

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

CITÉ DE LA MUSIQUE

LES INSTRUMENTS DU MUSÉE
JEAN-PHILIPPE RAMEAU

**Du mercredi 17
au samedi 20 décembre 2003**

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

FIGARO **scope**

 **France**
musiques

4 MERCREDI 17 DECEMBRE - 20H

Bertrand Cuiller, fac-similé du clavecin Tibaut (1691)
et clavecin J.-H. Hemsch (1761)

Jean-Philippe Rameau

Premier Livre de pièces de clavecin (Suite en la)
Pièces de clavecin (Suites en mi et en ré)

8 JEUDI 18 DECEMBRE - 20H

Blandine Rannou, clavecin J.-H. Hemsch (1761)

Jean-Philippe Rameau

Nouvelles Suites de pièces de clavecin (Suites en la et en sol)
La Dauphine

12 VENDREDI 19 DECEMBRE - 20H

Les Folies françaises

Béatrice Martin, clavecin A. Ruckers-P. Taskin (1646/1780)

Patrick Cohen-Akenine, violon

Philippe Pierlot, viole de gambe

Jean-Philippe Rameau

Pièces de clavecin en concerts

19 SAMEDI 20 DECEMBRE - 20H

Kenneth Weiss, clavecin J.-C. Goujon/J.- J. Swanen (1749/1784) et
reconstitution du clavecin J.-C. Goujon (1749) réalisé en 1995 par
Y. de Halleux

Jean-Philippe Rameau

Suite des Indes Galantes

22 INSTRUMENTS**28 BIOGRAPHIES****Rameau et le clavecin**

Si le clavecin a certainement été pour Jean-Philippe Rameau (1683-1764) un instrument de prédilection, il n'a pourtant pas suscité de nombreuses compositions comme chez François Couperin. Il semble au contraire avoir été le laboratoire d'expériences musicales qui devaient aboutir aux grandes réalisations théâtrales qui virent le jour à partir de 1733 avec la création d'*Hippolyte et Aricie*. Outil de réflexion sur la technique instrumentale et son évolution, les pièces de clavecin sont agrémentées d'un certain nombre de commentaires, notamment dans le recueil de 1724, qui contient un texte intitulé « La Mécanique des doigts sur le clavessin ». Là encore, une comparaison entre *L'Art de toucher le clavecin* (1717) de François Couperin et ce court traité de Rameau met à jour les personnalités des deux compositeurs. Couperin livre parfois de manière désordonnée mais avec une sensibilité profonde son expérience de pédagogue, tandis que Rameau, esprit des Lumières, rationalise de manière synthétique et concise les fondements de la technique digitale pour aider l'interprète à être plus libre dans l'expression de ses sentiments. Son écriture instrumentale virtuose se situe dans la même lignée que celles des clavecinistes européens comme Haendel ou Scarlatti dont les partitions allaient être diffusées en France. Le clavecin de Rameau, s'il reste dans certaines pièces tendres l'héritier de toute une tradition française, se révèle être dans d'autres pièces un instrument orchestral à lui seul. Dans une lettre au librettiste Houdard d'octobre 1727, le compositeur affirmait qu'il avait « *au-dessus des autres [musiciens] la connaissance des couleurs et des nuances dont ils n'ont qu'un sentiment confus, et dont ils n'usent à proportion que par hasard* ». Son œuvre de clavecin en est la brillante et vivante illustration.

Denis Herlin

Mercredi 17 décembre - 20h

Amphithéâtre

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Premier Livre de pièces de clavecin (Suite en la)

Prélude
 Allemande I
 Allemande II
 Courante
 Gigue
 Sarabande I
 Sarabande II
 Vénitienne
 Gavotte
 Menuet
 20'

Bertrand Cuiller, fac-similé du clavecin Tibaut (1691)
 du Musée de la musique

Pièces de clavecin (Suite en mi)

Allemande
 Courante
 Gigue en rondeau I
 Gigue en rondeau II
 Le Rappel des oiseaux
 Rigaudon I
 Rigaudon II
 Rigaudon double
 Musette en Rondeau
 Tambourin
 La Villageoise (rondeau)
 20'

entracte

Pièces de clavecin (Suite en ré)

Les Tendres Plaintes (rondeau)
 La Follette (rondeau)
 La Joyeuse (rondeau)
 Les Soupirs
 Entretien des Muses
 La Boiteuse
 Les Cyclopes (rondeau)
 Le Lardon (menuet)
 Les Tourbillons (rondeau)
 Les Niais de Sologne
 35'

Bertrand Cuiller, clavecin Jean-Henry Hensch (1761)
 du Musée de la musique

Durée du concert (entracte compris) : 1h35

*Premier Livre
 de pièces de clavecin
 (1706)*

Ce petit recueil de douze pages dont il ne subsiste que deux exemplaires connus représente la première publication officielle de Jean-Philippe Rameau. La page de titre, ornée d'un très beau cartouche de divers instruments, nous révèle que Monsieur Rameau occupe le poste d'organiste des pères Jésuites de la rue Saint-Jacques et qu'il réside rue Vieille du Temple. Ce premier opus en *la* mineur/majeur s'inscrit dans la tradition de la suite française classique avec un prélude non mesuré (écrit sans barres de mesure), deux allemandes, une courante, deux sarabandes, une gigue, un menuet et une gavotte. Y transparaît cependant une influence italienne peut-être due au séjour qu'il aurait effectué à Milan vers 1701 : Rameau introduit deux pièces au rythme ternaire, une admirable gigue en guise de seconde partie du prélude non mesuré ainsi qu'une vénitienne qui rappelle celle qu'écrivit son contemporain Louis Marchand et qui fut publiée anonymement par Ballard en 1707.

Pièces de clavecin (1724) **Les dix-huit années qui séparent** les deux livres de pièces de clavecin sont marquées par la publication chez Ballard en 1722 du monumental *Traité de l'harmonie* de Rameau, tournant décisif dans sa carrière ; il y établit les bases du langage tonal et révèle que la musique est une science physico-mathématique. Non content d'être un compositeur reconnu, il s'affirme également comme l'un des grands théoriciens de son siècle. Les *Pièces de clavecin* de 1724, regroupées en deux ensembles, l'un en *mi*, l'autre en *ré*, démontrent l'influence qu'exerça la publication des trois livres de François Couperin entre 1713 et 1722. Peu à peu, les clavecinistes se démarquent du modèle classique de la suite au profit de pièces de caractère ou de rondeaux, l'un des genres qu'affectionnaient les Français selon Marpurg.

La suite en *mi* débute par la succession habituelle de danses (allemande, courante et deux giges). L'absence de sarabande symbolise cependant la rupture avec le passé, tandis que la noblesse de l'écriture de l'allemande et de la courante témoigne d'un genre transcendé. Les deux giges ainsi que les rigaudons, musette et tambourin appartiennent à l'univers théâtral. Peut-être ces pièces sont-elles les témoins des représentations du théâtre de la Foire auxquelles Rameau collabora avec l'homme de lettres Alexis Piron ? En tout cas, il réemploya la musette et le tambourin en 1739 pour *Les Fêtes d'Hébé*. Quant au *Rappel des oiseaux*, il s'apparente à une brillante toccata italienne dans laquelle l'abondante ornementation participe à l'effet recherché. La suite se termine par un rondeau, *La Villageoise*, comparable à une gavotte, évocation de l'univers pastoral tellement en vogue durant le XVIII^e siècle.

Les pièces en *ré* contrastent avec l'ensemble précédent. Les danses traditionnelles ont ici disparu au seul profit de rondeaux tendres ou brillants, de pièces binaires mais aussi d'un air suivi de variations virtuoses : *Les Niais de Sologne*. *Les Tendres Plaintes* illustrent la maîtrise avec laquelle Rameau écrit des pièces tendres. Malgré la parfaite adéquation entre l'écriture et le caractère expressif de ce rondeau, transparait une véritable couleur orchestrale dont on peut avoir une idée en écoutant ce même air inséré dans son opéra *Zoroastre* de 1749. *Les Soupirs*, pièce de forme binaire, évoque l'univers intimiste de François Couperin.

La Joyeuse, *La Follette*, tout comme *Le Lardon* ou *La Boîteuse*, sont de petites pièces brèves peut-être à vocation plus pédagogique. *L'Entretien des Muses*, au titre volontiers pictural et mythologique, constitue l'un des sommets de ce livre où la densité de l'écriture varie de deux à quatre parties en fonction de la résonance de l'instrument et de l'intensité du sentiment. *Les Tourbillons*, pièce rapide et brillante évoquant selon Rameau les « *tourbillons de poussières agités par le vent* », se conclut par un deuxième couplet virtuose où s'enchaînent gammes et arpèges aux deux mains.

Quant aux *Cyclopes*, c'est l'envers de *L'Entretien des Muses*. Quoiqu'intitulé « rondeau », il s'en éloigne pour devenir une forme originale et théâtrale dans laquelle sont utilisées pour la première fois les « *batteries de main gauche* », invention qui allait être reprise par ses successeurs, comme Pancrace Royer ou Jacques Duphly. Contrairement à certaines pièces de ce recueil qui ont été réemployées par Rameau dans ses opéras, *L'Entretien des Muses* et *Les Cyclopes* n'ont fait l'objet d'aucune adaptation : ces pièces se suffisent à elles-mêmes et constituent à elles seules un théâtre musical. Comme le faisait remarquer Maret dans son *Éloge de Monsieur Rameau* (Paris, 1764), « Les Cyclopes, Les Tourbillons [...] et plusieurs autres pièces de M. Rameau ont le double mérite d'être des morceaux de chant, et des pièces d'exécution, mérites que peu de compositions réunissent. »

Jeudi 18 décembre - 20h

Amphithéâtre

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Nouvelles Suites de pièces de clavecin

Suite en la

Allemande
Courante
Sarabande
Les Trois Mains
Fanfarinette
La Triomphante
Gavotte
Premier double de la Gavotte
Deuxième double
Troisième double
Quatrième double
Cinquième double
Sixième double
38'

entracte

Suite en sol

Les Tricotets (rondeau)
L'Indifférente
Menuet I
Menuet II
La Poule
Les Triolets
Les Sauvages
L'Enharmonique
L'Égyptienne
40'

La Dauphine

5'

Blandine Rannou, clavecin Jean-Henry Hensch (1761) du Musée de la musique.

Durée du concert (entracte compris) : 2h

Nouvelles Suites de pièces de clavecin (c. 1729)

La date de publication de ce nouveau livre n'a pas été établie avec certitude, mais selon toute vraisemblance, Rameau aurait livré ce troisième opus cinq ans après le second. Cette proximité de dates explique sans doute les similitudes que présentent les deux recueils. Comme en 1724, Rameau y insère un texte introductif qu'il qualifie de « Remarques sur les pièces de ce livre et sur les différents genres de musique ». De même, il divise son volume en deux groupements de pièces, l'un en *la* et l'autre en *sol*. Là encore, la suite en *la* commence par les danses traditionnelles de la suite sans la gigue. Quant au second ensemble, il ne contient que des pièces de caractère ou des rondeaux, si l'on excepte les deux menuets. Rameau avoue dans ses « Remarques » que l'ensemble des pièces « *roule plutôt sur la vitesse que sur la lenteur, excepté l'Allemande, la Sarabande, le simple de la Gavotte, le Triolet et l'Enharmonique* ».

Les trois premières pièces incarnent un ultime hommage à ce que fut le style français traditionnel depuis plus d'un siècle. Rameau y déploie une densité d'écriture contrapuntique ainsi qu'une unité dynamique qui fait de ce triptyque le chant du cygne d'une époque. La sarabande offre des modulations hardies qui témoignent des recherches de Rameau dans le domaine de la théorie musicale, et recèle une belle intensité dramatique au point qu'il n'hésita pas à la métamorphoser en une danse pour son opéra *Zoroastre*. *Les trois mains* tiennent leur dénomination des croisements de mains de l'interprète qui donnent l'illusion qu'il en possède une de plus. Rameau ne cesse d'innover dans le domaine de la technique digitale et ses recherches ne sont pas sans annoncer celles de Domenico Scarlatti. *La Fanfarinette* rappelle les petites pièces de 1724 comme *La Joyeuse* ou *La Follette*. *La Triomphante* n'est autre qu'un rondeau dans le goût théâtral dont le deuxième couplet donne lieu à d'éloquents chromatismes. L'ensemble se termine par une gavotte variée suivie de six doubles, peut-être un hommage aux célèbres variations de Haendel sur le thème de l'Harmonieux Forgeron. Les deux premiers doubles se répondent avec une alternance de mouvements conjoints à la main droite (premier double) ou à la main gauche (deuxième double). Le troisième reprend le même

principe mais à trois voix. Le quatrième se compose d'une série de notes répétées. Les quatrième et cinquième reprennent le même principe qui a prévalu dans les deux premiers, mais cette fois-ci avec des notes disjointes qui exigent de l'interprète une grande maîtrise technique. Le second ensemble de pièces débute par un rondeau calme, *Les Tricotes*, qui oscille entre le ternaire et le binaire.

L'Indifférente s'apparente à ces petites pièces évoquant les traits de caractère qu'affectionnait Rameau. Le pittoresque de *La Poule*, souligné par l'indication « co co co dai » dans la partition gravée, ne doit pas cacher la beauté et la violence expressive de l'écriture harmonique en accords plaqués et répétés aux deux mains.

Les deux menuets qui suivent démontrent que Rameau excelle également dans le raffinement, la grâce et la simplicité des petites formes ; il réutilisa le premier dans le prologue de *Castor et Pollux* en 1737. *Les Triolets* rappellent l'univers poétique de François Couperin ; le titre s'apparente peut-être à cette sorte de petite poésie de huit vers, dont le premier et le second se répètent à la fin et dont le premier se met au milieu. Quant aux *Sauvages*, c'est probablement la pièce devenue la plus célèbre de son vivant, grâce à son instrumentation pour solistes, chœur et orchestre dans la nouvelle entrée ajoutée aux *Indes galantes* de mars 1736. Il en existait une première version instrumentée, aujourd'hui perdue, qui servit pour le Théâtre Italien dans les années 1725-1726, comme le déclare Rameau à Houdard de la Motte en octobre 1727 : « *Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des Sauvages* ».

L'Enharmonique illustre le goût de Rameau pour les modulations harmoniques complexes et hardies, ainsi qu'il le note dans ses « Remarques » : « *L'effet qu'on éprouve dans la douzième mesure de la reprise de L'Enharmonique ne sera peut-être pas d'abord du goût de tout le monde ; on s'y accoutume cependant pour peu qu'on s'y prête, et l'on sent même toute la beauté, quand on a surmonté la première répugnance que le défaut d'habitude peut occasionner en ce cas. L'harmonie qui cause cet effet n'est point jetée au hasard ; elle est fondée en raison, et autorisée par la nature même : c'est pour les connaisseurs ce qu'il y a de plus piquant ; mais il faut que l'exécution y seconde*

l'intention de l'auteur, en attendrissant le toucher, et en suspendant de plus en plus les coulés à mesure que l'on approche du trait saisissant. » Ce cycle en sol se termine brillamment par une pièce binaire virtuose, *L'Égyptienne*, aux arpèges brisés qui parcourent tout le clavier. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1762, ceux qu'on dénomme égyptiens ou égyptiennes sont des sortes de vagabonds qu'on appelle également bohémiens ou bohémiennes.

La Dauphine
(1747)

Vraisemblablement composée en 1747 pour le mariage du dauphin et de Marie-Josèphe de Saxe, cette admirable pièce est la seule dont le manuscrit autographe ait été conservé. Elle ne répond à aucune des formes habituelles utilisées par les clavecinistes français du XVIII^e siècle ; peut-être est-elle l'unique témoignage des brillantes improvisations auxquelles Rameau devait certainement se livrer sur son instrument ?

Vendredi 19 décembre - 20h
Amphithéâtre

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Pièces de clavecin en concerts, avec un violon et une viole

Premier concert

La Coulicam
La Livri (rondeau gracieux)
Le Vézinet

Deuxième concert

La Laborde
La Boucon
L'Agaçante
Menuet I
Menuet II

Troisième concert

La Lapoplinière
La Timide (rondeaux gracieux I et II)
Tambourin I
Tambourin II en rondeau

Quatrième concert

La Pantomime
L'Indiscrete
La Rameau

Cinquième concert

Fugue : La Forqueray
La Cupis
La Marais
53'

Les Folies françaises

Béatrice Martin, clavecin Andreas Ruckers-Pascal Taskin

(1646/1780) du Musée de la musique

Patrick Cohën-Akenine, violon

Philippe Pierlot, viole de gambe

Les Folies françaises sont conventionnées par le Ministère de la Culture (Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France), subventionnées par le Conseil Général du Val-de-Marne et membres de la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés.

Durée du concert : 1h03 (sans entracte)

Pièces de clavecin en concerts (1741) **Lorsque Rameau publie en 1741** les *Pièces de clavecin en concerts*, il est un compositeur reconnu et un théoricien respecté. Depuis 1729, année de la publication des *Nouvelles Suites de pièces de clavecin*, il a délaissé le domaine de la musique instrumentale pour se consacrer uniquement à l'opéra, scène qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort en 1764. Si l'on excepte *La Dauphine*, les *Pièces de clavecin en concerts* représentent son ultime ouvrage pour clavecin ; Rameau le conçoit d'une manière radicalement différente des autres, comme il l'annonce dans l'« Avis aux concertants », petit texte introductif joint à l'ouvrage : « *le succès des sonates qui ont paru depuis peu en pièces de clavecin avec un violon m'a fait naître le dessein de suivre à peu près le même plan dans les nouvelles pièces de clavecin que je me hasarde aujourd'hui de mettre au jour : j'en ai formé de petits concerts entre le clavecin, un violon ou une flûte, et une viole ou un deuxième violon* ». Les « pièces de clavecin avec un violon » ne sont autres que celles du violoniste virtuose Jean-Joseph Cassanea de Mondonville qui furent publiées en 1737-1738. Cette forme instrumentale réunissant une partie de clavecin obligée avec l'accompagnement d'un ou de plusieurs instruments allait devenir un genre à la mode en France, dont l'influence se ferait sentir sur la musique européenne de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Mais à la différence de ses contemporains, Rameau choisit d'appeler son recueil « concert » au lieu de « sonates ». Contrairement au terme « sonate » qui indique une succession de mouvements vifs et lents, le mot « concert » ne fait pas référence ici à une structure comme le concerto dans le sens italien du XVIII^e siècle, mais à la dénomination française indiquant une exécution avec différentes familles d'instruments. Dans le cas des *Pièces de clavecin en concerts*, cela donne les possibilités suivantes : violon, viole de gambe, clavecin/flûte, viole de gambe, clavecin/violon, second violon, clavecin/flûte, second violon, clavecin. La version avec le second violon offre au-delà des différences de sonorités une alternative judicieuse d'autant plus que la partie de viole de gambe présente des

difficultés redoutables et que l'instrument était de plus en plus délaissé. Au lieu de publier son recueil en parties séparées (seule la partie de second violon est éditée sous cette forme), Rameau décide de le faire publier en partition, fait inhabituel qui ne correspond pas aux pratiques de l'époque. Il souhaitait ainsi signifier aux interprètes que les instruments doivent se confondre entre eux tout en précisant que « *les concertants s'entendent les uns les autres, et que surtout le violon et la viole se prêtent au clavecin, en distinguant ce qui n'est qu'accompagnement, de ce qui fait partie du sujet, pour adoucir plus dans le premier cas* ». Et pour conclure ce paragraphe, il ajoute : « *c'est en saisissant bien d'ailleurs l'esprit de chaque pièce que le tout s'observe à propos* ». Cependant, il ne faut pas oublier que le compositeur lui-même déclarait : « *ces pièces exécutées sur le clavecin seul ne laissent rien à désirer* ». Aux seize pièces en concerts, Rameau ajoute cinq pièces réécrites pour le clavecin seul, car ce sont les seules qui n'ont pas « *le chant* ». Les autres pièces peuvent se suffire à elles-mêmes et « *on n'y soupçonne pas même qu'elles soient susceptibles d'aucun autre agrément* ». Et Rameau d'ajouter : « *c'est du moins l'opinion de plusieurs personnes de goût et du métier que j'ai consultées à ce sujet et dont la plupart a bien voulu me faire l'honneur d'en nommer quelques-unes* ».

En situant ce recueil dans la perspective des pièces de clavecin, on mesure le chemin parcouru par Rameau dans le domaine de l'écriture instrumentale. Des danses de l'ancienne suite française, il ne subsiste que des menuets (deuxième concert) et des tambourins (troisième concert), pièces peu représentatives du genre ; les autres pièces sont soit des rondeaux, soit des pièces de caractères. L'expérience de la scène lyrique l'a conduit à exploiter ses trouvailles dans le domaine instrumental. À cet égard, *La Pantomime* illustre admirablement cette métamorphose de la scène au salon. Il n'hésita pas à réexploiter une partie du matériau musical des *Pièces de clavecin en concerts* dans son œuvre théâtrale. Par exemple, *La Livri* devient la « Gavotte en

rondeau gracieux » du troisième acte de *Zoroastre* (1749) tandis que *La Cupis* se transforme en « Air tendre pour les muses » dans le prologue du *Temple de la gloire* (1745).

Premier concert *La Coulicam. Ut* mineur à 2. Ce titre a fait l'objet de plusieurs conjectures dont celle d'une anagramme pour l'ami cocu. Mais d'après Michel Brenet, ce nom ferait référence aux écrits alors en vogue du père Jean-Antoine Ducerceau sur Kouli-Khan, Souphi de Perse, parus en 1728 sous le titre *l'Histoire de la dernière révolution de Perse*.

La Livri. Rondeau en *ut* mineur à 2. Ce nom a également fait l'objet de plusieurs hypothèses. Le titre « La Livri » serait plutôt l'indication d'un lieu géographique (bourg de Seine-et-Marne situé à quatre kilomètres de Melun, ou petite commune de Seine-et-Oise proche des bois de Montfermeil et du Raincy, terre du comte de Livri). D'autres y voient un hommage au comte lui-même, Louis Sanguin, homme passionné de théâtre qui s'intéressait tout particulièrement à l'auteur dramatique Piron.

Le Vézinet. Gaiement sans vitesse en *ut* majeur à 2. Il s'agit bien ici d'un lieu géographique situé à l'ouest de Paris.

Deuxième concert *La Laborde*. Rondement en *sol* majeur à 2. Jean-Benjamin de La Borde (1734-1794), auteur du célèbre *Essai sur la musique « a reçu de Rameau des leçons d'harmonie et de composition »*. Néanmoins, étant né en 1734, il n'avait que sept ans lors de la parution des *Pièces de clavecin en concerts*. S'agit-il d'un hommage au talent précoce de cet enfant ou plutôt d'une dédicace à un autre membre de cette famille aristocratique ? Signalons que six ans plus tard, en 1747, l'allemande *La Laborde* d'Antoine Forqueray (1670 ou 1671-1745) ouvre le recueil posthume de ses *Pièces de viole*, édité par son fils Jean-Baptiste-Antoine (1699-1782).

Les deux hommages doivent s'adresser au même personnage, vraisemblablement joueur de basse de viole.

La Boucon. Air gracieux en *sol* mineur à 3. La claveciniste Anne-Jeanne Boucon (1708-après 1772) épousa Mondonville le 26 juillet 1747. Un magnifique pastel de Maurice Quentin La Tour, exposé au Salon de 1752, la représente appuyée à son clavecin avec un livre portant pour titre *Pièces de clavecin de Madame de Mondonville*. Deux autres compositeurs lui dédièrent également des pièces à la même époque : Jean Barrière, dans ses *Sonates et pièces pour le clavecin... Livre VI* (privilege de janvier 1740), et Jacques Duphly qui lui consacre une courante dans son premier livre de *Pièces de clavecin* (1744).

L'Agaçante. Rondement en *sol* majeur à 3. Ce titre évocateur rappelle ceux des autres livres de clavecin, comme *La Follette* ou *La Boîteuse*. Cette pièce fut adaptée dans trois autres œuvres lyriques de Rameau : *La Princesse de Navarre* (1745), *Zoroastre* (1749) et *Les Fêtes de Polymnie* (1745)

Menuets I et II. *Sol* majeur/*sol* mineur à 3. Le deuxième menuet fut réutilisé dans *Les Fêtes de Polymnie* (1745).

Troisième concert *La Lapoplinière*. Rondement en *la* majeur à 2. Le dédicataire de la première pièce du troisième concert n'est autre qu'Alexandre Le Riche de La Pouplinière (1693-1762), fermier général, et protecteur de Rameau.

La Timide. Rondeau en *la* majeur/*la* mineur à 2. La partie devint un « Air pour les plaisirs » dans le prologue de la seconde version de *Dardanus* (1744).

Tambourins I et II. *La* majeur/*la* mineur à 2. Le premier tambourin est la seule pièce qui existait au préalable. Il figurait dans le Prologue de *Castor et Pollux* (1737),

avant d'être à nouveau réutilisé dans la deuxième version de *Dardanus* (1744) avec le second tambourin.

Quatrième concert *La Pantomime*. Loure vive en *si* bémol majeur à 2. Cette pièce théâtrale fut remployée par Rameau dans l'Ouverture des *Surprises de l'amour* (1757)

L'Indiscrette. Rondeau vif en *si* bémol majeur à 2.

La Rameau. Rondement en *si* bémol majeur à 2. Maret, dans son *Éloge*, mentionne en note que l'épouse de Rameau avait « une bonne éducation, un talent pour la musique, une fort jolie voix et un bon goût pour le chant ». En effet, Marie-Louise Mangot (morte en 1785) était issue d'une famille de musiciens lyonnais ; le recueil d'*Anecdotes* de Le Riche de Cheveigné faisait également état du talent de claveciniste de Madame Rameau. À noter que, dans cette pièce, Rameau utilise l'étendue la plus large du clavecin (du *fa* grave au *fa* aigu) alors que les clavecins parisiens dans les années 1740 avaient une tessiture allant le plus souvent jusqu'au *mi* aigu.

Cinquième concert *La Forqueray*. Fugue en *ré* mineur à 2. Duquel des deux joueurs de basse de viole s'agit-il, du père ou du fils ? La cinquième suite pour viole du père, Antoine Forqueray, s'ouvre par un hommage à Rameau, une pièce d'un caractère fortement théâtral et au langage harmonique audacieux. Sans aucun doute, Rameau connaissait également le fils, Jean-Baptiste-Antoine, qui non seulement publia le recueil de son père, mais l'arrangea pour le clavecin seul. Pierre-Louis d'Aquin de Château-Lyon évoque également les qualités de claveciniste de Marie-Rose Dubois (1717-après 1787), seconde épouse de Jean-Baptiste-Antoine. Rappelant Anne-Jeanne Boucon et son mari Mondonville, il écrit à propos des Forqueray : « On connoit tous les talents de Madame Forqueray. Sa réputation est éclatante. Voilà le

même tableau à offrir, l'enchantement est égal ; c'est pareillement un mariage conclu sur le Parnasse, & dont Apollon s'est mêlé. ».
 Les difficultés d'exécution des *Pièces de clavecin en concerts*, tant au clavecin qu'à la viole, laissent penser que Jean-Baptiste-Antoine et son épouse devaient être, en quelque sorte, les interprètes parfaits de ce recueil.

La Cupis. En ré mineur à 3. De cette famille de musiciens, la danseuse Marie-Anne Cupis (1710-1770) dite « La Camargo » et le violoniste Jean-Baptiste Cupis (1711-1788) furent les plus célèbres et participèrent à la création d'ouvrages de Rameau. Peut-être Jean-Baptiste Cupis fut-il le dédicataire de cette pièce ?

La Marais. Rondement en ré majeur à 2. Parmi les enfants de Marin Marais mort en 1728, Roland Marais (1680-c.1750) est celui dont la personnalité est la mieux connue, grâce à la publication des deux livres de *Pièces de violes* (1735 et 1738). Il était certainement l'un des rares violistes capables d'exécuter ces pièces.

Samedi 20 décembre - 20h

Amphithéâtre

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Suite des Indes Galantes

Premier concert

Prologue : Ouverture
 Air Polonois
 Musette en Rondeau
 Menuet I
 Menuet II
 Air Gracieux pour les Amours

Deuxième concert

Air pour les Amants et Amantes
 Air pour les Bostangis I
 Air pour les Bostangis II
 Gavotte
 Air des Fleurs I
 Air tendre pour la Rose
 Gavotte pour les Fleurs
 Gavotte vive pour les Fleurs
 Air pour Borée et la Rose
 Air pour Zéphire
 Air pour Zéphire et la Rose
 Marche des Persans

Troisième concert

Le Turc généreux : Air pour les Esclaves africains
 Rigaudon en Rondeau I
 Rigaudon en Rondeau II
 Tambourin I
 Tambourin II

Quatrième concert

Air
 Air grave pour les Incas du Pérou
 Rondeau gracieux
 Gavotte I
 Gavotte en Rondeau II

Entrée des Sauvages

Les Sauvages (Danse du Grand Calumet de la Paix)
 Menuet I pour les guerriers et Amazones
 Menuet II
 Chaconne

55'

Kenneth Weiss, clavecin Jean-Claude Goujon-
 Jacques-Joachim Swanen (1749/1784)
 et reconstitution du clavecin Jean-Claude Goujon
 (c. 1749), Yvan de Halleux (1995)
 Collection du Musée de la musique

Durée du concert : 1h (sans entracte)

Suite des Indes galantes
(1735)

Les Indes galantes, opéra-ballet composé de plusieurs entrées, qui furent ajoutées ou supprimées suivant le succès qu'elles remportèrent, connut une fortune diverse. Créé en août 1735, l'opéra, placé sous le signe de l'amour dont « *l'univers est la patrie* » (Avertissement du livret de la création), ne comportait qu'un prologue et trois entrées : *Le Turc généreux*, *Les Incas du Pérou*, *Les Fleurs*. Ce n'est que l'année suivante que le compositeur rajouta la nouvelle entrée *Les Sauvages* (mars 1736). *Les Incas du Pérou* et *Les Sauvages* remportèrent les suffrages du public et furent souvent représentés du vivant du compositeur. Contrairement à ses autres opéras, qu'il fit souvent graver dans leur totalité, Rameau décida de faire un choix qu'il mentionne sur la page de titre de l'ouvrage, « Ballet réduit à quatre grands concerts avec une nouvelle entrée complète [*Les Sauvages*] » ; il s'en explique d'ailleurs dans sa préface : « *Le public ayant paru moins satisfait des scènes des Indes galantes, que du reste de l'ouvrage, je n'ai pas cru devoir appeler de son jugement ; c'est pour cette raison que je ne lui présente ici que les symphonies entremêlées des airs chantants, ariettes et récitatifs mesurés, duo, trio, quatuor et chœur, tant du prologue, que des trois premières entrées, qui sont en tout plus de quatre-vingts morceaux détachés, dont j'ai formé quatre grands concerts en différents tons.* » Et il précise que « *les symphonies y sont même ordonnées en pièces de clavecin, et les agréments y sont conformes à ceux de mes autres pièces de clavecin [...]* ». Ces pièces de clavecin extraites de ces quatre grands concerts ne sont autres que les airs instrumentaux sur lesquels les danseurs exécutèrent leur chorégraphie.

Denis Herlin

Fac-similé du clavecin de Vincent Tibaut, Toulouse, 1691
Émile Jobin, Boissy l'Aillerie, 1994

Étendue : GG/BB-c3, 52 notes
 2 x 8', 1 x 4'
 registration manuelle par manettes :
 8' inférieur, 4'
 3 rangs de sautereaux emplumés
 2 claviers avec accouplement manuel
 par le clavier inférieur
 a1 = 415 Hz
 Collection du Musée
 de la musique
 n° d'inventaire E. 977.11.1

Cet instrument a été réalisé par Emile Jobin en 1994 à la demande du Musée de la musique, d'après l'original conservé dans ses collections. Celui-ci est assez altéré mais il est le seul parmi les trois instruments répertoriés de Vincent Tibaut à être resté dans un état proche de l'origine. C'est un magnifique document organologique qui nous renseigne sur les instruments utilisés en France à la fin du XVII^e siècle.

La réalisation d'un fac-similé permet de faire entendre un instrument scrupuleusement restitué tout en préservant l'instrument original, afin de le transmettre sans modification, autre que celle de l'usure du temps, aux générations futures.

Le fac-similé du clavecin de Tibaut respecte toutes les informations relevées et étudiées sur l'original. On peut raisonnablement penser que la sonorité de cet instrument neuf est probablement plus proche de celle entendue au XVII^e siècle que celle d'un instrument restauré ayant plusieurs siècles de vieillissement et d'usure.

Clavecin de Jean-Henry Hemsch, Paris, 1761

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
 Collection du Musée
 de la musique,
 n° d'inventaire E.974.3.1

Né en Allemagne, baptisé le 21 février 1700 à Castenholz, près de Cologne, Jean-Henry Hemsch 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, mentionné dans son inventaire après décès. Il eut pour client le riche mécène Alexandre Le Riche de La Pouplinière. Les clavecins de Jean-Henry Hemsch se caractérisent par une construction extrêmement soignée, héritée de la tradition de la facture française. Seuls quatre instruments connus de

Clavecin signé Andreas Ruckers, Anvers, 1646, ravalé par Pascal Taskin, Paris, 1780

Étendue 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'
 Jeu de luth manuel
 Collection du Musée
 de la musique
 n° d'inventaire E. 979.2.1

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 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

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 anversoïis. 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 l'étendue d'une note dans l'aigu pour obtenir cinq octaves pleines FF-f3. Il ajouta un quatrième rang de sautereaux aux trois existant, 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 *crescendo* afin de concurrencer le pianoforte 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 représente une somptueuse nature morte sur le dessus du couvercle : fruits, fleurs, cahier de musique, flûte à bec à la française évoquent l'ouïe, l'odorat et le goût. Sur les éclisses, des couples d'enfants musiciens, des colombes évoquent les tendres émotions de l'amour. Des singes symbolisent quant à eux 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

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

Etendue 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',
sautereaux emplumés
un jeu de buffle en 8',
enregistrement 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° d'inventaire E. 233

Cet instrument, portant l'inscription « Hans Ruckers me fecit Antverpiae » 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 sa restauration. Goujon a-t-il fait un faux par intérêt car les clavecins flamands construits par les Ruckers au XVII^e siècle étaient vendus plus cher à Paris au XVIII^e siècle 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'aurait pas abusé ses confrères.

Construit à l'origine avec une étendue de 56 notes, GG-d3, et trois jeux, 2x8' et 1x4', il subit un petit ravalement en 1749 qui consista en l'ajout de deux notes dans le grave, FF et FF# et peut-être la transformation du jeu de huit pieds 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 extérieure de la caisse, en imitation des laques de Chine, très prisées durant le XVIII^e siècle, n'est pas celui d'origine car on découvrit, lors de sa restauration, les restes de la décoration primitive sur fond noir. 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 anversoises, voulant ainsi accentuer la supposée provenance

flamande de ce clavecin.

Il fut restauré pour le jeu en 1968 par Hubert Bédart puis en 1980 par Michel Robin. Le Musée de la musique a demandé en 2001 à l'atelier Marc Ducornet de réaliser un fac-similé de mécanique (registres et sautereaux), afin de préserver l'originale, usée par le temps et le jeu.

Reconstitution du clavecin signé Jean-Claude Goujon, Paris, c. 1743 : Yvan de Halleux, 1995 Construit en 1995 par Yvan de Halleux à la demande du Musée de la musique, cet instrument est la reconstitution du clavecin construit par le facteur parisien Jean-Claude Goujon dans son état d'origine, avant son ravalement en 1784 par Jacques-Joachim Swanen qui porta l'étendue des claviers à cinq octaves (FF-f3) et mit en place un système de genouillères.

Étendue : GG à d3, 56 notes ; 2 x 8', 1 x 4' ; 3 rangs de sautereaux : becs en delrin
 registration par manettes : 8' inférieur, 4' ; 2 claviers avec accouplement à tiroir ; a1 = 415 Hz

Jean-Claude Battault

Biographies

Bertrand Cuiller

Bertrand Cuiller a étudié le clavecin au CNR de Nantes avec Jocelyne Cuiller puis au CNSM de Paris avec Christophe Rousset. Il a terminé son cursus en 2001 (Diplôme de Formation Supérieure). Il a également suivi les leçons de Pierre Hantaï ; en 1998, il obtient le 3^e Prix du Concours de Bruges. Parallèlement à ses études de clavecin, il a travaillé le cor moderne au CNSM de Lyon et le cor naturel au CNSM de Paris avec Michel Garcin-Marrou. À l'occasion de l'académie d'Ambronay, il participe en 1998 à la tournée de l'opéra *Thésée* de Lully, dirigée par William Christie. Depuis, il a joué à plusieurs reprises avec Les Arts Florissants lors de tournées en Europe et aux États-Unis : *Grande Messe en ut mineur* de Mozart, « les Passions de l'âme Baroque » (extraits d'opéras français), Noëls de Charpentier. Il joue avec l'ensemble Stradivaria (Daniel Cuiller) aux festivals de Lanvellec, L'Escarène, Île-de-France, Sablé, Musique en Tarentaise, Citta di Castello, Utrecht, Lisbonne dans divers programmes, et récemment dans le spectacle « Rameau en clair-obscur » mis en scène par Philippe Lenaël, ainsi que *La Ultima Puerta*, opéra de Gérard Garcin donné à la Filature de Mulhouse. Il travaille régulièrement avec Hervé Niquet dans le cadre du Concert Spirituel (*Didon et Enée* de Purcell ; messes et *Concerto pour orgue* de Haydn), de la compagnie Opéra-atelier à Toronto (*Persée* de Lully ; *Médée* de Charpentier), ainsi que dans la Nouvelle Sinfonie à Montréal. En tant que continuiste, il a

également joué avec La Symphonie du Marais (Hugo Reyne), Les Boréades de Montréal (Francis Colpron) et Les Folies Françaises (Patrick Cohèn-Akenine). Au cor naturel, il a joué avec Stradivaria et l'Orchestre Baroque de Montauban (Jean-Marc Andrieu). Bertrand Cuiller se produit en récital, notamment aux Folles Journées, aux festivals de la Roque d'Anthéron, du Printemps des arts, de Champs-sur-Marne et en Allemagne. Il a partagé avec Olivier Baumont le rôle du claveciniste dans *Le Neveu de Rameau* de Denis Diderot, aux côtés de Nicolas Vaude et Nicolas Marié, mis en scène par Jean-Pierre Rumeau, donné à Paris au Théâtre du Ranelagh et en tournée entre juillet 2001 et février 2003. Dans un autre domaine musical, Bertrand Cuiller a récemment participé à la tournée de Yann Tiersen. S'intéressant au répertoire contemporain, il a créé *en parallèle* de Jean-Yves Bosseur et *La Chair des Anges* d'Olivier Mellano. Il a également organisé un week-end de concerts à Paris, en invitant une cinquantaine de musiciens à jouer au profit du Comité de Soutien au Peuple Tibétain.

Blandine Rannou

Blandine Rannou est née en 1966 à Clermont-Ferrand. Elle fait ses études au CNR d'Angers et obtient le Premier Prix de clavecin à l'unanimité en 1983. Elle intègre ensuite le CNSM de Paris et obtient successivement un premier Prix de clavecin et un premier Prix de basse continue en 1987 puis un premier Prix de musique de chambre en 1988. Elle est admise en 1988 en 3^e cycle de perfectionnement de musique

de chambre. Elle se rend en 1989 au Sweelinck Conservatorium d'Amsterdam pour travailler avec Bob van Asperen ; elle participe aux cours de perfectionnement de Gustav Leonhardt. Elle est la première lauréate du Concours International de clavecin de Bruges en 1992, où elle se voit également décerner le Prix du Public et le Prix Spécial de la RTB (Radio Télévision Belge). Blandine Rannou est la claveciniste de l'ensemble Il Seminario Musicale (Gérard Lesne), avec lequel elle réalise un très grand nombre de concerts et enregistrements. Elle consacre également beaucoup de son temps à la musique de chambre, aussi bien en cultivant les ponts entre cultures baroques et contemporaines (avec Maurice Bourgue et Heinz Holliger, par exemple), qu'avec l'ensemble Les Basses Réunis, fondé avec ses complices du continuo d'Il Seminario Musicale, avec lequel elle a réalisé plusieurs disques remarqués par la critique. Elle se produit également en récital : Festival de Saintes, Mardis Musicaux du Château de Versailles, Musicora 1993, Festival des Flandres, Festival de la Roque d'Anthéron, Centre de Musique Baroque de Versailles...

Elle est nommée dans la catégorie Révélation soliste instrumental pour les Victoires de la Musique Classique 2003. Son intégrale de l'œuvre pour clavecin de Jean-Philippe Rameau (4 CD, chez Zig Zag Territoires) est sortie en avril 2001 et a été unanimement saluée par la critique. Ses *Suites Françaises* de J.S. Bach (double CD paru en mai 2002 toujours chez Zig Zag Territoires) ont reçu un Choc du *Monde de la*

Musique, un Diapason d'Or et, en novembre 2002, le Grand Prix de l'Académie Charles Cros. Blandine Rannou est en outre professeur de basse continue au CNSM de Paris.

Les Folies françaises

Riches de leur expérience auprès de grands chefs baroques (W. Christie, P. Herreweghe, M. Minkowski, C. Rousset, H. Niquet, C. Coin, J.-C. Malgoire, etc.), de jeunes instrumentistes formés à l'école française et aujourd'hui distingués par d'importantes récompenses sur le plan national et international décident de fonder, en 2000, Les Folies Françaises, sous la direction du violoniste Patrick Cohèn-Akenine. À mi-chemin entre la formation de chambre et l'orchestre, cet ensemble de solistes confirmés revisite le vaste répertoire instrumental et vocal des XVII^e et XVIII^e siècles, dans l'esprit de liberté, de pluralité et de créativité qui animait les musiciens du Grand Siècle. À l'image du *Treizième Ordre* de François Couperin dont elles tirent leur nom, Les Folies Françaises tiennent à exprimer toute la palette de couleurs et de sentiments qui caractérise la sensibilité musicale de l'époque. L'ensemble se distingue par l'engagement personnel d'un noyau de musiciens permanents, ouverts à un travail rigoureux dans le dialogue le plus vaste, et dont les dernières prestations ont confirmé un nouveau rapport au public. À l'avant-garde de la nouvelle génération du baroque, ces solistes ont aujourd'hui à cœur de développer un son propre et reconnaissable au service des plus grands chefs ou solistes invités, et des programmeurs intéressés par

une véritable recherche sur l'interprétation du répertoire baroque. On a ainsi pu entendre Les Folies Françaises en production lyrique aux côtés des sopranos Patricia Petibon, Natalie Dessay ou Salomé Haller, des contre-ténors Robert Expert et Ryland Angel, du ténor Jean-François Novelli ou de la basse Jérôme Corréas, mais également en production chorégraphique avec la Compagnie L'Eventail (dir. Marie-Geneviève Massé), ou à l'occasion de concerts instrumentaux sous la direction d'Anner Bylisma, de Barthold Kuijken, de Lucy Van Dael, et aux côtés d'Enrico Gatti (violon) et de Frédéric Désenclos (orgue). La claveciniste Emmanuelle Haïm a également eu l'occasion de débiter dans la direction avec Les Folies Françaises. Reconnu pour son sens de l'innovation et de la variété, l'ensemble a été invité par de nombreuses salles, se produisant ainsi au Théâtre des Champs-Élysées, au Théâtre de la Ville et au Palais Brongniart à Paris, à l'Arsenal de Metz, à la Chapelle Royale et à l'Opéra du Château de Versailles, à l'Opéra de Lausanne, à l'Opéra de Nantes, au Théâtre du Jeu de Paume (Aix-en-Provence), mais également à la Folle Journée de Nantes, aux festivals de Beaune, d'Auvers-sur-Oise, de Sablé, de Pontoise, ou pour la Fondation Yehudi Menuhin, etc. On peut aussi régulièrement entendre Les Folies Françaises à l'étranger ; sur les ondes de Radio Classique et de France Musiques, ou sur Mezzo. En 2003, l'ensemble enregistre *Les Nuits de Sceaux* de Nicolas Bernier chez Alpha, entamant ainsi avec le label une

collaboration à long terme, et se produit entre autres à Londres, à Bruxelles, et à la Cité de la musique à Paris.

Patrick Cohèn-Akenine

Né en 1966, Patrick Cohèn-Akenine commence l'étude du violon à l'âge de quatre ans. Il obtient un premier prix d'excellence au CNR de Rueil-Malmaison, et entre par la suite au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, en troisième cycle de musique de chambre, pour se consacrer avec passion au quatuor à cordes. Il a la chance de travailler avec les plus grands quatuors (Amadeus, Alban Berg, Cleveland, Fine-Arts, Guarneri) et part en Hongrie suivre les conseils de Vilmos Tatrai. Ses études seront couronnées par un prix du Ministère de la Culture ainsi qu'un prix spécial au Concours d'Evian. En 1989, il obtiendra également plusieurs prix de violon (Concours des jeunes solistes de Douai, Concours Gérard-Poulet à Vichy et un premier Prix au Concours d'Épernay). Également passionné par la musique ancienne, Patrick Cohèn-Akenine étudie le violon baroque auprès de Patrick Bismuth au CNSM de Paris, où il obtient un premier Prix en 1996, et se perfectionne avec Enrico Gatti à l'occasion de diverses académies, lui donnant la réplique en sonate en trio dans son ensemble Aurora. Dès lors, il donne de nombreux concerts en soliste ou en formation de chambre en France, en Allemagne, au Royaume-Uni, en Italie, en Espagne, en Grèce, en Scandinavie, aux États-Unis, au Canada, ainsi qu'au French May de Hong-Kong et au Festival de Sydney. Après avoir notamment joué

avec Les Arts Florissants et Les Musiciens du Louvre, il a été amené à assumer le rôle de premier violon pour Il Seminario Musicale, La Symphonie du Marais, Capriccio Stravagante, Le Poème Harmonique, Ricercar Consort, Suonare E Cantare et Les Talens Lyriques, ensemble avec lequel il enregistre notamment *Persée* de Lully. Il est depuis 1994 violon solo du Concert Spirituel dirigé par Hervé Niquet, formation qu'il dirige occasionnellement, et avec laquelle il a enregistré *Didon et Enée* de Purcell, *Pygmalion* et les *Grands Motets* de Rameau, les *Grands Motets* de Lully, les messes, litanies et le *Tè Deum* de Charpentier, *Water & Fireworks Music* de Haendel, *Don Quichotte chez la Duchesse*, *Daphnis et Chloé* et les sérénades et *Ballets de Village* de Boismortier, des sonates et des cantates de Clérambault, ainsi que des motets de Lorenzani et les *Leçons de Ténèbres* de Joseph Michel. Il a également enregistré la *Stabat Mater* de Pergolèse avec Le Poème Harmonique, un programme Bach avec Il Seminario Musicale, des *Leçons de Ténèbres* de Charpentier avec l'ensemble Suonare E Cantare, des sonates en trio de Gautier de Marseille avec Hugo Reyne, *Hippolyte et Aricie* de Rameau avec Les Arts Florissants, *Mitridate* de Mozart, *Armida Abandonata* de Jomelli et les ouvertures de Rameau avec Les Talens Lyriques, ainsi que des sonates en trio de Dandrieu et Mondonville, et des quintettes du Padre Soler avec Concerto Rocco.

En 2000, Patrick Cohën-Akenine décide de créer Les Folies Françaises pour aborder un vaste répertoire baroque dans un pur esprit de musique de

chambre, et c'est tout naturellement qu'il est amené à diriger son ensemble en formation orchestrale. Il interprète avec celui-ci les concertos de Bach aux côtés d'Enrico Gatti, et des concertos de Vivaldi avec Anner Bylisma. En décembre 2003, il dirige l'Orchestre des Pays de Savoie pour une tournée de concerts. Titulaire de Certificat d'Aptitude à l'enseignement du violon, il a créé en 1996 une classe de violon baroque au Conservatoire Charles-Munch à Paris.

Philippe Pierlot

Philippe Pierlot est né à Liège. Après avoir étudié la guitare et le luth, il décide de se consacrer à la viole de gambe. Il dirige le Ricercar Consort, ensemble avec lequel il aborde principalement le répertoire du XVIII^e siècle, révélant au public de nombreux compositeurs et œuvres de grande valeur. Son répertoire comprend des œuvres contemporaines, dont plusieurs lui sont dédiées ; c'est également un des rares interprètes à jouer du baryton, instrument méconnu et pour lequel J. Haydn a écrit près de 150 œuvres. En 1998, il réalise une adaptation, pour ensemble de violes et de cordes pincées, de l'opéra de Monteverdi *Il Ritorno d'Ulisse* qu'il donne à la tête de son ensemble dans de grands festivals européens, suscitant une réaction enthousiaste. Cette production sera reprise en 2004 à Bruxelles, New-York et en France. Au printemps 1999, il sort de l'oubli le dernier opéra de Marais, *Sémélé*, pour lequel il recompose les parties instrumentales qui étaient perdues. Cette œuvre n'avait

plus été entendue depuis 300 ans. Dans le cadre de Bruxelles 2000, il fut le directeur musical du spectacle équestre Le Grand Carrousel, et dirigea *Les Grands Motets* de Dumont en 2001. Il vient de créer, avec deux collègues musiciens, le label FLORA, pour lequel il a enregistré les sonates pour viole de gambe de J.S. Bach avec Kenneth Weiss au clavecin. Philippe Pierlot est Professor à la Hochschule für Musik de Trossingen.

Béatrice Martin

Née à Annecy, Béatrice Martin étudie le clavecin dès l'âge de six ans. Son parcours musical l'amène à étudier avec de grandes personnalités du clavecin : Christiane Jaccottet au Conservatoire de Musique de Genève, Kenneth Gilbert et Christophe Rousset au CNSM de Paris. Elle y obtient de nombreux premiers Prix avec les plus hautes distinctions et y achève un cycle de perfectionnement. Elle reçoit également les précieux conseils d'Huguette Dreyfus, Ton Koopman et Lars Ulrik Mortensen lors de master-classes. Premier Prix du Concours International de Clavecin de Bruges en 1998, distinction accordée jusqu'alors seulement trois fois : Scott Ross (1971), Christophe Rousset (1983) et Norman Parle (1989), elle reçoit également le Prix du Public et le Prix des Éditions Bärenreiter. L'année suivante, elle est nommée Révélation de l'ADAMI au MIDEM de Cannes. Elle est alors sollicitée par de nombreux festivals (Ambronay, La Roque-d'Anthéron, Festival Couperin, Festival du Jeune Soliste à Antibes, Festival de

Lanvellec...) et se produit dans le cadre des Folles Journées de Nantes (Bach, Monteverdi à Vivaldi), de la Festa di Musica de Lisbonne, et des saisons du Théâtre du Châtelet (Midis Musicaux), de la Cité de la musique (Intégrale Couperin, Figures de la Passion), du Musée Grévin... Estimée pour ses talents de continuiste, elle joue régulièrement avec Les Arts Florissants, Les Talens Lyriques, Le Concert Spirituel, Ricercar Consort, ainsi qu'Il Seminario Musicale. Son activité au sein des Arts Florissants est particulièrement riche. Participant à de nombreux opéras et oratorios, elle se produit également en tant que soliste dans les *Concerti* de Bach. Toujours avec cet ensemble, elle enregistre *Theodora* de Handel, *Zoroastre* de Rameau, des *Grands Motets* de Campra, les *Vêpres* de Monteverdi ainsi qu'un disque consacré à Lully. William Christie la sollicite souvent en qualité d'assistante musicale. Sensible à la musique française, Béatrice Martin grave ainsi les *Suites pour clavecin*, les *Sérénades* et *Daphnis & Chloé* de Boismortier auprès du Concert Spirituel. Elle s'intéresse également à la musique du XX^e siècle et a joué entre autres des œuvres de Poulenc, Martinu, Wanek, Carter et Ligeti lors du Festival Archipel de Genève, des Musicades de Lyon, des Rencontres musicales de Haute-Provence, ainsi qu'à l'occasion d'un enregistrement réalisé avec l'Orchestre de la Radio de Berlin.

En 2000, Béatrice Martin fonde avec Patrick Cohën-Akenine l'ensemble Les Folies Françaises, au développement duquel elle participe activement. Elle enregistre ainsi un disque d'airs d'opéra français avec Patricia Petibon, un second de musique italienne du XVII^e siècle (à paraître), et un dernier de cantates françaises, *Les Nuits de Sceaux* de Nicolas Bernier (à paraître). Reconnue pour la qualité de son enseignement, elle est nommée professeur de clavecin à l'Escola Superior de Música de Catalunya à Barcelone en 2001.

Kenneth Weiss

Kenneth Weiss est né à New York où il suit ses études à la High School of Performing Arts. Il reçoit le diplôme du Conservatoire d'Oberlin aux États-Unis, puis continue ses études de clavecin avec Gustav Leonhardt au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. Entre 1990 et 1993, Kenneth Weiss travaille avec l'ensemble Les Arts Florissants en tant qu'assistant musical de William Christie et prend part à un grand nombre de productions lyriques et d'enregistrements discographiques. Depuis lors, Kenneth Weiss se concentre sur le récital et, à la tête de l'ensemble Le Salon-Paris, sur la musique de chambre baroque autour du clavecin et celle des salons parisiens du XIX^e siècle autour du piano-forte, se produisant dans de nombreux festivals et salles de concerts à travers le monde, comme dernièrement

aux Festivals d'Innsbruck, Saintes, Lanaudière, Strasbourg et Ambronay, et dans la saison Bozar à Bruxelles. En mai 2003 il joue le cinquième *Concerto Brandebourgeois* avec Fabio Biondi et Europa Galante en Italie et à Genève, et en décembre il donne un récital Scarlatti au Châtelet et Rameau à La Cité de la musique. En collaboration avec la danseuse chorégraphe Trisha Brown, Kenneth Weiss assure la direction musicale du ballet *M.O.* sur l'*Offrande Musicale* de J. S. Bach, dont la création a eu lieu à la Monnaie de Bruxelles. En mai 1999, à l'invitation de William Christie, il dirige Les Arts Florissants dans *Doux Mensonges* du chorégraphe Jiri Kylian à l'Opéra de Paris, repris en mars 2001 et février 2004. Kenneth Weiss assure également la co-direction avec William Christie du programme *Le Jardin des Voix* des Arts Florissants. Kenneth Weiss a enseigné au Conservatoire d'Oberlin aux États-Unis et au Conservatoire Royal d'Oslo. Il est actuellement professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris et au Conservatoire National de Région de Paris.

PROCHAINEMENT...

LE THÉÂTRE DES VOIX

DIMANCHE 21 DÉCEMBRE, 16H30

Acis et Galatée

Opéra de **Georg Friedrich Haendel**

Version de concert

Les Arts Florissants

William Christie, direction, clavecin et orgue

Sophie Daneman, soprano

Paul Agnew, ténor

MARDI 13 JANVIER, 20H

MERCREDI 14 JANVIER, 20H

Marc-Antoine Charpentier

Les Arts Florissants, idylle en musique

La Descente d'Orphée aux enfers, petit opéra

Les Arts Florissants

William Christie, direction, clavecin et orgue

Sunhae Im, soprano

Olga Pitarch, soprano

Jaël Azzaretti, soprano

Paul Agnew, haute-contre

Vincent Boussard, mise en scène

Christian Lacroix, costumes

LES INSTRUMENTS DU MUSÉE

DU MARDI 2 AU VENDREDI 5 MARS

avec **Christophe Coin**, les Solistes de l'Ensemble Baroque de Limoges, **Erich Höbarth**, **Patrick Cohen**, **Pierre Hantai...**

SAMEDI 6 MARS

FORUM : Comment jouer les instruments des musées ?

DOMAINE PRIVÉ WAYNE SHORTER

SAMEDI 17 JANVIER, 20H

DIMANCHE 18 JANVIER, 16H30

Salif Keita

MARDI 20 JANVIER, 20H

Orchestre National de Lyon

David Robertson, direction

Emanuel Ax, piano

Yoko Nozaki, piano

Darius Milhaud

La Création du monde

Wolfgang Amadeus Mozart

Concerto pour piano n° 17

Béla Bartók

Concerto pour deux pianos

Sergueï Prokofiev

Symphonie classique

MERCREDI 21 JANVIER, 20H

Wayne Shorter Quartet

Danilo Perez, piano

John Patitucci, contrebasse

Brian Blade, batterie

Wayne Shorter, saxophone

MERCREDI 21 JANVIER, 20H

Wayne Shorter et Herbie Hancock

Wayne Shorter, saxophone

Herbie Hancock, piano

VENDREDI 23 JANVIER, 20H

Milton Nascimento Band

SAMEDI 24 JANVIER, 20H

DIMANCHE 25 JANVIER, 16H30

Orchestre National de Lyon

David Robertson, direction

Wayne Shorter Quartet