq violons d'Antonio Stradivarius ont tous été modernisés avant leur entrée dans les collections. Malheureusement, la pochette-violon d'Antonio Stradivarius, pièce unique, entrée au musée en 1860 dans son état historique, n'a pas échappé, pour les besoins d'une démonstration radiophonique, aux outrages de l'adaptation au jeu moderne.

S'il peut paraître légitime de vouloir entendre le son d'un instrument historique, très vite le visiteur comprendra que pour remettre un instrument en état de jeu, il convient de lui faire subir un certain nombre de modifications souvent irréversibles et que le remettre en tension, au moment du cordage par exemple, peut mettre en péril une table d'harmonie fragilisée par les ans. Pour répondre aux attentes du public tout en remplissant sa mission patrimoniale, le musée de la musique a donc entrepris une politique raisonnée de fabrication de fac-similés. L'ouverture de l'exposition permanente a permis d'entreprendre une très importante campagne de remises en état de présentation ou de jeu et de passer commande de fac-similés pour un certain nombre d'instruments jugés historiquement très importants.

Le cahier des charges lancé pour des appels d'offres européens a été rédigé en concertation par la conservation et le laboratoire technique du musée. La réalisation de ces « nouveaux instruments » fait l'objet de soins attentifs et minutieux de la part des techniciens de restauration. La politique de fac-similés répond à une double exigence, d'une part préserver les originaux et les traces historiques dont sont encore porteurs certains instruments et d'autre part permettre au musicien de jouer et au public d'entendre des instruments fac-similés dont les spécialistes s'accordent aujourd'hui à reconnaître, après des années d'étude sur des collections importantes, que le suivi scientifique et technique de leur réalisation leur confère une authenticité plus proche de l'original que les instruments anciens dont les matériaux ont évolué considérablement. La décision de fabriquer un fac-similé obéit à des critères bien précis: elle concerne toujours des instruments historiquement importants ; il s'agit, pour préserver les traces dont sont porteurs des originaux, de laisser l'instrument dans son état d'origine et de ne pas le remettre en état de présentation, et encore moins en état de jeu (c'est le cas du clavecin de Vincent Tibaut de Toulouse de 1691) ; il peut aussi s'agir de ne pas essayer de retrouver l'état originel mais de le recréer le plus exactement possible par le truchement d'un fac-similé (c'est le cas du clavecin de Carlo Grimaldi fait à Messine en 1703 ou du luth à sept chœurs de Jacob Hes de 1586).

Le musée demande de réaliser également des fac-similés dits partiels: il peut être suffisant de substituer à une mécanique originale trop usée des registres et des sautereaux faits à l'identique. Le musée a ainsi traité le clavecin d'Andréas I. Ruckers, 1646, ravalé par Pascal Taskin à Paris en 1780, de même que le clavecin de Jean-Henri Hemsch de 1761. Cette pratique est à utiliser avec circonspection. La réalisation de « copies » au sein d'un musée d'instruments est un axe essentiel de développement des collections. Elle pose de nombreux problèmes éthiques et concerne le domaine le plus sensible, affectif et passionnel du monde de la musique, le rapport de l'instrument à l'immatériel : le son musical. C'est la raison pour laquelle, pour inaugurer les espaces d'exposition permanente, nous avons souhaité offrir au public un concert qui introduit d'emblée dans un débat aussi difficile que passionnant : original ? quel original ? copie ? fac-similé ?

*Marie-France Calas*  
*conservateur général - directeur du musée de la musique*

vendredi 10 janvier - 20h / amphithéâtre du musée

## **Giovanni Antonio Terzi**

*Il secondo libro de intavolatura de liuto...in Venezia* 1599

*Toccata prima - Ballo secondo Alemano*

*Volta quarta Francese - Padouana prima*

## **Orati Scaletta**

*Qual piu crudel martire*

## **Giovanni Maria Nanino**

*L'amata Ninfa*

## **Andrea Gabrieli**

*Hodie completi sunt* (arrangements de Giovanni Antonio Terzi)

**Eric Bellocq**, fac-similé du luth Renaissance Jacob Hes, Venise, 1586 \*

## **Alessandro Piccinini**

*Il primo libro di liuto e di chitarrone* 1623

*Toccata - Corrente - Ciacona*

## **Estienne Lemoyne**

*Prélude*

*Chacone* (augmentée par Robert de Visée)

**Pascal Monteilhet**, théorbe réalisé d'après le théorbe à 14 chœurs de Matteo Sellas, c.1640 \*\*

## **Girolamo Frescobaldi**

*Toccata 8, en fa majeur* 1615

## **Johann Jacob Froberger**

*Ricercar 1, en ré mineur* 1656

## **Orlando Gibbons**

*Gaillard « Lord Salisbury »* 1613

**Davitt Moroney**, fac-similé du clavecin Grimaldi, Messine, 1703 \*

## **Louis Couperin**

*Allemande, en ré mineur*

*Fugue, en ré mineur*

*Tombeau de Monsieur de Blancrocher*

**Davitt Moroney**, fac-similé du clavecin Tibaut, Toulouse, 1691 \*

**entracte**

## **Pablo de Sarasate**

*Zigeunerweisen pour violon et piano*

## **Niccolò Paganini**

*La Molinara pour violon et piano*

**Vadim Repin**, violon Stradivarius Ruby, 1708

**Mikhail Mouratch**, piano

## **Maurice Ravel**

*Sonate n° 2 pour violon et piano, en sol majeur*

**Vadim Repin**, violon Nicolas Lupot, 1803 \*

**Mikhail Mouratch**, piano

**François Castang**, présentation

durée du concert : 1 heure 10 minutes

\* instrument appartenant aux collections du musée

\*\* original appartenant aux collections du musée

samedi 11 janvier - 16h30 / amphithéâtre du musée

## répétition publique

### **Giulio Cesare Barbetta**

*Intavolatura de liu to, Venezia* 1585

*Padoana detta la dispettosa - Padoana detta campai contento*

*Mioresca detta il mattacino*

### **Vincentio Galilei**

*Fronimo dialogo, Vineggia* 1584

*Ricercare - Contrapunto primo*

### **Marco Fabrizio Caroso II**

*Ballarino, Venezia* 1581

*Se pensando al partire, balletto*

*Laura soave, balletto, galiarda, saltarello*

**Pascale Boquet**, fac-similé du luth Renaissance Jacob Hes, Venise 1586 \*

### **Alessandro Piccinini**

*Il primo libro di liuto e di chitarrone* 1623

*Toccata - Corrente - Ciacona*

### **Estienne Lemoyne**

*Prélude*

*Chacone* (augmentée par Robert de Visée)

**Pascal Monteilhet**, théorbe réalisé d'après le théorbe à 14 chœurs de Matteo Sellas, c.1640 \*\*



samedi 11 janvier - 20h / amphithéâtre du musée

## Giulio Cesare Barbetta

*Intavolatura de liuto, Venezia* 1585

*Padoana detta la dispettosa - Padoana detta campai contento*

*Moresca detta il mattacino*

## Vincenzo Galilei

*Fronimo dialogo, Vineggia* 1584

*Ricercare - Contrapunto primo*

## Marco Fabrizio Caroso

*Il Ballarino, Venezia* 1581

*Se pensando al partire, balletto*

*Laura soave, balletto, galiarda, saltarello*

Pascale Boquet, fac-similé du luth Renaissance Jacob Hes, Venise 1586 \*

## Alessandro Piccinini

*Il primo libro di liuto e di chitarrone* 1623

*Toccata - Corrente - Ciacona*

## Estienne Lemoyne

*Prélude*

*Chacone* (augmentée par Robert de Visée)

Pascal Monteilhet, théorbe réalisé d'après le théorbe à 14 chœurs de Matteo Sellas, c.1640 \*\*

## Girolamo Frescobaldi

*Toccata 8, en fa majeur* 1615

## Johann Jacob Froberger

*Ricercar 1, en ré mineur* 1656

## Orlando Gibbons

*Galliard « Lord Salisbury »* 1613

**Davitt Moroney**, fac-similé du clavecin Grimaldi, Messine, 1703 \*

## Louis Couperin

*Allemande en ré mineur*

*Fugue en ré mineur*

*Tombeau de Monsieur de Blancrocher*

**Davitt Moroney**, fac-similé du clavecin Tibaut, Toulouse, 1691 \*

**entracte**

## Pablo de Sarasate

*Zigeunerweisen, pour violon et piano*

## Niccolò Paganini

*La Molinara, pour violon et piano*

**Vadim Repin**, violon Stradivarius Ruby, 1708

**Mikhaïl Mouratch**, piano

## Maurice Ravel

*Sonate n°2 pour violon et piano, en sol majeur*

**Vadim Repin**, violon Nicolas Lupot, 1803 \*

**Mikhaïl Mouratch**, piano

**François Castang**, présentation

durée du concert : 1 heure 20 minutes

\* instrument appartenant aux collections du musée

\*\* original appartenant aux collections du musée

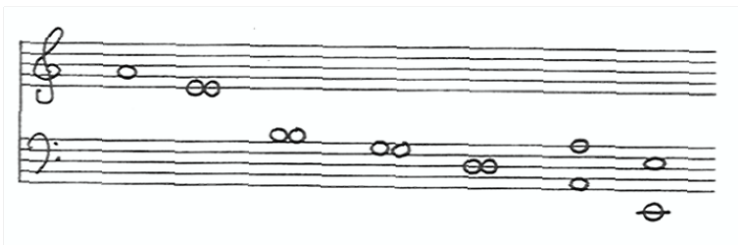
## les instruments joués

### les luths

#### fac-similé du luth à 7 chœurs de Jacob Hes, Venise 1586

dépôt du musée des Arts décoratifs, Paris

L'instrument original est un des très rares luths du XVI<sup>e</sup> siècle conservé dans les collections publiques françaises. Don du marquis H. de Ganay au musée des Arts décoratifs, il est maintenant en dépôt au musée de la musique. Il s'agit d'un instrument de prestige entièrement en ivoire. Le dos est constitué de quinze côtes séparées de filets à trois brins. Le manche et le cheviller sont en bois plaqué d'ivoire. La table d'harmonie (épicéa) est percée d'une rose aux motifs d'entrelacs dont le motif principal est une double étoile à six branches : la lointaine origine islamique du luth est ainsi manifestée en plein XVI<sup>e</sup> siècle, et le sera d'ailleurs tout au long de la vie du luth en Europe jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. On remarquera le dessin très élégant de la caisse de résonance, dont la sûreté de ligne évoque des ateliers plus connus tels ceux des Tieffenbrucker de Padoue. La facture de luth vénitienne n'est pas pour autant en reste puisque de nombreux artisans d'origine germanique l'ont servi dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle, faisant de cette ville une des capitales du luth, avec Padoue et Bologne. De Jacob Hes nous ne savons que fort peu de choses sinon son origine allemande et la date de son décès en 1587. Un seul autre instrument de ce facteur nous est actuellement connu (collection particulière, Royaume-Uni). D'après sa taille assez modeste (56 cm de longueur de corde vibrante), et en référence à la nomenclature du théoricien de la musique Michael Praetorius (*Syntagma Musicum*, 1616) où il est désigné *DiscantLaut* (dessus de luth), il est accordé :



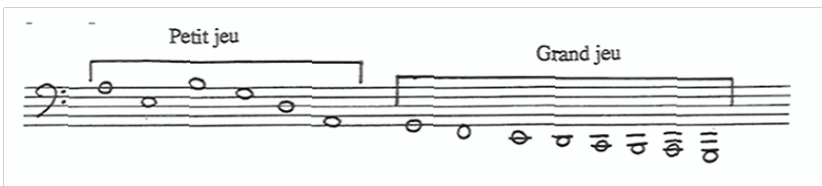
L'état actuel de l'instrument, qui fut cruellement reconverti en mandoline quand la vogue du luth se fut éteinte, ne permet en aucune sorte une remise en état de jeu. Un fac-similé a été exécuté en 1992 pour le musée de la musique par le luthier Stephen Murphy et c'est précisément ce luth que nous entendrons. Partant d'une connaissance précise de la facture de cette époque, on a choisi des matériaux de construction alternatifs à l'ivoire mais cependant traditionnels comme l'if pour la caisse et un placage d'ébène pour le manche et le cheviller.

*Joël Dugot*

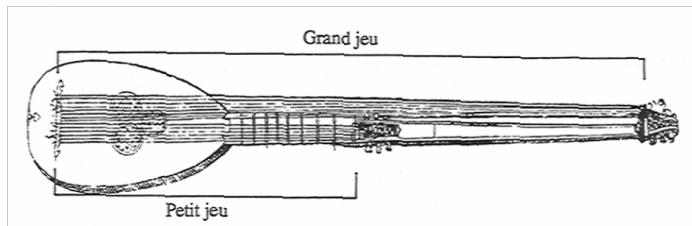
### **théorbe réalisé d'après le théorbe à 14 chœurs de Matteo Sellas, Venise, c. 1640**

collection particulière

Le théorbe joué pendant ces moments musicaux a été construit par le luthier parisien Mathias Durvie, d'après un instrument de Matteo Sellas (collection du musée de la musique, E. 245, ancienne collection Correr de Venise). L'original, dont l'état empêche toute remise en état de jeu (dégâts d'insectes xylophages), est un grand théorbe pour jouer la basse continue (longueur vibrante du petit jeu : 89 cm). M. Durvie en fit une « réduction » de manière à obtenir une longueur vibrante de 76 cm, taille traditionnelle pour un théorbe destiné à jouer le répertoire solo. La famille Sellas (Seelos, originaire de la région de Füssen, Allemagne du Sud) est représentée à Venise dès le début du XVII<sup>e</sup> siècle. De nombreux instruments portant sa marque sont parvenus jusqu'à nous (archiluths, théorbes, guitares) et le musée de la musique en possède l'ensemble le plus prestigieux. Par rapport au luth, le théorbe se distingue d'abord par son accord spécifique\* :



puis, par un rang de cordes graves, le grand jeu, dont la longueur est en général double\*\* par rapport au petit jeu, qui procure au musicien l'étendue d'une octave diatonique, les cordes étant pincées toujours à vide.



Sur le théorbe original de Sellas, on note un décor d'une grande qualité avec un contraste saisissant entre l'ivoire et l'ébène. Le revers du manche et du cheviller est enrichi d'une marqueterie à décor de rinceaux dont les artisans de Venise s'étaient fait une spécialité. A l'avant du cheviller et sur la touche on trouve aussi de jolies gravures sur ivoire inspirées d'un recueil du graveur allemand Jost Amman (Nuremberg, 1599).

\*En Italie, où le théorbe fut inventé à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, le petit jeu était souvent monté de cordes doubles tandis qu'en France on préférait quatorze cordes simples.

\*\*Dans ce cas, on note que le grand jeu a été considérablement raccourci postérieurement, peut-être à l'arrivée des cordes filées.

*Joël Dugot*

## les clavecins

### fac-similé du clavecin de Carlo Grimaldi, Messine, 1703 collection musée de la musique

L'instrument original, conservé dans les collections du musée de la musique, a été transformé en piano-forte probablement au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le fac-similé construit en 1994 par Denzil Wraight à la demande du musée de la musique a été réalisé d'après deux instruments de Grimaldi : celui du musée de la musique, fait à Messine en Italie en 1703 (E. 980.2.644), et celui du Germanisches National

Muséum à Nuremberg qui a conservé sa mécanique de clavecin. Ces instruments en cyprès, simplement décorés de fines moulures, généralement placés dans des caisses extérieures de protection ornées de façon exubérante, sont représentatifs de ceux joués en Italie au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce fac-similé a permis l'étude et la compréhension des techniques de construction et de décoration utilisées dans ce pays à cette époque.

tessiture : *sol -do* sans *sol* dièse grave, (GG / c'''), 53 notes

1 clavier - jeux : 2 x 8'

*Jean-Claude Battault*

### **fac-similé du clavecin de Vincent Tibaut, Toulouse, 1691**

collection musée de la musique

Cet instrument a été réalisé, à la demande du musée de la musique, par Emile Jobin, en 1994, d'après le clavecin fait par Vincent Tibaut à Toulouse en 1691 et conservé dans les collections du musée. L'original est assez altéré, mais il est le seul parmi les trois instruments répertoriés de ce facteur à être resté dans un état proche de celui d'origine. C'est un magnifique document organologique qui nous renseigne sur les instruments à clavier et à cordes pincées utilisés en France à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Ce type de clavecin à caisse légère en noyer est très caractéristique de la facture française du XVII<sup>e</sup> siècle, issue de la facture italienne. La réalisation d'un fac-similé permet de faire entendre un instrument scrupuleusement restitué tout en préservant l'instrument original, afin de le transmettre sans modification, autre que celle de l'usure du temps, aux générations futures. Le fac-similé du clavecin de Tibaut respecte toutes les informations relevées et étudiées dans l'instrument original. On peut dire que cet instrument neuf a un rendu sonore sûrement plus proche du son original entendu au XVII<sup>e</sup> siècle que ne l'aurait un instrument restauré ayant plusieurs siècles de vieillissement et d'usure,

tessiture : *sol -do* avec octave courte (GG / BB - c'''), 52 notes

2 claviers avec accouplement par le clavier inférieur

jeux : 2 x 8', 1 x 4'

*Jean-Claude Battault*

# concerts d'ouverture

## les violons

**violon de Nicolas Lupot, fait à Paris, rue de Grammont, en 1803**  
collection musée de la musique - n° inv. E. 996.10.1

### description technique

L'instrument est très bien conservé, il a été peu joué et a ainsi été protégé de l'usure et de restaurations importantes. Il a son manche d'origine qui a cependant été rehaussé par rapport à la table. Le vernis rouge-orange a une pâte épaisse, légèrement craquelée par endroits et il comporte des usures de jeu mettant à nu un fond de bois jaune soutenu. Le fond est en une pièce d'érable coupée sur dosse, aux ondes marquées descendantes de gauche à droite. Les éclisses et le manche sont d'une fourniture assortie. La table paraît être d'une pièce d'épicéa, les veines larges placées du côté des aigus. Voûtes et ouïes doivent beaucoup au maître crémonais, le modèle « amatisé » apprécié jusqu'alors est abandonné pour un instrument capable de suivre les modulations expressives des pressions de l'archet qui lui aussi a été transformé pour mieux répondre aux sollicitations des solistes.

(longueur du fond : 359 mm, corde vibrante : 327 mm, manche : 131 mm, diapason : 193,5 mm)

### historique

A partir de 1800, Paris va devenir la capitale de la lutherie mondiale, supplantant l'Italie du Nord dévastée par des problèmes économiques, sociaux et par les guerres de France et d'Autriche. Cette période amorce la migration vers Paris de nombreux instruments italiens qui seront alors restaurés et remis au goût du jour par les luthiers français et leur serviront de modèles.

Nicolas Lupot (Stuttgart 1758 - Paris 1824) est considéré comme l'un des plus grands luthiers français. Certains de ses ancêtres ont été installés en Lorraine, et son propre père François était né à Plombières dans les Vosges. Mais ce père fut un voyageur et emmena sa famille dans ses pérégrinations : il travailla à Lunéville et à Nancy, puis en 1758 à Stuttgart où il fut le luthier du duc de Wurtemberg qu'il suivit dans ses déplacements, et c'est ainsi que Nicolas naquit dans cette ville. En 1769, François revint en France, s'installer à Orléans. Arrivé jeune à Orléans avec son père, Nicolas signa des instruments dès 1780 dans cette ville,

puis alla à Paris travailler pour Pique en 1794. En 1798, à l'âge de trente ans, il s'installa à son compte rue de Grammont.

Son travail semble avoir été rapidement apprécié. Il est généralement reconnu qu'il a participé à l'élaboration de nouvelles techniques, aussi bien en fabrication, en restauration, que dans la normalisation de l'angle de renversement du manche et de son amincissement pour l'adapter aux nouvelles techniques de jeu et à la virtuosité des violonistes de son époque. Dans l'introduction de son ouvrage *La chélonomie ou le parfait luthier*, l'abbé Sibire, ancien curé de Saint-François d'Assise à Paris, écrit : « Il est de ma droiture, et je me fais un vrai plaisir de nommer un artiste qui, bien mieux occupé qu'à coudre des mots et à tourner des périodes, emploie tout son temps à perfectionner ses œuvres, et à reposer la science sur de solides bases, en reculant au loin ses limites. Cet artiste distingué, qui me paraît réunir dans un degré éminent la théorie et la pratique, est le sieur Lupot, maître luthier, demeurant à Paris, rue Croix-des-Petits-Champs, n°30. ». Ce texte, qui décrit précisément les recherches et les méthodes de Nicolas Lupot a été édité en 1806, l'année même de l'installation du luthier à cette adresse proche de l'École royale de musique. En 1815 Nicolas obtint le titre de luthier de la Chapelle Royale, puis l'année suivante il fut nommé luthier officiel de l'École royale de musique.

## le violon dans les collections du musée

Acquis en 1996 ce violon provient de la collection personnelle du luthier Emile Français (1894-1984). Il est intéressant de rappeler qu'en succédant en 1938 à son beau-père Albert Caressa, Emile Français fondait la maison Caressa et Français et reprenait ainsi la succession des ateliers Gand, Gand et Bernardel, dynastie dont l'ancêtre Charles-François Gand fut l'élève et le successeur de Nicolas Lupot. Le musée possède également un autre violon de Nicolas Lupot, fabriqué en 1823, un an avant la mort du luthier, ainsi que des archives des ateliers Français, Gand, Gand et Bernardel, données au musée en 1984. En 1981, plusieurs instruments de la collection Français ont fait l'objet d'une dation à l'Etat et ont été remis au musée de la musique.

Le violon de 1803 que vous entendrez est de cette époque où Lupot, mettant à profit son expérience déjà importante, applique une conception inspirée de Stradivari avec un style solide au service d'une sonorité ample et puissante.

*Anne Houssay*



## **violon d'Antonio Stradivari, fait à Crémone en 1708**

fondation Bein & Fushi

Vers 1700, Antonio Stradivari (1644-1737) avait déjà épuisé les modèles de son maître Nicolo Amati et s'était essayé à d'autres proportions dans son modèle un peu plus allongé surnommé « longuet ». En 1708, il revient sur une forme plus ramassée et développe la solidité des bords de la caisse et des contours aux courbes plus rigides. Il travaille pour des musiciens qui cherchent une sonorité plus puissante et malléable, puisque l'époque de la sonate et du concerto (Vivaldi, à Venise, est contemporain) conduit vers l'instrument soliste baroque puis classique que deviendra le violon. C'est probablement pour cela que ses instruments supportèrent bien les modifications qui leur furent appliquées pour les musiques classiques, romantiques et jusqu'à nos jours. Toujours cette année 1708, Stradivari fit plusieurs violons avec des fonds faits d'une seule pièce du même érable. Le visiteur pourra admirer dans l'exposition permanente du musée deux autres violons du célèbre luthier fabriqués la même année (le Tua et le Davidoff), qui présentent une grande similitude avec celui que Vadim Repin fait sonner aujourd'hui.

*Anne Houssay*

## **Stradivari à travers les collections du musée de la musique**

Le musée de la musique possède différentes pièces du célèbre luthier. Cinq violons permettent de suivre les recherches de Stradivari signalées dans la notice : le longuet (de 1692) avec sa caisse allongée, le Davidoff et le Tua (de 1708) dont le fonds est formé d'une seule pièce d'érable, le Provigny (de 1716), et le Sarasate (de 1724) dont la voûte est plus accentuée. Ces instruments portent le nom de leur ancien propriétaire, excepté le longuet dont l'appellation dérive de la forme du violon. Les collections comportent également une pochette (de 1717), une guitare, une tête de viole et une série de moules (de violes, violoncelles...)

< violon, Crémone, 1699 (d'après l'étiquette) ou vers 1692 (d'après Charles Beare), legs du marquis de Queux de Saint-Hilaire, entré dans les collections en 1890, patron dit « longuet » (E. 1375)

- < violon, Crémone, 1708, legs du général Wladimir Alexandrovitch Davidoff, entré dans les collections en 1887 (E. 1111)
- < violon, Crémone, 1708, don de Mme Teresa Tua, comtesse Franchi-Verney, veuve Quadrio, entré dans les collections en 1935 (E. 1932)
- < violon, Crémone, 1716, legs de Mme Palmyre Annette Besson, veuve d'Alexandre André de Provigny, entré dans les collections en 1909 (E. 1730.1)
- < violon, Crémone, 1724, legs de Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascuéz, entré dans les collections en 1909 (E. 1729)
- < pochette, Crémone, 1717 (d'après l'étiquette), acquise avec la collection Clapisson en 1861, proviendrait de Tarisio qui l'aurait cédée au luthier Sylvestre à Lyon, puis vendue à Clapisson qui l'utilisa dans son opéra-comique Les Trois Nicolas, créé le 16 décembre 1858 (E. 76.1)
- < guitare, attribuée à Stradivari, achat à Gand et Bernardel frères en 1880, lors de la vente après décès de Vuillaume (hôtel Drouot, 21-22 mai 1880) (E. 904)
- < cheviller de viole d'amour, don de Jean-Baptiste Vuillaume au musée en juin 1873 (E. 484)
- < 6 moules, achat à Gand et Bernardel frères en 1880 lors de la vente après décès de Vuillaume (hôtel Drouot, 21-22 mai 1880) (E. 901)
- < collection de chevalets, barres, chevilles, touches, cordiers, n° 114 dans le catalogue de la vente après décès de Vuillaume « provenant de Stradivarius, J. Guarnerius, P. Guarnerius fils, André Bergonzi et Gasparo da Salo » (hôtel Drouot, 21-22 mai 1880)

## biographies

### **Eric Bellocq,**

après ses études au Conservatoire de Paris (guitare, harmonie, musique ancienne), a fait partie de l'ensemble Les Arts Florissants de William Christie de 1983 à 1990, jouant du théorbe.

Parallèlement à l'enseignement et ses récitals en solo, il a rejoint depuis 1990 l'Ensemble Clément Janequin de Dominique Visse y jouant des luths, guitares anciennes ainsi qu'occasionnellement de l'orgue positif. Eric Bellocq vient de débiter une série d'enregistrements de musique française pour luth chez l'éditeur Naxos.

### **Pascal Monteilhet,**

après avoir étudié la guitare classique, étudie le luth à la Schola Cantorum de Bâle avec E. M. Dombois et Hopkinson Smith. Il a travaillé sous la direction de William

Christie, Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, Jean-Claude Malgoire et Jordi Savall. Il a participé comme théorbiste à une cinquantaine d'enregistrements avec différents ensembles. A la demande du Centre de musique baroque de Versailles, il a entrepris une série d'enregistrements du répertoire du luth et de l'air de cour en France au XVII<sup>e</sup> siècle. Il est membre permanent de l'Ensemble II Seminario Musicale dirigé par Gérard Lesne. En 1994, le Conservatoire de Paris lui confie l'ouverture d'une classe de luth. En 1995, il crée son ensemble Les Libertins qui au travers des textes et des musiques du XVII<sup>e</sup> siècle, reflète sa perception de la société artistique : liberté de pensée, sens critique, arrogance joviale... En 1996, il

fonde les Basses Réunies, ensemble de continuo qui invite des solistes ou qui accompagne un chœur professionnel. Il fait également partie de l'association Paravox (défilés, théâtre, concerts, expositions, projections). Il se produit dans de nombreux lieux et festivals européens.

### **Davitt Moroney**

C'est pour avoir voulu mieux connaître l'œuvre de Jean-Sébastien Bach que Davitt Moroney est devenu organiste, puis claveciniste. Britannique, de père irlandais et de mère italienne, Davitt Moroney a fait ses études en France, en Angleterre et aux États-Unis. En 1983, son enregistrement de l'intégrale de l'œuvre pour clavecin de Louis Couperin, l'oncle de François, lançait sa carrière discographique. En

1995, il fait événement en publiant l'œuvre pour orgue - dont soixante-dix pièces jusque-là restées inédites - du même compositeur. Né en 1950, appartenant à une génération influencée à tout jamais par les maîtres à penser que sont Kenneth Gilbert et Gustav Leonhardt, il en a appris combien les instruments anciens, bien restaurés, peuvent révéler toute l'expressivité de la musique des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Il dirige depuis plus de dix ans la Semaine de musique baroque de Monaco qu'il consacre exclusivement à la musique de chambre. Sa discographie comprend plus de trente-cinq enregistrements, la plupart en soliste. Outre sa passion pour Bach et la musique française, Davitt Moroney témoigne d'un égal intérêt pour William Byrd, dont il enre-

gistre actuellement l'intégrale de l'œuvre pour clavier.

### **Vadim Repin**

Après avoir remporté à l'âge de dix-sept ans le concours de violon le plus prestigieux et le plus difficile du monde, le concours reine Elisabeth, Vadim Repin, qui en a maintenant vingt-cinq, est considéré comme le jeune violoniste le plus en vue à être sorti de Russie depuis l'époque de Heifetz, Milstein et David Oistrakh. Né à Novosibirsk où il a étudié avec le professeur Zakhar Bron, Repin s'est produit pour la première fois en public avec orchestre à l'âge de sept ans ; à onze ans, il donnait un récital à Saint-Petersbourg. Repin vit aujourd'hui à Amsterdam, d'où il mène une carrière internationale. Il a joué comme soliste avec les orchestres les plus prestigieux des

Pays-Bas, d'Allemagne, de Suisse, du Japon, de Russie et des Etats-Unis : le Royal Concert-gebouw, le Berlin Sinfonieorchester, l'Orchestre philharmonique d'Israël, le NHK du Japon, l'Orchestre symphonique de Chicago... Parmi ses partenaires, citons Boris Berzovsky, Bella Davidovitch et Alexander Melnikov... Repin s'est vu récemment accordé la permission par la société Stradivarius de Chicago de se servir du magnifique Stradivarius « Ruby » de 1708.

### **Mikhaïl Mouratch**

commence ses études musicales à six ans et donne son premier récital à l'âge de quinze ans et son premier concerto avec orchestre à seize ans. Il poursuit ses études musicales à l'Institut Gnnessin de Moscou

avec Jevgeny lieberman - élève de Heinrich Neuhaus - puis étudie au conservatoire de Moscou avec une autre élève de Neuhaus, Vera Gornostajeva. En 1984, il commence une carrière de concertiste, tout en prenant des leçons avec Vadim Sakharov à Paris. A partir de ce moment on le voit jouer en ex-URSS avec différents orchestres, en soliste et en musique de chambre. Depuis 1989, il vit à Amsterdam. Il continue à se produire comme soliste tout en se dévouant à la musique de chambre qu'il joue dans de nombreux festivals européens. Il a joué également aux Etats-Unis et au Canada. Parmi ses partenaires musicaux, citons Maxim Vengerov, Vadim Repin, Ilya Grubert, Mark Lubotsky, Alexander Rozhdestvensky...

### **Pascale Boquet**

a étudié le luth auprès de Hopkinson Smith et Paul O'Dette. Elle est membre de plusieurs ensembles de musique Renaissance : Ensemble Douce Mémoire, Ensemble Dulzainas, Compagnie Maître Guillaume (musique et danse) et les Witches (spectacles Shakespeare), au sein desquels elle enregistre de nombreux disques : « Fricassée Lyonnaise » (Astrée-Auvidis), « Ruffo » (Stil), « Musique à danser de la Renaissance » (Vérany), « Shakespeare en Ballades » (Hortus), etc. Elle enseigne le luth, la basse continue et l'improvisation au CNR de Tours.

### **technique**

#### **Olivier Fioravanti**

régie générale

#### **Jean-Marc Letang**

régie plateau

#### **Guillaume Ravet**

régie lumières

#### **Gérard Police**

régie son

# cité de la musique

## réservations

individuels]

01 44 84 44 84]

groupes

01 44 84 45 71

visites groupes musée

01 44 84 46 46

## 3615 cit musique

[ (1,29F TTC la minute)

## renseignements

01 44 84 45 45

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

  Porte de Pantin

