

Président du Conseil d'administration
Jean-Philippe Billarant

Directeur général
Laurent Bayle

Cité de la musique

LE MODÈLE CLASSIQUE

DU MARDI **21** FÉVRIER AU DIMANCHE **5** MARS 2006

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

SOMMAIRE

- 4 **MARDI 21, JEUDI 23 ET SAMEDI 25 FÉVRIER - 20H**
Œuvres de **Wolfgang Amadeus Mozart** et **Antonio Salieri**
- 11 **MERCREDI 22 FÉVRIER - 20H**
Œuvres de **Giovanni Battista Pergolèse** et **Luigi Boccherini**
- 15 **VENDREDI 24 FÉVRIER - 20H**
Œuvres de **Marc Monnet, György Ligeti** et **Igor Stravinski**
- 23 **DIMANCHE 26 FÉVRIER - 16H30**
Œuvre de **Leonardo Vinci**
- 33 **MARDI 28 FÉVRIER - 20H**
Œuvre de **Georg Friedrich Haendel**
- 36 **MERCREDI 1^{ER} MARS - 20H**
Œuvres de **Johann Christoph Bach, Johann Sebastian Bach** et **Johann Kuhnau**
- 39 **JEUDI 2 MARS - 20H**
Œuvres de **Felix Mendelssohn**
- 43 **VENDREDI 3 MARS - 20H**
Œuvres de **Hyacinthe Jadin**
- 46 **SAMEDI 4 MARS - 11H**
Spectacle jeune public
La danse baroque dans *Proserpine* de Lully
- 47 **SAMEDI 4 MARS - DE 15H À 19H**
Forum *La sonate française face à ses modèles viennois*
- 53 **SAMEDI 4 MARS - 20H ET DIMANCHE 5 MARS - 19H**
Parodie d'une œuvre de **Jean-Baptiste Lully**
- 56 **DIMANCHE 5 MARS - 15H**
Œuvres de **Wolfgang Amadeus Mozart** et **Alexandre-Pierre-François Boëly**
- 60 **DIMANCHE 5 MARS - 16H30**
Œuvre de **Jean-Baptiste Lully**

Aux XVI^e et XVII^e siècles, l'adjectif « classique » (qui vient du latin *classicus*, « de première classe ») signifie « qui mérite d'être imité », « qui fait autorité ». Dans une acception plus restreinte, « classique » désignera un style musical qui s'élabore peu à peu au XVIII^e siècle pour s'épanouir avec Mozart et Haydn, notamment.

De la naissance de ce premier classicisme musical à l'idéal néoclassique plus tardif de la pureté, de l'imitation respectueuse à la parodie impure, ce qui est chaque fois en jeu, c'est la construction ou la déconstruction d'un modèle.

Mardi 21, jeudi 23 et Samedi 25 février - 20h

Salle d'art lyrique du Conservatoire de Paris

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Der Schauspieldirektor (Le Directeur de théâtre) K. 486

Comédie avec musique sur un livret de **Gottlieb Stephanie le Jeune**

Étudiants du Département des disciplines vocales

Étudiants du Département théâtre de l'Université Paris VIII

Laurence Favier, soprano (Mme Herz, chanteuse, femme de M. Herz)

Julie Fontenas, soprano (Mlle Silberklang, une chanteuse)

Anthony Lo Papa, ténor (M. Vogelsang, un chanteur)

Sydney Fierro, basse (Buff, collaborateur de Frank)

Emmanuelle de Negri, rôle parlé (Mme Tonina Pfeil, une actrice, amante de M. Eiler et du Poète)

Benjamin Abitan, comédien (Frank, le directeur)

Régis Kermorvant, comédien (Eiler, le banquier, amant de Mme Tonina Pfeil et mari de Mme Krone)

Aurélié Miermont, comédienne (Mme Krone, tragédienne, femme de M. Eiler)

Marc Sollogoub, comédien (M. Herz, tragédien, mari de Mme Herz/ La Voix – épisode muet)

Antonio Salieri (1750-1825)

Prima la musica, poi le parole (D'abord la musique, puis les paroles)

Divertissement en un acte sur un livret de **Giambattista Casti**

Étudiants du Département des disciplines vocales

Pierre Bessière, baryton basse (Maestro, compositeur et directeur)

Arnaud Guillou, baryton (Poeta, auteur et collaborateur du Maestro)

Sydney Fierro, basse (Buff)

Vanessa Le Charlès, soprano (Donna Eleonora)

Emmanuelle de Negri, soprano (Tonina)

Orchestre du Conservatoire de Paris

Laurence Equibey, direction musicale

Claude Buchvald, mise en scène

Yves Collet, Bruno Bescheron, scénographie et lumière

Coco Petitpierre, costumes

Claude Buchvald, en collaboration avec **Claude Merlin**, traduction et adaptation

Pieter-Jelle de Boer, assistant à la direction musicale

Marc Sollogoub, Sergueï Safonov, assistants stagiaires mise en scène

Franck Lagaroje, assistant scénographe

Susanna Poddighe, Volker Haller, conseillers linguistiques

Nicolao de Figueiredo, Olivier Reboul, préparation musicale

Nicolas Kaitanov, Valérie Mercier, Li Fang Su, pianistes de la classe de direction de chant (classe d'Erika Guiomar)

Durée du spectacle : 1h50 sans entracte

En collaboration avec le département Théâtre de l'Université Paris VIII, avec la participation des étudiants comédiens et assistants à la mise en scène.

Remerciements :

Compagnie Claude Buchvald

Geneviève Lièvre, Opéra de Lyon

Dominique Miermont

Surtitrages lyriques - Richard Neel

Coproduction Cité de la musique, Conservatoire de Paris

Synopsis **Le directeur de théâtre Herr Franck** (rôle parlé) et son assistant Buff (basse) discutent de leur répertoire. *Der Schauspieldirektor* Le banquier Herr Eiler (rôle parlé) soutient l'entreprise à condition que l'on y emploie sa protégée Mme Pfeil (rôle parlé). On auditionne ainsi plusieurs acteurs et actrices, chacun nanti de conjoints qu'ils cherchent à faire engager aussi, puis une cantatrice, Madame Herz, qui interprète un air virtuose et convainc Franz de l'engager. Mais une nouvelle cantatrice se présente, Mlle Silberklang (« timbre d'argent ») qui, après avoir également chanté un air, réclame le titre de *prima donna*. Le ténor Vogelsang (« chant d'oiseau ») tente d'apaiser la querelle qui n'a pas manqué d'éclater entre les deux rivales, au cours d'un amusant trio. Quant aux comédiennes, elles réclament des gages équivalents à ceux des deux chanteuses. Dans le vaudeville final, Frank exhorte toute la troupe à se réconcilier pour l'amour de l'art.

Prima la musica, poi le parole **Pour honorer une commande**, le Maestro (basse) se fait fort d'écrire un opéra en quatre jours. Le Poète (baryton) oppose des difficultés que lève superbement le Maestro : en effet, la musique est déjà composée, il suffira au librettiste d'y adapter tant bien que mal des paroles. Il est question maintenant de la distribution. Donna Eleonora (soprano) doit participer au spectacle, car elle est la protégée du commanditaire. Elle fait étalage de ses capacités en chantant des extraits du *Giulio Sabino* de Sarti (1781), alors très à la mode (et en caricaturant au passage l'interprétation du castrat soprano chargé du rôle-titre, Luigi Marchesi), habilement mêlés par Salieri à ses propres pastiches du style sérieux. Le Maestro et le Poète sont en plein travail pour concevoir un air qui mettrait en valeur les qualités de la *prima donna*, quand ils sont interrompus par l'arrivée de Tonina (soprano), chanteuse d'opéra-comique recommandée par un autre protecteur. À son tour, elle interprète un air exhibant ses talents comiques et les deux créateurs se mettent en devoir de lui écrire une scène. Mais lorsque revient Donna Eleonora, la rivalité entre les deux cantatrices est telle qu'elles se mettent à chanter en même temps, chacune dans son style ! Le Maestro et le Poète se joignent à elles pour tenter de les calmer et faire l'éloge de leur œuvre commune.

Dans les coulisses de l'opéra, au temps de Mozart et Salieri **Le 7 février 1786, dans l'Orangerie** de son château de Schönbrunn, l'empereur Joseph II offrait à sa sœur Marie-Christine et à son beau-frère, le duc Albrecht von Sachsen-Teschen, souverains des Pays-Bas autrichiens, un double et délicieux divertissement. Tout d'abord, un *Singspiel* de Mozart, *Der Schauspieldirektor* (*Le Directeur de théâtre*), sur un livret de Gottlieb Stephanie qui en interprétait le principal rôle parlé, était joué par la troupe germanique du Burgtheater de Vienne. Il mettait en scène un imprésario aux prises avec deux cantatrices se disputant le rôle de la *prima donna* et tant bien que mal réconciliées, au nom de l'amour de l'art, par le ténor appelé à la rescousse. Ensuite, à l'autre bout de la salle, un *divertimento teatrale* commandé à Antonio Salieri, sur un livret de Giambattista Casti, était représenté par les artistes italiens du même Burgtheater. Dans *Prima la musica, poi le parole* (*D'abord la musique et puis les paroles*), c'est le poète et le musicien qui se disputent la primauté : puisque le second est plus rapide que le premier, il suffira au librettiste d'adapter ses vers à une musique déjà composée ! Se joignent à ce débat deux chanteuses rivales, l'une dans le genre tragique de l'*opera seria*, l'autre dans le registre comique. Chacune est pourvue d'un air convenant à ses capacités mais les voilà bientôt qui, trop pressées d'exhiber leurs talents, chantent en même temps leurs deux morceaux, pourtant radicalement différents : le poète et le musicien n'ont plus qu'à se joindre à elles pour conclure la pièce par un joyeux quatuor. Ces deux amusantes peintures des querelles, susceptibilités et caprices qui, à Vienne au temps de Mozart comme à toutes les époques, font le quotidien des maisons d'opéra, prouvent également par l'absurde que le genre lyrique est le fruit d'un équilibre toujours fragile entre les conceptions poétiques et musicales des créateurs et les règles dramaturgiques réglant les styles et les emplois des interprètes. Se pose également la question cruciale du rôle de la musique dans l'économie du spectacle. À l'inverse de Monteverdi, qui prônait la soumission de la musique aux paroles, Mozart note, dans une lettre du 13 octobre 1781, que « *dans l'opéra, la poésie doit être la fille obéissante de la musique* ». Le voilà donc d'accord

avec le titre de l'ouvrage de son rival, *Prima la musica*. Est-ce à dire que Mozart ne se soucie pas du livret à une époque où il se plonge dans la composition des *Noces de Figaro* ? Certes non. Mais pour lui, c'est la dimension sonore qui, en dernier ressort, livre la vérité de l'intrigue et des personnages ; le poète – Lorenzo Da Ponte saura entendre cette leçon – n'est là que pour faire naître les situations musicales qui vont divertir et émouvoir le public.

Raphaëlle Legrand

Note de mise en scène **Le 7 février 1786, à l'occasion de la visite** du Prince des Pays-Bas, Joseph II donne une somptueuse réception au château de Schönbrunn. Pour couronner la fête, le souverain a passé commande d'un opéra chacun à deux compositeurs, Mozart et Salieri, qu'il met ainsi en rivalité. Seul le thème est imposé : précisément la composition d'un opéra et la constitution d'une troupe ; thème pirandellien avant la lettre, qui place le théâtre dans le théâtre. Au cours d'une unique soirée, Mozart aura présenté *Le Directeur de théâtre* et Salieri *Prima la musica, poi le parole*. Les titres sont éloquentes et nous renseignent sur la bataille qui se livre : Mozart et son librettiste Stephanie se font les champions d'une forme qui accorde beaucoup aux scènes parlées (en langue allemande), tandis que Salieri, s'appuyant sur un livret de Casti, perpétue la tradition de l'opéra italien. Il la fera triompher, c'est un désastre pour Mozart. Il nous fallait trouver une façon ludique de donner à revivre au présent cette cruelle compétition. Nous avons donc imaginé une situation de départ qui fait converger la fiction avec sa réalité historique sous-jacente : deux maîtres d'œuvre, chacun assisté de son plus proche collaborateur, mis en concurrence, vont se croiser sur un même plateau de théâtre (et ce peut aussi bien être ici et maintenant, dans le temps réel de la représentation) au cours d'une « folle soirée », avec un objectif commun : mettre tous les atouts de leur côté et former l'équipe gagnante. L'enjeu devient la direction d'un théâtre à... Salzbourg. Cette donnée nous permet de tisser des fils entre les deux

opéras, de leur donner un cadre commun, tout en maintenant chacun dans son unité et son déroulement propre. C'est Mozart qui commence, les Italiens, en coulisses, attendent leur tour, tout en surveillant ce qui se passe chez leurs rivaux.

Chanteurs et acteurs, comme au temps de Molière (mais n'est-ce pas plutôt de tous les temps ?), peuvent ainsi sans vergogne naviguer, en quête de rôles, d'une compagnie à l'autre, faire jouer les enchères... les personnages des deux fictions se confondent... l'amour, l'argent, la trahison déploient leurs jeux... la vie passe en secousses et met l'art en péril. Mais la force de la création doit l'emporter, l'emportera. Rien de plus fort, au bout du compte, que la musique, rien de plus intense que sa passion. Elle demeure le lieu de la réconciliation finale. Dans cette mêlée des plans, qui cependant gardent chacun leur précision et leur intégrité, le pirandellisme qui structurait en secret les deux œuvres, à un niveau à la fois formel et, pour ainsi dire, existentiel, va s'exacerber, exploser sur toute la scène.

Les forces du burlesque vont se déchaîner, mais pour mieux charrier, comme il se doit, des blocs de réalité qui semblent jaillis de nos profondeurs. Les pulsions dénudées agitent les marionnettes de chair.

Ronde infernale : qui dirige quoi ? Qui tire les ficelles ? Le Comte, Buff, le banquier Eiler ? Est-ce la musique, les paroles... ou l'argent ? Où commence le théâtre ? Jusqu'où s'infiltrer la vie ? Comment opèrent l'amour, le désir ? Jusqu'où travaille le désespoir ?

Mais il importe avant tout qu'au travers de cet imbroglio où elles se mélangent, les deux œuvres ressortent pour ce qu'elles sont, retrouvent leur originalité intacte, brillent de leurs qualités respectives, ou parfois même avouent leurs défauts, dans un éclairage réciproque.

Salieri, avec Casti, travaille vite, tout en surface et rebonds. Il connaît toutes les ficelles du métier, en joue superbement. Mais la substance n'a pas la saveur délicate et divine qui s'exhale des notes de Mozart. Salieri fabrique à merveille. Mozart décline les effets de la passion de façon lumineuse. La virtuosité est de manifester dans une présence absolue la voix de l'amour, de faire entendre les soupirs de l'âme dans le souffle et la voix des chanteuses, au-delà de

l'exaspération des sens et du vertige des sentiments, jusque dans les situations de comédie. De son côté, Salieri, diabolique faiseur de théâtre, construit magistralement le divertissement, servi par l'ingéniosité de son librettiste. Celui-ci propose un excellent canevas de *commedia*, où le jeu s'affole jusqu'au délire, menant tambour battant à un finale endiablé. Et subitement voici la réconciliation, ce chant joyeux qui apaise et réjouit. À la fin, apparaît ce paradoxe : ce que chacun voulait démontrer, c'est l'autre qui le met en œuvre. Salieri dispose d'un livret bien supérieur. Mais c'est Mozart qui fait triompher la musique.

Claude Buchvald et Claude Merlin

Mercredi 22 février - 20h

Salle des concerts

Giovanni Battista Pergolèse (1710-1736)

Stabat Mater en fa mineur, pour soprano et alto, cordes et orgue

Stabat Mater dolorosa (duo) – Grave

Cujus animam gementem (aria, soprano) – Andante

O quam tristis et afflicta (duo) – Larghetto

Quae moerebat et dolebat (aria, alto) – Allegro moderato

Quis est homo, qui non fleret (duo) – Largo. Allegro

Vidit suum dulcem natum (aria, soprano) – Tempo giusto

Eja Mater fons amoris (aria, alto) – Andantino

Fac ut ardeat cor meum (duo) – Allegro

Sancta Mater, istud agas (duo) – Tempo giusto

Fac ut portem Christi mortem (aria, alto) – Largo

Inflammatum et accensum (duo) – Allegro non troppo

Quando corpus morietur (duo) – Largo

40'

entracte

Luigi Boccherini (1743-1805)

Stabat Mater en fa mineur op. 61 (G 532) – version de 1800

à trois voix, soprano, alto et ténor

Stabat Mater dolorosa (Canto 1°, canto 2°, tenore) – Adagio flebile

Cujus animam gementem (Canto 1°, canto 2°) – Allegro

Quae moerebat (Canto 2°) – Allegretto con moto

Quis est homo (Canto 1°, tenore) – Adagio assai : recitative

Pro peccatis (Tenore) – Allegretto

Eja Mater (Canto 1°, canto 2°) – Larghetto non tanto

Tui nati vulnerati (Terzetto. Canto 1°, canto 2°, tenore) – Allegro assai

Virgo virginum (Canto 1°) – Andante poco moto

Fac ut portem (Aria. Canto 2°) – Andantino

Fac me plagis (Terzetto. Canto 1°, canto 2°, tenore) – Allegro comodo

Quando corpus (Terzetto. Canto 1°, canto 2°, tenore) – Andante lento

45'

Anna Maria Panzarella, soprano

Anne-Lise Sollied, soprano

Max Emanuel Cencic, alto

Emiliano Gonzalez-Toro, ténor

Les Talens Lyriques

Christophe Rousset, direction

Durée du concert (entracte compris) : 1h45

Avec le soutien de la Société Quillery Bâtiment.

Grand classique parmi les textes liturgiques latins, le *Stabat Mater*, poème du XIII^e siècle attribué au franciscain Jacopone da Todi, n'a cessé d'inspirer les compositeurs, de Palestrina à Arvo Pärt, en passant par Haydn, Dvorák, Verdi... Une émotion éternelle s'exprime dans l'évocation de la Vierge pleurant son fils crucifié et dans la prière du suppliant, pleine du désir d'aimer Dieu et de partager la douleur de la Mère.

L'une des plus célèbres de ces mises en musique, le *Stabat Mater* de l'Italien Pergolèse est ici confrontée à celle de son compatriote installé en Espagne, Boccherini, qui la prend pour modèle.

Pergolèse composa le *Stabat Mater* peu de temps avant sa mort. On crut, à tort, qu'il s'agissait de sa dernière œuvre. La partition, aussi illustre que *La Servante Maîtresse*, resta longtemps entourée de cette aura de chant du cygne. Compositeur et célèbre violoncelliste virtuose, Boccherini est surtout connu pour sa production très abondante de musique de chambre, par laquelle il participe, à côté de son ami Haydn, à l'élaboration d'une écriture classique de quatuor et de quintette à cordes. Moins dense, son œuvre vocale est tout entière illuminée par le *Stabat Mater*.

Giovanni Battista Pergolèse **Au début de 1736, Pergolèse, de santé chancelante**, se retire au monastère franciscain de Pozzuoli, près de Naples. C'est là qu'il aurait achevé la composition de son *Stabat Mater*, pour la confrérie noble des Chevaliers de la Vierge des Douleurs, à Naples. L'œuvre devait remplacer le *Stabat Mater* d'Alessandro Scarlatti, donné tous les ans au Carême.

Les deux compositions ont un effectif semblable et sont proches de la cantate de chambre. Plus court que celui de son prédécesseur, le *Stabat Mater* de Pergolèse manifeste aussi, dans le domaine de la musique sacrée, la nouvelle sensibilité expressive qui deviendra caractéristique du « style galant ».

Pergolèse fait se succéder duos et arias pour voix masculines de soprano et d'alto. Accordant la priorité à la structure musicale, il alterne tempos lents et modérés ou vifs, dans une ordonnance tonale unifiée. Assez libre, l'association du texte et de la musique se fait à l'échelle de l'ensemble, quitte à contredire par endroits le sens des paroles, comme

dans le « *Quae moerebat* ».

L'influence de l'*opera buffa* et le style galant sont sensibles dans la plupart des mouvements modérés ou vifs, avec leur légèreté caractéristique, leurs phrases courtes et de longueurs irrégulières, leurs rythmes volontiers syncopés ou iambiques. C'est dans les mouvements lents que s'exprime l'intensité poétique la plus grande. Les fugues du n° 8 et de l'« *Amen* » conclusif relèvent quant à elles de la tradition du style d'église.

Très tôt populaire, le *Stabat Mater* suscita les opinions les plus opposées. L'une des œuvres les plus souvent publiées au XVIII^e siècle, il donna lieu à maintes adaptations, notamment celle de Johann Sebastian Bach, « *Tilge, Höchster, meine Sünden* », sur le Psaume 51. Aujourd'hui encore, ce « *divin poème de la douleur* » (Bellini), d'une irrésistible séduction vocale, reste incontournable parmi les multiples mises en musique du poème.

Luigi Boccherini **Entré en 1770 au service de l'Infant d'Espagne** Don Luis, Boccherini l'a suivi à Las Arenas. C'est dans l'isolement de cette petite localité qu'en 1781 il compose son *Stabat Mater* pour soprano, violoncelle solo et cordes. En 1800, insatisfait de la « *monotonie de la voix unique* » et pour épargner à la chanteuse une trop grande fatigue, il arrange la partition pour trois solistes et ajoute une introduction instrumentale tirée de l'*Allegro* initial de sa *Symphonie n° 10* en *fa* majeur op. 35 n° 4, de 1782. Plus contrastée, plus dramatique, la version de 1800 met davantage en relief le texte.

Première version : Las Arenas, 1781.

Révision : Madrid, 1800.

Dédié au Signor Vincenzo Salucci.

Première édition : Aminoci

(Naples), 1801.

Édition moderne : Breitkopf &

Härtel (sans l'introduction).

Par sa tonalité principale de *fa* mineur, par son pathos, le *Stabat Mater* de Boccherini avoue déjà une référence au modèle de Pergolèse. Celle-ci est explicite avec l'utilisation, dans le « *Quando corpus* », d'une formule de basse rappelant celle du début du *Stabat Mater* de son prédécesseur. Les deux œuvres ont encore en commun un velouté mélodique très italien, une proximité à la fois de la musique de chambre et de l'opéra.

Se succèdent récitatifs accompagnés, arias, duos et trios, émaillés de vocalises italianisantes. Les cordes, où l'on sent l'habitude d'écrire pour quintette, créent l'atmosphère et se voient souvent confier un prélude et un postlude. L'écriture

Composition : Pozzuoli, 1736.
Première édition : Londres, 1749.
Édition moderne : G. B. Pergolesi : The Complete Works, XIV.

mélodique se caractérise par son expressivité et par le goût pour des lignes sensuelles en tierces, comme dans l'« *Eja Mater* », où entre le violoncelle solo, nouveau chanteur. Legs du style d'église, le *fugato* traditionnel sur « *Amen* » est déplacé sur le « *Fac me plagis* » au profit d'une conclusion apaisée en majeur.

Écartant toute élégance trop légère, évocatrice de l'univers profane, tempérant une affliction trop franche, Boccherini modifie la gamme des tons utilisés par Pergolèse. Il privilégie l'épanchement lyrique tout de volupté et d'onctuosité, volontiers euphonique, se laissant porter par l'évocation de Marie, source d'amour. L'« *Eja Mater* » central cristallise cette différence de conception des deux compositeurs.

Marianne Frippiat

Vendredi 24 février - 20h

Salle des concerts

Marc Monnet (1947)

Mouvement autre mouvement (en forme d'étude)

pour cor principal et ensemble

Commande de l'Ensemble intercontemporain – création
25'

György Ligeti (1923)

Concerto pour piano et orchestre

Vivace molto ritmico

Lento e deserto

Vivace cantabile

Allegro risoluto

Presto luminoso

22'

entracte

Igor Stravinski (1882-1971)

Pulcinella

Ballet chanté en un tableau, version de concert

Ouverture

Serenata

Scherzino

Tarentella

Gavotta

40'

Maite Beaumont, mezzo-soprano

Topi Lehtipuu, ténor

Tigran Martirosian, basse

Jean-Christophe Veroitte, cor

Hidéki Nagano, piano

Ensemble intercontemporain

Susanna Mälkki, direction

Durée du concert (entracte compris) : 1h55

Coproduction Cité de la musique, Ensemble intercontemporain.

Ce concert est enregistré par France musique, partenaire de l'Ensemble intercontemporain et de la Cité de la musique pour la saison 2005-2006.

Marc Monnet
*Mouvement
 autre mouvement
 (en forme d'étude)*

Commande : Ensemble
 intercontemporain.
 Effectif : cor solo, 2 clarinettes,
 clarinette basse, 2 bassons, cor,
 2 trompettes, 2 trombones ténor-
 basse, tuba, 2 percussions, piano,
 2 altos, 2 violoncelles, contrebasse.
 Éditeur : Cerise Music.

Que peut générer une œuvre ? Je crois que la finalité d'une œuvre est l'émission d'un système de signes organisés par le créateur en direction des autres. Ce système de signes est difficile à expliquer car il est instable et complexe. Le groupe humain qui reçoit cet envoi (habillé par l'esthétique) croit plus ou moins que sa perception lui est aisée ou tout du moins possible. Mais ce que je qualifierais de « vrai » travail sur ce système de signes n'est pas toujours « audible » au regard des *a priori* et des signes qui forment ce que l'on appelle la culture. Le compositeur qui essaie d'avoir une certaine conscience de ce qu'il manipule va générer des rapports nouveaux, des *instabilisations*. Celui qui se croit doté d'un savoir en ce domaine sera peut-être le plus rétif à ces changements s'il n'a pas lui-même opté pour une grande humilité à la perception des œuvres en général.

L'œuvre – la vraie, celle qui n'est pas dans la répétition ou dans l'académisme – ne peut se résumer à un discours technique sur sa gestion. C'est souvent le travers employé par le compositeur pour éviter de se fourvoyer dans ce que lui-même ne maîtrise pas toujours. On sait aussi que le compositeur, comme tout un chacun, n'arrive pas nu sur terre et que toute sa mémoire (toute sa culture) peut lui jouer des tours. Il faut donc faire un long travail exigeant pour qu'en écrivant, l'œuvre ne devienne pas un simple produit parmi les autres.

Le système de signes employé sera donc une synthèse toujours provisoire entre le sujet compositeur et le corps social – le public – qui se joue de l'un et de l'autre.

Mouvement autre mouvement participe de cette activité et j'essaie dans un parcours périlleux, car sans cesse remis en chantier, d'approcher la compréhension de ce que je crois produire et de ce que je crois être perçu.

Dans cette pièce, j'ai essayé de travailler sur une donnée musicale prioritaire : le temps. Au lieu d'écrire une pièce en continu, j'ai préféré une multitude de petits moments, rapides, furtifs, entrelacés par des « intermèdes ».

La force d'invention de l'œuvre tient probablement à sa nouveauté plus qu'à sa répétition. Lorsqu'un travail fait l'unanimité, je commence à me méfier de moi-même. Le travail des signes – celui qui va générer chez l'autre des

modifications de perception – ne peut se faire dans le consensus. L'œuvre n'est pas une pommade, mais un moteur si possible décapant. L'« esprit » doit rester éveillé. Il y a, dans ma pièce, certes un travail sur le temps bref, mais surtout un travail d'articulation avec les autres mouvements.

À l'origine du projet, un concerto pour cor et ensemble m'était demandé. Étant très sensible à cet instrument, je me suis réjoui d'écrire pour le cor, après avoir déjà écrit une pièce pour quatre cors et une autre pièce pour quatre cors et quatre trombones. Mais j'ai fui à grandes jambes la forme concertante qui représente pour moi les signes d'une conception que je souhaite dépasser. J'ai travaillé la forme autrement, un peu comme je l'avais déjà initié dans *Bosse, crâne rasé, nez crochu* ou dans mon *Cinquième Quatuor à cordes* : des mouvements et des « intermèdes ». L'idée d'intermède rompt l'unité stylistique associée aux mouvements courts. Comme dans l'opéra *PAN* ou *Bibilolo*, j'ai aussi joué de cette mémoire des signes : petites marches, côté grotesque... Prendre la liberté d'oser et de travailler la mémoire des signes. Inventer ne veut pas dire « expérimenter », mais transformer les signes acceptés, fabriqués par le temps. La relation entre ces signes, c'est agir directement sur la mémoire, sur soi, sans tomber dans une forme réactive et sans intérêt comme une exploitation systématique de la tonalité. Rien ne doit être laissé au hasard. Chaque pièce va donc « travailler » le sens.

Le cor n'est pas utilisé dans toutes ses composantes sonores, mais je le pousse souvent dans ses retranchements afin d'essayer de faire sortir l'impossible. Je suis très intéressé par l'impossible. Dans ce monde du convenu où, même dans la création, le normatif atteint des sommets et où les propositions positives (inventives) deviennent rares, le fait de « pousser » l'instrument dans ses extrêmes limites me semble une manière peut-être naïve de repousser ce qui est considéré comme normal mais où le monde expressif peut encore prendre une place.

Je ne cherche pas à faire des « beaux » produits, mais à construire des moments de captivité de l'écoute. J'emploie donc des techniques simples comme la rupture, la progression inachevée, l'incongru ou parfois la répétition.

Il me semble urgent de travailler sur ce « sens » plus que d’imaginer d’autres systèmes voués à ce jour à l’échec, ce qui ne signifie aucunement s’asseoir sur son fauteuil et attendre les applaudissements.

Marc Monnet

György Ligeti
Concerto pour piano

Composition : 1985-1988.
Dédicace : à Mario di Bonaventura.
Création des 3 premiers mouvements
par Anthony di Bonaventura, piano,
et des membres de l’Orchestre
Philharmonique de Vienne, sous
la direction de Mario di Bonaventura,
le 23 octobre 1986 au festival
Steirischer Herbst de Graz ; création
intégrale par Anthony di Bonaventura,
piano, et l’Orchestre symphonique de
la Radio autrichienne (ORF), direction
Mario di Bonaventura, le 29 février
1988 au Konzerthaus de Vienne.
Effectif : piano solo – flûte/flûte piccolo,
hautbois, clarinette en si bémol /
clarinette en la, ocarina en sol, basson –
cor, trompette, trombone ténor-basse –
2 percussions – 2 violons, alto,
violoncelle, contrebasse.
Éditeur : Schott.

J’ai composé ce concerto en deux phases : les trois premiers mouvements en 1985-1986, les deux derniers en 1987 (la copie définitive du cinquième mouvement a été achevée en janvier 1988). Le *Concerto* est dédié au chef d’orchestre américain Mario di Bonaventura. L’œuvre, dans sa version en trois mouvements, fut créée le 23 octobre 1986 à Graz. Mario di Bonaventura dirigeait, et la partie de soliste était tenue par son frère, Anthony di Bonaventura. Deux jours plus tard, une seconde exécution eut lieu au Konzerthaus de Vienne. À la deuxième écoute, il m’apparut que le troisième mouvement ne constituait pas une conclusion satisfaisante ; mon sens formel exigeait une extension et un parachèvement. Je composai donc les deux derniers mouvements. L’œuvre, dans sa forme définitive, fut donnée pour la première fois le 29 février 1988 au Konzerthaus de Vienne, avec le même chef et le même pianiste, flûte, hautbois et clarinette, basson, cor, trompette, trombone ténor, percussions et cordes. Le flûtiste doit aussi jouer de la flûte piccolo, et le clarinettiste de l’ocarina alto. La partie de percussion, pour laquelle de nombreux instruments sont mis à contribution, peut être interprétée par un seul instrumentiste s’il est virtuose. Il est cependant plus rationnel que deux musiciens (ou même trois) se partagent la tâche. Elle fait appel, en plus des instruments couramment utilisés, à deux instruments à vent, utilisés de manière simple : le sifflet à coulisse et l’harmonica chromatique. Les parties de cordes – violons 1 et 2, alto, violoncelle et contrebasse – peuvent être jouées chacune par un seul musicien, puisque les instruments ne sont jamais divisés. J’ai, dans ce concerto, mis en œuvre des conceptions nouvelles tant pour l’harmonie que pour le rythme. Lorsque l’œuvre est bien jouée, c’est-à-dire à la vitesse

requisite et avec l’accentuation correcte dans chaque « strate de tempo », elle finit au bout d’un certain temps par « décoller » comme un avion : la complexité rythmique empêche de distinguer chaque structure élémentaire et crée un univers sonore qui paraît planer. Cette dissolution de plusieurs structures élémentaires dans une structure globale, de nature complètement différente, est un des postulats fondamentaux de mes compositions. Depuis la fin des années cinquante, c’est-à-dire depuis les pièces pour orchestre *Apparitions* et *Atmosphères*, j’explore cette idée de base en tentant de l’exploiter chaque fois de manière renouvelée.

Le deuxième mouvement (le seul des cinq qui soit lent) possède une construction rythmique rigoureuse, toutefois plus simple que celle du premier mouvement. Du point de vue mélodique, il est basé sur le déploiement d’un mode d’intervalles strictement contrôlé, alternant deux secondes mineures et une seconde majeure de neuf notes par octave (cf. le « Mode 3 » de Messiaen). Ce mode est transposé aux diverses hauteurs et détermine les harmonies du mouvement à l’exception de la section finale. L’orchestre continue alors dans le mode à neuf tons, tandis qu’au piano apparaît une combinaison diatonique (les touches blanches) et pentatonique (les touches noires), créant un miroitement scintillant de « quasi-mélanges ». J’ai également utilisé, dans ce mouvement, des timbres inusités et des registres extrêmes : piccolo très grave, basson très aigu ; canons de sifflet à coulisse, l’ocarina alto et cuivres avec sourdines ; combinaisons sonores tranchantes du piccolo, de la clarinette et du hautbois au registre le plus aigu ; alternance entre le sifflet-sirène et le xylophone.

Le troisième mouvement possède un rythme complexe particulier. Des configurations mélodiques et rythmiques illusoires apparaissent, superposées à la pulsation fondamentale rapide et constante.

J’ai conçu le quatrième mouvement comme le mouvement central du concerto. Ses éléments mélodiques-rythmiques (cellules germinales ou fragments de motifs) sont en eux-mêmes rudimentaires. Le mouvement commence simplement, avec des successions puis des superpositions de ces éléments, formant des mélanges harmoniques.

Il en résulte une structure kaléidoscopique, car il n'y a qu'un nombre limité d'éléments qui, tels les éclats du kaléidoscope, réapparaissent toujours sous diverses formes d'augmentation et de diminution. Mystérieusement émerge alors un ordre rythmique complexe de *talea** secrète, d'abord sous forme abstraite, puis, très progressivement comme dans le premier mouvement, composé en deux vitesses, décalées l'une de l'autre (encore une fois avec triolets et duolets, mais avec d'autres structures asymétriques que dans le premier mouvement). Graduellement, les longues pauses initiales s'emplissent de fragments de motifs, et l'on se trouve dans un maelström rythmique-mélodique. Sans changement de tempo, uniquement par la densité croissante des événements musicaux, une rotation d'éléments successifs et superposés, augmentés et diminués, engendre l'accroissement de la densité qui suggère, en soi, l'accélération.

Le cinquième mouvement, un presto très bref, est le plus complexe quant à la structure rythmique. Il repose sur un développement de l'idée des configurations illusoire du troisième mouvement. Ce mouvement final est caractérisé par une alternance des champs harmoniques comprenant d'une part la combinaison des gammes diatonique et pentatonique, et d'autre part une « équidistance diagonale » résultant des combinaisons des deux gammes par tons décalées d'un demi-ton. Cette étrange combinaison domine aussi la structure harmonique du troisième mouvement.

Mon évolution, dans les années quatre-vingt, a été influencée par la conception rythmique des musiques africaines sub-sahariennes, la conception métrique et rythmique de la musique proportionnelle du XIV^e siècle et la nouvelle science des systèmes dynamiques et des configurations géométriques fractales. Les illusions acoustiques et musicales, si importantes pour moi, ne sont pourtant pas recherchées comme des fins en soi ; elles forment plutôt la base de mes considérations esthétiques. J'aime les formes musicales qui sont moins des processus que des objets ; la musique comme temps suspendu comme un objet dans un espace imaginaire, la musique comme une construction qui, malgré son développement dans le déroulement réel du temps et sa simultanéité dans notre imagination, est présente dans tous ses moments.

Abolir le temps, le suspendre, le confiner au moment présent, tel est mon dessein suprême de compositeur.

György Ligeti

* En latin classique : pieu, piquet, tenon. Désigne une cellule rythmique qui se répète identique à elle-même sur l'ensemble ou seulement une partie de la pièce.

Igor Stravinski Si quelques années seulement séparent *Petrouchka* (1911)

Pulcinella

Composition : 1919.

Création : le 15 mai 1920, à l'Opéra de Paris, sous la direction d'Ernest Ansermet, décor et costumes de Picasso, chorégraphie de Massine.

Effectif : soprano, ténor, basse, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, trompette, trombone ténor-basse, quintette à cordes (*concertino*), 4 violons I, 4 violons II, 4 altos, 4 violoncelles, 2 contrebasses. Éditeur : Boosey & Hawkes.

de *Pulcinella* (1919-20), si le Polichinelle napolitain peut apparaître comme un frère lointain du pantin russe, là s'arrête la ressemblance. Non seulement parce que, entre ces deux ouvrages, sont nés quelques chefs-d'œuvre essentiels : *Le Sacre du printemps*, *Noces*, *Renard*, *Histoire du Soldat*, mais surtout parce que *Pulcinella* marque une étape décisive dans l'évolution esthétique du compositeur, ce ballet étant la première *manifestation* de ce qu'on pourrait appeler « l'historicisme » de Stravinski. Pendant les trente ans qui vont suivre, celui-ci va en effet, avec la plupart de ses œuvres et jusqu'à l'opéra *The Rake's Progress* (1951), interroger le passé et s'approprier en quelque sorte le langage de grands maîtres et d'époques de l'histoire musicale occidentale, sans cesser pour autant d'être lui-même. On sait enfin que les dernières années de sa vie allaient ramener le compositeur à une attitude plus prospective, qui renouerait avec les recherches du XX^e siècle en des œuvres encore trop méconnues du public. Rien de plus anodin en apparence, pourtant, que la genèse de *Pulcinella*, ainsi commandé par Diaghilev : « *J'aimerais que tu regardes de ravissantes musiques du XVIII^e siècle et que tu voies si tu peux les orchestrer pour un ballet.* » « *Une orchestration de salon et rien d'autre, voilà ce qu'il désirait* », dira Stravinski, qui se plongea dans les manuscrits de Pergolèse (ou à lui attribués) que lui avait fournis le mécène, « *sans idée préconçue ni parti pris esthétique* ». Le résultat surprit tout le monde, à commencer par Diaghilev lui-même : « *Je ne t'ai pas demandé de mettre des moustaches à la Joconde !* » et le public de la création fut dérouté, les admirateurs habituels de Stravinski lui reprochant d'avoir renié son modernisme, les prétendus tenants des classiques l'accusant de « pastiche » : « *Les classiques sont à nous, laissez-les en paix !* », ce à quoi le

compositeur répondait : « *Vous les respectez, moi je les aime !* » Cet amour possessif, comment Stravinski le met-il en pratique ? « *Ce qui est remarquable, ce n'est pas la quantité, mais le peu qui a été ajouté à Pergolèse* », dira-t-il plus tard. Fausse modestie peut-être, mais il est vrai que la structure mélodique des pièces qui composent l'ensemble paraît généralement respectée, l'invention du compositeur se donnant par contre libre cours dans l'orchestration, pleine de verve et de trouvailles, et aussi dans une légère déformation du discours musical : harmonie comme épiciée par l'ajout de dissonances et le déplacement de consonances, rythme comme revivifié de l'intérieur. Ce « ballet avec chant » est écrit pour un orchestre de chambre (bois par deux sans clarinette, deux cors, trompette, trombone, et cordes se divisant en *concertino* et *ripieno* comme le *concerto grosso* traditionnel) avec intervention de trois chanteurs, qui ne représentent pas des personnages, mais s'ajoutent parfois à l'orchestre à la manière d'instruments supplémentaires, comme pour commenter l'action. Celle-ci, issue de la Commedia dell'arte, n'est que quiproquos et travestissements autour de Pulcinella et de ses amours. La partition commence par une ouverture, à laquelle succèdent les différentes parties du ballet, enchaînées le plus souvent sans interruption.

Jean-Marie Morel

Dimanche 26 février - 16h30

Salle des concerts

Leonardo Vinci (1690-1730)

Partenope ou la *Rosmira fedele*

Livret de **Silvio Stampiglia**, intermèdes comiques de **Domenico Sarro**

Version de concert

Sonia Prina, contralto (*Partenope*)

Maria Ercolano, soprano (*Arsace*)

Maria Grazia Schiavo, soprano (*Rosmira*)

Lucia Cirillo, mezzo-soprano (*Emilio*)

Makoto Sakurada, ténor (*Armindo*)

Rosario Totaro, ténor (*Ormonte*)

Giuseppe Naviglio, baryton basse (*Beltramme*)

Giuseppe de Vittorio, ténor (*Eurilla*)

La Cappella de' Turchini

Antonio Florio, direction

Durée du concert (entracte compris) : 3h30

Coproduction Cité de la musique, Festival international d'Opéra Baroque de Beaune et Centre de musique ancienne Pietà de' Turchini de Naples.

Synopsis Acte I. Eurimene, Arménien naufragé, demande assistance à Partenope. Ormonte, le capitaine des gardes, arrive à son tour pour annoncer l'invasion du pays par le prince de Cumes, Emilio ; Partenope propose une entrevue à l'envahisseur. Pendant ce temps, Armindo avoue à Eurimene son amour secret pour la reine et lui confie que Partenope et Arsace s'aiment d'un amour partagé. Arsace, quant à lui, ne tarde pas à découvrir qu'Eurimene et Rosmira, sa fiancée abandonnée, ne sont qu'une seule et même personne. Mais la jeune fille exige de lui qu'il garde le secret sur sa véritable identité. Arsace, repentant, est prêt à revenir à elle, mais Partenope lui déclare à nouveau sa flamme et il en oublie encore son ancienne fiancée. Arrivant à l'improviste, celle-ci surprend leurs déclarations enfiévrées et cache sa détresse en feignant à son tour une passion pour Partenope. Sur ces entrefaites, Emilio arrive pour les négociations et déclare d'emblée qu'il n'accepte la paix qu'en échange de son mariage avec Partenope. La reine refuse cet indigne marchandage et prend le commandement des armées.

Intermède I. *Beltramme, un des faux Arméniens serviteurs d'Eurimene, rencontre la servante Eurilla, qu'il aime. Mais, déguisée en guerrier, l'épée à la main, elle le terrorise en le défiant en duel. Après ce mauvais tour, Beltramme déclare qu'il la veut pour épouse, mais il n'est récompensé que par une ironie mordante et des réponses contradictoires.*

Acte II. La bataille fait rage. Partenope est sauvée de la mort par Armindo. Arsace arrache Eurimene des mains d'Emilio qu'il fait prisonnier. L'armée de Partenope est victorieuse. Lors du triomphe, Eurimene revendique effrontément la capture d'Emilio. À la grande stupeur de Partenope, Arsace reste silencieux devant une telle provocation. La reine fait arrêter Eurimene et réaffirme avec ferveur son amour pour Arsace. Emilio et Armindo jugent l'attitude d'Arsace totalement lâche et le critiquent ouvertement devant Rosmira. Mais ils sont tout déconcertés quand celle-ci se déclare prête à le défendre s'ils continuent. Arsace se rend auprès de Partenope pour obtenir la remise en liberté d'Eurimene. La reine la lui accorde, mais bannit de sa vue le faux prince. Peu après, Armindo avoue à la reine le feu secret dont il brûle pour elle, mais en vain. De son côté Eurimene demande à Armindo de lui obtenir

une entrevue avec Partenope. Arsace retrouve Rosmira et lui jure son amour. Celle-ci le repousse et l'abandonne à ses tourments.

Intermède II. *Beltramme demande de nouveau à Eurilla de l'aimer et de partir avec lui pour l'Arménie, ce à quoi elle répond par des phrases contradictoires et incohérentes, au point d'être comparée à la chauve-souris qui va de haut en bas dans une aria qui parodie l'aria du rossignol de l'opéra seria. Après un dernier déni, les deux serviteurs montrent dans le duo final qu'ils sont dévorés par la chaleur d'une passion réciproque.*

Acte III. Partenope accepte de recevoir Eurimene. Arsace est en plein désarroi ; ni Partenope, ni Armindo, ni Emilio ne comprennent son attitude. Eurimene veut révéler un secret à Partenope, mais elle pose comme condition que la reine oblige Arsace à accepter le défi qu'il lui lance au nom de la princesse de Chypre Rosmira. Eurimene révèle alors que la princesse fut jadis fiancée à Arsace et abandonnée par l'infidèle. Scandalisée, Partenope rejette aussitôt Arsace pour Armindo et autorise un duel entre Eurimene et Arsace.

Intermède III. *Eurilla avoue avoir été peu à peu conquise par les peines d'amour de Beltramme. Ils s'embrassent et la chaleur de leur passion les consume dans le tendre duo final qui met fin à toutes les souffrances.*

Scène finale. Arsace propose à son adversaire un combat torse nu. Acculé par cette ruse d'Arsace, Eurimene est obligé de révéler sa véritable identité à Partenope. D'Eurimene elle est redevenue Rosmira. Dans la liesse générale, la reine unit Rosmira à Arsace, demande à Armindo d'être son époux et libère Emilio, le roi de Cumes, en lui offrant son amitié.

**Partenope, de sirène à reine
Le mythe musical de Naples dans l'opéra de Vinci**

En 1699 fut représenté sur la scène napolitaine le premier opéra consacré au mythe musical de la fondation de Parthénope, devenu par la suite Palepolis, avant de prendre le nom de « Ville nouvelle », Neapolis. À cent ans exactement de la fondation de l'opéra à Florence, de nombreux mythes, héros et héroïnes, humains ou divins, furent mis en musique, mais aucun titre d'opéra ne pouvait s'identifier à ce point au symbole musical d'une ville. Durant les deux siècles de la domination espagnole, Parthénope était pour les Napolitains la sirène au corps d'oiseau qui, vaincue par Orphée, puis par Ulysse, se laissa mourir en mer Tyrrhénienne. Sur son corps échoué à Pausillipe, fut construite la ville qui porte son nom. Sur la côte napolitaine en effet, de nombreux temples furent érigés à partir du V^e siècle av. J.-C., attestant le culte de la sirène Parthénope, représentée sous la forme d'une enchantresse ailée dans de nombreuses pièces archéologiques et décrite systématiquement par les premiers historiens de Naples comme fondatrice de la ville. Un second personnage mythique vient se superposer au premier : Parthénope, vierge grecque, fille du Roi de Thessalie, serait parvenue sur la côte de Pausillipe à la tête d'une colonie grecque par la volonté des Dieux et aurait fondé la ville qui porte son nom, après avoir combattu leurs ennemis de Cumes et imposé le culte de la virginité typique du monde italo-grec : en grec, « parthénope » signifie précisément vierge. Cette étymologie justifie la superposition ultérieure du culte de la Vierge Marie sur les sanctuaires païens de Parthénope (reine ou sirène). (...)

Le mythe de la fondation de Naples fut plutôt délaissé pendant le Moyen Âge, mais trouva une nouvelle vigueur à l'époque de la domination espagnole, après 1503. Ayant perdu son rang de capitale du royaume d'Aragon, Naples devait trouver un symbole qui perpétuât son orgueil de cité blessée par la nouvelle situation politique. (...) L'historien G. C. Capuccio publia en 1592 *L'Emblème de la Cité de Naples* représenté par le corps d'une sirène-oiseau, dont les seins nus font jaillir du lait (symbole de l'inspiration artistique) sur un instrument à cordes à ses pieds (symbole de l'harmonie politique de la ville) et éteignent en même temps l'incendie provoqué par le Vésuve. C'est donc la fille du Roi de Thessalie qui est au centre

de la *Partenope*, représentée au théâtre de San Bartolomeo en 1699. Dans sa dédicace à la vice-reine la duchesse Marie de Medinaceli, le librettiste Stampiglia déclare soumettre « aux yeux de cette noble Cité l'ombre de sa Royale Fondatrice » (...). Stampiglia, qui appartient à l'Académie de l'Arcadie, fut une personnalité de premier plan dans la production de livrets d'opéra à cheval entre le XVII^e et le XVIII^e siècle. Il fut le prédécesseur direct de Zeno et de Métastase, qui portèrent ensuite l'art de l'écriture de livrets d'opéras à son point culminant. Il partagea d'ailleurs avec Métastase le titre de « *Poeta Cesareo* », poète de la Cour impériale. Entre 1694 et 1704, Stampiglia, qui était originaire de Rome, s'établit à Naples, fournissant des dizaines de livrets aux compositeurs pour le théâtre de San Bartolomeo. Dans l'Argument, l'auteur précise qu'il s'est inspiré d'un des plus importants historiens napolitains de la Renaissance, G. A. Summonte : « *Parthénope fut la fille d'Eumelo, roi de Thessalie. Elle quitta l'île d'Eubée – aujourd'hui Négrepont – pour suivre l'augure d'une blanche colombe, et fit construire sur les bords de la mer Tyrrhénienne une cité qui fut d'abord appelée Parthénope, puis Naples. Tu trouveras ceci dans le chapitre II du Premier Livre de l'Histoire de la Ville et du Royaume de Naples de G. A. Summonte. Le reste n'est que fiction* ». Dans le livret de Stampiglia, certains faits historiques – l'opposition entre Palepolis et Cumes, le culte de Parthénope – sont habilement mêlés aux composantes principales du *dramma per musica* sérieux de la fin du XVII^e siècle : amours, duels, batailles, travestissements et vision morale. La dédicace à la vice-reine n'est qu'un prétexte lié au mécénat : le vrai destinataire de l'œuvre est la ville de Naples tout entière à laquelle le poète rend le plus captivant des hommages, en exaltant le mythe de sa fondation. (...)

Dans sa remarquable étude, *The Travels of Partenope*, Robert Freeman se réfère à deux partitions manuscrites, l'une de Sarro (Vienne), l'autre de Vinci (autographe de Londres), qu'il rattache respectivement aux deux productions de Naples en 1722 et Rome en 1724. Freeman ne connaissait pas la représentation vénitienne de la *Partenope* de Vinci qui eut lieu en 1725, probablement parce que le titre fut changé en *Rosmira fedele*, et ceci l'amène à considérer la représentation de Rome comme

étant une sorte d'arrangement de l'opéra de Sarro de 1722 de la part de Vinci. (...)

Il est possible qu'il y ait eu entre Sarro et Vinci une collaboration artistique dès les débuts du musicien calabrais sur les scènes de Naples. En 1724, Sarro mit en musique le premier mélodrame de Métastase, destiné à une fortune exceptionnelle, *Didone abbandonata*, et Vinci en tira deux ans plus tard sa propre version considérée comme l'un des chefs-d'œuvre du siècle. Mis à part *Didone*, Vinci fut le premier à mettre en musique les premiers grands succès de Métastase : *Alessandro nelle Indie*, *Catone in Utica*, *Siroe et Artaserse*. Après la mort du compositeur calabrais, le nouveau collaborateur privilégié de Métastase devint Hasse, qui avait à son tour étudié à Naples et qui avait épousé Faustina Bordoni, protagoniste de la *Partenope* de Sarro de 1722 et de nombreux autres opéras métastasiens. (...)

L'année 1725 marqua à plus d'un titre l'histoire de l'opéra par une incroyable convergence d'événements : en janvier meurt Silvio Stampiglia, et la nouvelle eut un écho retentissant, supérieur à ce qu'on pourrait attendre d'un poète aujourd'hui bien sous-estimé. Quelques temps après, Leonardo Vinci eut la charge de composer le premier opéra de la saison de carnaval à Venise, et il s'agissait du premier compositeur « napolitain » choisi pour un tel honneur. L'œuvre choisie fut *Ifigenia in Tauride*, un livret vénitien écrit par le noble poète Benedetto Pasqualigo et dédié à un jeune membre de la famille Grimani. Tandis que Vinci se trouvait déjà à Venise, il fut chargé de composer également le troisième opéra de la saison (le deuxième fut *Berenice* de Orlandini), et cette fois ce fut *Partenope*, sans doute un hommage à son auteur Stampiglia qui venait de disparaître. Pourquoi alors le titre en fut-il changé en *Rosmira* ? Au fond, le public avait déjà connu et apprécié le vieux livret original dans la version de Caldara de 1708. Sans doute le dédicataire du livret de 1725, lié à l'aristocratie napolitaine, joua-t-il un rôle à ce sujet. Enfin, en octobre 1725, Alessandro Scarlatti meurt à Naples et Sarro, et surtout Vinci, deviennent les plus importants compositeurs d'opéra en Italie.

La partition autographe de Londres de la *Partenope* de Vinci a sans doute réutilisé une grande partie des récitatifs

de l'original de Sarro, ainsi que les chœurs et l'ouverture de l'acte II, tandis que les arias ont été totalement réécrites, et sont de bien meilleure qualité. La symphonie d'ouverture de la *Partenope* est sans aucun doute de Vinci, puisque celui-ci la réemploya pour son oratorio *Maria addolorata*, avec quelques rares mais significatives variantes. (...) Si l'on considère que Faustina Bordoni faisait partie de la distribution aussi bien de la première napolitaine de la *Partenope* de Sarro de 1722 que de la *Rosmira* de Venise de 1725, et même de la *Partenope* londonienne de Haendel de 1730, nous ne pouvons pas ne pas voir en elle un lien intéressant entre les trois opéras.

En réalité, il y a des changements importants entre les deux partitions de Sarro et de Vinci, par rapport aux tessitures employées, sans parler des différentes orientations stylistiques. Si Vinci reçut la commande de son opéra alors qu'il se trouvait déjà à Venise, il dut composer ou adapter la musique de *Rosmira* à la distribution déjà disponible sur place. En effet, les chanteurs sont les mêmes que pour les deux précédents opéras de la saison vénitienne. Ainsi, l'organisation vocale de la *Partenope* de Naples (1722) fut complètement bouleversée (et ce sera encore le cas pour la version londonienne de Haendel). Comme l'a démontré R. Strohm, le succès de Vinci à Venise fut tel que sa carrière internationale fut lancée, permettant pour la première fois la diffusion européenne d'un produit théâtral méridional (mis à part le cas particulier de Scarlatti), au point que l'illustre critique s'est demandé : « peut-être que l'histoire de la musique se serait développée différemment si Sarro [au lieu de Vinci] avait été choisi en 1725, mais même un succès [de Sarro] n'aurait en fin de compte pas changé le fait que des compositeurs comme Hasse ou Pergolèse auraient peu de temps après suivi le style de Vinci, et non celui de Sarro ».

On sait que Haendel, le plus grand compositeur d'opéras de la première moitié du XVIII^e siècle, était toujours à l'affût de nouveautés et d'idées musicales qu'il recyclait dans son immense production, au point que ses « emprunts », qui apparaissent tout à fait naturels en son temps, pourraient aujourd'hui être considérés comme des plagiats évidents. Venise étant le centre privilégié de l'opéra italien, Haendel avait ses fidèles informateurs qui lui envoyaient

des comptes-rendus détaillés sur les nouveautés théâtrales de chaque saison, accompagnés d'une bonne anthologie musicale réunissant les plus grands succès de l'opéra. En 1725, un de ses informateurs à Venise, Owen Swiney, prit soin d'envoyer à Londres les plus beaux airs des trois opéras représentés durant le carnaval. Ceux des deux opéras de Vinci attirèrent immédiatement l'œil expert du grand Saxon. Quelques mois après, Haendel fut déjà en mesure de monter à Londres un « *pasticcio* » en réarrangeant les airs qu'on lui avait envoyés et en composant le reste de la musique sous le titre de *Elpidia* (tiré de *I Rivali generosi* sur un livret d'Apostolo Zeno) : trois airs seulement étaient du compositeur Orlandini, tandis que Haendel réutilisa quatorze airs des deux opéras de Vinci, surtout de *Partenope/Rosmira fedele*. Ce fut le début d'une réhabilitation systématique de la production de Vinci de la part du géant allemand, qui montra sa préférence absolue pour le musicien calabrais en transformant en « *pasticci* » presque tous les opéras successifs que Vinci composa jusqu'à sa mort précoce survenue en 1730. Une nouvelle coïncidence se produisit précisément cette année-là, durant laquelle Haendel, comme s'il présageait un hommage à son collègue, composa sa propre *Partenope*, l'année même de la disparition de Vinci. Mais cette fois, aucune note du compositeur italien ne fut réemployée.

On peut voir un hommage tout aussi significatif dans la *Rosmira* (l'adjectif « *fedele* » n'apparaît pas dans la partition) représentée à Venise en 1738, une des dernières créations de Vivaldi, musicien dont le style s'entrecroise souvent avec celui des airs de Vinci, dans une série de citations réciproques. (...) À son tour, l'opéra de Vivaldi fut joué plusieurs fois en Allemagne, tandis que le livret – *Rosmira fedele* – fut encore mis en musique à Milan par Pietro Pellegrini, à Venise par Gioacchino Cocchi en 1753 et à Londres par Felice Giardini en 1757. Quant à la *Partenope* de Sarro, elle continuait sa carrière et ses métamorphoses (reprise à Pesaro en 1729, à Rome en 1734). (...) Plus tard, Métastase écrivit une « *fiesta teatrale* » *Partenope*, mise en musique par l'époux de la grande Bordoni, Johann Adolph Hasse, en 1767, pour célébrer le mariage du roi Ferdinand IV avec Marie-

Josèphe d'Autriche. Ce spectacle connut un énorme succès dans toute l'Italie et en Europe, et fut transformé en « *pasticcio* » avec des éléments repris du livret de Stampiglia. (...)

Une des caractéristiques – déjà présente dans la partition de Sarro en 1722 – par rapport aux précédentes versions est la position des personnages comiques, qui dans le livret original de Stampiglia faisaient partie intégrante de l'intrigue principale : dans le livret de 1699, Beltramme est le serviteur de Rosmira (Arménien supposé, mais Napolitain authentique dans le caractère) qui courtise de façon improbable la vieille nourrice de Partenope, Anfrisa, interprétée par un acteur-chanteur masculin, selon une tradition qui remonte au *Couronnement de Poppée* de Monteverdi. Pour l'édition napolitaine de 1722, les personnages comiques ont quitté l'intrigue principale et ont été relégués dans trois « *intermezzi* » placés entre les actes et à la fin de la scène finale. Les protagonistes sont encore le faux Arménien Beltramme (personnage tiré de la *Commedia dell'arte*) et la servante de Partenope Eurilla (interprétés au San Bartolomeo par un couple de stars de la comédie bouffe napolitaine, Gioacchino Corrado et Santa Marchesini), qui commentent de façon parodique les événements relatés dans le drame sérieux. Eurilla se déguise en guerrière, en menaçant son fiancé, puis le rend complètement fou par ses changements constants d'opinion ; à la fin elle s'habille en Arménienne et consent à l'épouser. Quant à Beltramme, ce n'est pas par des armes de séduction qu'il conquiert sa promise, mais par le secret de la préparation d'un bon café qui l'a rendu roi dans son pays. La parodie d'un air de rossignol dans l'*opera seria* est magistralement menée à travers la comparaison avec une chauve-souris, tandis que le poète ne perd aucune occasion d'ironiser sur le monde théâtral de son temps, et sur la stupidité des critiques qui croient pouvoir influencer sur la structure des drames modernes. Dans le médiocre panorama que nous offrent les intermèdes comiques napolitains ayant survécu – y compris ceux de Pergolèse considérés comme les modèles du genre – ces intermèdes de Sarro brillent par leur qualité musicale. À la lumière de ce que nous avons pu écrire sur la possible collaboration entre Sarro et Vinci pour la reprise de la *Partenope* à Rome en 1724, nous avons jugé

intéressant, avec le chef Antonio Florio, de réinsérer les intermèdes comiques de Sarro dans l'opéra de Vinci, et de garder en même temps le titre de l'autographe londonien, plutôt que celui de la version vénitienne (*Rosmira*), qui risquait d'effacer le caractère d'auto-célébration de *Partenope*. De la sorte, la présence de la musique de Sarro dans la partition finale pour Venise est une manière, à travers notre production, de lui rendre un nouvel hommage. Certes, nous ne pouvons considérer cette reprise moderne de la *Partenope* de Vinci comme une reconstitution « philologique » de la représentation vénitienne de 1725. Ce n'est pas notre intention et nous ne croyons pas que ce soit une méthode réaliste pour faire revivre l'opéra du passé. Nous voudrions que, comme le public européen de l'époque, le public moderne de la musique ancienne ait la possibilité pour la première fois de redécouvrir un des plus grands compositeurs de l'histoire de la musique européenne à travers une partition riche en séductions mélodiques et harmoniques, en tous points digne des charmes d'une sirène méditerranéenne.

Dinko Fabris

Traduction Jean-François Lattarico

Avec l'aimable autorisation du Festival d'Opéra Baroque de Beaune

Mardi 28 février - 20h

Salle des concerts

Georg Friedrich Haendel (1685-1759)

Partenope

Opéra en trois actes sur un livret de **Silvio Stampiglia**

Version de concert

Roberta Invernizzi, soprano (*Partenope*)

Renata Pokupic, mezzo-soprano (*Arsace*)

Sonia Prina, contralto (*Rosmira*)

Valentina Varriale, soprano (*Armando*)

Cyril Auvity, ténor (*Emilio*)

Christian Senn, baryton (*Ormonte*)

La Cappella de' Turchini

Antonio Florio, direction

Durée du concert (entracte compris) : 3h

Coproduction Cité de la musique, Festival international d'Opéra Baroque de Beaune et Centre de musique ancienne Pietà de' Turchini de Naples.

Synopsis **Acte I.** Partenope appelle les bienfaits d'Apollon sur sa nouvelle cité de Naples. Auprès d'elle se trouvent deux de ses soupirants, l'un déclaré (Arsace, prince de Corinthe), l'autre secret (Armino, prince de Rhodes). Survient un prince arménien qui dit s'appeler Eurimene et demande l'hospitalité de Partenope. Il s'agit en fait de la princesse de Cypré, Rosmira, abandonnée par Arsace qu'elle poursuit sous un déguisement masculin. Le capitaine des gardes, Ormonte, annonce l'approche du prince de Cumès, Emilio, à la tête de ses troupes. Rosmira conseille à Armino de dévoiler ses sentiments à Partenope et, se retrouvant seule avec Arsace, lui arrache la promesse qu'il ne dévoilera à quiconque son identité. Partenope reçoit l'aveu d'Armino (mais elle est amoureuse d'Arsace) et résiste aux avances brutales d'Emilio, qui la menace d'une guerre.

Acte II. Au cours de la bataille, Armino sauve Partenope tandis qu'Arsace capture Emilio. Poursuivant sa vengeance, Rosmira provoque Arsace en combat singulier, malgré l'interdiction de Partenope. Arsace ne peut que se dérober aux provocations de Rosmira et passer pour lâche. Rosmira reconforte Armino en promettant de le servir auprès de la reine, mais repousse Arsace qui cherche à rentrer dans ses bonnes grâces.

Acte III. Rosmira réclame le combat contre Arsace, expliquant qu'elle veut venger l'honneur de la princesse de Cypré abandonnée par l'infidèle. Partenope consent alors au duel et se retourne vers Armino. Rosmira s'attendrit en voyant Arsace endormi, mais joue son rôle et se prépare au combat. Arsace trouve une échappatoire : il demande au faux Eurimene de combattre torse nu. Rosmira se trouble et doit avouer son identité. Partenope épouse Armino, Rosmira et Arsace se réconcilient.

Partenope de Haendel : **À l'époque où Haendel crée Partenope** à Londres, le 24 février 1730, l'Europe entière est sous le charme du *dramma per musica* italien. Dans toutes les capitales – Paris exceptée – des musiciens italiens ou rompus à la technique italienne composent inlassablement des partitions nouvelles sur des livrets aux qualités éprouvées, repris et remaniés en fonction de l'organisation de chaque saison théâtrale. Les interprètes les plus demandés poursuivent des carrières

internationales, de Naples jusqu'à Madrid, Londres ou Saint-Pétersbourg. Le modèle de l'*opera seria* se généralise, mettant en scène quelques personnages princiers, incarnés pour l'essentiel par des chanteurs castrats (sopranos ou altos) et par des cantatrices de renom, agités comme les héros cornéliens de passions contradictoires mêlant l'amour et les jeux du pouvoir.

Il était donc naturel que Haendel, souhaitant attirer le public londonien après la déconfiture de la Royal Academy of Music l'année précédente, puisât à son habitude dans le vaste répertoire de livrets italiens circulant dans le monde lyrique. Il jeta cette fois son dévolu sur un livret de Silvio Stampiglia, mis en musique pour la première fois par Luigi Mancini, à Naples en 1699, et, parmi d'innombrables autres compositeurs, par Leonardo Vinci en 1725 à Venise. Le livret lui offrait l'occasion de mettre en regard deux beaux personnages féminins, Partenope et Rosmira, à une époque où il avait attiré dans sa troupe les deux plus grandes divas de l'époque, Cuzzoni et Faustina Bordoni, savamment mises en concurrence pour la plus grande joie du public. Ce projet de 1726 fut cependant ajourné et ce ne fut qu'en 1730 qu'il trouva l'opportunité de monter une œuvre qui, si elle gardait la forme et les apparences d'un opéra sérieux, recelait bien des traits de comédie légère touchant parfois au marivaudage.

Partenope fut créée au King's Theatre par trois cantatrices (Anna Maria Strada dans le rôle-titre, Antonia Merighi en Rosmira et Francesca Bertolli chantant en travesti le rôle d'Armino) et trois chanteurs (le castrat alto Antonio Maria Bernacchi en Arsace, le ténor Annibale Pio Fabri en Emilio et la basse Gottfried Riemschneider en Ormonte). On voit que, selon l'habitude du temps, les voix aiguës dominaient – indépendamment du sexe des personnages – et que la troupe était presque exclusivement italienne. Dans *Partenope*, Haendel parle avec aisance l'idiome italien, se pliant aux règles de l'aria *da capo* dont il connaît à fond les possibilités expressives et virtuoses, mais choisit également d'enrichir le spectacle par des ensembles et des chœurs qui offrent un cadre brillant à la succession variée des airs.

Raphaëlle Legrand

Mercrredi 1^{er} mars - 20h

Salle des concerts

Johann Christoph Bach (1642-1703)*Lieber Herr Gott, wecke uns auf*, pour double chœur et basse continue
5'**Johann Sebastian Bach** (1685-1750)*Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!* BWV Anh. 159, pour double chœur à quatre parties et basse continue
5'*Jesu, meine Freude* BWV 227 pour chœur à cinq parties (sopranos I, II, altos, ténors, basses) et basse continue
20'*O Jesu Christ, meins Lebens Licht* BWV 118 pour chœur à quatre voix, instruments et basse continue
7'**Johann Kuhnau** (1660-1722)*Tristis est anima mea*
3'**Johann Sebastian Bach***Der Gerechte kommt um* BWV deest
5'*Komm, Jesu, komm!* BWV 229
8'*Singet dem Herrn ein neues Lied* BWV 225
14'**Accentus****Concerto Köln****Laurence Equilbey**, direction**Durée du concert (entracte compris) : 1h35**Coproductioin Cité de la musique, Accentus.
Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication-Drac Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Il est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, de Musique Nouvelle en Liberté et de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique) pour ses tournées à l'étranger. Mécénat Musical Société Générale, mécène principal d'Accentus.

entracte

Johann Christoph Bach*Lieber Herr Gott, wecke uns auf***Johann Sebastian Bach***Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!*

Composition : 1712-1713.

Texte : Genèse 32, 26 ; trois strophes de « *Warum betrübst du dich, mein Herz* » (Hans Sachs, ca 1560).*Jesu, meine Freude*

Composition : avant 1735.

Texte : *Épître de saint Paul aux Romains* 8, versets 1, 2, 9, 10, 11 ; paroles du choral « *Jesu, meine Freude* » (Johann Franck, 1653)*O Jesu Christ, meins Lebens Licht*

Composition : 1736-1737

(1^{re} version), ca 1746-1749 (2^e version).

Texte : cantique de Martin Behm (1610).

Der Gerechte kommt um

Composition : fin de la période de Leipzig.

Texte : *Isaïe* 57, 1-2.*Komm, Jesu, komm*

Composition : avant 1732.

Texte : Paul Thymich (1684, fondé sur *Jean* 14, 6), première et dernière strophe.*Singet dem Herrn ein neues Lied*

Composition : 1726-1727.

Texte : *Psaume* 149, 1-3 ; 3^e strophe du choral « *Nun lob, mein Seel, den Herren* » de J. Gramman (1530) ; *Psaume* 150, 2 et 6.**Le mélomane averti associe aisément** la période de Leipzig à la composition des cantates que Bach, cantor à l'église Saint-Thomas, livrait chaque dimanche. Cette époque est aussi celle de la composition d'une dizaine de motets, véritables bijoux pourtant peu chantés en concert, du fait de leur très haute exigence technique.Encore présent dans l'office, en tant qu'introit, mais en perte de vitesse derrière la cantate, le motet ne donnait plus que rarement lieu à des créations. À Leipzig, l'habitude était de puiser dans le *Florilegium portense*, un recueil de motets du XVI^e siècle compilé par E. Bodenschatz. Les pièces nouvelles étaient motivées par des commandes de hautes personnalités pour des occasions solennelles, en particulier pour des services funèbres ou des cérémonies commémoratives.Lors de ces solennités, Bach disposait de plus de moyens qu'à l'ordinaire, ce qui lui permettait d'écrire pour un ou deux chœurs, formés de chanteurs de haut vol. Les motets étaient soutenus par une basse continue ; *O Jesu Christ, meins Lebens Licht* et *Der Gerechte kommt um* introduisent aussi des instruments obligés. Les textes, suivant la tradition, mêlent volontiers des extraits bibliques et les paroles d'un choral.

Les motets sont dans leur majorité en plusieurs mouvements, présentant une écriture chorale variée et une polyphonie riche, souvent de caractère instrumental. La structure reste intimement motivée par le texte, à grande échelle comme au niveau du mot, mis en relief par les gestes rhétoriques.

Le motet *Lieber Herr Gott, wecke uns auf* est attribué à Johann Christoph Bach, l'organiste d'Eisenach. Il frappe par son expressivité et sa tonalité de *fa* mineur. La citation de la *Genèse* y est inlassablement répétée, alliée à l'apostrophe « *Mein Jesu* ».*Jesu, meine Freude* fait alterner deux textes en étroit rapport de sens : les six strophes très imagées du choral éponyme sur l'adieu à la vie d'ici-bas et l'*Épître aux Romains* v. 8, plus théologique, axée sur l'opposition entre la chair-mort et l'Esprit-vie. Alliant le raffinement de l'écriture à une émotion concentrée, ce motet exigeant, le plus long, est d'une structure parfaitement symétrique. Ses onze mouvements s'organisent en deux ensembles équilibrés

de cinq, entourant une fugue centrale, noyau sémantique. Les deux trios pour voix aiguës et graves (n^{os} 4 et 8) supposent des solistes.

O Jesu Christ, meins Lebens Licht, avec ses *litui* (sortes de cors) obligés, existe en deux versions, la première leur associant un quatuor de vents, sans doute pour une exécution en plein air, peut-être en procession vers la tombe, la seconde remplaçant celui-ci par des cordes et un continuo. L'indication de reprise permet l'exécution d'un nombre varié de strophes.

Der Gerechte kommt um est une version retravaillée du motet *Tristis est anima mea* de J. Kuhnau, prédécesseur de Bach à la Thomasschule, assortie des paroles d'un motet de Jakob Gallus figurant dans le *Florilegium portense*. Il est d'un seul tenant, sans choral, et se distingue par le rythme obstiné de sa basse et son ton très expressif.

Komm, Jesu, komm! se rattache à l'ancien motet par sa mise en musique illustrant le texte segment par segment et par ses premières mesures, rappelant les *cori spezzati*. Les paroles centrales « *du bist der rechte Weg* » (« Tu es le bon chemin ») y sont amplement déployées.

En trois mouvements, vif-lent-vif, *Singet dem Herrn*, composé cette fois pour une festivité et appelant les instruments, est le plus célèbre et le plus éclatant du groupe. L'allégresse est rendue dans la toccata et fugue initiale par des mélismes et les appels au chant sur « *Singet* ». Dans la partie centrale, les deux chœurs entrecroisent les fragments d'une aria et d'un choral. Le motet se termine par une brillante fugue des deux chœurs à l'unisson.

Marianne Frippiat

Jeudi 2 mars - 20h

Salle des concerts

Felix Mendelssohn (1809-1847)

Wir glauben all an einen Gott

Wir glauben all an einen Gott

Wir glauben auch an Jesum Christ

Wir glauben an den Heiligen Geist

7'

Christe, du Lamm Gottes

8'

O Haupt, voll Blut und Wunden

Coro : O Haupt, voll Blut und Wunden

Aria : Du, dessen Todeswunden

Choral : Ich will hier bei dir stehen

14'

entracte

Felix Mendelssohn*Ach Gott, von Himmel sieh darein*

Coro : Ach Gott, vom Himmel sieh darein

Recitativo : Barmherzig und gnädig ist der Herr

Aria : Das Silber durchs Feuer siebenmal

Choral : Das wollst du, Gott, bewahren rein

12'

Verleih uns Frieden gnädiglich

5'

Vom Himmel hoch

Coro : Vom Himmel hoch

Aria : Es ist der Herr

Choral : Er bringt euch alle Seligkeit

Aria : Sei willekomm, du edler Gast

Arioso : Das also hat gefallen dir

Schlusschor : Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron

15'

Jutta Böhnert, soprano**Thomas Bauer**, baryton**Accentus****Concerto Köln****Laurence Equilbey**, direction**Durée du concert (entracte compris) : 1h25**

Coproducteur Cité de la musique, Accentus.

Accentus est aidé par le Ministère de la Culture et de la Communication-Drac Île-de-France au titre de l'aide aux ensembles conventionnés. Il est associé à l'Opéra de Rouen/Haute-Normandie. Il est subventionné par la Ville de Paris, la Région Île-de-France, et reçoit également le soutien de la SACEM, de Musique Nouvelle en Liberté et de l'AFAA (Association Française d'Action Artistique) pour ses tournées à l'étranger. Mécénat Musical Société Générale, mécène principal d'Accentus.

Ce concert est enregistré par Radio France et sera diffusé sur France musique le 19 mars 2006 à 13h.

Felix Mendelssohn Issu d'une famille juive convertie au protestantisme, Mendelssohn est un des grands représentants de la musique sacrée de la première moitié du XIX^e siècle. Mais, à côté des deux oratorios *Paulus* (1836) et *Elias* (1846), une partie importante de sa production chorale spirituelle est encore peu connue. Se référant au modèle de Bach, les huit cantates-chorals pour chœur et orchestre, avec ou sans soli, ont vu le jour entre la fin de 1827 et avril 1832. Écartées par Mendelssohn de la publication, elles n'ont été redécouvertes qu'au XX^e siècle.

Déjà auteur de l'ouverture pour *Le Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare, le jeune compositeur de dix-huit ans en inaugure la série en offrant *Christe, du Lamm Gottes*, sur l'*Agnus Dei* de Luther, à sa sœur Fanny, pour Noël. L'œuvre est le fruit de sa prise de conscience, après une incursion dans le style palestrinien, de l'importance supérieure de Bach sur celle du maître de la Renaissance. Une deuxième cantate-choral, *Jesu meine Freude*, suit de peu la première, lorsque Mendelssohn obtient, en janvier 1828, de consulter des autographes des cantates de Johann Sebastian Bach, conservés par son fils Wilhelm Friedemann. Esprit curieux, Mendelssohn s'était laissé initier aux musiques du passé et, depuis quelques années déjà, s'intéressait à Bach, qui n'était pas oublié à Berlin. Ses études à la Singakademie de la ville, qui maintenait les motets de Bach à son répertoire, avaient renforcé son enthousiasme. Il allait jusqu'à y recréer, en 1829, la *Passion selon saint Matthieu*. Cet acte d'audace se révélerait d'une portée historique considérable, en propulsant de manière sûre le mouvement de redécouverte de Bach au XIX^e siècle. Mendelssohn revient aux cantates-chorals en 1830, lorsqu'un ami, le baryton Franz Hauser, lui offre à Vienne un recueil de chorals protestants. Quatre cantates se succèdent alors, autour de son voyage en Italie. Offert à sa sœur Rebecca, le « très grave » *O Haupt, voll Blut und Wunden*, sur un texte de Paul Gerhard, est né du souvenir de l'impression profonde ressentie au mois de juin à Munich devant le tableau *Marie et Jean revenant du Calvaire* d'Antonio del Castillo y Saavedra. Dominée par la joie, *Vom Himmel hoch*, avec ses six mouvements, est la plus vaste des cantates-chorals et convoque un orchestre plus fourni, avec timbales, pour célébrer la naissance du Christ. Simplement appelée

« prière », *Verleih' uns Frieden*, avec deux violoncelles solos, gagnera plus tard la faveur de Schumann, qui la comparera aux « *madones de Raphaël et de Murillo* », soulignant combien « *cette petite pièce mérite d'être célèbre dans le monde entier* ». *Wir glauben all an einen Gott*, sur le Credo luthérien, est affirmatif à souhait et se distingue par son ton archaïsant et son alliance des vents et des timbales. Achievée à Paris en 1832, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, dernière cantate de la série, sur une imploration à la miséricorde divine, est la plus proche du style de Bach et va jusqu'à citer la *Passion selon saint Jean*.

Avec une haute opinion de ce que doit être la musique religieuse, Mendelssohn ne conçoit pas le modèle de Bach sans l'investir d'une expression intense, personnelle, qui l'actualise et garantit ces œuvres contre une imitation dépourvue d'originalité. Ainsi confiait-il à son ami Eduard Devrient, le 15 juillet 1831 : « *Si j'ai écrit plusieurs morceaux de musique religieuse, c'est que j'en ressentais le besoin [...]. Que ces compositions aient quelque ressemblance avec celles de Sébastien Bach, je n'y puis rien non plus, car je les ai écrites ligne pour ligne sous mon impression du moment, et si les paroles m'ont impressionné de la même manière que le vieux Bach, je n'en dois être que plus content ; car tu ne penses pas, j'imagine, que je copie ses formes sans rien mettre dedans* ».

Marianne Frippiat

Vendredi 3 mars - 20h

Amphithéâtre

Hyacinthe Jadin (1776-1800)

Sonate en si majeur op. 4 n° 1

Allegro
Andante
Finale. Presto
17'

Sonate en fa dièse mineur op. 4 n° 2

Allegro molto
Menuet
Finale. Allegro
18'

Sonate en do dièse mineur op. 4 n° 3

Allegro moderato
Adagio
Rondeau: Allegretto
18'

entracte

Sonate en fa mineur op. 5 n° 1

Allegro moderato
Adagio
Allegro
20'

Sonate en ré majeur op. 5 n° 2

Allegro
Andante
Finale. Presto
16'

Sonate en do mineur op. 5 n° 3

Allegro maestoso
Andante
Allegro
19'

Patrick Cohen, pianoforte Pascal-Joseph Taskin 1788
(dépôt du Musée du Louvre au Musée de la musique)

Durée du concert (entracte compris) : 2h05

Hyacinthe Jadin **Hyacinthe Jadin, le Mozart des Français ?** À se risquer au petit jeu des analogies, la comparaison entre le compositeur salzbourgeois et l'enfant de Versailles révèle ce qu'elle a d'absurde : ne serait-ce que parce que le « style classique » français ne peut être assimilé qu'au prix de bien des entorses à celui auquel la trinité viennoise composée, non quelque peu artificiellement, par Haydn, Mozart et le jeune Beethoven, sert d'emblème. Le « classicisme » musical français, pour désigner de la sorte la période correspondant au derniers tiers du XVIII^e siècle, se distingue de son homonyme viennois par un enracinement autrement plus vigoureux dans la tradition baroque. N'oublions pas non plus que le piano français pré-romantique s'est en grande partie développé sur le terrain du Conservatoire de Paris (dont Hyacinthe Jadin fut l'un des tout premiers professeurs), à travers une production pour le moins intense d'*exercices* pour piano (sur lesquels allait s'ériger le genre romantique par excellence de l'étude) et de méthodes pédagogiques. Le goût pour la mécanique digitale, qui s'exprime par les élégantes volutes motoriques de ses mouvements initiaux ou conclusifs, fait déjà plus qu'annoncer ce qui deviendra l'une des spécificités du « jeu perlé » caractéristique des pianistes virtuoses du début du XIX^e siècle.

Des deux frères Jadin, la postérité semble surtout avoir privilégié l'aîné, Louis Emmanuel (1768-1853), sur le cadet Hyacinthe. À sa mort, Hyacinthe laissait un catalogue essentiellement composé d'œuvres de musique de chambre et pour piano. Les *Sonates pour piano* op. 4 et op. 5 de Hyacinthe Jadin furent composées vers 1790 et leur publication se fit entre 1795 et 1804. Leur idiomatisme pianistique, allié à une recherche de textures, à une variété de styles et à une clarté formelle générale, se retrouve également dans les œuvres pour piano de quelques-uns de ses contemporains pianistes : Hélène de Montgeroult, Louise Farrenc ou encore Henri Bertini. On sent plus d'une fois percer une force quasi descriptive, notamment dans les sonates à tonalité mineure : celles en *ut* dièse et en *fa* dièse mineur de l'op. 4, et celles en *fa* mineur et en *ut* mineur de l'op. 5. On y trouve également une véritable adéquation entre leur veine thématique tourmentée et le dramatisme inhérent à ces tonalités « sombres ». À l'œuvre dans

ces deux séries d'opus, le style formel de Hyacinthe Jadin révèle un goût sûr pour des architectures de grande ampleur, ce qui toutefois ne le détourne jamais du détail : les cantilènes des mouvements lents, en particulier, semblent exhaler comme un lointain parfum de rococo.

Jacqueline Waerber

Pianoforte en forme de clavecin, Paris, 1788
Pascal Joseph Taskin (Theux, 1723-Paris, 1793)

Dépôt du musée du Louvre au Musée de la musique, D.OA.10298

Étendue : EE-f3 (*mi* à *fa*), 62 notes ;
mécanique à simples pilotes,
avec leviers intermédiaires ;
marteaux recouverts de peau ;
étouffoirs en peau de buffle fixés
sur les manches des marteaux ;
un jeu de céleste et un jeu de forte
actionnés par genouillères ;
sillet harmonique ;
deux cordes par note ;
système d'accord à crochets mobiles ;
diapason : a1 = 410 Hz.

Instrument restauré en 1973
par Michel Robin

Dans les années 1780, le pianoforte s'impose peu à peu dans la vie musicale française et les facteurs de clavecin doivent adapter leur production à une demande de plus en plus importante de la part des musiciens, amateurs ou professionnels, de disposer d'instruments à clavier permettant des nuances expressives. Tout en explorant la voie des clavecins à genouillères qui offrent un semblant de modulation sonore, Pascal Taskin, « *facteur de clavecin du Roi, élève et successeur de M. Blanchet* », construit à partir de 1776 des pianoforte dont les quatre exemples actuellement répertoriés reflètent parfaitement, tant par le décor que par la sonorité, les goûts artistiques qui prévalent à cette époque, ainsi que les recherches menées par les facteurs européens pour faire évoluer l'instrument. Il invente notamment un système à crochets mobiles remplaçant les chevilles, destiné, ainsi qu'il le mentionne dans ses écrits, à faciliter l'accord. L'instrument conservé au Musée de la musique est par ailleurs muni d'un sillet harmonique qui permet la résonance par sympathie de la partie des cordes comprise entre le chevalet et les pointes d'accroche, le son résultant évoquant celui d'un tympanon. Le décor de ce pianoforte est particulièrement représentatif de cette période de changements où la tradition, perceptible ici dans la décoration intérieure composée de motifs floraux, côtoie le style émergent qui imposera l'acajou dans le mobilier.

Pascal Taskin, « *garde des instruments de la musique de la chambre du Roi* », représentant le marquisat de Franchimont, son pays natal, à la Convention, s'éteint le 9 février 1793, quelques jours seulement après l'exécution de Louis XVI.

Jean-Claude Battault

Samedi 4 mars - 11h

Salle des concerts

Spectacle jeune public

La danse baroque dans *Proserpine* de Lully

Proserpine est un personnage secondaire des mythologies grecque et latine. Lully et le librettiste Quinault l'entraînent au premier plan, à l'avant-scène d'une histoire mouvementée qui s'achève par son mariage avec Pluton.

La danse illustre les moments de tension ou de détente du récit. Le Concert Spirituel et la compagnie L'Éventail montrent comment Lully utilisait ce support essentiel à la dramaturgie en se servant des codes de l'époque (costumes, gestes, déplacements...).

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Proserpine – extraits

Compagnie de danse L'Éventail

Olivier Collin, Bérengère Bodénan, danseurs

Marie-Geneviève Massé, chorégraphie

Le Concert Spirituel

Hervé Niquet, direction

Durée du spectacle : 1h sans entracte

En partenariat avec le Fonds d'Action Sacem.

La Compagnie de danse baroque L'Éventail est conventionnée par le Ministère de la culture Drac des Pays de la Loire, subventionnée par le Conseil régional des Pays de la Loire, le Conseil général de la Sarthe, la ville de Sablé-sur-Sarthe et associée à la scène conventionnée musique et danse ancienne de Sablé.

Le Concert Spirituel est en résidence à Montpellier et subventionné par la DRAC Languedoc-Roussillon/Ministère de la Culture, la Communauté d'Agglomération de Montpellier, le Conseil Régional de Lorraine, la Ville de Paris et le Sénat. Le Concert Spirituel bénéficie du soutien de la Fondation BNP Paribas et de la Fondation Bru.

Ce spectacle est proposé aux enfants à partir de 8 ans.

Samedi 4 mars - de 15h à 19h

Amphithéâtre

Forum *La sonate française face à ses modèles viennois*

Il arrive souvent que l'essor d'un genre musical soit intrinsèquement lié à celui d'un nouvel instrument. Né en Italie au début du XVIII^e siècle, le pianoforte devient en compagnie de son proche cousin le clavicorde, promoteur privilégié de la sonate pour clavier. Ayant, hormis son nom, bien peu de choses en commun avec la vieille sonate baroque, elle devient le vecteur d'un nouveau style pendant que le pianoforte l'est d'un nouveau son. Car ce n'est rien moins qu'un autre univers sonore qui s'impose grâce à ces pianistes et à ces facteurs en quête d'une nouvelle esthétique. Nés tous deux en Italie, le pianoforte et sa sonate se répandent rapidement dans toute l'Europe non sans adopter divers particularismes liés aux traditions musicales et aux choix organologiques locaux.

Ainsi apparaissent différentes écoles de sonates et, plus largement, différentes écoles pianistiques. Les généralisations ont beau être incertaines, il est possible de rassembler autour de l'esthétique sonore du clavicorde les claviéristes du nord de l'Allemagne sous la puissante influence de Carl Philipp Emanuel Bach, d'appréhender ensemble la sonate mozartienne, les facteurs viennois et ceux du centre de l'Allemagne, de rapprocher les caractéristiques des pianos londoniens du style tourné résolument vers l'avenir de Clementi et de Field.

Reste la situation moins facilement tangible de la sonate parisienne et des instruments qui la soutiennent. Quelles sont les caractéristiques de la facture de piano dans la capitale française et comment évoluent-elles ? Quelle place accorder à ces compositeurs de sonates trop souvent négligés ? Comment se situent-ils par rapport aux autres pianistes d'Europe ? Dans quelle mesure leur origine souvent germanique intervient-elle dans l'élaboration de leurs styles ? Quelles relations ont-ils entretenues avec l'école londonienne ? Enfin, comment appréhender leur musique face à celle de Mozart, Haydn et Beethoven – école (trop ?) clairement identifiée et affublée à notre époque du statut justifié, quoique non exempt d'ambiguïté, de « modèle viennois » ?

Jean-Pierre Bartoli

15H : conférence

Paris, Vienne et les écoles de pianoforte à l'époque classique

Jean-Pierre Bartoli, musicologue

16H : table ronde

Animée par **Jean-Pierre Bartoli**

Avec **Jeanne Roudet**, **Jean Gribenski**, musicologues, **Ludwig Sémerjian**, pianiste et **Thierry Maniguet**, conservateur au Musée de la musique.

17H30 : concert**Ignace Joseph Pleyel** (1757-1831)*Sonatine n° 1 en la mineur* pour le clavier Benton 625 (1800)*Andante
Allegretto**Joseph Haydn** (1732-1809)*Sonatine n° 62 en mi bémol majeur* pour le pianoforte, Hob. XVI/52(1789)**
Allegro
Adagio
Finale. Presto**Ignace Joseph Pleyel***Sonatine n° 2 en fa majeur* pour le clavier Benton 626 (1800)***Andantino
Rondo Allegretto**Joseph Haydn***Sonate n° 60 en ut majeur* pour le pianoforte, Hob. XVI/50 (1794)**Allegro
Adagio
Allegro molto**Ignace Joseph Pleyel***Sonatine n° 3 en sol majeur* pour le clavier Benton 627 (1800)*Adagio
Rondo Allegro**Arthur Schoonderwoerd**, pianoforte carré Pleyel 1809, collection Musée de la musique*, pianoforte Gräbner frères 1791, collection Musée de la musique**, pianoforte Taskin 1788, dépôt du Musée du Louvre au Musée de la musique*****Ignace Joseph Pleyel***Sonates Benton 625, 626 et 627***Le nom d'Ignace (ou Ignaz) Pleyel** reste aujourd'hui essentiellement associé à la facture de pianos au XIX^e siècle. Pourtant, cela ne fut qu'une des nombreuses facettes déployées par la personnalité de ce musicien, né en 1757 en Basse-Autriche et mort à Paris en 1831. Sous la protection du comte Erdödy, le jeune Ignaz fait ses débuts musicaux aux côtés de Joseph Haydn. Sa curiosité naturelle, son goût pour le perfectionnement de son art le pousseront à voyager en Italie, puis en France. La Révolution le conduit à Londres, où il reste jusqu'en 1792. De retour à Paris, Pleyel crée sa maison d'éditions, puis s'établit en 1807 comme facteur de pianos : on connaît sa gloire dans ce domaine, aux côtés de son concurrent direct Érard.

L'activité de compositeur d'Ignaz Pleyel fut toutefois essentiellement tournée vers le domaine symphonique, et sa musique pour clavier (clavecin ou pianoforte) est souvent destinée à l'accompagnement. On fait également grand cas (à raison) de sa méthode de piano, publiée en 1797 et écrite en collaboration avec le compositeur Jan Ladislav Dussek, qui est l'un des premiers traités à poser les fondations du jeu pianistique moderne. Les trois sonates de 1800 sont pour le moins des œuvres-charnières : leur idiomatisme ne fait guère de doute, mais sont-elles destinées au clavecin ou au pianoforte ? Certes, la question ne se posait sans doute pas en des termes similaires pour Pleyel : elles tirent précisément leur charme de cette ambiguïté stylistique qui les met à cheval entre le classicisme et le romantisme naissant.

Leur architecture toutefois respire l'air franchement classique des cimes haydniennes ; mais la délicatesse du coloris des textures et le digitalisme exigeant des mouvements rapides nous montrent que nous sommes bien à l'orée d'une conception nouvelle du clavier.

Joseph Haydn*Sonates Hob. XVI/52 et XVI/50***Les Sonates Hob. XVII/50 et XVII/52** de Joseph Haydn (1732-1809) passent à juste titre pour les œuvres pianistiques les plus achevées du compositeur. La *Sonate Hob. XVI/50* en *do* majeur fut, elle aussi, publiée en 1800 (quoique composée en 1794) et tourne un regard nostalgique vers un idéal classique alors en passe de s'effriter sous la poussée d'une nouvelle sensibilité. Le mouvement central, notamment,

s'incline sur l'ombre de Mozart, dont on croit entendre la cantilène du mouvement lent de la *Sonate* K. 310. Mais c'est aussi une page pleine de ruptures tonales, romantique avant la lettre, au même titre que le mouvement final, un menuet perverti par des « trous » de silence dans la partition.

On a longtemps cru que la *Sonate* Hob. XVI/52 était l'ultime de Haydn. Il n'en est rien, car l'œuvre avait été composée dès 1789. Est resté son statut d'œuvre « dernière », lequel toutefois s'accommode assez bien de son ampleur quasi symphonique. *Sonate* diserte, traversée d'éclairs, de ruptures harmoniques et de télescopages rythmiques qui évoquent Beethoven, elle réserve son visage le plus classique pour le mouvement central, une aria dépouillée, seulement troublée par l'étrange voisinage des tonalités de *mi* bémol et *mi* mineur.

Jacqueline Waeber

Pianoforte carré, Paris, 1809
Ignace Pleyel, n° 58

Collection Musée de la musique, E.981.13.1

Étendue : FF-c4 (*fa-do*), 68 notes ;
mécanique à double pilote ;
4 pédales : basson, céleste, forte, luth ;
2 cordes par notes ;
a1 (la) = 430 Hz.

Ignace Joseph Pleyel (Rupperstahl, Autriche, 1757-Paris, 1831) est l'archétype de l'artiste entrepreneur du début du XIX^e siècle. Musicien, compositeur, marchand et éditeur de musique, il se lance dans la construction de pianoforte en 1805 par une collaboration éphémère avec le facteur parisien Charles Lemme (1769-1832) puis crée sa propre entreprise en 1807. Le pianoforte carré du Musée de la musique est le plus ancien des instruments de la firme Pleyel actuellement répertoriés. Il est représentatif de cette période pendant laquelle les pianos carrés gagnent en encombrement et en volume sonore. Leur clavier est étendu dans l'aigu, passant de 61 à 68 notes. Le système à simple pilote évolue en mécanique à double pilote. Cette dernière est fiable, rapide et précise à condition que l'on joue avec une technique pianistique inspirée par le toucher du clavecin. Ignace Pleyel et Jan Ladislav Dussek (1760-1812) la décrivent dans leur *Méthode pour le piano forte* publiée à Paris en 1797 : « *Les mains doivent être placées au-dessus des touches, les doigts pliés aux premières phalanges et très légèrement recourbés aux secondes, de façon que la main prenne une forme arrondie [...] il faut que le doigt s'élève sans s'allonger un peu au-dessus du niveau du clavier*

et qu'il frappe la touche perpendiculairement ». Cette mécanique, dotée de marteaux relativement légers, manque toutefois de dynamique et Pleyel va rapidement préférer l'emploi de la mécanique anglaise à simple échappement permettant des nuances *piano* et *forte* beaucoup plus marquées ainsi qu'une puissance sonore plus importante. L'instrument du Musée sacrifie au goût du temps avec la présence de quatre pédales à effets. La pédale gauche actionne un jeu de basson, bande de papier ou de parchemin roulé frisant les cordes des basses et du médium lorsqu'on l'engage ; la suivante correspond au jeu céleste qui, pour atténuer le son, interpose entre les marteaux et les cordes des languettes en peau portées par une pièce de bois ; la troisième pédale, dite de *forte*, soulève l'ensemble des étouffoirs ; quant à la dernière, elle produit un son évoquant celui du luth. Cet instrument était à l'origine muni d'une fausse table recouvrant la table d'harmonie. En 1836, cet accessoire est ainsi décrit par le facteur Claude Montal (1800-1865) dans son ouvrage *L'Art d'accorder soi-même son piano* : « *sa fonction est de modifier la qualité du son et d'en augmenter le volume* ». L'instrument peut être joué avec le couvercle ouvert ou fermé, cette dernière disposition semble être la plus répandue si l'on étudie l'iconographie de l'époque. On remarque la présence de trois pupitres, dont l'un placé à droite du clavier servait pour la musique d'ensemble. Le meuble de l'instrument en acajou, supporté par quatre pieds en fuseau ornés de bronzes, est représentatif du style Empire. Bien qu'instrument de transition, ce modèle de pianoforte carré fut largement répandu dans les milieux bourgeois et aristocratiques du début du XIX^e siècle.

Jean-Claude Battault

Piano Gräbner frères, Dresde, 1791

Collection Musée de la musique, E.2002.7.1

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

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.

Thierry Maniguet

Pianoforte en forme de clavecin, Paris, 1788

Pascal Joseph Taskin (Theux, 1723-Paris, 1793)

Dépôt du musée du Louvre au Musée de la musique, D.OA.10298

Voir p. 45

Samedi 4 mars - 20h
Dimanche 5 mars - 19h
Rue musicale

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Les Noces de Pluton et de Proserpine

Parodie de *Proserpine* de Lully sur des manuscrits de Fuzelier, d'Orneval et Favart, pour marionnettes, comédiens et chanteurs pour la foire Saint-Germain (1727)
Restitution de Jean-Luc Impe et François Saint-Yves

Les Menus Plaisirs du Roy

Vincent Goffin, comédien (Cérès)
Sophie Servais, marionnettiste
Christian Ferauge, marionnettiste

Le Concert Spirituel

Elisa Doughty, chant (Aréthuse)
Patricia Gonzalez, chant (Proserpine)
Jean-Daniel Senesi, chant (Alphée, Mercure)
Geoffroy Buffière, chant (Pluton, Ascalaphe)
Guillaume Humbrecht, violon
François Lazarevic, musette et flûtes
Paul Rousseau, violoncelle
François Saint-Yves, clavecin

Jean-Luc Impe, mise en scène
Hervé Niquet, conseiller musical
Dominique Louis-Kashanian, costumes
Daniel Elaerts, décors

Durée du spectacle : 1h15 sans entracte

Coproduction Cité de la musique, Le Concert Spirituel et les Menus Plaisirs du Roy.

Les Noces de Pluton et de Proserpine

Dans les Foires saisonnières qui se tenaient à Paris au début du XVIII^e siècle, près de Saint-Germain en hiver, près de Saint-Laurent à la fin de l'été, les spectacles voisinaient avec les étalages des marchands les plus divers et profitaient de l'afflux des chalands. C'est là que l'Opéra-Comique est né, mettant en scène Arlequin et les personnages de la *commedia dell'arte*. Comme il faisait de l'ombrage aux grands théâtres privilégiés, l'Académie royale de musique, qui donnait des opéras, et la Comédie française, temple du théâtre parlé, la première voulut lui interdire la musique, la seconde la parole. Pour tourner les interdictions, les forains inventèrent les pièces en vaudeville, utilisant des airs connus pour brocher de nouveaux couplets qui, cousus les uns avec les autres, devenaient des pièces pleines de sous-entendus comiques.

Parmi les genres en usage dans ces théâtres saisonniers, la parodie est une valeur sûre : dès qu'une pièce de théâtre est jouée par la Comédie française, ou un opéra par la troupe de l'Académie royale, les auteurs de l'Opéra-Comique en proposent une caricature que le public goûte d'autant mieux qu'il va alternativement aux deux spectacles. Certains s'en offusquent, surtout les Comédiens français dont les forains singent les habitudes, d'autres s'en accommodent – notamment à l'Opéra – car l'apparition d'une parodie était le signe d'un certain succès pour l'original. L'Académie royale de musique poussa l'absence de rancune jusqu'à accueillir la troupe de l'Opéra-Comique, en mars 1727, sur son propre plateau, les forains ayant momentanément perdu leur théâtre. C'est donc sur la même scène que le public pouvait voir successivement la monumentale tragédie en musique de Quinault et Lully, honorable vestige de l'époque de Louis XIV, et la petite pochade qu'est la parodie imaginée par trois auteurs prolifiques des théâtres de la Foire, Fuzelier, Le Sage et d'Orneval.

Peut-être est-ce la raison pour laquelle *Les Noces de Pluton et de Proserpine* n'égratignent qu'assez peu le spectacle original : au lieu de démarquer scène à scène la pièce pour mieux s'en moquer, les auteurs ont choisi de placer l'intrigue dans les champs Élysées (décor de l'acte IV de Lully) : Pluton cherche à amadouer Proserpine qu'il vient d'enlever pour en faire la reine des Enfers. Elle lui résiste

pour la forme. Tous deux doivent attendre la décision de Jupiter. Entre-temps, Proserpine voit défiler une troupe bigarrée de nouveaux arrivants dans le royaume des morts, qui lui donnent des nouvelles de la vie parisienne : Pirame parlant de ses succès à l'Opéra, Alceste et Admète chassés de la Foire, un colporteur vendant ses almanachs, un berger, une procureuse, un musicien, un poète se succèdent avant que Mercure n'annonce le verdict de Jupiter, statuant que Proserpine se divise « par semestre » entre son époux Pluton et sa mère Cérès. Peut-être cette galerie de portraits montre-t-elle néanmoins une certaine faille dans l'intrigue de l'opéra de Lully, assez simple dans le fond et enrichie d'épisodes spectaculaires pour mieux remplir les cinq actes canoniques de la tragédie en musique.

Raphaëlle Legrand

Dimanche 5 mars - 15h

Amphithéâtre

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)*Sonate n° 12 en fa majeur K. 332**

Allegro

Adagio

Assai allegro

18'

*Sonate n° 13 en si bémol majeur K. 333**

Allegro

Andante cantabile

Allegretto grazioso

20'

Alexandre-Pierre-François Boëly (1785-1858)*Sonate en ut mineur op. 1 n° 1***

Allegro molto

Adagio con espressione

Finale. Presto

17'

*Sonate op. 1 n° 2***

Allegro con brio

Scherzo. Allegro

Finale. Rondo vivace ma non troppo presto

17'

Laure Colladant, pianoforte Gräbner frères 1791 (collection Musée de la musique)*, pianoforte Filippo Molitor 1800 (collection Laure Colladant et Johannes Carda)**

Durée du concert : 1h15 sans entracte

Wolfgang Amadeus**Mozart***Sonates K. 332 et K. 333*

On ne saurait trouver meilleure introduction au style classique viennois que celle proposée par les mesures initiales du premier mouvement de la *Sonate* K. 332. Pourtant, la limpide simplicité de sa mélodie initiale aura vite fait de se consumer dans une transition inquiète. Il y a dans ces pages plus d'une réminiscence de la musique de Johann Christian Bach et nul doute que les retrouvailles parisiennes en 1778 entre Mozart et Johann Christian, l'ami de Londres, eurent quelques incidences sur la composition de ses *Sonates* K. 332 et 333, composées respectivement à Paris même et sur la route vers Strasbourg, en octobre 1778. Sans être des plus fructueux, le séjour de Mozart à Paris lui valut quelques succès, dont celui de sa *Symphonie* dite « Paris », jouée en juin 1778 au Concert Spirituel, une œuvre qui par ailleurs révèle le mimétisme étonnant du compositeur qui parvient à s'adapter aux exigences du goût parisien, tourné vers le style galant et le brio sonore : ce sont là des éléments qu'on retrouve intégrés aux *Sonates* K. 332 et 333, comme si la texture propre au piano s'était enrichie de nuances jusqu'alors insoupçonnées. Serait-ce un bref souvenir d'écho de cors de chasse qui se fait entendre à la fin du premier thème du premier mouvement de la *Sonate* K. 332, réminiscence d'une soirée au Concert Spirituel ?

C'est également à Paris que se met à jour une influence d'ordre plus fantomatique, exercée par les œuvres pour piano du compositeur d'origine silésienne Johann Schobert, décédé en 1767. C'est à l'occasion de son premier séjour parisien, en 1764, que Mozart enfant avait découvert sa musique. Il y a donc de la nostalgie dans le « retour à Schobert » qui perce sous ces deux sonates, avec leurs courbes mélodiques ouvragées qui rappellent les finesses du compositeur silésien, claveciniste de premier ordre et maître dans l'art de l'ornementation.

Alexandre-Pierre-**François Boëly***Sonates op. 1 n° 1 et 2*

Publiées en 1810, les deux *Sonates op. 1* d'Alexandre-Pierre-François Boëly (1785-1858) proposent une revisitation du style classique viennois à l'aune du romantisme naissant français. On peut comprendre l'*Opus 1* comme une sorte de diptyque justifié par la complémentarité. Au sombre ton d'*ut* mineur répond le lumineux et serein *sol* majeur ;

au pathétisme beethovénien de la première sonate répond l'humeur plus enjouée et mozartienne de la seconde. Le classicisme viennois perçu ici à travers le prisme de Boëly a pleinement assimilé les tonalités frémissantes et le dramatisme du *Sturm und Drang* qui caractérise notamment certaines sonates de Haydn. Il y a aussi une concision toute beethovénienne dans le déroulement formel de ces sonates : la première fait usage d'un motif cyclique (uniformément présenté dans toute la sonate dans le ton du relatif majeur *mi* bémol), tandis que la seconde fait preuve d'un exceptionnel dynamisme rythmique. Et pourtant, aussi achevés ces exemples soient-ils, ils n'en marquent pas moins le chant du cygne de la sonate de style classique en France : cet opus premier de Boëly fut aussi son dernier, puisque le compositeur n'allait plus écrire de sonate pour piano seul jusqu'à sa mort.

Jacqueline Waerber

Piano Gräbner frères Voir page 53
1791
Collection Musée de la
musique

Pianoforte, Naples, 1800
Filippo Molitor, n° 200
Collection Laure
Colladant
et Johannes Carda

Étendue : FF-f4 (fa-fa), 68 notes ;
mécanique viennoise ;
deux genouillères : forte, modérateur ;
chevalet en une pièce ;
doubles cordes du FF-f1 ;
triples cordes du f1 dièse-f4 ;
a1 (la) = 438 Hz.

Fabriqué à Naples, cet instrument est cependant fortement influencé par la facture viennoise de la fin XVIII^e-début XIX^e siècle. En effet, la *Prell-Mechanik* similaire à celle d'André Stein, les mesures des cordes ainsi que les barrages de la table d'harmonie proches de ceux d'Anton Walter témoignent que Molitor a eu une connaissance très approfondie de la facture viennoise. Mais les étonnantes longueur et largeur des touches diatoniques et chromatiques, la minceur des éclisses rappellent la facture italienne de clavecin.

Deux genouillères permettent de mouvoir le jeu de *forte* en soulevant les guides d'étouffoirs et le *modérateur*, tige de bois recouverte de feutre qui se place entre le marteau et la corde.

Cet instrument est actuellement le seul répertorié de ce facteur, ce qui ne facilite pas son identification.

On ne peut donc qu'émettre des hypothèses en se référant

à l'inscription « *Filippo Molitor/Napoli/N° 200* » sur la vignette émaillée au-dessus du clavier. L'instrument a été livré en France, comme l'indique la vignette apposée dans le tiroir du clavier sur laquelle il est écrit « *À L'ACCORD PARFAIT/GENOYEN Jean/tient magasin de forte-piano/et toutes sortes d'instruments à cordes et à vent/Rue Bateaux vis-à-vis l'Hôtel de ce nom/À Marseille* ». « Molitor » est un nom allemand assez répandu. Les recherches effectuées par Luciano Sgrizzi¹ témoignent de l'existence de nombreux Molitor musiciens. Cependant, aucun d'eux ne peut être rapproché du facteur. L'absence de toute indication ou témoignage concernant Filippo Molitor pourrait s'expliquer par le fait que le nom fait référence à un pseudonyme, « Molitor », signifiant en latin « architecte du monde ». On note, également, la présence d'un point placé après Molitor, pouvant marquer une abréviation du nom. La précarité de la situation politique à Naples, à la fin du XVIII^e siècle, les différentes périodes d'occupation de la ville pourraient corroborer cette proposition. Cependant, on peut supposer que ce facteur a été appelé par la cour de Naples.

Johannes Carda

1 - 1910-1994 : claveciniste, pianiste et compositeur italien.

Dimanche 5 mars - 16h30

Salle des concerts

Jean-Baptiste Lully (1632-1687)

Proserpine

Livret de **Philippe Quinault**

Version de concert

Partition éditée par **Fannie Vernaz** et **Sébastien Daucé**

© Édition des Abbesses et Le Concert Spirituel

Acte I

Acte II

Acte III

entracte

Acte IV

Acte V

Magali Léger, dessus (Proserpine)

Stéphanie d'Oustrac, bas-dessus (Cérès)

Blandine Staskiewicz, bas-dessus (Aréthuse)

Cyril Auvity, haute-contre (Alphée)

François-Nicolas Geslot, haute-contre (Mercure)

Benoît Arnould, basse-taille (Ascalaphe)

Marc Labonnette, basse-taille (Jupiter)

João Fernandes, basse (Pluton)

Le Concert Spirituel, chœur et orchestre

Hervé Niquet, direction

Durée du concert (entracte compris) : 2h15

Coproduction Cité de la musique, Le Concert Spirituel.

Le Concert Spirituel est en résidence à Montpellier est subventionné par la DRAC Languedoc-Roussillon/Ministère de la Culture, la Communauté d'Agglomération de Montpellier, le Conseil Régional de Lorraine, la Ville de Paris et le Sénat. Le Concert Spirituel bénéficie du soutien de la Fondation BNP Paribas et de la Fondation Bru.

Ce concert est enregistré par France musique.

Synopsis **Acte I.** En Sicile, Cérès, qui a été aimée par Jupiter et l'aime encore, se réjouit de la victoire du roi des Dieux sur les Géants. Mercure lui transmet l'ordre de Jupiter de répandre ses bienfaits sur la Phrygie. La déesse de la fertilité et des moissons obéit et confie la fille qu'elle a eu de Jupiter, Proserpine, aux soins de la nymphe Aréthuse. Celle-ci a peine à ne point répondre à la passion du Fleuve Alphée. Cérès monte dans son char ailé, accompagnée par les regrets des Siciliens. On voit la foudre de Jupiter tomber sur le mont Etna et achever de vaincre les Géants un instant ranimés.

Acte II. Le royaume des Enfers est ébranlé par le tremblement de terre et l'éruption du volcan. Précédant son maître Pluton, Ascalaphe s'éprend d'Aréthuse et provoque la jalousie d'Alphée. Pluton survient, tout ému par la vision de Proserpine effrayée. Pluton et Ascalaphe observent en cachette les danses des nymphes, menées par Proserpine. Entouré de divinités infernales, Pluton enlève Proserpine sur son char et défend à la nymphe Cyané, témoin du rapt, de révéler à quiconque ce qui vient d'avoir lieu.

Acte III. Alphée et Aréthuse descendent aux Enfers pour y chercher Proserpine. Revenue en Sicile, Cérès cherche sa fille. Cyané veut l'informer malgré l'interdiction de Pluton mais elle est subitement changée en ruisseau. Folle de douleur et d'incertitude, Cérès brûle les moissons qu'elle a favorisées.

Acte IV. Dans les champs Élysées, les Ombres heureuses cherchent à charmer Proserpine. Alphée et Aréthuse lui tiennent compagnie et Ascalaphe plaide pour Pluton, mais Proserpine le change en hibou. Elle résiste à Pluton qui lui offre un beau divertissement infernal.

Acte V. Malgré Jupiter, Pluton est décidé à conserver Proserpine. Alphée et Aréthuse informent Cérès de la situation. La déesse implore Jupiter qui tranche par la voix de Mercure : Proserpine partagera son temps entre son époux Pluton et sa mère. L'opéra se termine par une apothéose des divinités célestes et infernales.

Proserpine de Lully : reflets de l'Olympe à la cour de Louis XIV **La tragédie en musique de Lully**, sur un livret de Quinault, créée devant Louis XIV dans son château de Saint-Germain-en-Laye le 3 février 1680, obéit à de multiples modèles.

Mettant en scène divers personnages mythologiques – Jupiter, Pluton, Cérès, Proserpine, Mercure, Alphée, Aréthuse –, elle propose au public imprégné de culture antique une lecture réactualisée de ses références classiques. D'un autre côté, le genre de la tragédie en musique se présente comme un double complémentaire de la tragédie déclamée qui règne au même moment à la Comédie française. Cependant, le moule des cinq actes est gonflé à craquer de tout le spectaculaire que la tragédie ascétique de Racine se refuse : une décoration merveilleuse due à Jean Bérain mettant sous les yeux des spectateurs une éruption de l'Etna, l'embrasement des moissons, les délicieux champs Élysées, la gloire des divinités de l'Olympe et des Enfers, des dieux et déesses volant sur leurs chars, des métamorphoses de personnages en ruisseau ou en hibou, les danses des nymphes ou des Ombres heureuses...

Le cadre de la tragédie accueille donc bien des références au genre fantaisiste et éminemment visuel du ballet de cour, où Louis XIV brilla comme danseur avant de s'installer dans le rôle du spectateur principal de l'œuvre lyrique. Quant à la musique, les chœurs opulents et dramatiques, l'orchestre colorant chaque acte par les trompette guerrières, les hautbois pastoraux ou les flûtes élégiaques, confèrent une évidente magnificence au spectacle. Un dernier modèle est à l'œuvre dans *Proserpine*, et non des moindres pour les spectateurs avertis de l'époque, comme la marquise de Sévigné : l'œuvre peut se lire comme une représentation de la puissance politique de Louis XIV (le roi victorieux sous les traits de Jupiter foudroyant les Géants, la paix de Nimègue) mais aussi de ses amours : sous les traits de Cérès implorant son royal amant de se souvenir de sa fille, l'allusion à madame de Montespan semblait transparente. Nourrie de modèles classiques, cette tragédie en musique tend donc à devenir à son tour la représentation de ce que le Roi Soleil veut donner à voir de son règne.

Raphaëlle Legrand

PROCHAINEMENT

à la Cité de la musique

COLLÈGES

LA MUSIQUE OCCIDENTALE DU MOYEN-ÂGE A 1750

CYCLE DE 30 SÉANCES
DU MERCREDI 27 SEPTEMBRE 2006
AU MERCREDI 20 JUIN 2007, DE 15H30 À 17H30

L'OPÉRA BAROQUE

CYCLE DE 20 SÉANCES
DU MARDI 7 NOVEMBRE 2006
AU MARDI 15 MAI 2007, DE 15H30 À 17H30

LEÇON MAGISTRALE

LA POSTMODERNITÉ MUSICALE : REPLI OU NOUVELLE AVENTURE ?

7 MARS 2006, 14H

Béatrice Ramaut-Chevassus, professeur de musicologie
à l'Université Jean-Monnet de Saint-Étienne

MÉDIATHÈQUE

Venez réécouter ou revoir à la Médiathèque
les concerts que vous avez aimés.
Enrichissez votre écoute en suivant la partition
et en consultant les ouvrages en lien avec l'œuvre.
Découvrez les langages et les styles musicaux
à travers les repères musicologiques, les guides d'écoute
et les entretiens filmés, en ligne sur le portail
<http://mediatheque.cite-musique.fr>

SÉLECTION DE LA MÉDIATHÈQUE

DVD • *Persée* de Lully

CD • *Pulcinella* de Stravinski • *Motets* de J. S. Bach
• *Concerto pour piano* de Ligeti

LIVRES • *Le Style classique* de Charles Rosen
• *Neuf Essais sur la musique* de Ligeti

CONCERTS

Cycle LE MODÈLE CLASSIQUE AUJOURD'HUI

MERCREDI 8 MARS 2006, 20H

Œuvres de Magnus Lindberg
Ensemble intercontemporain • Orchestre du Conservatoire
de Paris • Susanna Mälkki

JEUDI 9 MARS 2006, 20H

Œuvres de Jean-Philippe Rameau, Bruno Mantovani,
Guillaume Connesson, Thierry Pécou, Régis Campo,
Krystof Maratka et Thierry Escaich
Alexandre Tharaud

VENDREDI 10 MARS 2006, 20H

Œuvres de Thierry Escaich, Alexandre Gasparov, Victor
Kissine, Brice Pauset, Fuminori Tanada, Menahem Zur
et Jean-François Zygel
David Grimal • Hervé White

SAMEDI 11 MARS 2006, 20H

Œuvres de Johannes Brahms, Thierry Escaich
et Charles Ives
Orchestre National de Lille • Lawrence Foster

DIMANCHE 12 MARS 2006, 15H

Œuvres de Ivan Fedele, Johann Sebastian Bach
et Gilbert Amy
Jean-Guihen Queyras

DIMANCHE 12 MARS 2006, 16H30

Œuvres de György Kurtág, Johann Sebastian Bach
et Misato Mochizuki
Jean-Guihen Queyras

DIMANCHE 12 MARS 2006, 18H

Œuvres de Jonathan Harvey, Johann Sebastian Bach
et Ichiro Nodaïra
Jean-Guihen Queyras