

**Domenico Scarlatti
sur instruments anciens**

**Jeudi 6, vendredi 7,
samedi 8 et dimanche 9 mars 2003**

Vous avez la possibilité de consulter
les notes de programme en ligne,
2 jours maximum avant chaque concert :
www.cite-musique.fr

sommaire

5	Programmes des concerts
22	Domenico Scarlatti : Les sonates minutes
26	Portraits croisés des trois interprètes
29	Instruments
33	Biographies

Il y a un « cas Scarlatti ». Sixième enfant d'Alessandro Scarlatti, le plus important compositeur napolitain du début du XVIII^e siècle, Domenico aurait pu ne faire qu'une carrière honorable. La terre était fertile, mais il manquait encore ce qui devait l'ensemencer. L'inattendu survint lorsqu'il suivit son élève, l'infante Maria Barbara, à Lisbonne et Madrid. Là, il découvrit une terre âpre, dure à travailler, des paysages minéraux, des contrastes d'ombre et de lumière inconnus sous le ciel d'Italie et, surtout, la vie violente des fêtes et des musiques populaires, la ferveur des voix, le rythme frénétique des pas de danse, les harmonies dissonantes de la guitare *flamenca*.

Et le miracle eut lieu : il s'appropriâ ce monde pour en restituer la quintessence dans le cadre formel le plus étroit qu'on puisse imaginer, celui de la sonate pour clavier. Sans cesse remis en chantier, immuable de forme mais d'un caractère chaque fois différent, ce microcosme fut, jusqu'à sa mort, le lieu d'élection qui recueillit son inépuisable invention créatrice.

Jeudi 6 mars – 20h
Amphithéâtre

Domenico Scarlatti (1685-1757)

Sonates

Pierre Hantaï, piano-forte

Pierre Hantaï joue sur un piano-forte en forme de clavecin de Pascal Joseph Taskin (Paris, 1788), dépôt du Musée du Louvre au Musée de la musique.

Durée du concert (entracte compris) : 1h35

Vendredi 7 mars – 20h

Amphithéâtre

Domenico Scarlatti*Sonates**K 240 en sol majeur (allegro)**K 426 en sol mineur (andante)**K 214 en mi majeur (andante)**K 215 en mi majeur (allegro)**K 466 en fa mineur (andante moderato)**K 467 en fa mineur (allegrissimo)**K 208 en la majeur (cantabile e lento)**K 209 en la majeur (allegro)***40'**

entracte

*Sonates**K 217 en la mineur (andante)**K 175 en la mineur (allegro)**K 439 en si bémol majeur (moderato)**K 248 en si bémol majeur (allegro)**K 249 en si bémol majeur (allegro)**K 232 en mi mineur (andante)**K 233 en mi mineur (allegro)**K 46 en mi majeur (presto)***35'****Enrico Baiano**, piano-forte et clavecin

La première partie de ce concert est jouée sur un piano-forte, copie de Ferrini, facteur Denzil Wraight, la seconde sur un des clavecins du Musée de la musique.

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Enrico Baiano,
piano-forte et clavecin

Sonate K 426 – Cette sonate de tempo modéré exhale sa tristesse en de mélancoliques lignes aux contours hésitants et aux harmonies mineures incertaines, laissées en suspens par de fréquents silences.

Sonate K 215 – L'harmonie de cette sonate est surprenante, à petite comme à grande échelle. Ce sont surtout les modulations inattendues de la seconde partie qui étonnent, après une transition juxtaposant sans préparation les tonalités par tons ascendants. Par un système de retards, le motif du début superpose plusieurs harmonies dans ses accords, d'où des dissonances. Ces dissonances se retrouvent au commencement de la seconde partie, mais directement attaquées, augmentant l'incertitude harmonique. Ces « *clusters* » s'opposent au reste de la sonate par leur densité.

Sonates K 466 et 467 – Comme les deux faces d'une même médaille, elles sont unies par la tonalité peu courante de *fa* mineur, un parcours tonal similaire, l'incorporation de triolets qui assouplissent le mouvement perpétuel des croches, et une thématique basée sur des gammes (à noter dans la K 467 le beau mouvement contraire de celles-ci entre les mains en valeurs rythmiques différentes).

Sonate K 208 – La mélodie accompagnée par des accords réguliers rappelle l'écriture de guitare. Des syncopes apportent une souplesse rythmique.

Sonate K 209 – En *la* majeur comme la précédente, cette sonate peut en constituer comme un second mouvement complémentaire par son tempo vif et sa métrique à trois temps.

Sonate K 175 – Cette sonate ressemble à une géniale couverture en *patchwork*. Débutant par des accords que nos compositeurs actuels de variété n'auraient sûrement pas reniés, elle se poursuit par un épisode « pastoral » qui s'oppose par sa naïveté mélodico-harmonique et ses

accords en quintes à vide. Puis, sans préparation, voici un motif stressant par ses accords avec trémolos, de plus en plus chargés d'*acciacature*, *clusters* dont on pourrait craindre le total chromatique, n'était l'époque. Ceci n'empêche nullement Scarlatti, après un court silence d'incertitude, de résoudre de la façon la plus traditionnelle sur une cadence parfaite, comme s'il se flattait d'avoir joué un bon tour à ses auditeurs ! La seconde partie exploite abondamment les *acciacature*.

Sonates K 248 et 249 – Ces deux sonates forment également une paire en ce qu'elles partagent la tonalité de *si* bémol majeur, un arpège descendant en guise d'introduction et un parcours tonal assez complexe marqué par la modulation inattendue en mineur.

Sonates K 232 et 233 – Ces deux sonates sont reliées par de fortes similitudes : la tonalité de *mi* mineur, l'entrée des voix en imitations, les notes répétées, les motifs à base de gammes, les retards, une écriture rythmique subtile (par exemple, la métrique par deux au sein du trois temps dans un motif de la sonate K 233).

Sonate K 46 – Loin d'être un exercice gratuit de haute voltige par ses sauts vertigineux à la main gauche, cette sonate surprend par son caractère frénétique. Après un départ tonitruant en arpèges dramatisés par des silences et parcourant presque tout le clavier, des motifs déstabilisés par des syncopes et aux intervalles acides sont répétés jusqu'à l'obsession. Même le plan harmonique étonne par la tonalité qui débute la seconde partie, différente de celle qui termine la première partie. (Comme s'il changeait d'avis, Scarlatti abandonne la dominante *si* pour se fixer sur le relatif *do* dièse mineur.)

Christine Jean

Samedi 8 mars – 15h
Amphithéâtre

Domenico Scarlatti
Sonates

K 308 en do majeur (cantabile)

K 84 en do mineur (allegro)

K 49 en do majeur (presto)

K 277 en ré majeur (cantabile andantino)

K 278 en ré majeur (con velocita)

K 213 en ré mineur (andante)

K 517 en ré mineur (prestissimo)

K 105 en sol majeur (allegro)

K 144 en sol majeur (cantabile)

30'

entracte

Sonates

K 106 en fa majeur (andante)

K 107 en fa majeur (allegro)

K 93 en sol mineur (fuga)

K 234 en sol mineur (andante)

K 43 en sol mineur (allegro assai)

K 490 en ré majeur (cantabile)

K 443 en ré majeur (allegro)

K 492 en ré majeur (presto)

26'

Aline Zylberajch, clavecin et piano-forte

Aline Zylberajch joue alternativement sur un clavecin Hensch (Paris, 1761, collection du Musée de la musique, Paris, n° inv. E.974.3.1) et un piano-forte, copie de Ferrini, facteur Denzil Wraight.

Durée du concert (entracte compris) : 1h15

Aline Zylberajch,
piano-forte et clavecin

Sonates K 277 et 278 – Sœurs jumelles en apparence (ré majeur, triolet omniprésent, modulation en *la* mineur comme un insert dans leur première partie), elles s'opposent pourtant par leur caractère. Autant la K 277 est douce et mélancolique, se développant en mélodie accompagnée soutenue par des accords réguliers et rassurants, autant la K 278 paraît plus sauvage avec ses harmonies tendues, son feu ininterrompu de triolets, ses trilles énergiques et ses brusques arrêts sur des silences.

Sonate K 517 – Tel un torrent de feu, le flux sonore se déverse implacablement, auquel les sauts d'octave de la main gauche viennent ajouter une agitation impatiente.

Sonate K 105 – Des tournures typiques de la musique populaire espagnole sont présentes ici : les décalages rythmiques des mains et les accords très tendus allant jusqu'à la superposition de deux harmonies différentes.

Sonate K 144 – Pleine de douceur et de mélancolie contenue, la mélodie accompagnée de cette véritable *aria* se fait plus douloureuse dans la seconde partie.

Sonate K 106 – Elle forme manifestement une paire avec la sonate K 107. Comme celle-ci, elle commence en *fa* majeur et surprend par son plan harmonique (*la* bémol majeur qui fait suite à la conclusion en *do* majeur de la première partie). Mais, à la différence de la sonate suivante, tout est énoncé sur le mode ludique grâce à des rythmes incisifs et variés et des grands intervalles rebondissants.

Sonate K 107 – On peut presque parler ici de caractère psychotique par les motifs nerveux (gammes-fusées, notes répétées ou plongées vertigineuses dans le grave), l'immobilisation très théâtrale sur une note (*la* dominante) au point de tension harmonique maximale (*la crux*), et le parcours harmonique tendu. (La première partie se termine par l'assombrissement de la dominante mineure.

De plus, la sonate, exceptionnellement, boucle non pas dans la tonalité de départ mais de façon plus dramatique dans son homonyme *fa* mineur).

Sonate K 490 – Toute de fantaisie, elle oppose de façon théâtrale le diatonisme de ses gammes-fusées au chromatisme du motif en accords rebattus chargés d'*acciacature* et d'appoggiatures dissonantes.

Sonate K 492 – Elle partage avec la sonate précédente la claire tonalité de *ré* majeur et ces gammes-fusées débridées, maintenant en mouvement contraire entre les mains.

Christine Jean

Samedi 8 mars – 20h
Amphithéâtre

Domenico Scarlatti
Sonates

Pierre Hantaï, piano-forte

Pierre Hantaï joue sur un piano-forte en forme de clavecin de Pascal Joseph Taskin (Paris, 1788), dépôt du Musée du Louvre au Musée de la musique.

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Dimanche 9 mars – 14h

Amphithéâtre

Domenico Scarlatti

Sonates

K 109 en la mineur (andante)

K 181 en la majeur (allegro)

K 402 en mi mineur (andante)

K 394 en mi mineur (allegro)

K 395 en mi majeur (allegro)

K 481 en fa mineur (andante cantabile)

K 482 en fa mineur (allegroissimo)

K 162 en mi majeur (andante - allegro)

37'

entracte

Sonates

K 227 en si mineur (allegro)

K 69 en fa mineur (moderato)

K 184 en fa mineur (allegro)

K 132 en ut majeur (cantabile)

K 115 en ut mineur (allegro)

K 516 en ré mineur (allegretto)

K 295 en ré mineur (allegro)

K 119 en ré majeur (allegro)

32'

Enrico Baiano, piano-forte et clavecin

La première partie de ce concert est jouée sur un piano-forte, copie de Ferrini, facteur Denzil Wraight, la seconde sur un des clavecins du Musée de la musique.

Durée du concert (entracte compris) : 1h30

Enrico Baiano,
piano-forte et clavecin

Sonate K 402 – Toute la tristesse douloureuse de cette sonate s'exprime dans les ressassements et les relations tendues des tonalités. Les deux parties symétriques se divisent chacune en deux épisodes séparés par un silence dramatique autour duquel Scarlatti, en peintre des sons, fait s'opposer deux tonalités éloignées. Le point de tension harmonique maximum de chaque partie (la *crux*) est prolongé le plus longtemps possible grâce à des superpositions acides d'harmonies différentes, des dominantes ressassées en accords rebattus ou en arpèges, et des cadences non conclusives (rompues). La seconde partie attaque de façon inattendue en *do* majeur et donne un éclairage nouveau au matériel thématique de la première partie, assurant ainsi la progression dramatique de la sonate. (C. J.)

Sonates K 394 et K 395 – Ces deux sonates, qui forment une paire, portent la caractéristique du style hispanisant qu'affectionne Scarlatti : une série d'accords à la main gauche, souvent en agrégats, accompagnant une ligne mélodique à la main droite. Les deux sections de la première sonate sont extrêmement contrastées : après une première partie en imitation et en croches survient une grande série d'arpèges s'enchaînant à un passage hispanisant. La seconde sonate est d'une écriture variée où alternent les formules rapides en doubles croches et des passages en accords qui créent un ostinato rythmique sur lequel se développe une mélodie volontiers syncopée. (D. H.)

Sonate K 227 – Tout oppose les deux parties de cette sonate : une métrique ternaire, des notes répétées et un flux sonore continu succèdent à une première partie en binaire. (C. J.)

Sonate K 69 – Cette sonate, dont la seconde partie utilise dans le même ordre le matériel thématique de la première partie, s'abreuve à la danse espagnole. Le premier motif attire l'attention avec son départ en levée et son mode

phrygien sur le tétracorde descendant *fa, mi* bémol, *ré* bémol, *do*. Son écriture harmonique et rythmique lascive est remplie de *ligature e durezza* (retards et dissonances). Le second motif n'est pas moins « pimenté », avec ses deux arpèges basés sur des accords de septièmes disposés de façon à former presque des *acciaccature*. (C. J.)

Sonate K 115 – « En blanc et noir », voilà comment l'on pourrait, sans vouloir faire de jeu de mots, qualifier cette sonate tout en contrastes. Contrastes harmoniques d'abord, par l'alternance d'épisodes sombres et lumineux. Le plan tonal conduit l'auditeur de surprise en surprise. (La première partie se conclut à la dominante majeure *sol*. Après une transition aux trémolos angoissants, Scarlatti semble changer d'avis subitement et fait démarrer la partie suivante au ton du relatif *mi* bémol.) Les chromatismes dramatisent le discours et s'opposent aux gammes diatoniques. Les *acciaccature* tendent l'expression alors que les formules de cadence résolvent les tensions harmoniques. Les contrastes se manifestent aussi dans les tessitures qui opposent l'aigu à l'extrême grave pendant que les mains se croisent. Enfin, les traits continus s'opposent aux arrêts des notes liées. (C. J.)

Sonate K 119 – Scarlatti déploie ici ses talents de coloriste. Il transforme le clavecin en véritable orchestre dans lequel on croit percevoir la guitare (accords répétés) et les castagnettes (notes répétées rapidement). Il oppose les tessitures, allège ou densifie les textures comme s'il ajoutait progressivement des instruments. Il assombrit progressivement la couleur harmonique jusqu'à la charger à l'extrême par des *acciaccature* dans les accords aux rythmes opposés entre les deux mains. (C. J.)

Les commentaires des sonates ont été écrits par Christine Jean (C.J.) et Denis Herlin (D.H.)

Dimanche 9 mars – 17h

Amphithéâtre

Domenico Scarlatti*Sonates**K 544 en si bémol majeur (cantabile)**K 473 en si bémol majeur (allegro molto)**K 440 en si bémol majeur (minuet)**K 45 en ré majeur (allegro)**K 282 en ré majeur (allegro)**K 402 en mi mineur (andante)**K 394 en mi mineur (allegro)**K 395 en mi majeur (allegro)***30'**

entracte

*Sonates**K 219 en la majeur (andante)**K 220 en la majeur (allegro)**K 468 en fa majeur (allegro)**K 462 en fa mineur (andante)**K 386 en fa mineur (presto)**K 291 en mi mineur (andante)**K 376 en si mineur (allegro)**K 244 en si majeur (allegro)***35'****Aline Zylberajch**, clavecin et piano-forte

Aline Zylberajch joue alternativement sur un clavecin Hensch (Paris, 1761, collection du Musée de la musique, n° inv. E.974.3.1) et un piano-forte, copie de Ferrini, facteur Denzil Wraight.

Durée du concert (entracte compris) : 1h25

Aline Zylberajch,
piano-forte et clavecin

Sonate K 282 – Ses motifs sont basés sur un continuum de croches. Cette sonate est remarquable par l'insertion, dans chacune des parties, d'un épisode plus sombre mis en valeur par des silences. Symétriques du point de vue formel, ces deux épisodes diffèrent par leur contenu. Le premier présente des accords rebattus. Le second est un véritable menuet qui contraste par son tempo modéré et sa métrique à trois temps. Comme si de rien n'était, la seconde partie repart du point où elle s'était arrêtée, puisqu'elle reprend dans l'ordre le matériel thématique de la première partie (insert mis à part). Mozart saura lui aussi faire des parenthèses poétiques. (C. J.)

Sonate K 402 – Toute la tristesse douloureuse de cette sonate s'exprime dans les ressassements et les relations tendues des tonalités. Les deux parties symétriques se divisent chacune en deux épisodes séparés par un silence dramatique autour duquel Scarlatti, en peintre des sons, fait s'opposer deux tonalités éloignées. Le point de tension harmonique maximum de chaque partie (la *crux*) est prolongé le plus longtemps possible grâce à des superpositions acides d'harmonies différentes, des dominantes ressassées en accords rebattus ou en arpèges, et des cadences non conclusives (rompues). La seconde partie attaque de façon inattendue en *do* majeur et donne un éclairage nouveau au matériel thématique de la première partie, assurant ainsi la progression dramatique de la sonate. (C. J.)

Sonates K 394 et K 395 – Ces deux sonates, qui forment une paire, portent la caractéristique du style hispanisant qu'affectionne Scarlatti : une série d'accords à la main gauche, souvent en agrégats, accompagnant une ligne mélodique à la main droite. Les deux sections de la première sonate sont extrêmement contrastées : après une première partie en imitation et en croches survient une grande série d'arpèges s'enchaînant à un passage hispanisant. La seconde sonate est d'une écriture variée où alternent les formules rapides en doubles croches et

des passages en accords qui créent un ostinato rythmique sur lequel se développe une mélodie volontiers syncopée. (D. H.)

Sonates K 219 et K 220 – Cette paire de sonates s’ouvre par un *andante* où le triolet, qui ponctue fréquemment les deuxièmes moitiés des temps, revient comme un motif obstiné. La deuxième se déploie en 3/8, mesure de prédilection de Scarlatti : les trois croches de chaque mesure ponctuent inexorablement le discours de façon mélodique ou rythmique (sous forme d’accords). (D. H.)

Sonate K 468 – Si Scarlatti est un novateur dans sa conception des microsomes sonores que représente chaque sonate, il l’est également dans le domaine de la technique de clavier. Dans cette pièce, il a recours à plusieurs glissandos pour lesquels il précise « *con dedo solo* » (avec un seul doigt). Le motif initial de trois croches suivi d’une croche et deux doubles forment le matériau récurrent de l’ensemble de la sonate. (D. H.)

Sonate K 386 – Écrite à deux voix continûment, cette sonate ressemble à une toccata vive avec des arpèges brisés, des montées chromatiques. La trame des croches est quasiment ininterrompue et renforce le sentiment d’un discours musical volubile. (D. H.)

Les commentaires des sonates ont été écrits par Christine Jean (C.Ĵ.) et Denis Herlin (D.H.)

Domenico Scarlatti

Les « Sonates minute »

Séville, 3 février 1729. Autour de l'Alcazar règne une agitation inaccoutumée. Il faut dire que la ville accueille en grande pompe la nouvelle infante Maria Barbara du Portugal, qui vient d'épouser Ferdinand, héritier du trône d'Espagne. « Dans les bagages » de la nouvelle venue a pris place un musicien : Domenico Scarlatti. Quels sujets d'étonnement doivent être pour l'Italien ces paysages brûlés par le soleil, ces remparts imposants, ces mélodies tantôt sauvages, tantôt déchirantes du flamenco. Etonné, cet Italien ? Peut-être pas tant que cela. Il faut dire qu'étant au service de la princesse depuis dix ans, la péninsule ibérique est déjà une réalité pour lui. Dans une certaine mesure, elle l'est même depuis toujours, lui qui est natif de Naples, alors sous domination espagnole. C'est aussi comme organiste et compositeur de la chapelle du vice-roi d'Espagne qu'il a initié sa carrière. Pourquoi s'expatrier lorsque l'on est fils d'un compositeur d'opéras aussi reconnu qu'Alessandro Scarlatti ? Peut-être justement parce que l'on est « le fils d'Alessandro Scarlatti ». Formé par son père, Domenico devait sans doute ressentir le poids de cette ascendance, même si elle était source de certaines facilités pour faire son chemin dans le domaine musical. Le roi Jean V du Portugal a besoin d'un maître de musique pour l'éducation de sa fille et de son frère ? L'occasion est trop belle de s'émanciper. C'est une relation faite de cordialité et d'estime réciproque qui va le lier jusqu'à sa mort à cette infante devenue reine en 1746, par ailleurs très douée pour le clavecin. Lui qui aurait pu parcourir l'Europe comme virtuose du clavecin va mener désormais une vie discrète, entièrement dévouée aux plaisirs de la Cour et aux talents de Maria Barbara.

Œuvrant entièrement à des fins privées, Scarlatti ne se préoccupe pas de faire éditer ses compositions dont il nous reste 555 sonates. Seuls sont publiés de son vivant les *Essercizi per gravicembalo*, soit trente pièces alors qu'il a déjà cinquante-trois ans. Peu d'œuvres mais grand retentissement puisqu'en Angleterre, Avison les transcrit pour ensemble instrumental en 1744. En l'absence

d'autographes, il est difficile de dater ces sonates. Il semble cependant que Scarlatti les ait écrites à la fin de sa vie. Il est également délicat de déterminer à quel(s) instrument(s) elles sont destinées. Maria Barbara avait un grand nombre de clavecins et de pianos-forte. Or, d'après l'inventaire après décès, aucun ne possédait de façon certaine l'étendue requise pour jouer l'ensemble des sonates. Les clavecins provenaient de différents pays et le piano-forte alors naissant était très apprécié. La reine possédait notamment un Ferrini de 1730 dont on pourra entendre une reconstitution de Denzil Wraight pendant cette série de concerts. Il sera intéressant de comparer une même sonate jouée sur deux instruments différents.

« *Quoique dégagée de toute référence littéraire, la sonate de Scarlatti est un opéra-minute. Les héros et les péripéties en sont les entrechoquements de cellules, de rythmes, d'harmonies et de timbres.* » Cette formule de Brigitte François-Sappey résume ce qu'est une sonate de Scarlatti.

Dans la production du jeune Domenico, rien ne pouvait laisser prévoir une telle éclosion. Lui qui s'était essayé sans succès véritable à la musique vocale (il a été tout de même organiste et maître de Chapelle au Vatican) va briller là où son père ne s'est pas illustré, c'est-à-dire au clavecin. Ses sources sont essentiellement Gasparini avec qui il travaille à Venise vers 1705 et Frescobaldi, l'un de ses prédécesseurs à Saint-Pierre de Rome. Le premier l'influence par son langage parsemé de dissonances (en particulier les *acciacature*, notes ajoutées à l'harmonie d'un accord pour faire dissonance) ; du second il retient le contrepoint qu'il utilise très discrètement.

Entre baroque et classicisme

Dans l'ensemble des 555 pièces, on trouve seulement une série de variations, un rondo et cinq fugues, le reste étant des sonates. Peu représentée, la fugue semble symboliser le monde révolu de la jeunesse de Scarlatti auquel il

convient de rendre hommage mais de loin. Elle est très différente d'une fugue de Jean-Sébastien Bach puisque la conduite des voix est seconde en regard des événements harmoniques et des effets de texture.

Ralph Kirkpatrick a magnifiquement mis en évidence la structure la plus courante des sonates, soit un mouvement de forme binaire à reprises relevant à la fois des pièces de la suite baroque et de la sonate classique à venir. Une première partie reprise va du ton principal à la dominante (que Scarlatti se plaît parfois à minoriser) ou au relatif ; la seconde partie, plus modulante et généralement reprise, retourne au ton principal.

À l'intérieur s'agencent de nombreux motifs repris ou non dans la seconde partie. Le point de tension maximale ou *crux* intervient à la modulation à la dominante dans la première partie et au retour du ton principal dans la seconde. Cette bipartition formelle s'accompagne parfois d'une bipartition au niveau de la succession des sonates puisque certaines semblent aller par paires, jouant sur l'opposition ou la similitude.

Scarlatti s'est trouvé tardivement, peut-être parce qu'il a dû se forger un langage qui n'existait pas. Très personnel, celui-ci a souvent étonné par ses audaces. « *Il n'y a guère d'autre règle digne de l'attention d'un homme de génie que de ne pas déplaire au seul sens qui soit l'objet de la musique.* » Ne serait-ce pas un avant-goût du fameux « *Suffit d'entendre. Le plaisir est la règle* » de Debussy ?

Ce langage s'abreuve à tout le vécu de Scarlatti en tant qu'Italien et Espagnol d'adoption. Il puise aussi bien dans la culture savante que dans la culture populaire : d'après Burney, il « *imitait la mélodie des airs que chantaient les cochers, les muletiers et les gens du peuple.* » Ses harmonies parfois tendues à l'extrême, balayant presque toutes les tonalités, rappellent le dramatisme du flamenco et ne sont pas si éloignées de celles qu'il entendait encore enfant dans les chansons napolitaines. De la danse espagnole, on retrouve les ressassements et les carrures irrégulières, les instruments colorés (d'où les imitations au clavecin

d'instruments comme la guitare, les castagnettes, les fanfares de cuivres). Certaines sonates sont de vraies *arie*, trahissant le goût de Scarlatti pour la voix. Enfin, on peut comparer certaines pièces de Scarlatti aux études de Chopin ou de Liszt en ce qu'elles explorent une difficulté technique particulière. Il y a un plaisir de la digitalité dans les croisements de mains, les sauts vertigineux, les octaves, les traits foudroyants, les notes répétées. On retrouve les deux virtuoses qu'étaient Maria Barbara et Scarlatti. (N'oublions pas que celui-ci s'était mesuré brillamment à Haendel chez le cardinal Ottoboni à Rome.) Mais cette virtuosité est toujours au service de l'expression.

Christine Jean

Piano-forte ou clavecin ? Les six concerts proposés par Aline Zylberajch, Enrico Baiano et Pierre Hantai permettent de découvrir la riche palette d'émotions qui investit les sonates de Domenico Scarlatti.

« Escarlatti. » C'est par ce patronyme délicatement hispanisé qu'a souvent été présenté l'Italien Domenico Scarlatti (1685-1757), après un changement de péninsule qui l'avait fait passer, en 1719, grâce à l'intermédiaire du marquis de Fontes (l'ambassadeur du Portugal au Vatican), de Rome à Lisbonne pour tenir le poste de maître de chapelle de cette opulente cité. Outre ses responsabilités de compositeur officiel, Scarlatti devait également enseigner la musique aux deux enfants du roi du Portugal Juan V, Don Antonio et sa sœur Maria Barbara.

Et sa trépidante carrière ne devait pas en rester là ; Scarlatti suivra en effet à Madrid l'infante Maria Barbara lorsque cette jeune fille se mariera en 1728 au prince Fernando, le futur roi d'Espagne... Voilà où s'arrêtent ses pérégrinations, Domenico ayant ensuite passé la fin de sa vie à Madrid, dans une cour submergée de richesses, mais dont les ors semblaient parfois mal dissimuler les grilles du palais. C'est du moins ce qui ressort de sa correspondance enflammée et mélancolique, tout comme de ses 555 sonates pour clavier composées pour Maria Barbara, sa fidèle et talentueuse élève qui partageait avec lui un terrible sentiment d'enfermement. Il est évident que l'arrivée à la cour d'Espagne, en 1737, du castrat Carlo Broschi – mieux connu sous le nom de Farinelli, la figure emblématique de ces voix que les cours d'Europe s'arrachaient – a contribué à souligner ce sentiment d'isolement. Après avoir été considéré comme un maître chez lui, Scarlatti devait à présent partager.

Comment donc ne pas voir dans l'immense corpus des sonates une sorte de journal intime qui, par le seul discours des sons, raconterait leur vie dans cette prison dorée ? Un témoignage d'autant plus touchant qu'il montre comment, dans une forme musicale restreinte,

cet enfermement se traduit toujours par un désir de s'ouvrir au monde (référence aux différents styles de musique populaire espagnole, raffinement de la forme, inventivité constante des figures musicales et des ornements...). Au fil de cette chronique intime, la nature même de l'instrument a son importance. « *En 1759, rappelle Aline Zylberajch, l'inventaire après décès du roi Fernando VI fait état de quatre pianos faits à Florence, certainement achetés au facteur florentin Bartolomeo Cristofori – qui avait été le premier à inventer ce qu'il appelait le « gravicembalo col piano e forte » – ou à son successeur désigné, Giovanni Ferrini. Certains claviers sont limités à quatre octaves, mais d'autres atteignent une étendue plus large de cinquante-six notes. Ces instruments étaient très particuliers et ne ressemblaient en rien aux instruments viennois que l'on a aujourd'hui l'habitude d'entendre. Leur table était faite en cyprès, leurs cordes en laiton, ce qui confère à l'instrument une sonorité très douce, très cantabile, combinant la volubilité et la douceur.* »

D'autre part, la cour d'Espagne possédait certainement des clavecins flamands et portugais qui « *conviennent idéalement aux sonates les plus hispanisantes de Scarlatti* », indique Enrico Baiano. « *Mais il faut faire attention quand nous opposons aujourd'hui ces deux types de clavier, poursuit-il. Le piano-forte du début du XVIII^e siècle n'est pas si éloigné du clavecin ; à la limite, on pourrait le définir comme un clavecin avec des petits marteaux... Rappelons aussi qu'à cette époque, face aux clavecins qui bénéficiaient d'un niveau de facture exceptionnel, les premiers pianos-forte devaient faire bien pâle figure. Il ne faut donc pas considérer l'arrivée des premiers pianos comme un 'progrès'. Et puis toute la littérature de cette époque reste 'amphibie', dans le sens où les compositeurs écrivaient indifféremment pour un clavier ou un autre, en fonction de ce dont ils disposaient. Reste que les différences de sonorités sont grandes entre un clavecin et un piano. Avec le clavecin, tout est clair, mieux dessiné ; avec le piano-forte, tout est plus petit.* »

Pierre Hantaï ajoute que « *le piano-forte permet – ce qui est essentiel pour Scarlatti – de bien mélanger les sons,*

et de rendre compte des couleurs particulières contenues dans cette musique. D'autre part, tout l'aspect moderne de l'écriture pour clavier de cette époque, tournée vers l'orchestre, avec une recherche de plans sonores, de masses, d'intensités, se trouve renforcé sur cet instrument. Dans les sonates de Scarlatti, il y a une recherche constante de la couleur et du mélange des timbres, une vision quasiment 'impressionniste'. Scarlatti s'empare de motifs qu'il répète et fait tourner – ces motifs qui produisent cet effet sonore si particulier. Cela peut être accentué par l'utilisation de la pédale. Mais il est indiscutable que sur l'instrument à marteaux, les angles sont rabotés ; et le côté guitare a tendance à disparaître. »

Ce qui incite Aline Zylberajch à penser qu'il faut interpréter les sonates de Scarlatti sur les deux types de clavier, sans pour autant choisir le piano-forte pour les sonates plus lentes et chantées, et le clavecin pour les sonates rapides. « *Le fait d'entendre Scarlatti tour à tour sur clavecin et sur piano-forte nous incitera à comprendre différemment sa musique. Scarlatti, c'est aussi une variante des goûts réunis, de la musique italienne sous influence espagnole, française... La vélocité est une couleur sur sa palette, et chaque sonate constitue une sorte de 'portrait'. »*

Emmanuel Hondré

Instruments

Piano-forte en forme de clavecin de Pascal Taskin **Taskin (Theux, 1723 - Paris, 1793) Paris, 1788**

Cet instrument est l'un des quatre pianos-forte actuellement répertoriés, construits par Pascal Taskin, « Facteur de clavecin du Roi, élève et successeur de M. Blanchet ».

Dans les années 1780, le piano-forte s'impose peu à peu dans la vie musicale française et les facteurs de clavecins doivent adapter leur production à une demande de plus en plus forte de la part des musiciens, amateurs ou professionnels. Tout en explorant la voie des clavecins à genouillères permettant un semblant d'expressivité, Pascal Taskin construit des pianos-forte à partir de 1776 et ses instruments reflètent parfaitement, tant par leurs décors que par leurs sonorités, les goûts artistiques qui prévalent à cette époque.

Les instruments conservés nous permettent d'appréhender ses recherches concernant le piano-forte. Par exemple, il invente un système d'accord par crochet où, pour chaque note, s'entoure une seule corde qui forme le chœur frappé par le marteau. La mécanique est sans échappement : les marteaux sont projetés contre les cordes au moyen de pilotes, chacun d'eux étant mis en mouvement par un levier intermédiaire actionné par la touche. Les étouffoirs sont directement fixés sur les manches des marteaux. L'instrument joué ce jour est aussi muni d'un sillet harmonique qui permet la résonance par sympathie de la partie des cordes comprise

entre le chevalet et les pointes d'accroche. Pascal Taskin, garde des instruments de la musique de la chambre du roi, héritier de la tradition de la facture française d'instruments à clavier, mais aussi représentant à la convention du marquisat de Franchimont, son pays natal, s'éteint le 9 février 1793, quelques jours seulement après l'exécution de Louis XVI.

Jean-Claude Battault

étendue : FF - f3 (fa à fa), 61 notes
mécanique sans échappement
marteaux recouverts de peau,
étouffoirs en peau de buffle
un jeu de céleste et un jeu de forte
actionnés par genouillères
sillet harmonique
deux cordes par note
système d'accord à crochets
dépôt du musée du Louvre au
Musée de la musique, D.OA.10298

Piano-forte, copie de Ferrini, facteur Denzil Wright

Bartolomeo Cristofori (1655-1731) est considéré aujourd'hui comme l'inventeur du piano. Quoiqu'un instrument en état de marche soit décrit pour la première fois dans un inventaire de 1700, il avait probablement passé plus d'une décennie à développer son invention. Dès le XV^e siècle on a construit des dulcimers avec un clavier aux cordes frappées par un crampon métallique. Cependant, ce n'est qu'en 1720 que Cristofori imagina un mécanisme avec échappement, étouffoir et dispositif d'arrêt, tous éléments essentiels au fonctionnement du piano moderne. Scarlatti est particulièrement

lié au développement du mécanisme Cristofori. En tant que professeur de musique de Maria Barbara, il disposa de pianos, au Portugal puis en Espagne quand elle y devint reine en 1729. Des quatre pianos royaux construits à Florence, l'un fut signé en 1730 par Giovanni Ferrini, l'assistant de Cristofori. Deux des pianos de Maria Barbara avaient une étendue de 56 notes ; de ce fait, l'étendue GG/AA (sans sol dièse) - d3/e3 (sans mi bémol) a été utilisée pour cette reconstruction. J'ai réalisé un piano tel qu'il aurait pu être conçu dans l'atelier de Cristofori-Ferrini pour Maria Barbara en 1730.

Une source mentionne des cordes pour un Cristofori mesurées en « pieds du roi » (vers 1750), mais on n'a pas d'autres preuves de la présence de ce genre de piano en France. On peut donc penser que c'est la première fois qu'un tel instrument sera joué au public à Paris, 300 ans après l'invention du piano.

Denzil Wright

Clavecin signé Andreas Ruckers, Anvers, 1646

Le clavecin d'Andreas Ruckers fut construit à Anvers en 1646. Sa table d'harmonie est peinte dans le style habituel de ce célèbre atelier anversoise. La construction de la caisse, ce qui reste de sa structure interne après la mise à ravalement, le confirment. Si l'on peut affirmer qu'à l'origine il s'agissait bien d'un instrument à deux claviers, il paraît difficile d'attribuer ce travail à Andreas ou à son fils deuxième du nom. Du clavecin original (du type

« grand transpositeur français »), permettant une étendue chromatique de G1 - c3, à l'état actuel remontant à 1780, il convient de distinguer plusieurs étapes dans l'élargissement de la tessiture. Vers 1720, une modification intervient, pour installer dans la largeur de caisse initiale (803 mm) une étendue plus grande. Une réduction des écarts des claviers et registres fut opérée, et, aux graves, on gagna sur la largeur des blocs pour obtenir un instrument dont les limites étaient dorénavant F1 - c3. Par la suite, en 1756, l'instrument fut à nouveau agrandi dans l'aigu, ce qui fut assuré grâce au déplacement de la joue et au changement de sommier, au bénéfice d'une nouvelle largeur de caisse de 853 mm. Ce grand ravalement est attribué à J. E. Blanchet et donne une tessiture de F1 - e3. En 1780, Pascal Taskin, élève et successeur de Blanchet, reconstruisit entièrement l'instrument et augmenta la tessiture d'une note à l'aigu pour obtenir cinq octaves pleines F1 - f3. Il ajouta un quatrième rang de sautereaux aux trois existants, qu'il monta en peau de buffle, en opposition aux trois autres jeux montés de plume. Taskin installa un ensemble de mécaniques et de genouillères, permettant de registrer en cours d'interprétation et de créer éventuellement des effets de diminuendo ou de crescendo afin de concurrencer le piano-forte alors en plein essor, doté de l'expression. Cet instrument est désormais muni d'un fac-similé de mécanique (registres et sautereaux) réalisé en 1995 par l'atelier Von Nagel,

à la demande du Musée de la musique. Le son est à l'image du décor qui subit également des transformations au rythme des interventions des différents facteurs. Taskin apporta le style de son temps, piétement Louis XVI à pieds cannelés et rudentés, guirlandes de fleurs dans la boîte des claviers. Il respecta et s'adapta au décor extérieur posé sur fond d'or vers 1720 par un décorateur proche de Bérain. Ce dernier représenta une somptueuse nature morte sur le dessus du couvercle : fruits, fleurs, cahier de musique, flûte à bec à la française évoquant l'ouïe, l'odorat et le goût. Sur les éclisses, des couples d'enfants musiciens, des colombes évoquant les tendres émotions de l'amour. Des singes quant à eux symbolisent la malice et la complicité de ses jeux. À l'intérieur du couvercle, lui-même élargi en 1756, fut respecté le décor flamand original représentant les muses sur le mont Hélicon, présidées par Apollon, dieu de la musique et de la poésie charmant l'Olympe. Pégase, sur l'ordre de Poséidon, d'un coup de sabot ramène à la raison l'Hélicon, gonflé de plaisir. À l'écoute du concert, il risquait d'atteindre le ciel ; apaisé, jaillit de ses flancs une source : l'Hippocrène. La présence de Diane et de Daphné est aussi suggérée, car toutes deux sont proches d'Apollon. L'une est sa sœur jumelle, l'autre en fut aimée. Poursuivie, elle implora son père qui la changea en laurier. Les images se reflètent dans des manières opposées : à l'intérieur du clavecin des scènes mythologiques édifiantes et sérieuses,

à l'extérieur d'intuitives invitations à la volupté. Tout conduit à l'allégorie des sens : conditionner le bonheur, dans l'amour et la musique.

Michel Robin

tessiture actuelle : fa à fa (FF à f'''),
61 notes
3 rangs de cordes : 2 x 8', 1 x 4'
4 registres : 2 x 8', 1 x 4', un jeu de buffle en 8'
2 claviers, registration et accouplement par genouillères
Jeu de luth manuel
collection du Musée de la musique,
n° inv : E. 979.2.1

Clavecin signé Jean-Claude Goujon, Paris, avant 1749, ravalé par Jacques Joachim Swanen, Paris, 1784

Cet instrument, portant l'inscription « *Hans Ruckers me fecit Antverpiæ* » sur la barre d'adresse, au dessus des claviers, et la date 1590 ainsi qu'une rosace munie des initiales HR sur sa table d'harmonie, est en fait un instrument construit à Paris avant 1749 par Jean-Claude Goujon, comme le prouve la signature au revers de la table d'harmonie qui fut découverte lors de la restauration de cet instrument. Goujon a-t-il fait un faux par intérêt car les clavecins flamands construits par les Ruckers au XVII^e siècle étaient vendus à Paris au XVIII^e siècle plus chers que des instruments neufs ? Rien n'est moins sûr. Il a peut-être agi en simple copiste car les indices techniques caractéristiques d'un petit ravalement n'apparaissent pas et leur absence n'auraient pas abusé un de ses confrères. Construit à l'origine avec une étendue de 56 notes, GG - d3,

et trois jeux, 2 x 8' et 1 x 4', il subit un petit ravalement en 1749 qui consista en l'ajout de deux notes dans le grave, FF et FF dièse, et peut-être la transformation du jeu de 8' du clavier inférieur en jeu de buffle. En 1784, Jacques Joachim Swanen porta son étendue à 61 notes (FF - f3), ajoutant un quatrième jeu et installant des genouillères afin d'actionner les registres, une mécanique soulevant l'ensemble des sautereaux munis de buffle pour soulager les claviers lorsqu'on ne les utilise pas, ainsi que le mécanisme du diminuendo qui donne à l'instrument un semblant d'expression. Le décor extérieur de la caisse, en imitation des laques de Chine, très prisées durant le XVIII^e siècle, n'est pas celui d'origine : les restes de la décoration primitive sur fond noir furent découverts lors de sa restauration. La table d'harmonie est peinte dans le style des instruments de Ruckers. Les pourtours de claviers et d'intérieur de caisse, au-dessus de la table d'harmonie, peints d'arabesques, veulent imiter les motifs des papiers imprimés des facteurs anversoïis, voulant ainsi accentuer la supposée provenance flamande de ce clavecin. Restauré pour le jeu en 1968 par Hubert Bédard puis en 1980 par Michel Bobin, il est désormais muni d'un fac-similé de mécanique (registres et sautereaux) réalisé à la demande du Musée de la musique par l'atelier Marc Ducornet en 2001, afin de préserver l'originale, usée par le temps et le jeu.

Jean-Claude Battault

teissure actuelle : fa à fa (FF à f3), 61 notes
 3 rangs de cordes : 2 x 8', 1 x 4'
 4 registres : 2 x 8', 1 x 4', un jeu de buffle en 8',
 registration par genouillères : 4', diminuendo, 8' plume inférieur, 8' buffle, élévateur du jeu de buffle
 2 claviers, accouplement manuel à tiroir
 jeu de luth manuel
 dépôt permanent du Mobilier National au Musée de la musique, n° inv : E.233

Clavecin de Jean-Henri Hensch, Paris, 1761

Né en Allemagne, baptisé le 21 février 1700 à Castenholz, près de Cologne, Jean-Henri Hensch émigra à Paris aux alentours de 1720 avec son jeune frère Guillaume. Il commença son apprentissage en 1728, à l'âge de 28 ans, dans l'atelier d'Anton Vatter, originaire lui aussi de Rhénanie. Passé maître dans la corporation des facteurs d'instruments de musique, il deviendra juré comptable de la communauté dans les années 1746-1747. Travaillant avec son frère Guillaume et, à partir de 1760, avec son neveu Jean-Henri Moers, il laisse à sa mort, survenue en 1769, un atelier florissant, comme le prouve le nombre d'instruments terminés, en révision, en cours de fabrication ou de ravalement mentionnés dans son inventaire après décès. Il eut pour client le riche mécène Alexandre Le Riche de la Pouplinière. Les clavecins de Jean-Henri Hensch se caractérisent par une construction extrêmement soignée, héritée de la tradition de la facture française. Seuls quatre instruments connus de ce facteur sont parvenus jusqu'à nous.

Le clavecin construit en 1761 est particulièrement représentatif des instruments joués en France à cette époque par sa facture mais aussi par sa décoration : peinture extérieure noire avec encadrements dorés, table d'harmonie décorée d'oiseaux, de fleurs, de rinceaux dans le style rocaille et d'une rosace en métal doré portant les initiales du facteur, piétement de style Louis XV muni d'un tiroir. L'intérieur du couvercle est peint en gris et l'on suppose qu'il s'agit d'une couche de préparation pour un tableau qui n'a jamais été réalisé.

Il a été trouvé en 1974 dans un état proche de l'original, avec des transformations datant probablement de la fin du XVIII^e siècle : un jeu de luth ajouté et le jeu de huit pieds inférieur monté en peau de buffle. Restauré en 1977 par Hubert Bédard, il est désormais muni d'un fac-similé partiel de mécanique (registres et sautereaux emplumés), réalisé à la demande du Musée de la musique en 1985 par l'atelier des Tempéraments Inégaux, afin de préserver des pièces originales qui se seraient dégradées par le jeu de l'instrument.

Jean-Claude Battault

étendue : fa à fa, 61 notes, 5 octaves
 deux claviers avec accouplement à tiroir sur le clavier supérieur :
 clavier inférieur : un jeu de 8', un jeu de 4'
 clavier supérieur : un jeu de 8'
 registration par manettes, sautereaux emplumés
 un jeu de luth sur le 8' supérieur (ancien mais non original, pousoir sur la réglette)
 collection du Musée de la musique, Paris, n° inv. E.974.3.1

Biographies

Pierre Hantaï

Né à Paris en 1964, Pierre Hantaï commence ses études musicales à l'âge de onze ans et décide de se consacrer au clavecin qu'il étudie avec Arthur Haas. Très vite, il donne ses premiers concerts, en récital ou avec ses frères Marc et Jérôme et remporte plusieurs prix internationaux. Il bénéficie alors deux années durant de l'enseignement de Gustav Leonhardt à Amsterdam. Il forme en 1985 un petit ensemble orchestral qu'il dirige du clavecin : le Concert Français. La même année, il partage le continuo avec Gustav Leonhardt dans *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi à Nancy, commence à jouer en sonate avec Sigiswald Kuijken et entre dans La Petite Bande. Peu après, il rencontre Jordi Savall et commence alors une collaboration qui dure jusqu'à aujourd'hui. Désormais, Pierre Hantaï joue le plus souvent comme soliste en Europe, aux États-Unis et au Japon. Il est l'auteur d'une riche discographie consacrée notamment à Gilles Farnaby, John Bull, Girolamo Frescobaldi, Johann Sebastian Bach : son enregistrement des *Variations Goldberg*, publié voici dix ans, l'a fait connaître et inviter dans le monde entier. Il travaille actuellement à une série de disques consacrés à l'œuvre de Domenico Scarlatti pour le label Mirare, et vient de publier sa vision du Premier Livre du *Clavier bien tempéré* de Bach chez le même éditeur.

Enrico Baiano

Enrico Baiano est né à Naples en 1960. Après avoir obtenu les premiers prix en classe de piano et de composition au Conservatoire San Pietro a Majella de Naples, il se spécialise en clavecin avec Emilia Fadini au Conservatoire Giuseppe Verdi à Milan et démarre une carrière de concertiste comme soliste et membre d'ensembles au clavecin et à l'orgue. Les principaux festivals de musique ancienne l'ont accueilli (Vienne, Versailles, Ratisbonne, Bonn, Utrecht, Milan, Ambronay, Innsbruck, Bruges, Barcelone, Segovia, Santiago de Compostela, Brème). Enrico Baiano a joué pendant plusieurs années avec l'ensemble Cappella de' Turchini (dirigé par Antonio Florio), avec lequel il a enregistré chez Symphonia et Opus 111. Il prépare l'enregistrement de l'intégrale du *Clavier bien tempéré* de Bach chez Symphonia. Il fait partie actuellement de l'ensemble de musique contemporaine Dissonanzen, avec lequel il a déjà donné des concerts en Italie, notamment pour célébrer le 70e anniversaire de Sylvano Bussotti. Professeur de clavecin au Conservatoire Vincenzo Bellini de Palerme, Enrico Baiano est également l'auteur de plusieurs compositions. Ses enregistrements discographiques (chez Symphonia) ont reçu de nombreuses distinctions : « Diapason d'Or », « Choc » du *Monde de la musique*, « 10 »

de *Répertoire* pour son CD intitulé *La musique au temps de Luca Giordano*, « Choc » du *Monde de la musique*, « CD du mois » de *Alte Musik Aktuell* pour son enregistrement consacré à Vivaldi, « Choc » du *Monde de la musique*, « 5 » de *Diapason*, « 5 étoiles » de *Goldberg* pour son disque Scarlatti...

Aline Zylberajch

Lauréate du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans les classes d'analyse, histoire de la musique et clavecin, Aline Zylberajch a poursuivi ses études de clavecin auprès de Ton Koopman à Amsterdam. Établie aux États-Unis durant trois ans, elle y a étudié avec John Gibbons au sein du département de musique ancienne du New England Conservatory of Music de Boston, où elle a obtenu le diplôme de Master of Music. Depuis, son intérêt pour les divers aspects de la littérature pour clavier l'a conduite à pratiquer d'autres instruments, notamment l'orgue et le piano-forte. Collaboratrice de grands ensembles, tels les Musiciens du Louvre, ainsi que de formations de chambre comme les Nièces de Rameau, puis membre du Parlement de Musique, partenaire de différents solistes, elle a pu ainsi aborder les répertoires les plus divers, de l'opéra français au récital de lieder, de l'oratorio à la cantate de chambre en passant par presque tous les aspects de la musique

instrumentale. Elle a participé à plus de cinquante enregistrements discographiques et a enregistré pour la radio dans de nombreux pays. Son disque Froberger, autour d'un manuscrit redécouvert, paru chez Assai, a été unanimement salué par la critique (« Diapason d'or », « 10 » de *Répertoire*, « Choc » du *Monde de la musique*, « Recommandé » par *Classica*). Elle enseigne actuellement le clavecin au Conservatoire National de Région de Strasbourg et a collaboré à la publication de plusieurs ouvrages pédagogiques sur le clavecin. Elle est fréquemment sollicitée pour des master classes (France, Espagne, Pologne, États-Unis, Croatie, Mexique, Japon).

L'INDE DU NORD

du mercredi 19 au dimanche 23 mars

Hariprasad Chaurasia, flûte bansuri
Malabika Mitra, danse kathak
La nuit du raga : 9 concerts successifs
de grands maîtres de musique
hindoustanie (**Ali Ahmed Hussain
Khan, Girija Devi, Dhruba Ghosh,
Buddhadev Das Gupta, Lalith J. Rao,
Shujaat Husain Khan, Gundecha
Brothers, Nityanand Haldipur, Asad
Ali Khan**)

du vendredi 11 au dimanche 13 avril

Les traditions populaires du Gujarat,
du Rajasthan, du Punjab et de
la Diaspora.

du mercredi 16 au samedi 19 avril
**Susheela Raman, Trilok Gurtu, Zakir
Hussain...**

**ORCHESTRE PHILHARMONIQUE
DE RADIO FRANCE**

lundi 24 mars - 20h

Myung-Whun Chung, direction
Lars Vogt, piano
Ludwig van Beethoven : *Concerto pour
piano n° 4*
Igor Stravinski : *Le Sacre du Printemps*

**LES PERCUSSIONS DE
STRASBOURG**

du jeudi 27 au dimanche 30 mars

L'Âge d'or, de **Luis Buñuel** –
Le Scorpion, musique de **Martin
Matalon**
Gérard Grisey : *Le Noir de l'étoile*

**INTÉGRALE DES SONATES POUR
PIANO DE FRANZ SCHUBERT**

du jeudi 3 au dimanche 6 avril

6 concerts avec **Alain Planès,
Nicholas Angelich** et **Giovanni
Bellucci**

DOMAINE PRIVÉ HEINZ HOLLIGER

du mercredi 23 au mardi 29 avril

6 concerts avec **Heinz Holliger,
Andras Schiff, le Freiburger
Barockorchester, l'Orchestre
Symphonique** et l'**Ensemble Vocal de
la Radio de Stuttgart...**

**réservation ouverte durant l'entracte
ou au 01 44 84 44 84
www.cite-musique.fr/resa**