

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

LES INSTRUMENTS DU MUSÉE II
DE L'EXPOSITION AU CONCERT

Du mardi 2 au samedi 6 mars 2004

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

5 MARDI 2 MARS - 20h

Christophe Coin, arpeggione et violoncelle
Patrick Cohen, piano
Erich Höbarth, violon

Œuvres de **Franz Schubert**

12 MERCREDI 3 MARS - 20h

Sergio Azzolini, basson
Christophe Coin, violoncelle
Patrick Cohen, piano
Gilles Colliard, violon

Œuvres d'**Étienne Ozi, Johann Schobert, Wolfgang Amadeus Mozart**
 et **Joseph Haydn**

21 JEUDI 4 MARS - 20h

Christophe Coin, violoncelles
Patrick Cohen, pianos

Œuvres de **Frédéric Chopin** et **Camille Saint-Saëns**

28 VENDREDI 5 MARS - 20h

Christophe Coin, viole de gambe
Vittorio Ghielmi, viole de gambe
Guido Balestracci, viole de gambe
Pierre Hantaï, clavecin

Œuvres d'**Antoine Forqueray, François Couperin, Sainte-Colombe,**
Dubuisson et **Marin Marais**

38 SAMEDI 6 MARS - 15h

Forum : Comment jouer les instruments des musées ?

Objets de fascination, les instruments historiques comptent parmi les traces qui nous permettent aujourd'hui de comprendre une œuvre, un style, une époque, surtout lorsque l'on connaît les liens qui unissaient les compositeurs et leurs « instruments-interprètes ».

C'est pour éclairer cette intimité que le Musée de la musique œuvre depuis plusieurs années à la connaissance et à la conservation des instruments de musique. Il s'agit alors d'aller à la rencontre d'un objet, mais aussi – et surtout – d'un son, d'une identité sonore, dont les caractéristiques pourraient avoir une grande valeur pour comprendre l'esthétique de chaque époque.

Conçue autour de la personnalité de Christophe Coin, cette série de concerts permet d'entendre pour la première fois certains instruments rares de nos collections dont les interprètes ont souhaité expérimenter les qualités musicales. Ils seront associés aux instruments originaux qui appartiennent aux musiciens ou à des collectionneurs privés. Le samedi 6 mai, un forum conclut cette semaine afin d'éclairer les voies qui s'offrent aujourd'hui aux musiciens pour jouer les instruments historiques dans les meilleures conditions.

Mardi 2 mars - 20h

Amphithéâtre

Franz Schubert (1797-1828)

Sonate en la mineur pour arpeggione et piano, D. 821

Allegro moderato

Adagio

Allegretto

25'

Trio pour piano et cordes n° 1 en si bémol majeur op. 99, D. 898

Allegro moderato

Andante un poco mosso

Scherzo : Allegro

Allegro vivace

32'

Solistes de l'Ensemble Baroque de Limoges

Christophe Coin, arpeggione (copie de Pierre Jaquier inspirée de l'arpeggione du Musée de la musique, collection Christophe Coin), violoncelle Alessandro Gagliano *ca* 1710 (Fonds Instrumental Français)

Patrick Cohen, piano Brodmann 1814 (collection Musée de la musique)

Erich Höbarth, violon Giuseppe Guarneri 1705 (collection Erich Höbarth)

Durée du concert : 1h10 sans entracte

Franz Schubert
Sonate pour arpeggione et piano

Le domaine de la musique utilitaire est loin de se limiter, chez Schubert, aux innombrables partitions écrites pour le cercle étroit de ses amis. Si les Schubertiades ont permis au catalogue du musicien de s'enrichir en lieder, danses ou pièces pour piano à quatre mains, les nombreuses commandes auxquelles il a dû répondre l'amènèrent à aborder des formations ou des genres parfois surprenants. Le cas de la *Sonate pour arpeggione et piano* est à cet égard exemplaire. En 1823, le facteur viennois Johann Georg Stauffer venait de mettre au point un nouvel instrument, compromis entre la guitare, à laquelle il empruntait ses six cordes, et le violoncelle, dont il prenait la forme. C'est certainement Vincenz Schuster, qui s'était institué virtuose de l'arpeggione, qui commanda à Schubert une partition capable de mettre en valeur les qualités propres de l'instrument. Au morceau de genre, le compositeur préféra une plus ambitieuse sonate en trois mouvements, qui fut créée par les deux musiciens à la fin de 1824, chez le soliste. La première édition de l'œuvre ne date que de 1871 : elle comportait, outre la partie originale pour arpeggione, des transcriptions facultatives pour violon ou violoncelle. L'invention de Stauffer n'ayant rencontré qu'un faible succès, le nombre des adaptations s'élargit encore jusqu'à comprendre l'alto et la guitare.

L'*Allegro moderato* qui ouvre la *Sonate* met particulièrement en valeur l'arpeggione, le piano se contentant de faire entendre quelques échos de ses motifs. De l'élan de la première mélodie à l'air de danse servant de deuxième thème, en passant par des gammes à la virtuosité « obligée », le compositeur semble avoir voulu offrir un panorama des couleurs et des possibilités techniques de l'instrument.

L'*Adagio* débute par une longue cantilène soutenue par les batteries du piano, telle que l'imagination du maître du lied viennois en produit quelquefois dans sa musique de chambre. Le développement, qui parcourt le registre de l'instrument dans toute son amplitude, s'enchaîne au finale. Après ce recueillement expressif, l'instrumentiste peut donner libre cours à sa virtuosité : un rondo d'allure populaire lui permet de briller dans des exercices parfois acrobatiques.

Rémy Campos

Trio pour piano et cordes n° 1

C'est au sortir de la composition du *Voyage d'hiver*, en 1827, que Schubert se tourne vers un genre qu'il avait jusqu'alors ignoré, le trio pour violon, violoncelle et piano, livrant coup sur coup deux chefs-d'œuvre, les *Trios en si bémol majeur* op. 99 et en *mi bémol majeur* op. 100. Le premier de ces trios fut expressément composé à l'intention du pianiste virtuose Carl Maria Bocklet, du violoniste Ignaz Schuppanzigh et du violoncelliste Joseph Linke, qui en donnèrent la première audition privée, chez Joseph von Spaun, le 28 janvier 1828. Jamais jouée en public du vivant du compositeur, la partition fut éditée par Diabelli en 1836, soit quelques années après celle du *Trio n° 2*, édité quant à lui dès sa création. Robert Schumann compare les deux œuvres en ces termes : « le *Trio en mi bémol majeur est plus actif, viril, dramatique, celui qui nous occupe, par contre, plus passif, féminin, lyrique* ». De dimensions plus modestes que celles du *Trio n° 2*, le *Trio n° 1* adopte, comme lui, une structure classique en quatre mouvements, avec un mouvement lent en seconde position.

Le premier mouvement, *Allegro moderato*, est de forme sonate bithématique. Le premier thème, chanté à l'unisson par les cordes, à la fois volontaire et naïf, place l'œuvre sous le signe de la sérénité – on est loin des déchirures et des révoltes du *Trio n° 2*. C'est le violoncelle, cette fois-ci seul, qui énoncera le second thème, très lyrique, *pianissimo*. Le violon le rejoint, mais c'est finalement le piano qui donnera au thème toute son ampleur. Le développement, très modulant et empreint de la chaleur du deuxième thème, laisse la place à une longue coda que viendra suspendre un point d'orgue.

Le thème principal de l'*Andante poco mosso*, mélodique et songeur, est d'abord énoncé au violoncelle, puis au violon, avant d'être gonflé par le piano, qui finira par laisser de nouveau la parole aux cordes. Un épisode plus animé, syncopé, virtuose, interrompt la rêverie, dont le retour se fera sous des lumières changeantes, dans des tonalités incertaines, à travers un jeu de timbres des plus fluides. Le *Scherzo* qui suit, *allegro*, court, décidé, fait d'abord la part belle au piano, dont les cordes ne prendront la relève qu'en seconde partie. Le trio central accentue l'esprit de danse qui anime tout le mouvement.

L'œuvre s'achève sur un *Allegro vivace* en forme de rondo à l'esprit jovial. Les motifs y subissent des transformations incessantes, se combinant pour donner naissance à de nouveaux éléments. C'est la cellule rythmique initiale du mouvement qui fournira la matière d'un *presto* final endiablé.

Gaëlle Plasseraud

**Copie d'après
l'arpeggione anonyme
(collection Musée
de la musique
E.982.8.1)
par Pierre Jaquier,
Cucuron, 1992
(collection
Christophe Coin)**

Une guitare-violoncelle (accordée *mi-la-ré-sol-si-mi*) dont le manche comporte vingt-deux frettes, nommée aussi « guitare d'amour » : voilà l'instrument dont le luthier viennois Johann Georg Stauffer (1778-1853) a clamé être l'inventeur. Cependant, un instrument similaire avait été proposé par Joseph Georg Leeb (luthier à Presbourg une vingtaine d'années auparavant), et Peter Teufeldorfer (luthier installé à Pest en Hongrie) présenta un instrument comparable à celui de Stauffer pendant la même année 1823. Les innovations dans les modèles de guitare au début du XIX^e siècle sont nombreuses : élargissement de la caisse de résonance en haut et en bas ; enclavement du manche en pointe (forme que l'on nomme parfois « chausson persan ») ; touches à frettes métalliques déplaçables maintenues par des vis, sans doute inventées par Stauffer ; manche vissé réglable dont le guitariste virtuose et luthier Luigi Legnani a revendiqué l'invention. L'instrument attribué à Stauffer conservé au Musée de la musique (E.982.8.1) a sa touche brisée ; le bois de la table comme celui du fond ont rétréci, ce qui fait qu'une fois posée sur les éclisses, la table ne peut s'adapter car elle est trop petite. Les importantes variations dimensionnelles interdisent tout remontage sans perte d'information. Pierre Jaquier a réalisé son arpeggione avec des dimensions légèrement plus grandes et une tête en crosse inspirée des violes.

Quelques arpeggiones subsistent, fabriqués par Stauffer, ainsi que par d'autres luthiers d'Europe centrale, tels Anton Mitteis à Leitmeritz en Autriche et Tomasz Pasamonski en Pologne (voir en particulier au Musée de Leipzig).

Ce n'est qu'au moment de la parution tardive de la *Sonate* de Schubert, en 1871, que l'éditeur a mis en avant le mot « arpeggione », nom donné par le compositeur à son œuvre, pour désigner l'instrument qui avait alors disparu depuis longtemps. Schubert avait composé la sonate pour un guitariste amateur de sa connaissance nommé Vincenz Schuster qui s'est passionné pour cette guitare-violoncelle au point de lui écrire la seule méthode existante (*Anleitung*

zur Erlernung des von G. Stauffer neuerfundenen Gitarre-Violoncells, Vienna, 1823). On peut imaginer les rencontres amicales entre le luthier, le guitariste et le compositeur, en cette année 1823 où Schubert résidait dans la demeure de sa famille à Vienne.

Vernis jaune
Manche : 301 mm
Longueur de corde vibrante : 656 mm
Longueur du fond : 673 mm
Largeurs : 338/218/387 mm
24 frettes

Violoncelle
Alessandro Gagliano,
Naples, ca 1710
(prêté par le Fonds
Instrumental Français)

La famille Gagliano, dynastie installée à Naples depuis le XVII^e siècle, a produit dès cette date des instruments inspirés des modèles crémonais.

Table en épicea chenillé avec décoration florale en ivoire dans les quatre coins
Fond en érable de deux pièces
Tête d'un autre auteur
Vernis jaune or orangé
Manche : 280 mm
Longueur de corde vibrante : 695 mm
Longueur du fond : 758 mm
Largeurs : 349/238/537 mm

Piano Brodmann,
Vienne, 1814
(collection Musée
de la musique,
E.982.6.1)

Le piano de Joseph Brodmann (1771-1848), construit à Vienne en 1814, est équipé d'une mécanique « viennoise » à échappement et à attrape-marteau. 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). Au moment 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.

Étendue : *fa*-1 à *fa* 6, 6 octaves, 73 notes
Mécanique viennoise
4 pédales : *una corda*, *basson*, *céleste*, *forte*
Cordes parallèles
*la*3 = 430 Hz

Violon
Giuseppe Guarneri,
Filius Andrea,
Crémone, 1705
(collection Erich
Höbarth)

Ce violon, daté de 1705, est l'œuvre du luthier crémonais Giuseppe Guarneri, connu également sous le nom de « Filius Andrea » (Crémone 1666-id. 1739-1740). Il est le plus jeune fils d'Andrea Guarneri et le père du plus célèbre luthier de la dynastie des Guarneri, Giuseppe Guarneri « del Gesù ».

Mercredi 3 mars - 20h

Amphithéâtre

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Sonate pour basson et violoncelle en si bémol majeur, K. 292

Allegro

Andante

Rondo : Allegro

16'

Étienne Ozi (1754-1813)

Sixième Grande Sonate en forme de duo pour basson

Allegro moderato

Adagio

Presto moderato

13'

Johann Schobert (ca 1735/1740-1767)

Sonate pour clavier avec accompagnement de violon ad libitum

en ré mineur op. 14 n° 4

Allegro assai

Andante

Presto

12'

Joseph Haydn (1732-1809)

Trio pour violon, violoncelle et piano n° 39

en sol majeur Hob. XV/25

Andante

Poco Adagio

Presto

23'

Solistes de l'Ensemble Baroque de Limoges

Sergio Azzolini, basson Keller 1760 (collection Sergio Azzolini)

Christophe Coin, violoncelle Lambert 1765 (collection Christophe Coin)

Patrick Cohen, piano-forte Gräbner 1791 (collection Musée de la musique)

Gilles Colliard, violon Lupot 1785 (collection Christophe Coin),
archet Jean-François Raffin, Paris, 2004, copie inspirée d'un modèle
d'archet de Tourte (E.406) appartenant au Musée de la musique.*

* Cet archet de violon a été offert en 2004 au Musée de la musique par l'Association des Amis du Musée de la musique.

Durée du concert : 1h15 sans entracte

Musique de chambre en duo et trio dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle

Époque mouvementée tant du point de vue politique et social que sur le plan des idées, la période que jalonnent les œuvres réunies ici, s'étendant de 1760 à 1803, voit coexister les Lumières de Diderot et le pré-romantisme de Rousseau, le *Sturm und Drang* et l'*Aufklärung* ; dans le domaine musical, elle représente également un moment-clé dans l'évolution de la facture instrumentale et dans celle des formes et des genres.

Malgré leur formation en duo ou en trio, les œuvres regroupées ici ont en commun d'avoir été pensées comme des sonates avec accompagnement. À l'exception de la sonate de Mozart, toutes ont été conçues directement pour la publication et aussitôt imprimées.

Wolfgang Amadeus Mozart *Sonate K. 292*

Lors du séjour qu'il fait à Munich, entre décembre 1774 et mars 1775, avant de reprendre son service à Salzbourg auprès de l'archevêque Colloredo, Mozart rencontre le baron Thaddäus von Dürnitz, claveciniste et bassoniste amateur, qui émet le vœu d'obtenir des œuvres pour les deux instruments qu'il pratique. C'est pour satisfaire cette commande que Mozart compose la *Sonate pour pianoforte* K. 284 et, vraisemblablement au début de 1775, la *Sonate* K. 292 pour basson et violoncelle. Hormis le *Concerto pour basson en si bémol* K. 191 de juin 1774 – des trois concertos pour basson composés par Mozart le seul qui ait survécu –, c'est la seule œuvre consacrée au basson soliste qui nous soit parvenue. Encore l'instrumentation n'est-elle pas tout à fait sûre. Seule a été conservée la première édition, de 1805, pour basson et violoncelle. Or, la ligne de basse pourrait aussi bien avoir été conçue pour un deuxième basson, à la manière des duos à intention pédagogique, ou bien pensée comme une ligne de basse non chiffrée pour la réalisation par un clavier de la basse continue, puisqu'elle a sans conteste un rôle d'accompagnement, supportant la partie supérieure nettement dominante.

Œuvre de jeunesse, appartenant à la période « galante » de Mozart, la *Sonate* K. 292, rarement jouée en concert, exploite avec une très grande expressivité les possibilités lyriques du basson dans son registre ténor. Brève, en trois mouvements (court allegro de sonate, andante binaire à reprises, rondo ABACADA), elle s'inscrit par son style dans la lignée des six premières sonates pour piano K. 279-284 (1774), et révèle de même, dans le rondo final, l'influence de Haydn.

Étienne Ozi *Sixième Grande Sonate pour basson*

Fondé en 1795, le Conservatoire National de Musique de Paris affiche d'emblée son intention d'unifier l'enseignement, à travers l'élaboration d'un ensemble d'ouvrages pédagogiques qui seront imposés aux élèves. Quatorze méthodes officielles, tenant compte de l'évolution la plus récente de la facture instrumentale, voient ainsi le jour entre 1800 et 1814.

Soliste virtuose, compositeur et pédagogue au Conservatoire, Étienne Ozi a considérablement enrichi les qualités expressives et techniques de son instrument, le basson. D'impact international, sa *Nouvelle Méthode de basson adoptée par le Conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement* (1803), premier manuel complet pour l'apprentissage du basson en France, « contient les Principes détaillés pour l'Étude du Basson, des Exercices dans tous les Tons avec Accompagnement de Basse, douze Sonates d'une difficulté progressive, Trente Gammes variées et Quarante-deux Caprices. Elle renferme aussi la manière de conserver l'Instrument, et les Moyens de faire les Anches. »

Réunies en deux séries de *Six Petites* et *Six Grandes Sonates*, les « Douze Sonates d'une difficulté progressive » sont en forme de duo, permettant aux élèves de s'échanger tour à tour les rôles d'accompagnateur et de soliste. De fait, la ligne de basse possède un caractère d'accompagnement, suggérant également la possibilité d'une exécution au violoncelle. La *Sixième Sonate* fait se succéder un allegro de forme sonate, un adagio ABA' largement orné et un finale bithématique très virtuose qui frappe par le rebondi de son premier thème, construit sur un bref motif échangé en dialogue *leggero* entre les deux instruments.

Johann Schobert **Personnelle et novatrice, soumise** aux exigences du cœur et de la sensibilité, la musique de Johann Schobert, souvent sombre et mélancolique, s'apparente dans le domaine littéraire au pré-romantisme de Rousseau. Compositeur de musique pour clavier qui connut un succès considérable dans les salons du Paris « galant » des années 1760, Schobert eut une carrière aussi brillante que brève : d'origine silésienne, venu s'installer dans la capitale française en 1760 ou 1761, il meurt intoxiqué en 1767, ayant tout juste la trentaine.

Caractéristiques d'une période de transition, ses œuvres, bien que destinées au clavecin, paraissent pensées pour le piano-forte, qui ne cesse de gagner du terrain, et leur écriture présente de nombreux gestes pianistiques que l'on retrouve chez Mozart et Beethoven. Les *Six Sonates* op. 14 appartiennent au genre, prisé par Schobert, de la sonate pour clavier avec accompagnement de violon *ad libitum*, qui constitue une étape vers la sonate classique pour piano et violon en dialogue ou « concertante ». À l'instrument à clavier, autonome, est ajoutée une partie de violon facultative, aisée à exécuter. Le violon, dont le rôle de couleur timbrique est primordial, n'est indépendant que par endroits ; il renforce la sonorité en doublant une voix, enrichit l'harmonie, souligne le parcours tonal, ou dégage le contour mélodique suggéré dans la partie de clavier. Pré-beethovenienne, la *Sonate en ré mineur* op. 14 n° 4 s'ouvre par un *Allegro assai* de style *Sturm und Drang* qui frappe par sa partie centrale, en arpèges brisés tumultueux, où la modulation et le timbre, primant sur le « thème », laissent entrevoir maintes pages futures. Après l'*Andante* sur un rythme pointé, le *Presto* final, sorte de toccata en arpèges brisés, retrouve la fougue initiale.

Marianne Frippiat

Joseph Haydn **Dans les années 1780, la formation** « trio avec piano » avait connu à Vienne une vogue importante liée, entre autres, à l'essor de la facture instrumentale des claviers et à l'engouement général pour la musique de salon

manifesté par les milieux bourgeois et aristocratiques. Joseph Haydn composa ainsi, après une série de onze trios de jeunesse écrits dans les années 1760, de nombreux trios à partir de 1784 ; il nouera ensuite, en 1789, des relations avec l'éditeur londonien John Bland ; les *Trios* n° 28 à 30 naîtront de ce premier contact avec le milieu musical anglais. Le *Trio* n° 39 fait partie des trios « londoniens », devenus célèbres pour avoir donné à cette formation une ambition nouvelle : celle du concert plus que du salon. Cette œuvre fait partie de la trilogie parue en octobre 1795 et dédiée à Rebecca Schroeter – la veuve du compositeur Johann Samuel Schroeter avec laquelle Haydn avait entretenu des relations très rapprochées. L'écriture pour piano fait ici preuve d'une densité nouvelle qui contraste avec certaines pages auparavant prévues pour être jouées par des interprètes amateurs. L'*Andante* initial prend la place de l'habituel *allegro* de sonate : la dimension virtuose n'est pas absente ; elle s'intègre par contre à un discours expressif visant à orner le thème principal dans une forme de rondo. Le *Poco Adagio* exploite encore la veine expressive de cette formation, avec des relais mélodiques entre le clavier et les cordes encore intensifiés dans la partie médiane. Le finale « à la hongroise » fait allusion au style tzigane très en vogue dans l'Europe de la fin du XVIII^e siècle. L'édition Longman & Broderip de 1795 précisait comme titre : « *Rondo in the Gypsy's stile* ». L'assaut de virtuosité dont témoigne chaque instrument passe par un jeu d'alternance (juxtaposition de sections aux caractères très contrastés, opposition entre homophonie et traits accompagnés, alternance entre style mesuré et style rubato...) dont le relief est encore souligné par le timbre très riche des instruments d'époque.

Emmanuel Hondré

**Basson Isaac Keller,
Strasbourg,
vers 1760-1780
(collection
Sergio Azzolini)**

Ce basson porte la marque du facteur Isaac Keller, membre de la dynastie du même nom installée à Strasbourg au XVIII^e siècle. Il a vraisemblablement appartenu à Étienne Ozi (Nîmes 1754-Paris 1813), célèbre bassoniste et compositeur. Ozi est l'auteur d'une méthode de basson (1787) dans laquelle il définit les caractéristiques qu'il souhaite pour le basson. L'instrument signé Keller présente toutes les particularités décrites dans sa fameuse méthode. Il se peut qu'il ait été modifié par Keller pour répondre aux exigences de son premier propriétaire, Ozi (trou de *sol* dièse déplacé et perce élargie). Il pourrait dater des années 1760-1780.

Cet instrument est le seul basson dû au facteur Keller encore en état de jeu. Un autre basson de ce facteur est conservé au Musikmuseet de Stockholm.

**Violoncelle
Jean-Nicolas Lambert,
Paris, 1765
(collection
Christophe Coin)**

Originaire de Lorraine, près de Mirecourt, Jean-Nicolas Lambert (Saint-Laurent 1708-Paris 1759) s'installe à Paris. Bien qu'inspirée par les modèles de l'école de Crémone, sa facture est personnelle et reconnue dès 1745-1746, date à laquelle il est maître juré de sa corporation. Dans son atelier de la rue Michel-le-Comte, il fabrique une grande variété d'instruments : aux côtés d'instruments de la famille des violons, on trouve vielles, mandolines et guitares, mais également des instruments à vent, chose rare chez un luthier. Violons, violes et violons d'amour partagent deux traits typiques de Jean-Nicolas Lambert : une bordure d'ébène autour de la caisse, un coup de gouge dans les pattes des ouïes. Ses violons ont un vernis jaune d'or ou orange.

Le violoncelle appartenant à Christophe Coin est dans son état d'origine. Il possède les caractéristiques typiques du montage du XVIII^e siècle : bouton de cordier, absence de pique, manche peu renversé, touche plaquée s'arrêtant à la deuxième octave de la corde à vide.

Table en épicéa à pores réguliers
Fond, éclisse et tête en érable légèrement flammé
Manche, barre, touche, cordier d'origine
Vernis bel orangé
Manche : 270 mm
Longueur de corde vibrante : 690 mm
Longueur du fond : 758 mm
Largeurs : 354/242/435 mm

**Violon Nicolas Lupot,
Paris, 1785
(collection
Christophe Coin)**

Nicolas Lupot est considéré comme l'un des meilleurs luthiers de son temps. Formé auprès de son père François, il a exercé à Orléans avant de travailler pour François-Louis Pique à Paris en 1794, puis d'ouvrir son propre atelier en 1798. Il reçoit l'année suivante le titre de « luthier de l'École royale de musique ». Paris est alors, au début du XIX^e siècle, la capitale de la lutherie mondiale, supplantant l'Italie du Nord dévastée par l'invasion napoléonienne. De nombreux instruments italiens sont emportés à Paris où ils sont restaurés et remis au goût du jour par les luthiers français, en particulier Pique et Lupot. Souvent considéré comme l'auteur du manche moderne dans ses mesures, son renversement, la forme de sa touche et son enclavement dans le tasseau supérieur, Nicolas Lupot fait ainsi entrer le violon dans l'ère romantique, après une transition d'une trentaine d'années correspondant à la période classique. Le violon de 1785, appartenant à Christophe Coin, correspond au début de la carrière de Nicolas Lupot alors installé à Orléans. Il est dans son état d'origine.

Vernis : jaune d'or
Manche : 135 mm
Longueur de corde vibrante : 325 mm
Longueur du fond : 359 mm
Largeurs : 169/108/210 mm

Piano Gräbner, Dresde, 1791 (collection Musée de la musique, E.2002.7.1)

Le piano Gräbner de 1791 est remarquable à plus d'un titre. Avant de faire partie des collections du Musée de la musique, il a été précieusement conservé par une famille italienne pendant plus d'un siècle et faisait partie du mobilier du château de Cherasco, où Napoléon Bonaparte séjourna en 1796 à l'occasion de la signature de l'armistice avec Vittorio Amedeo III de Savoie. Construit à Dresde en 1791 par les frères Johann Gottfried et Johann Wilhelm Gräbner, cet instrument est parvenu jusqu'à nous dans un état exceptionnel, ayant été très peu utilisé. Il représente l'aboutissement de la facture allemande, avant l'avènement de la mécanique dite « viennoise » qui ne diffère que par l'adoption de l'attrape-marteau. Afin de préserver la mécanique d'origine, un fac-similé de cette dernière a été réalisé et est ici joué pour la première fois. Dynastie établie à Dresde dès le XVII^e siècle, les Gräbner sont plus particulièrement réputés pour leur facture d'orgues et de clavecins, puisque seuls quatre pianos sont actuellement connus dans le monde, celui-ci étant le plus ancien.

Étendue : *fa*-1 à *sol* 5, 5 octaves et une seconde, 63 notes
 Mécanique allemande avec échappement (*Prellzungenmechanik*)
 2 genouillères : céleste, *forte*, étouffoirs au-dessus du plan des cordes
 Cordes parallèles
*la*3 = 445 Hz

Jeudi 4 mars - 20h
 Amphithéâtre

Frédéric Chopin (1810-1849)

Sonate pour violoncelle et piano en sol mineur op. 65 *
 Allegro moderato
 Scherzo
 Largo
 Finale : Allegro
 30'

Camille Saint-Saëns (1835-1921)

Sonate n° 1 pour violoncelle et piano en ut mineur op. 32 **
 Allegro
 Andante tranquillo sostenuto
 Allegro moderato
 20'

Solistes de l'Ensemble Baroque de Limoges

Christophe Coin, violoncelle Charles-François Gand 1840 *, violoncelle Jean-Baptiste Vuillaume 1872 ** (collection Musée de la musique)

Patrick Cohen, pianos Pleyel 1841 * et 1860 ** (collection Musée de la musique)

Durée du concert : 1h sans entracte

Nous remercions Hermès et Pleyel (Manufacture Française de Pianos) pour leur collaboration dans la réalisation du fac-similé de mécanique du piano Pleyel 1841.

Frédéric Chopin
Sonate pour violoncelle
et piano op. 65

L'œuvre de Chopin, nous apprend Liszt dans la biographie qu'il a consacré au compositeur polonais, s'est refermée « dans le cadre exclusif du piano ». Pourtant, aux valse, polonaises, études, nocturnes et autres pièces confiées au seul clavier, aux deux concertos et à la poignée de pages concertantes qui les accompagne, s'ajoutent dix-neuf mélodies et cinq œuvres de musique de chambre, dont quatre font appel au violoncelle.

L'inclination de Chopin pour cet instrument devait beaucoup à l'amitié qui le lia, jusqu'à ses derniers jours, à l'un des plus grands virtuoses de son temps, Auguste Franchomme (1808-1884). La *Sonate*, composée en 1845-1846 et dédiée au violoncelliste, présente un nombre record d'esquisses et de corrections, témoignant de l'effort consenti par le musicien, rongé par la maladie pulmonaire. Déconcertante et magnifique, elle laisse entrevoir les voies stylistiques qu'il aurait empruntées s'il n'avait été emporté à trente-neuf ans. On y remarquera la densité du propos : des mélodies plus courtes et moins ornementées qu'à l'habitude, une tonalité et une dynamique incroyablement mobiles, un usage constant du contrepoint et, contrebalançant l'allure rhapsodique de ce discours foisonnant, une structure forte où les multiples motifs se génèrent les uns les autres. Chopin, dont la richesse harmonique procède généralement de nombreux chromatismes « accidentels », inscrits dans un cadre très diatonique, multiplie ici les accords instables et ambigus, et ose même de surprenantes juxtapositions tonales.

Le premier mouvement adopte la structure des deux dernières sonates pour piano : une forme sonate bithématique à la réexposition tronquée, sans le thème principal. L'effet est d'autant plus saisissant que les multiples métamorphoses et dérivations de ce thème fiévreux nourrissent l'essentiel de l'exposition et du développement.

Dans ce bouillonnement aux envolées spectaculaires, les deux apparitions du second thème ont quelque chose d'irréel, voire de sacré. Ce mouvement était si inhabituel que Chopin et Franchomme, qui avaient joué la *Sonate* plusieurs fois dans des cadres intimes, l'écartèrent lorsqu'ils la présentèrent au public parisien, jugeant sa longueur

et sa complexité certainement inadaptées à son goût. Ce concert, le dernier que donna Chopin à Paris, eut lieu le 16 février 1848, à la veille de la révolution – neuf jours plus tard, la II^e République était instaurée. Le pianiste anglais Charles Hallé, qui joua fréquemment avec Franchomme, fit de cette soirée un récit poignant : « *Chopin s'était à un tel point affaibli que, lorsque nous dinions ensemble chez Leo ou d'autres amis, il fallait le porter dans les escaliers, même au premier étage. Son moral, son énergie mentale étaient cependant toujours sans égaux... En arrivant, nous l'avons trouvé presque incapable du moindre mouvement, plié en deux comme un canif à demi ouvert et, à l'évidence, il souffrait beaucoup. Nous l'avons supplié de remettre le concert, mais il ne voulut pas en entendre parler. Il s'assit bientôt au piano et, tandis qu'il se chauffait les doigts, son corps reprit progressivement sa position normale, l'esprit ayant dominé la chair.* »

Camille Saint-Saëns
Sonate pour violoncelle
et piano n° 1 op. 32

Compositeur prolifique s'il en fut, Saint-Saëns écrivit une dizaine de sonates pour deux instruments. Sept seulement nous sont parvenues, parmi lesquelles deux pour violoncelle et piano. La première naquit en 1872 et témoigne de l'intérêt soudain de Saint-Saëns pour le violoncelle : la même année, il mit en chantier son premier concerto pour cet instrument, en *la* mineur. Ces deux œuvres connurent rapidement une diffusion internationale, au même titre que l'*Introduction et rondo capriccioso* et le *Troisième Concerto pour violon et orchestre* (défendus entre autres par Pablo de Sarasate), les quatre premiers concertos pour piano (surtout le second), le *Premier Trio*, le *Septuor* ou le *Quatuor avec piano en si bémol*. Pendant que sa musique instrumentale connaissait un tel succès (tout comme ses pièces pour piano, pour orgue et ses mélodies), les portes des théâtres lyriques résistaient opiniâtrement aux assauts répétés du compositeur : 1872 fut également l'année où la création de l'opéra en un acte *La Princesse jaune* passa inaperçue à l'Opéra-Comique. Saint-Saëns devait attendre 1892 pour entrer (triomphalement) à l'Opéra de Paris, avec *Samson et Dalila*. La réussite des deux œuvres pour violoncelle de 1872 l'amena à renouveler l'expérience.

Malheureusement, le *Concerto en ré mineur* (1902) et la *Sonate en fa majeur* (1903-1905) n'obtinrent jamais la renommée de leurs illustres prédécesseurs. Si Saint-Saëns composa tant d'œuvres instrumentales dans les années 1870, c'est qu'il avait fondé en 1871, avec dix autres compositeurs, la Société Nationale de Musique, destinée à promouvoir la musique instrumentale des jeunes compositeurs français à une époque où elle était l'apanage des musiciens germaniques. La *Sonate* op. 32 fut commencée à l'automne 1872, achevée le 31 décembre de la même année et créée avec succès salle Érard le 26 mars 1873, avec l'auteur au piano et Johann Reuchsel au violoncelle. Composée alors que la douleur causée par la défaite à Sedan était encore vive, il s'agit d'une des pages les plus sombres de Saint-Saëns. Dans les mouvements extrêmes, en *ut* mineur, le violoncelle est souvent cantonné dans son registre grave, la partie de piano est volontiers chargée de lourds accords et secouée de rythmes anxieux. Seul l'*Andante tranquillo* central, composé dans le ton relatif de *mi* bémol majeur, adopte une certaine sérénité : cette méditation en forme de choral varié, que Saint-Saëns avoue avoir reprise d'une improvisation à l'orgue de Saint-Augustin, déploie même quelques-uns de ces ondoiements cristallins que le compositeur réservait au piano. Après cela, toutefois, le finale court fiévreusement au cataclysme, et nulle coda ne vient l'en détourner.

Claire Delamarche

Violoncelle Charles-François Gand, Paris, 1840 (collection Musée de la musique, E.968.8.39)

Charles-François Gand, dit Gand père (1787-1845), est né à Versailles où son père Michel, originaire de Mirecourt, exerçait depuis 1780. Son frère Guillaume (1792-1858) reprendra l'atelier paternel à Versailles. Tous deux, vraisemblablement formés par leur père, ont été en apprentissage chez Nicolas Lupot. Charles-François prendra la succession de son maître en 1824. Son fils Eugène s'associera à Bernardel Frères en 1866. Les instruments signés Charles-François Gand, et en particulier ses violoncelles, ont une sonorité noble qui s'intègre parfaitement aux formations de chambre. Le violoncelle de 1840 appartenant aux collections du Musée de la musique a gardé son manche et sa barre d'origine, la longueur des cordes vibrantes a été augmentée en haut du manche par ajout à la touche au XIX^e siècle.

Vernis rouge sombre
Modèle inspiré de Stradivari
Manche d'origine, retaillé pour allonger les cordes
Longueur de corde vibrante : 685 mm
Longueur du fond : 763 mm
Largeurs : 346/239/441 mm
Espacement entre les ouïes : 81 mm

Violoncelle Jean-Baptiste Vuillaume, Paris, 1872 (collection Musée de la musique, E. 908)

Originaire de Mirecourt, Jean-Baptiste Vuillaume (1798-1875) est venu apprendre l'art de la lutherie à Paris en 1818 chez François Chanot. Il est non seulement considéré comme le meilleur luthier de sa famille, mais aussi comme l'un des plus grands maîtres de l'école française au XIX^e siècle. Très habile ouvrier et chercheur infatigable, il a laissé plus de trois mille violons et s'est souvent inspiré de la tradition italienne (Stradivari, Guarneri, Maggini) pour donner à ses instruments une rondeur et une finesse remarquables.

Vernis jaune orangé
Modèle inspiré de Stradivari
Manche remplacé
Longueur de corde vibrante : 691 mm
Longueur du fond : 758 mm
Largeurs : 343/238/439 mm
Espacement entre les ouïes : 81 mm
Chevalet Vuillaume d'origine

Piano Pleyel & Cie,
n° 9250 A, Paris,
ca 1841
(collection Musée
de la musique,
E.991.16.1)

Ce piano nous est parvenu dans son état d'origine avec ses cordes harmoniques et ses marteaux recouverts de peau chamoisée. Il est similaire au piano exposé au Musée de la musique daté de 1839 (n° 7267) que la firme Pleyel mit à la disposition de Frédéric Chopin entre 1839 et 1841, et sur lequel il composa de nombreuses œuvres. Tout comme Franz Liszt avec les pianos Érard, Frédéric Chopin fut un ardent partisan des pianos construits par son ami Camille Pleyel, à qui il dédia ses *Préludes* op. 28. On rapporte ces mots du compositeur : « *Quand je me sens en verve et assez fort pour trouver mon propre son, il me faut un Pleyel* ». Afin de préserver les marteaux originaux (sources d'informations sur la facture, le jeu et la sonorité de l'instrument), ce piano a été équipé d'un fac-similé de mécanique dont la réalisation est le fruit d'une collaboration étroite entre la société Manufacture française de Pianos (Pleyel), la société Hermès et le Laboratoire de recherche et de restauration du Musée.

Étendue : *do*-1 à *sol* 6, 6 octaves et une quinte, 80 notes
 Mécanique à simple échappement
 2 pédales : *una corda*, *forte*, étouffoirs au-dessus du plan des cordes
 Cordes parallèles, cadre « serrurier »
*la*3 = 430 Hz

Piano Pleyel & Cie,
n° 28726, Paris,
ca 1860
(dépôt du ministère
des Finances au
Musée de la musique,
D.987.16.1)

Commandé par Napoléon III, cet instrument se trouvait dans le salon d'apparat que l'on peut actuellement visiter au Musée du Louvre. Le ministère des Finances le mit en dépôt au Musée de la musique en 1987, avant son déménagement à Bercy. Bien que doté d'une décoration assez élaborée, il diffère peu sur le plan technique des pianos construits à l'époque. On remarque les cordes parallèles et le cadre métallique boulonné dit « serrurier ». La maison Pleyel reste fidèle à la mécanique à simple échappement, extrêmement simple et fiable bien que techniquement dépassée par rapport à la mécanique à double échappement inventée par Sébastien Érard en 1821. En effet, contrairement à cette dernière, qui aura d'ailleurs du mal à s'imposer auprès des pianistes, elle ne permet pas un jeu rapide et virtuose. Pour exemple,

certaines pièces de Franz Liszt sont pratiquement impossibles à jouer sur ce piano. La sonorité fine et relativement peu puissante de cet instrument correspond aux choix esthétiques de la firme Pleyel. Elle se retrouve sur les pianos précédemment construits, comme par exemple le piano prêté à Frédéric Chopin, daté de 1839, conservé au Musée de la musique. Au contraire, la maison Érard favorisera pour ses instruments la brillance harmonique et le jeu virtuose. L'état de conservation de ce piano a permis sa remise en état de jeu tout en respectant ses particularités historiques et techniques.

Étendue : *la*-2 à *la* 6, 7 octaves, 85 notes
 Mécanique à simple échappement
 2 pédales : *una corda*, *forte*, étouffoirs au-dessus du plan des cordes
 Cordes parallèles, cadre « serrurier »
*la*3 = 430 Hz

Vendredi 5 mars - 20h

Amphithéâtre

Antoine Forqueray (1671-1745)*Pièces à trois violes*

Allemande

Courante

Sarabande

12'

Antoine Forqueray*Allemande en ré mineur*

4'

Demachy (seconde moitié du XVII^e siècle)*Suite pour viole de gambe en sol mineur*

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

Gavotte

Menuet

13'

Dubuisson († avant 1688)*Suite pour viole de gambe en la mineur*

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gigue

11'

Sainte-Colombe († 1691-1701?)*4^e Concert en sol à deux violes « Tombeau, les regrets »*

Les regrets

Carillon

Appel de Charon

Les pleurs

Joie des Élysées

Les Élysées

7'

François Couperin (1668-1733)*Troisième Livre, XVII^e ordre – extrait*

La Superbe ou la Forqueray

3'

Marin Marais (1656-1728)*Deuxième suite pour trois violes en sol majeur*

Caprice

Allemande

Courante

Paysanne gracieuse

Sarabande

Gigue

Gavotte

Rondeau gai

Musette I

Musette II

Double

Menuet musette

17'

Solistes de l'Ensemble Baroque de Limoges**Christophe Coin**, viole de gambe Collichon 1691 (collection Dietrich Kessler)**Vittorio Ghielmi**, viole de gambe Collichon 1688 (collection Vittorio Ghielmi)**Guido Balestracci**, fac-similé de la viole de gambe de Collichon 1683 (collection Musée de la musique) réalisé par Tilman Muthesius**Pierre Hantaï**, clavecin Jean Henry Hensch (collection Musée de la musique)**Durée du concert : 1h15 sans entracte**

Antoine Forqueray **Récemment exhumé des Archives** départementales du Nord de Lille, ce manuscrit des « *Pièces à trois violes par Monsieur Forcroy* » révèle l'existence d'un répertoire dont, hormis les deux suites de Marin Marais de 1717 et des témoignages épars, on ne possédait à ce jour aucune autre preuve. L'auteur en est-il Antoine Forqueray (1671-1745) ou son fils Jean-Baptiste Antoine (1699-1782) ? L'écriture, qui s'apparente plutôt aux pratiques stylistiques de la fin du XVII^e ou du premier quart du XVIII^e siècle, ainsi que certaines formules de la courante sembleraient indiquer qu'il s'agit plutôt d'Antoine Forqueray. À une allemande qui s'ouvre par un très beau dialogue chantant succède une courante d'un caractère noble et vif. Cette petite suite se termine par une sarabande majestueuse.

Allemande en ré mineur **Contemporain et rival de Marin Marais**, Forqueray ne divulgua pas son œuvre de son vivant. Ce n'est que deux ans après sa mort que son fils, Jean-Baptiste Antoine, entreprit la publication de cinq suites dont il donna également une transcription pour le clavecin. Les audaces harmoniques, la fantaisie et les difficultés techniques exigent souvent de la part de l'interprète des prouesses.

Demachy **Peu de renseignements nous sont parvenus** sur cet élève de Nicolas Hotman. Il résidait rue Neuve des Fossés Faubourg Saint-Germain entre 1685 et 1692. Les *Pièces de violes en musique et en tablature* sont, comme Demachy le fait noter sur la page de titre de l'édition de 1685, « *les premières qui jusqu'à présent aient paru au jour* » en France. Ce livre rassemble huit suites : quatre sont écrites avec une notation musicale traditionnelle, tandis que les quatre autres sont notées en tablature, comme les pièces de luth. Ce recueil est précédé d'un long avertissement « *très nécessaire pour connaître les principales règles qui enseignent à bien jouer de la viole, et à éviter les abus qui se sont glissés depuis quelque temps sur cet instrument* » ; l'auteur y livre un certain nombre de réflexions sur le jeu de la viole, notamment sur le jeu harmonique et sur le jeu mélodique, qui allaient être

à l'origine d'une polémique avec un de ses contemporains, Jean Rousseau. Pour Demachy, réduire la viole au seul beau chant sans le soutenir d'accords est contraire à la nature même de l'instrument. Ces suites démontrent avec quelle ingéniosité il a su utiliser la résonance de l'instrument en recourant aux tonalités qui lui sont propices (*ré* et *la*) et en notant minutieusement les notes tenues. Le prélude qui ouvre la suite est généralement noté en valeurs égales, ce qui laisse le loisir à l'interprète de se livrer à une interprétation non mesurée comme dans les préludes pour clavecin de la même époque. Demachy précise dans son avertissement que l'on « *peut jouer les préludes comme l'on voudra, lentement ou vite* ». À l'allemande, aux harmonies soutenues, succède une courante où se juxtapose un jeu rythmique à deux ou trois temps. La sarabande illustre les qualités du jeu harmonique cher à l'auteur tandis que la gigue utilise volontiers les diverses tessitures de l'instrument. La suite se termine par une gavotte et un menuet d'une élégance raffinée.

Dubuisson **Cette suite provient d'un manuscrit** qui se trouve à la Library of Congress de Washington. Daté de 1666, il rassemble quatre suites et deux pièces notées en tablature. La page de titre mentionne que « *Dubuisson demeure au milieu de la rue du Fort l'Evêque proche du quai de la vallée de misère, à l'enseigne de la pie devant un maréchal ou bien on saura sa demeure à l'entrée de la rue de la harpe chez un faiseur de luth nommé de Collichon* ». Ce facteur d'instruments est très certainement Michel Collichon, à qui l'on doit plusieurs basses de viole d'une admirable maîtrise, et la note portée sur le manuscrit prouve que Dubuisson fréquentait son atelier. L'élégance et le raffinement contrapuntique des danses s'inscrivent dans la même perspective que les œuvres des clavecinistes Jacques Champion Chambonnières et Louis Couperin, qui portèrent le style français, entre les années 1660 et 1670, à une première apothéose.

Sainte-Colombe Selon *Le Parnasse françois* de Titon du Tillet, *44^e Concert en sol à deux violes* Sainte-Colombe « donnait même des concerts chez lui, où deux de ses filles jouaient, l'une du dessus de viole, et l'autre de la basse, et formaient avec leur père un concert à trois violes qu'on entendait avec plaisir ». De ces concerts à trois violes, il ne subsiste aucun manuscrit. En revanche, soixante-sept concerts à deux violes égales, aux titres aussi variés que « Le Meslé » ou « L'Esveillé », sont réunis dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de France. De forme libre, ces œuvres sont composées d'une série de pièces variées généralement enchaînées, où se mêlent préludes, danses et passages en imitation. Le *44^e Concert* emprunte la forme d'un tombeau dont on ignore le destinataire et s'apparente à cet art que luthistes et clavecinistes pratiquèrent avec un haut degré d'excellence pour rendre hommage à leurs contemporains.

Denis Herlin

François Couperin *Il est difficile de savoir aujourd'hui* comment s'est opéré le cheminement qui a conduit Couperin à affranchir la pièce de clavecin de l'emprise de la suite de danses au profit d'un genre nouveau qu'il intitule lui-même « espèces de portraits », organisés en « Ordres », et qui paraissent surgir *ex nihilo* de son *Premier Livre* de 1713. Couperin est le premier à s'autoriser un lien intime, de l'ordre du vécu, entre sa sensibilité personnelle et sa musique. « *J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces* » note-t-il en préface au *Premier Livre*, « ainsi les Titres répondent aux idées que j'ai eues. (...) Les pièces qui les portent sont des espèces de portraits qu'on a trouvé quelques fois assez ressemblant sous mes doigts. » Témoignage du goût déjà ancien pour les portraits d'artistes, voici le violoniste Antoine Forqueray (1672-1745), « peint » par Couperin dans *La superbe ou la Forqueray*. On sait que le musicien inspirait à la fois l'admiration et la crainte par sa virtuosité diabolique et son caractère « *quinteux, fantasque et bizarre* » (Hubert le Blanc).

Martine Kaufmann

Marin Marais Dans son *avertissement du quatrième livre* de *Pièces de viole* de 1717, Marin Marais explique qu'il a divisé son livre en trois parties. La première rassemble des pièces « *aisées, chantantes, et peu chargées d'accords* » ; la deuxième offre des pièces d'une plus grande difficulté, que le compositeur nomme *Suite d'un goût étranger*. Quant à la troisième, elle réunit deux suites pour trois violes. Marais précise d'ailleurs que ce genre de musique « *n'a point encore été fait en France* » et que, contrairement aux pièces à deux violes dans ses livres précédents, où la basse continue provient de la seconde viole, elles sont écrites à trois parties différentes. Cette affirmation doit être nuancée, puisque plusieurs témoignages de la fin du XVII^e siècle révèlent que le jeu à trois violes était pratiqué par Dubuisson. Mais, effectivement, les pièces à trois violes sont les premières, mais aussi les dernières à avoir été publiées. Leur écriture a la particularité de se rapprocher de celle de la sonate avec deux dessus et une basse. Le compositeur indique d'ailleurs que les deux premières parties peuvent se jouer à deux violons, deux pardessus de violes ou encore deux flûtes traversières. La *Suite en sol* majeur débute par un ample caprice en deux parties qui se déroule sur un même motif et donne lieu à une série d'imitations entre les deux violes, tandis que la troisième ponctue ce dialogue avec une basse au chromatisme expressif ; un « *vivement* » où les trois voix se répondent termine cette pièce. Les autres danses évoquent l'esprit pastoral si en vogue dans les années 1715-1730. Quelques années plus tard, François Couperin, le contemporain de Marin Marais, sacrifiera lui aussi à ce genre dans son *Troisième Livre de pièces de clavecin* de 1722 et écrira deux musettes destinées à deux clavecins. Cette mode où l'on imite le bourdon de la musette incite les compositeurs à déployer une écriture à plusieurs instruments au timbre homogène.

D. H.

La fameuse école française de viole de gambe, née avec Monsieur de Sainte-Colombe puis couronnée par son élève Marin Marais et la famille Forqueray, s'est développée à la fin du XVII^e siècle en même temps que la facture française liée à ce « noble » instrument. C'est par l'action conjuguée de Sainte-Colombe et du luthier Michel Collichon que la viole s'est vu attribuer une septième corde, pour acquérir une symétrie parfaite (à la différence de la viole anglaise restée à six cordes). Seules cinq basses de violes réalisées par Michel Collichon existent actuellement dans le monde.

**Viole de gambe
Michel Collichon,
Paris, 1691
(collection
Dietrich Kessler)**

Basse de viole à sept cordes
Dos, éclisses et table en acajou
Manche non original
Fond une pièce
Table en cinq parties
Tête sculptée de pirate
Longueur du fond : 708 mm
Largeurs : 337/243/412 mm

**Viole de gambe
Michel Collichon,
Paris, 1688
(collection Vittorio
Ghielmi)**

Basse de viole à sept cordes
Dos, éclisses et table en acajou
Manche non original
Fond une pièce
Table en cinq parties
Tête jeune personne avec couronne trois fleurs
Longueur du fond : 674 mm
Largeurs : 310/225/373 mm

**Fac-similé de la viole
de gambe de Michel
Collichon, Paris, 1683
(collection Musée de
la musique E.980.2.66)
par Tilman Muthesius,
Potsdam-Babelsberg,
2002**

Le modèle de cet instrument est la basse de viole de 1683 fabriquée à Paris par Michel Collichon présentée ouverte et démontée dans la vitrine des violes françaises du Musée de la musique. Cet instrument est la première basse de viole à sept cordes connue. Elle nous est parvenue pratiquement dans son état d'origine, mais avec un manche tellement vermoulu qu'il était brisé en trois morceaux. Elle a également pour particularité d'avoir une table fabriquée en cinq planches de bois d'acajou pliées. Tilman Muthesius en a réalisé un fac-similé en acajou, comme l'original.

Basse de viole à sept cordes
Dos, éclisses et table en acajou
Manche original brisé
Fond une pièce
Table en cinq parties
Filet noir en fanon de baleine
Longueur du fond : 668 mm
Largeurs : 311/234/384 mm

**Clavecin
de Jean Henry
Hensch, Paris, 1761
(collection Musée
de la musique,
E.974.3.1)**

Né en Allemagne, baptisé le 21 février 1700 à Castenholz, près de Cologne, Jean Henry Hensch émigre à Paris aux alentours de 1720 avec son jeune frère Guillaume. Il commence son apprentissage en 1728, dans l'atelier d'Antoine Vater, 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, 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 mécène Alexandre Le Riche de la Pouplinière. Les clavecins de Jean Henry Hensch se caractérisent par une construction extrêmement soignée, héritée de la tradition de la facture française. Seuls quatre instruments de ce facteur sont actuellement connus. Ce 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. Un instrument portant une décoration extérieure similaire est représenté dans le célèbre dessin de Carmontelle montrant Rameau composant, assis dans un fauteuil.

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 8 pieds inférieur monté en peau de buffle. Restauré en 1977 par Hubert Bédard, il est désormais muni d'un fac-similé de mécanique (registres et sautereaux), réalisé en 1985 par l'atelier des Tempéraments Inégaux à la demande du Musée.

Étendue : *fa*-1 à *fa* 5, 5 octaves, 61 notes
2 x 8', 1 x 4'
Registration par manettes, sautereaux emplumés
Jeu de luth sur le 8' supérieur
2 claviers avec accouplement à tiroir
*la*3 = 415 Hz

Samedi 6 mars - de 15h à 18h

Amphithéâtre

Forum : Comment jouer les instruments des musées ?

Martine Kaufmann, modérateur

15h : Table ronde

La diversité des collections instrumentales

Frédéric Dassas, directeur du Musée de la musique

Frank P. Bär, Germanisches Nationalmuseum (Nüremberg)

Rudolf Hopfner, Kunsthistorisches Museum (Vienne)

Frances Palmer, Royal Academy of Music (Londres)

Kenneth Slowik, Smithsonian Institution (Washington)

15h45 : Moment musical

Christophe Rousset, clavecin Jean Henry Hemsch 1761 (collection Musée de la musique)

Table ronde

Claviers : pourquoi jouer des instruments originaux ?

Alain Anselm, facteur et organologue

Joël Dugot, conservateur au Musée de la musique

Jean-Jacques Eigeldinger, musicologue

Sophie Maisonneuve, sociologue

Christophe Rousset, claveciniste et directeur artistique des Talens Lyriques

16h45 : Moment musical

Christophe Coin, viole de gambe Collichon 1691 (collection Dietrich Kessler) et son fac-similé, fac-similé de la viole de gambe de Collichon 1683 (par Tilman Muthesius, 2002, collection Musée de la musique)

Table ronde

Cordes : le jeu conserve-t-il les instruments ?

Robert Barclay, Canadian Conservation Institute (Ottawa)

Christophe Coin, violoncelliste et directeur artistique de l'Ensemble Baroque de Limoges

Jean-Jacques Rampal, luthier

Stéphane Vaiedelich, responsable du laboratoire du Musée de la musique

Norbert Zauberman, président-fondateur du Fonds instrumental français

Moment musical

Régis Pasquier, violon Stradivari « Le Davidoff » 1708 (collection Musée de la musique)

Biographies

Christophe Coin

Né à Caen en 1958, Christophe Coin obtient son premier Prix de violoncelle au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris en 1974 dans la classe d'André Navarra.

Il se perfectionne avec Nikolaus Harnoncourt à Vienne et avec Jordi Savall à la Schola Cantorum de Bâle. Il commence à jouer au sein du *Concentus Musicus* de Vienne, puis avec Christopher Hogwood avec qui il enregistre des concertos de Haydn. En 1984, il accompagne Rudolf Noureev pour la création de son solo sur la *Suite pour violoncelle* n° 3 de Bach.

La même année, il fonde le Quatuor Mosaïques avec Erich Höbarth, Andrea Bischof et Anita Mitterer, explorant dès lors la totalité de l'œuvre de chambre de Haydn, Mozart, Schubert et Beethoven. Ce travail approfondi du quatuor sur le répertoire viennois s'étend à la musique française (Hyacinte et Louis Emmanuel Jadin). Christophe Coin voit ses disques régulièrement couronnés des plus grandes récompenses, dont deux Gramophones Awards avec le Quatuor Mosaïques pour les op. 20 et 33 de Haydn.

Il donne de nombreux concerts aux côtés d'artistes tels que Patrick Cohen, Erich Höbarth, Monica Hugget, Eugene Istomin, Ton Koopman, Wieland Kuijken, Gustav Leonhart, Wolfgang Meyer, Raphaël Oleg, Scott Ross, Jordi Savall, Hopkinson Smith, Johann Sonnleitner... Il dirige ou joue comme soliste avec de grandes formations, parmi lesquelles l'Orchestre des Champs-Élysées, le Concertgebouw d'Amsterdam, le *Concentus Musicus* de Vienne,

l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Academy of Ancient Music, l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Symphonique de Sydney, l'Amsterdam Bach Solisten et différents orchestres français. Christophe Coin est chargé des cours de violoncelle baroque et de viole de gambe au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et à la Schola Cantorum de Bâle. Il participe tous les ans aux Académies internationales de Granada et d'Innsbruck et donne des masterclasses dans différents conservatoires français. Depuis 1991, il dirige l'Ensemble Baroque de Limoges avec lequel il explore les musiques des XVII^e et XVIII^e siècles. « Musicien-chercheur », Christophe Coin travaille avec l'Ensemble aux côtés de musicologues, luthiers et chercheurs sur la facture et la technique des instruments anciens en organisant régulièrement, depuis 1992, en Limousin, des colloques internationaux. Il est membre du conseil d'administration de l'Université de Limoges et Président de la Société française de viole de gambe.

Erich Höbarth

Né à Vienne en 1956, Erich Höbarth y étudie le violon avec Franz Samohyl. Il poursuit sa formation à Salzbourg avec Sándor Végh. En 1977, il fonde le Wiener Streichsextett, dont il est le premier violon. De 1978 à 1980, il est membre du Quatuor Végh et commence à jouer régulièrement avec le *Concentus Musicus* de Nikolaus Harnoncourt. De 1980 à 1986, il est violon solo de l'Orchestre Symphonique de Vienne. En musique de chambre,

il se produit avec des partenaires tels qu'András Schiff, Elisabeth Leonskaia et Sabine Meyer.

Patrick Cohen

Patrick Cohen débute le piano à l'âge de sept ans. À onze ans, il remporte le premier Prix en degré supérieur du Concours du Royaume de la Musique, ce qui lui vaut la remise d'une médaille d'or par le Ministre de la Culture, André Malraux. À seize ans, il entre à l'Académie de Musique de Bâle et en ressort quatre ans plus tard comme plus jeune professeur de musique de l'Académie. Parallèlement à son métier d'enseignant, il entame une carrière de soliste.

Sa rencontre avec Paul Sacher lui ouvre la voie du piano-forte ; il se passionne alors pour l'interprétation sur instruments historiques. Ses rencontres successives avec Jordi Savall et Christophe Coin donnent un nouvel élan à sa carrière, qui se voit consacrée par l'enregistrement d'un disque de sonates pour violoncelle et piano de Beethoven avec Christophe Coin.

Peu de temps après, il entame une collaboration régulière avec le Quatuor Mosaïques, mais aussi avec Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Jaap Schröder, Bart Kuijken, ce qui ne l'empêche pas de poursuivre ses activités sur piano moderne avec le quatuor Talich ou le Quatuor Anton. Les plus grandes salles de concerts du monde ont pu l'entendre : Carnegie Hall de New York, Philharmonie de Berlin, Konzerthaus de Vienne, Mozarteum de Salzbourg, Wigmore Hall de Londres, Concertgebouw d'Amsterdam, Auditorium National de Madrid, Tonhalle de Zurich, Victoria Hall de Genève, Schauspielhaus de

Berlin... Il est l'invité de nombreux festivals : Mozartwoche de Salzbourg, festivals de Bath, La Roque-d'Anthéron, Saintes, Grenade, Aix-en-Provence, Cork, Salzbourg... Sa discographie comprend une cinquantaine d'enregistrements, de Bach jusqu'au XX^e siècle. Patrick Cohen enseigne actuellement le piano-forte au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris ainsi qu'au Conservatoire Supérieur de Paris. Il est aussi régulièrement invité dans le monde entier pour des masterclasses (Madrid, Londres, Université d'Arizona...)

Sergio Azzolini

Né en 1967 à Bolzano, Sergio Azzolini a étudié dans sa ville natale au Conservatoire Claudio Monteverdi avec Romano Santi, puis jusqu'en 1989 avec Klaus Thunemann au Conservatoire de Hanovre. Durant cette période, il est déjà bassoniste solo à l'Orchestre des jeunes de la Communauté Européenne. Il a remporté de nombreux concours internationaux, entre autres les concours Carl Maria von Weber et les concours de l'ARD. Il a également été membre du quintette Ma'alot pendant dix ans. Actuellement, Sergio Azzolini est membre du trio Maurice Bourgue. En plus de son activité de soliste, il se consacre activement à son ensemble de musique ancienne Il Proteo. En tant que bassoniste baroque, il est membre du continuo de l'Ensemble Baroque de Limoges dirigé par Christophe Coin et joue également en tant que soliste avec les Sonatori de la Goiosa Marca. Il a pris, depuis la saison 2002-2003, la direction artistique de la Kammerakademie Potsdam.

Après avoir été professeur à la Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Stuttgart, il est depuis 1998 professeur de basson et de musique d'ensemble au conservatoire de Bâle.

Gilles Colliard

Né à Genève en 1967, Gilles Colliard obtient le premier Prix de virtuosité au Conservatoire de cette ville dans la classe de Jean-Pierre Wallez. Musicien à multiples facettes, il partage son temps entre son activité de soliste (avec des orchestres tels que le London Soloist Chamber Orchestra, l'Orchestre de la Suisse Romande, le *Concentus Hungaricus* de Budapest, l'Orchestre Philharmonique de Lituanie, le Festival Orchestra de Caroline du Nord...) et son activité de chambriste (premier violon solo de l'Ensemble Baroque de Limoges dirigé par Christophe Coin, premier violon du Quatuor Ravel). Régulièrement invité à participer à des festivals (Festival Pablo Casals, Festival de Montreux, Bach Tage de Berlin, Festival de Santander...), il se produit à Paris, Tokyo, Londres, Moscou, Berlin, Genève... Directeur artistique du département de musique ancienne du CNR de Toulouse, Gilles Colliard enseigne le violon et le violon baroque au sein de cet établissement et lors de nombreuses masterclasses. Sa discographie comprend l'intégrale des concertos de Mozart, Haydn, Bach, des œuvres pour violon seul, de nombreuses créations mondiales (*Caprices* de Guillemain, *Double Concerto* de Graun, *Quatuors* de Leonard van Call...) Parallèlement à ses activités d'interprète, Gilles

Colliard se consacre à la composition et à la direction d'orchestre (Orchestre de Chambre National de Toulouse, Jeune Orchestre Lyrique français, Orchestre Lémanique...)

Vittorio Ghielmi

Né à Milan en 1968, Vittorio Ghielmi obtient un diplôme de viole de gambe à la Civica Scuola di Musica de Milan avant d'entrer dans la classe de Wieland Kuijken au Conservatoire Royal de Bruxelles, dont il sort en 1990 avec un premier Prix avec distinction. Il se perfectionne ensuite à la Schola Cantorum de Bâle auprès de Christophe Coin. En 1995, il est lauréat du Concorso Internazionale R. Romanini per strumenti ad arco barocco de Brescia. Il est en outre titulaire d'un doctorat ès Lettres de l'Université de Milan. Vittorio Ghielmi se produit comme soliste dans différents orchestres, en duo avec son frère Lorenzo, Gustav Leonhardt ou Christophe Coin. Il se produit dans les festivals et les salles les plus prestigieuses d'Europe (Bach Tage de Berlin, Tonhalle à Zurich, Società del Quartetto à Milan, Festival van Vlaanderen, Auditorium Grieg à Bergen...). Il a enregistré pour Teldec, Supraphon, Ricercar, Tactus. Il collabore à une méthode d'enseignement de la viole de gambe et prépare pour les éditions Minkoff la monumentale édition critique des concertos pour viole de gambe et orchestre de Johann Gottlieb Graun.

Guido Balestracci

Guido Balestracci est né à Turin en 1971. Comme soliste et chef du consort de violes l'Amoroso, fondé en 1997, il s'est produit à travers l'Europe, les États-Unis,

l'Amérique du Sud et l'Extrême-Orient.

Sa discographie comprend de nombreux enregistrements pour des maisons de disques comme Harmonia Mundi, Erato, Astrée Auvidis, Naïve, Symphonia, Glossa, Opus 111, aussi bien comme soliste qu'en musique de chambre, couronnés par plusieurs prix de la critique.

Guido Balestracci s'est rapidement fait une place parmi les grands de la musique ancienne, collaborant avec des personnalités telles que Paolo Pandolfo, avec qui il a aussi travaillé à la Schola Cantorum de Bâle, Christophe Coin, Jordi Savall, Philippe Herreweghe, Pedro Memelsdorff, Emma Kirkby, Christophe Rousset, Gabriel Garrido, Martin Gester...

Après avoir été professeur de viole de gambe au CNR de Strasbourg, il est titulaire du poste de professeur au Conservatoire de Turin.

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 entame 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.

PROCHAINEMENT...

ESPACES – LE JAZZ AUTREMENT

VENDREDI 5 MARS – 20h

Orchestre National de Jazz

Ars Nova

Claude Barthélémy, Philippe Nahon, direction

Jean-Pierre Drouet, percussions, *zarb*

Daunik Lazro, saxophone alto et baryton

Elise Caron, voix

Claude Barthélémy

Les Soleils fondus de la Cité

DIMANCHE 7 MARS – 16h30

An Alternate Resistance

Maybe Monday

Fred Frith, guitare électrique

Miya Masaoka, koto et électronique

Larry Ochs, saxophones

Lesli Dalaba, trompette

Carla Kihlstedt, violon

Etienne Bultingaire, espace sonore

BERIO/BACH

MERCREDI 10 MARS – 20h

Orchestre National de France

The Swingle Singers

Ingo Metzmacher, direction

Katia et Marielle Labèque, pianos

Johann Sebastian Bach/Arnold Schönberg

Transcription du Prélude et fugue pour orgue BWV 552

Luciano Berio

Concerto pour deux pianos

Sinfonia

JEUDI 11 MARS – 20h

Ensemble Intercontemporain

Accentus/Axe 21

Batzdorfer Hofkapelle

Laurence Equibey, Jonathan Nott, direction

Federico Sanguineti, récitant

Johann Sebastian Bach

Motets

Luciano Berio

Laborintus II

SAMEDI 13 MARS – 20h

Orchestre Philharmonique de Radio France

Chœur de Radio France

Emilio Pomarico, direction

Philip White, chef de chœur

Johann Sebastian Bach/Herman Scherchen

L'Art de la fugue (extraits)

Luciano Berio

Coro

MOYEN ÂGE

Du 28 mars au 18 avril

14 concerts avec les ensembles **Faenza,**

Discantus, Alla Francesca, Alta,

Gilles Binchois, Diabolus in musica,

Troubadours Art Ensemble,

l'Ensemble Obsidienne,

la Boston Camerata, Hespèrion XXI

et Al-Kindī

Le Conte du Graal, Le Roman de Fauvel,

Le Banquet du vœu, chants grégoriens

et polyphonies...

Notes de programme Éditeur : Hugues de Saint Simon - Rédacteur en chef : Pascal Huynh - Rédactrice : Gaëlle Plasseraud - Secrétaire de rédaction : Sandrine Blondet - **Équipe technique** Régisseur général : Didier Belkacem - Régisseur plateau : Julien Fougeron - Régisseurs lumières : Valérie Giffon, Guillaume Ravet - Régisseur son : Gérard Police.