

Jean-Philippe Billarant,
Président du Conseil d'administration
Laurent Bayle,
Directeur général

Du samedi 10 au samedi 17 février
Domaine privé **John Eliot Gardiner**

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

La librairie-boutique reste ouverte jusqu'à la fin de l'entracte.
Un stand de vente est disponible dans le hall à l'issue du concert.

Domaine privé John Eliot Gardiner

DU SAMEDI 10 AU SAMEDI 17 FÉVRIER

Entretien avec John Eliot Gardiner

Votre Domaine privé se présente comme un hommage à la musique française, et à Rameau en particulier. Vous revenez ainsi vers un compositeur dont vous aviez contribué à la renaissance en France au début des années 80...

Cela faisait un moment que je n'avais pas pratiqué la musique de Rameau. Je dois dire que cela m'a beaucoup manqué. Rameau est un compositeur clé dans l'évolution de la musique française, mais il reste aussi, en quelque sorte, toujours un inconnu. Il fait partie d'une génération de compositeurs de génie nés vers 1680-1685 et qui ont pour nom Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, Domenico Scarlatti. Quand j'attaque un oratorio de Haendel, une cantate ou une Passion de Bach, je pense à Rameau. Le triangle Bach-Haendel-Rameau est incontournable si l'on veut avoir un point de vue complet sur cette génération qui est aussi celle de Telemann et de Mattheson.

Mais en comparaison avec Bach, Haendel et Scarlatti, Rameau demeure en retrait, il n'est pas assez joué. Il semble qu'il soit pour les Français difficile d'accès. Quand j'ai donné *Les Boréades* et *Hippolyte et Aricie* à Aix-en-Provence en 1982-83 puis à l'Opéra de Lyon, il régnait un certain scepticisme envers Rameau, venant du public mais surtout des directeurs de théâtre. Même quand j'étais étudiant à Paris en 1967-68 - période où j'ai beaucoup consulté de manuscrits à la Bibliothèque de l'Opéra et à la Bibliothèque nationale -, il y avait une sorte de torpeur, d'indifférence autour de Rameau.

Revenons justement sur l'époque où vous étiez étudiant à Paris. Dans quel contexte l'œuvre de Rameau s'est-elle imposée à vous ?

Avant d'étudier avec Nadia Boulanger, j'étais ami avec le claveciniste anglais George Malcolm, magnifique musicien qui a enregistré les pièces pour clavecin de Rameau. J'ai aussi assisté aux

récitals de Scott Ross. Et puis, il y a eu cet enregistrement pionnier d'*Hippolyte et Aricie* par Anthony Lewis et Janet Baker, qui m'a beaucoup marqué. Quand Nadia Boulanger m'a accepté comme étudiant à Paris en 1967, je lui ai tout de suite parlé de Rameau et elle m'a montré ses transcriptions de *Dardanus*, des *Fêtes d'Hébé*... Elle a joué un grand rôle dans la redécouverte du répertoire baroque, elle a enregistré des disques... Dans son testament, elle m'a laissé beaucoup de ses transcriptions. Cela m'a beaucoup touché. Aix a été en quelque sorte l'aboutissement de cette première grande phase de réflexion autour de Rameau. C'était le moment où Rameau commençait à être accepté par le public français, après le *Dardanus* de Raymond Leppard à l'Opéra Garnier. Des essais tels que le sien, bien que méritoires, ont pourtant renforcé le préjugé selon lequel Rameau était trop maniéré, trop compliqué, trop baroque, trop intellectuel...

Comment mesurez-vous la densité musicale et dramatique de Rameau ?

À l'époque où je les ai découvertes, les pièces pour clavecin de Rameau ont constitué pour moi une sorte de dessin au crayon amenant ses œuvres plus développées comme les opéras. Rameau a développé plus tard certaines de ces pièces pour les théâtres de foire, avant qu'elles trouvent un destin final dans l'opéra, ainsi *Les Sauvages* dans *Les Indes galantes*. Lorsque j'ai travaillé sur *Les Boréades*, j'ai découvert un chef-d'œuvre, le testament musical d'un compositeur de presque 80 ans, un peu comme Verdi avec *Falstaff* ou Monteverdi avec son *Couronnement de Poppée*. Rameau, qui a toujours été lié au conflit, à la controverse (Querelle des Bouffons, lullystes, piccinistes, Rousseau qui le trouvait trop compliqué, trop maniéré...) était indifférent aux conventions. *Les Boréades* est une œuvre révolutionnaire. Rameau a complété l'initiative déjà engagée dans *Hippolyte et Aricie*, à savoir absorber

les conventions héritées de Lully pour les faire vivre avec plus de continuité dramatique. Cela témoigne d'une intelligence pertinente pour placer les divertissements dans le contexte du drame, de manière à ce qu'ils ne soient pas un ajout, un appendice à l'action mais intégrés à l'action. Rien n'est plus clair dans le divertissement du second acte d'*Hippolyte et Aricie*. Les auditeurs souffrent avec Thésée : ce qu'on voit et entend passe par son intermédiaire. Rameau a développé cela plus avant dans *Les Boréades*. Ce n'est pas gratuit, ce sont des successions de danses et d'actions d'une grande beauté et, surtout, liées au drame. Mozart en a hérité inconsciemment dans *Idoménée*.

Outre des extraits d'*Hippolyte et Aricie* et des *Boréades* que nous reverrons au cours du forum, vous dirigez en point d'orgue de ce Domaine privé la tragédie lyrique *Castor et Pollux*...

Je me réjouis d'avance car c'est l'une des seules grandes œuvres que je n'ai pas donnée dans son intégralité. *Castor et Pollux* est une œuvre clé dans l'histoire de la musique française.

L'influence de cette partition est plus nette et pertinente sur l'évolution tardive de la musique française que n'importe quelle autre, Saint Saëns et Debussy se sont suffisamment exprimés à cet égard. Ce qui est remarquable dans *Castor et Pollux*, c'est le sérieux qui prédomine. Il y a beaucoup moins de légèreté, d'artificiel, de décoratif qui côtoient la tragédie. Le « Tombeau de Castor », qu'on associait à la musique de Gluck, est peut-être une raison de l'admiration des autres générations de la musique française envers Rameau.

Or, il y a toujours eu une résistance des compositeurs du XIX^e siècle envers Rameau. Cela commence avec Berlioz qui a du mal à admettre son admiration. Il a parlé chaleureusement de Gluck mais très peu de Rameau, même s'il a étudié quelques œuvres.

La Révolution a contribué à isoler la génération de Rameau de celle de Berlioz. Plus tard, à l'initiative de Charles Malherbe et de Saint-Saëns, l'édition complète du compositeur s'est constituée. Ce fut un hommage et un scandale à la fois car ces éditeurs ont trahi la musique de Rameau en changeant l'harmonie, en ajoutant des instrumentations étranges. Debussy a été sans doute le compositeur le plus ramiste de son temps. C'est lui qui s'est écrié « Vive Rameau ! À bas Gluck ! » en 1903 à la Schola Cantorum.

Lors du concert-atelier que vous animez le 11 février, votre ensemble, The English Baroque Soloists, côtoie The Buskaid Soweto String Ensemble. Quels liens peuvent unir cette formation au monde si savant de Rameau ?

En 1997, j'ai été invité par l'un de mes musiciens qui enseignait à Soweto, près de Johannesburg, pour donner une sorte de master-classe avec des élèves sud-africains de 6 à 17 ans qui montraient un réel talent dans la pratique du violon. On a fait du Bach, du Haendel, du Purcell... sans grand succès. Je me suis dit alors qu'il fallait introduire quelques danses de Rameau.

Les partitions de mes transcriptions de *Dardanus*, des *Boréades*, d'*Hippolyte et Aricie* nous ont été faxées de Londres. On les a posées sur les pupitres et, tout de suite, il y a eu une sorte de sympathie, une intensité d'écoute... pas seulement pour les danses au rythme très marqué mais aussi pour les danses plus fluides comme l'« Entrée de Polymnie » dans *Les Boréades*. Et au bout d'une semaine, nous avons programmé une suite de plusieurs danses de Rameau. Nous avons ajouté des percussions zoulous et l'esprit a passé. Voilà comment on est passé de Rameau, l'ami de Voltaire qui passait courbé et amer dans le Jardin des Tuileries, à un orchestre de jeunes sud-africains. Cela montre que sa musique est transportable, exportable. Aujourd'hui, nous avons affaire à une nouvelle génération. Ce ne sont plus les mêmes musiciens.

Deux musiciens de l'époque ont fait leurs études à Manchester et l'un d'entre eux est devenu professionnel.

Nous n'entendrons pas que du Rameau lors de ces concerts. Couperin et Campra sont également à l'honneur...

Il s'agit du Concert spirituel du 14 février au cours duquel je dirigerai *In convertendo*, un motet de Rameau parmi les plus intéressantes de ses œuvres sacrées. L'œuvre montre très clairement l'influence de Delalande, de Lully et de Charpentier mais est remarquable par sa dimension de sophistication dans le langage, par exemple dans ce passage très chromatique qui intervient dans le chœur vers le milieu de l'œuvre.

Le langage harmonique est très riche.

Ce concert comprend également les *Quatre Versets d'un motet*, sorte de chorégraphie céleste, de spiritualité suspendue, et le *Requiem* de Campra. Qu'en dire, si ce n'est des banalités ?

C'est l'équivalent à mon sens du *Requiem* de Fauré au début du XVIII^e siècle, qui montre, plus que tout autre œuvre sacrée de l'époque, la continuité de la musique française. Il y a chez Campra une sorte de sensualité, de tendresse, de sobriété qu'on retrouve chez Fauré, un rythme qui commence par la lamentation, la déploration, et qui se termine par l'exaltation, l'éclaircie à travers le vitrail.

Le *Requiem* de Campra a été très tardivement découvert, ce n'est pas du tout une œuvre ramiste, ce n'est pas travaillé, pas compliqué, pas marqué avec l'intelligence percutante de Rameau et pourtant c'est une œuvre inspirée. À chaque fois que je l'écoute, j'ai les larmes aux yeux...

Propos recueillis par Pascal Huynh

Paru dans *Cité musiques* n° 53

SAMEDI 10 FÉVRIER, 15H - p. 7

Forum

Sir John Eliot Gardiner

15H : projection

Hippolyte et Aricie de Rameau

Les Boréades de Rameau

16H : rencontre

Animée par Gaëtan Naulleau

Avec Sir John Eliot Gardiner

17H30 : concert

Jean-Philippe Rameau

Suite en la du Premier Livre de pièces de clavecin

Suite en mi des Pièces de clavecin

Extraits de la *Suite en sol* des

Nouvelles Suites de pièces de clavecin

Céline Frisch, clavecin

Goujon/Swanen 1749/1784 (collection

Musée de la musique)

DIMANCHE 11 FÉVRIER, 16H30 - p. 13

Concert-atelier

Rameau et la danse

Extraits de *Zaïs*, *Dardanus*, *Les Fêtes*

d'Hébé, *Les Boréades*, *Platée* ou

Junon jalouse, *Hippolyte et Aricie*,

Naïs

The English Baroque Soloists

Sir John Eliot Gardiner, direction,

présentation

Compagnie Roussat-Lubek,

chorégraphie, danseurs

The Buskaid Soweto String Ensemble

Rosemary Nalden, direction

Dance for All, danseurs

MARDI 13 FÉVRIER, 20H - p. 23

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimento en ré majeur K. 136

Edvard Grieg

Mélodies élégiaques op. 34

Jean-Philippe Rameau

Extraits de *Platée, HIPPOLYTE et ARICIE*
et *Les Boréades*

Arcangelo Corelli

Follia (transcription Francesco
Geminiani)

Béla Bartók

Dances populaires roumaines
(arrangement Arthur Willner)

Répertoire populaire

Kwela

The Buskaid Soweto String Ensemble

Rosemary Nalden, direction

Dance for All, danseurs

MERCREDI 14 FÉVRIER, 20H - p. 29

Concert spirituel

François Couperin

*Quatre versets d'un motet **

Jean-Philippe Rameau

*In convertendo ***

André Campra

*Requiem ****

Julia Doyle*, Katharine Fuge*,

Miriam Allan**, sopranos

Marc Molomot** ***,

Nicholas Mulroy***, ténors

Matthew Brook** ***,

Samuel Evans**, basses

The English Baroque Soloists

The Monteverdi Choir

Sir John Eliot Gardiner, direction

JEUDI 15 FÉVRIER, 20H - p. 33

Rameau au XIX^e siècle

Jean-Philippe Rameau

Extraits de la *Suite en la des*
Nouvelles Suites de pièces de clavecin
Cinquième concert des Pièces de
clavecin en concert

Paul Taffanel

Fantaisie-transcription sur Les Indes
galantes

Charles-Valentin Alkan

Gigue et air de ballet op. 24

Emmanuel Chabrier

Bourrée fantasque

Claude Debussy

Hommage à Rameau

Sonate pour violoncelle et piano

Sonate pour flûte, alto et harpe

Les Musiciens de Monsieur Croche

Sébastien d'Hérin, clavecin

Goujon/Swanen 1749/1784 (collection
Musée de la musique)

Rémy Cardinale, piano Pleyel ca. 1860
(collection Musée de la musique)

Alexis Kossenko, flûte Eugène Crijnen
d'après Thomas Lot ca. 1740 et flûte
moderne Sankyo

Christophe Robert, alto

Atsushi Sakaï, viole de gambe et
violoncelle

Fabrice Pierre, harpe

VENDREDI 16

ET SAMEDI 17 FÉVRIER, 20H

SALLE PLEYEL

Jean-Philippe Rameau

Castor et Pollux (version de concert)

Version révisée de 1754,

éditée par Graham Sadler

Anders Dahlin, ténor (Castor)

Laurent Naouri, basse (Pollux)

Sophie Daneman, soprano (Télaïre)

Jennifer Smith, soprano (Phébé)

Julia Doyle, soprano (une Suivante
d'Hébé)

Miriam Allan, soprano (une Ombre)

Katharine Fuge, soprano (Cléone)

Matthew Brook, basse (Jupiter)

Tom Raskin, ténor (un Athlète)

Marc Molomot, ténor (Mercure)

Nicholas Mulroy, ténor (un Spartiate)

Samuel Evans, basse (le Grand Prêtre)

The English Baroque Soloists

The Monteverdi Choir

Sir John Eliot Gardiner, direction

SAMEDI 10 FÉVRIER - 15H

Amphithéâtre

Forum

Sir John Eliot Gardiner

15H : projection

Hippolyte et Aricie de Rameau, Aix-en-Provence (1983) - extraits

Les Boréades de Rameau, Aix-en-Provence (1982) - extraits

Avec l'aimable autorisation de la ville d'Aix-en-Provence.

16H : rencontre

Animée par **Gaëtan Naulleau**

Avec **Sir John Eliot Gardiner**

17H30 : concert

Jean-Philippe Rameau

Suite en la du Premier Livre de pièces de clavecin

Suite en mi des Pièces de clavecin

Extraits de la *Suite en sol des Nouvelles Suites de pièces de clavecin*

Céline Frisch, clavecin Goujon/Swanen 1749/1784 (collection Musée de la musique)

Enregistré par France Musique, ce concert sera diffusé le 22 février 2007 à 15h.

Fin du concert vers 18h30.

Bien que Jean-Philippe Rameau (1683-1764) ait laissé peu d'œuvres pour clavecin en comparaison avec celles d'un François Couperin, il n'en demeure pas moins que ce fut son instrument de prédilection. Il servit de laboratoire d'expériences musicales dont l'aboutissement devait être les grandes réalisations théâtrales qui virent le jour à partir de 1733 avec la création d'*Hippolyte et Aricie*. Outils de réflexion sur la technique instrumentale et son évolution, les pièces de clavecin sont agrémentées d'un certain nombre de remarques, notamment dans son livre de 1724, qui s'ouvre par un texte intitulé « La Mécanique des doigts sur le clavessin ». Une comparaison entre *L'Art de toucher le clavecin* (1717) de François Couperin et ce court traité de Rameau dévoile la personnalité de chacun des compositeurs. Couperin livre parfois de manière désordonnée mais avec une sensibilité profonde son expérience de pédagogue, tandis que Rameau, esprit des Lumières, rationalise de manière synthétique et concise les fondements de la technique digitale, afin d'aider l'interprète à être plus libre dans l'expression de ses sentiments. L'écriture instrumentale souvent virtuose de Rameau se situe donc dans la même lignée que celle des autres clavecinistes européens, tels Haendel ou Scarlatti. Bien que restant attaché dans certaines pièces tendres à l'héritage d'une tradition française « intimiste », il s'en affranchit volontiers afin de démontrer la puissance et la dimension orchestrale de l'instrument. Dans une lettre au librettiste Houdar d'octobre 1727, Rameau écrivait qu'il avait « *au-dessus des autres [musiciens] la connaissance des couleurs et des nuances dont ils n'ont qu'un sentiment confus, et dont ils n'usent à proportion que par hasard* ». Les œuvres qu'il nous a laissées en sont la vivante illustration.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Suite en la du Premier Livre de pièces de clavecin

Prélude - Allemandes I et II - Courante - Gigue - Sarabandes I et II - Vénitienne - Gavotte - Menuet

Publication : Paris, 1706.

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

Suite en mi des Pièces de clavecin

Allemande - Courante - Giges I et II en rondeau - Le Rappel des oiseaux - Rigaudons I et II - Double du rigaudon II - Musette en rondeau - Tambourin - La Villageoise

Publication : Paris, 1724.

Dix-huit années séparent le premier livre de 1706 des *Pièces de clavecin* de 1724. Entre-temps avaient été publiés les trois premiers livres de François Couperin (1713, 1717 (?) et 1722), les deux livres de Nicolas Siret (ca. 1707-1711, 1719), le second livre d'Élisabeth Jacquet de La Guerre (1707) et les pièces de clavecin de Dandrieu (1724). Hormis le second livre de Siret, résolument tourné vers le passé, les deux livres de Dandrieu témoignent de l'influence qu'exerça François Couperin sur cette génération de compositeurs, notamment l'abandon progressif de la suite instrumentale avec sa succession de danses (allemande, courante, sarabande, gigue...) au profit de pièces de caractère et de rondeaux. Curieusement, Rameau cultive le paradoxe en ouvrant son livre par une suite de danses, référence à un style ancien qu'il conduit à son apothéose - l'allemande en *mi* en est un exemple admirable - tout en démontrant dans les rondeaux et les variations les potentialités nouvelles offertes par ses découvertes digitales (batteries, croisement de mains, etc.).

La *Suite en mi* débute par une succession habituelle de danses (allemande, courante et deux giges). L'absence de sarabande marque cependant la rupture avec le passé, tandis que la noblesse de l'écriture de l'allemande et de la courante témoigne d'un genre transcendé. Les deux giges ainsi que les rigaudons, la musette et le tambourin appartiennent à l'univers théâtral. Peut-être ces pièces sont-elles les témoins des représentations du théâtre de la Foire auxquelles Rameau collabora avec l'homme de lettres Alexis Piron ?

En tout cas, il réemploya la musette et le tambourin en 1739 dans son opéra-ballet *Les Fêtes d'Hébé*. Quant au *Rappel des oiseaux*, il emprunte la forme d'une brillante toccata italienne dans laquelle l'abondante ornementation participe à l'effet recherché.

Extraits de la *Suite en sol des Nouvelles Suites de pièces de clavecin*

Les Tricotets - Menuets I et II - La Poule - Les Triolets - Les Sauvages - L'Enharmonique - L'Égyptienne

Publication : Paris, ca. 1729-1730.

La date de publication de ce nouveau livre n'a pas été établie avec certitude, mais selon toute vraisemblance, Rameau aurait livré ce troisième opus cinq ans après le second. Cette proximité de dates explique sans doute les similitudes que présentent les deux recueils. Comme en 1724, Rameau y insère un texte introductif qu'il intitule « Remarques sur les pièces de ce livre et sur les différents genres de musique », dans lequel il constate que l'ensemble des pièces « *roule plutôt sur la vitesse que sur la lenteur, excepté [...] le Triolet et l'Enharmonique* ».

Les pièces en *sol* débutent par un rondeau calme, *Les Tricotets*, qui oscille entre le ternaire et le binaire. Le pittoresque de *La Poule* souligné par l'indication « co co co dai » dans la partition gravée ne doit pas cacher la beauté et la violence expressive de l'écriture harmonique en accords plaqués et répétés aux deux mains. Les deux menuets qui suivent démontrent que le compositeur excelle également dans le raffinement, la grâce et la simplicité des petites formes ; il réutilisa le premier dans le prologue de *Castor et Pollux* en 1737. *Les Triolets* rappellent l'univers poétique de François Couperin ; le titre s'apparente peut-être à cette sorte de petite poésie de huit vers, dont le premier et le second se répètent à la fin et dont le premier se met au milieu. Quant aux *Sauvages*, c'est probablement la pièce la plus célèbre de son vivant, grâce à son instrumentation pour solistes, chœur et orchestre dans la nouvelle entrée ajoutée aux *Indes galantes* de mars 1736. Il en existait une première version instrumentale, aujourd'hui perdue, qui servit pour le Théâtre-Italien dans les années 1725-1726, comme l'écrivit Rameau à Houdar de la Motte en octobre 1727 : « *Il ne tient qu'à vous de venir entendre comment j'ai caractérisé le chant et la danse des Sauvages* ». Quant à *L'Enharmonique*, elle illustre le goût de Rameau pour les modulations complexes et hardies, ainsi qu'il le souligne dans ses « Remarques » : « *L'effet qu'on éprouve dans la douzième mesure de la reprise de L'Enharmonique ne sera peut-être pas d'abord du goût de tout le monde ; on s'y accoutume cependant pour peu qu'on s'y prête, et l'on sent même toute la beauté, quand on a surmonté la première répugnance que le défaut d'habitude peut occasionner en ce cas. L'harmonie qui cause cet effet n'est point jetée au hasard ; elle est fondée en raisons, et autorisée par la nature même : c'est pour les connaisseurs ce qu'il y a de plus piquant ; mais il faut que l'exécution y seconde l'intention de l'auteur, en attendrissant le toucher, et en suspendant de plus en plus les coulés à mesure que l'on approche du trait saisissant.* » Ce cycle en *sol* se termine brillamment par une pièce binaire virtuose, *L'Égyptienne*, aux arpèges brisés qui parcourent tout le clavier. Selon le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1762, ceux qu'on dénomme égyptien ou égyptienne sont des sortes de vagabonds qu'on appelle également bohémien ou bohémienne.

Denis Herlin

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

Dépôt permanent du Mobilier National au Musée de la musique, n° d'inventaire E.233

Étendue actuelle : *fa* à *fa* (FF à f3), 61 notes.

Trois rangs de cordes : 2 x 8', 1 x 4'.

Quatre registres : 2 x 8', 1 x 4', un jeu de buffle en 8'.

Registration par genouillères : 4', diminuendo, 8' plume inférieur, 8' buffle, élévateur du jeu de buffle.

Deux claviers, accouplement manuel à tiroir.

Jeu de luth manuel.

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

Construit à l'origine avec une étendue de 56 notes, GG - d3, et trois jeux, 2x8' et 1x4', il subit un petit ravalement en 1749 qui consista en l'ajout de deux notes dans le grave, FF et FF# et peut être la transformation du jeu de 8' du clavier inférieur en jeu de buffle. En 1784, Jacques-Joachim Swanen porta son étendue à 61 notes (FF - f3), ajoutant un quatrième jeu et installant des genouillères afin d'actionner les registres, une mécanique soulevant l'ensemble des sautereaux munis de buffle pour soulager les claviers lorsqu'on ne les utilise pas, ainsi que le mécanisme du diminuendo qui donne à l'instrument un semblant d'expression.

Le décor extérieur de la caisse, en imitation des laques de Chine, très prisées durant le XVIII^e siècle, n'est pas celui d'origine car il fut découvert, lors de sa restauration, les restes de la décoration primitive sur fond noir. La table d'harmonie est peinte dans le style des instruments de Ruckers. Les pourtours de claviers et d'intérieur de caisse, au-dessus de la table d'harmonie, peints d'arabesques, veulent imiter les motifs des papiers imprimés des facteurs anversois, voulant ainsi accentuer la supposée provenance flamande de ce clavecin.

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

Jean-Claude Battault



Jean-François Jollain, d'après Claude Gillot (1673-1722)
Costume de Furie
Estampe, collection particulière © Éditions du patrimoine

DIMANCHE 11 FÉVRIER - 16H30

Salle des concerts

Concert-atelier

Rameau et la danse

Extraits de *Zaïs*, *Dardanus*, *Les Fêtes d'Hébé*, *Les Boréades*, *Platée ou Junon jalouse*, *Hippolyte et Aricie*, *Naïs*

The English Baroque Soloists

Sir John Eliot Gardiner, direction, présentation

Compagnie Roussat-Lubek, chorégraphie, danseurs

The Buskaid Soweto String Ensemble

Rosemary Nalden, direction

Dance for All, danseurs

Les Boréades, œuvre posthume de Jean-Philippe Rameau, ca. 1763.

Origine : manuscrit Bibliothèque nationale de France, Paris Res. Vmb Ms4.

Copyright 1982, 1998, 2001, Alain Villain, Éditions Stil, Paris.

Avec le soutien de l'Institut Français et de l'Ambassade de France en Afrique du Sud.

Avec le soutien de Total Afrique du Sud.

Fin de l'atelier vers 18h.



Première partie

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Extraits de *Zaïs*

The English Baroque Soloists

Sir John Eliot Gardiner, direction

Compagnie Roussat-Lubek

Deuxième partie

Jean-Philippe Rameau

Marche pour les différentes nations (extrait de *Dardanus*, Prologue)

Passepied (Air vif) (extrait de *Dardanus*, acte IV)

Musette (extrait des *Fêtes d'Hébé*, troisième entrée)

Premier et deuxième rigaudons (extraits de *Dardanus*, acte I)

Menuet tendre en rondeau (extrait de *Dardanus*, Prologue)

Premier et deuxième tambourins (extraits de *Dardanus*, Prologue)

Air très gai (extrait des *Boréades*, acte IV)

Ritournelle (entrée des Songes) (extrait de *Dardanus*, acte IV)

The English Baroque Soloists

Sir John Eliot Gardiner, direction

Compagnie Roussat-Lubek

Troisième partie

Jean-Philippe Rameau

Air pantomime

Premier et deuxième rigaudons

Contredanse en rondeau

Menuets

Musette

Premier et deuxième tambourins

(extraits de *Platée ou Junon jalouse*)

Deuxième air des Matelots

Premier et deuxième rigaudons en tambourin

(extraits de *Hippolyte et Aricie*)

The Buskaid Soweto String Ensemble

Dance for All

Rosemary Nalden, direction

Quatrième partie

Jean-Philippe Rameau

Menuets (extraits des *Boréades*, acte III)

Entrée de Polymnie (extrait des *Boréades*, acte IV)

Contredanse en rondeau (extrait des *Boréades*, acte I)

Calme des sens (Air tendre) (extrait de *Dardanus*, acte IV)

Gavotte vive (extrait de *Dardanus*, acte IV)

Ritournelle d'Isméonor (extrait de *Dardanus*, acte II)

Suite des Vents (extrait des *Boréades*, acte III)

Gavotte pour les Heurs et Zéphirs (extrait des *Boréades*, acte IV)

The English Baroque Soloists

Sir John Eliot Gardiner, direction, présentation

Compagnie Roussat-Lubek

Cinquième partie

Jean-Philippe Rameau

Chaconne de *Naïs*

Première contredanse (extrait des *Boréades*, acte V)

The English Baroque Soloists

Sir John Eliot Gardiner, direction, présentation

Compagnie Roussat-Lubek

Rosemary Nalden, direction

The Buskaid Soweto String Ensemble

Dance for All

La compagnie Roussat-Lubek

La danse baroque, objet de recherche et de commentaires scientifiques, est avant tout un art vivant. La connaissance que nous en avons doit énormément aux pionniers qui ont exhumé et interprété les traités, déchiffré le vocabulaire, et sorti de l'oubli une technique qui avait disparu sous les grands jetés de sa progéniture, la danse classique. Faisant suite à la redécouverte de l'interprétation musicale et lyrique, le travail sur l'art chorégraphique des XVII^e et XVIII^e siècles, initié en France par Francine Lancelot il y a quarante ans, a nourri en retour l'interprétation musicale. Ces recherches, complétées par celles de l'iconographie, ont non seulement remis à jour un langage chorégraphique, mais également ses différentes formes scéniques, présentes notamment dans les opéras-ballets. L'époque de Rameau est précisément celle d'une polémique croissante entre partisans de la technicité comme fin en soi et défenseurs de la théâtralité de la danse. C'est à une approche de ce visage contrasté de la Belle Danse que nous vous invitons aujourd'hui. La musique de Rameau, propice, par sa rigueur inventive, à la virtuosité du geste dansé, et par la poésie qui en émane, à l'expression des passions, nous y invite naturellement. Danse d'exécution ou danse pantomime... Le chorégraphe Noverre, contemporain et admirateur de Rameau, illustre, dans sa *Lettre sur la Danse*, la problématique du danseur : « *La première ne parle qu'aux yeux, et les charme par la symétrie de ses mouvements, par le brillant des pas et la variété des temps, par l'élévation du corps, l'aplomb, la fermeté, l'élégance des attitudes, la noblesse des positions. [...] La seconde est l'âme de la première ; elle lui donne la vie et l'expression, et, en séduisant l'œil, elle captive le cœur et l'entraîne aux plus vives émotions. Voilà ce qui constitue l'art.* »

Cécile Roussat et Julien Lubek

The Buskaid Soweto String Ensemble / Dance for All : un itinéraire sud-africain

Lorsque j'ai commencé à enseigner à Soweto, au début des années 1990, j'ai tout de suite été frappée par le talent de certains de mes élèves. Le projet que nous soutenions avait ses bureaux dans les toilettes de la salle municipale d'un township, laquelle salle était située à côté d'un camp de squatters. Chaque jour, des douzaines d'enfants de ce camp venaient voir nos jeunes élèves travailler leur instrument.

En 1996, j'ai délaissé ma carrière d'instrumentiste pendant cinq mois pour me consacrer bénévolement au projet Buskaid. À mon retour à Londres, j'ai profité de séances d'enregistrement avec John Eliot Gardiner pour montrer la vidéo que j'avais réalisée à Soweto à certains de mes collègues. John Eliot, qui s'est joint à nous lors d'un déjeuner, s'est immédiatement montré intéressé - il a notamment été frappé par l'énergie et par la musicalité spontanée de ces jeunes altistes, violonistes et violoncellistes africains.

Il a alors exprimé le désir de se rendre en Afrique du Sud pour y travailler bénévolement avec eux et avec un chœur noir.



Jean-François Jollain, d'après Claude Gillot (1673-1722)
Costume de l'Amour pour la troisième entrée des *Éléments*
Estampe, collection particulière © Éditions du patrimoine

À partir de ce moment, nous avons commencé à mettre sur pied un projet visant à faire venir John Eliot et une douzaine de ses musiciens à Johannesburg pour qu'ils fassent travailler quinze de mes étudiants et un chœur noir début 1997. Le concert devait avoir lieu quelques semaines après le lancement du nouveau projet Buskaid. En raison des problèmes que j'avais rencontrés à Soweto à l'époque du premier projet, les choses étaient encore difficiles et même risquées. Deux semaines avant l'arrivée des musiciens britanniques, j'ai été agressée devant l'église où se trouvaient nos locaux ; toutefois, cela n'a en rien affecté l'enthousiasme du contingent britannique et, le 17 février 1997, nous avons pu organiser une fête de bienvenue dans une maison des quartiers nord de Johannesburg pour que mes jeunes élèves rencontrent John Eliot et douze membres de The English Baroque Soloists.

Les répétitions ont débuté immédiatement. En raison de mes récents déboires, nous avons décidé que nous serions accompagnés par des gardes armés lors de nos déplacements à Soweto. Chaque soir, John Eliot se rendait donc à KwaThema en voiture pour y travailler avec le Chœur Bonisudumo. Je me souviens encore de sa réaction lorsqu'il a entendu ce chœur pour la première fois, alors qu'il se trouvait à l'extérieur de l'église. À en juger par le son, il s'attendait à découvrir plusieurs centaines de chanteurs ; quelle n'a pas été sa surprise quand, en poussant la porte, il a réalisé qu'ils n'étaient en réalité qu'une petite cinquantaine !

Je pense que c'est le son plein de vie, terreux, mais aussi l'énergie rythmique qui caractérisaient ce chœur et mes étudiants qui ont amené John Eliot à se dire que la musique de Rameau était parfaitement adaptée au contexte africain. À cette époque, l'équipement électronique le plus sophistiqué dont disposait Buskaid était le fax qui se trouvait chez moi, à Johannesburg : une fois les instructions reçues par le bureau du Monteverdi Choir à Londres, il s'est mis à déverser des pages et des pages de rigaudons et de contredanses de Rameau sur le sol de ma maison. Pendant ce temps, nos élèves étaient chargés de recruter quelques percussionnistes africains et, pour la première fois depuis que cette musique avait été composée, l'Europe a rencontré l'Afrique dans une fusion des cultures qui a apporté, pour tous ceux d'entre nous qui avaient déjà interprété Rameau, une nouvelle dimension à cette musique.

Bien plus tard, alors que les applaudissements frénétiques qui ont suivi ce concert mémorable commençaient à se tarir, une personne est sortie du public et s'est approchée de John Eliot pour lui remettre sa carte. Il s'agissait du directeur général de Total-Afrique du Sud ; il était tellement ému par ce qu'il venait d'entendre qu'il a proposé d'offrir le soutien de sa compagnie à Buskaid. Pendant les trois années qui ont suivi, Total (notre tout premier sponsor) nous a fourni des bureaux, du matériel et procuré des financements tout en nous apportant l'aide nécessaire pour construire notre nouvelle école de musique.

À quelques jours près, la représentation d'aujourd'hui coïncide avec le dixième anniversaire de ce concert fondateur. On peut donc la voir comme une sorte de commémoration qui nous

permettra de mesurer le chemin que nous avons tous parcouru depuis les débuts de Buskaid. La préparation de cet atelier a débuté il y a plusieurs mois, quand j'ai choisi l'opéra sur lequel nous allions travailler. J'ai retenu *Platée*, imaginant que nos élèves seraient sans doute intéressés par l'intrigue et par l'originalité de la musique. La chorégraphie a quant à elle été conçue lors d'un atelier environnemental qui nous a permis, début janvier, de réunir pour la première fois les danseurs et l'ensemble. Cet atelier a été organisé dans la réserve naturelle de Botshabelo, au nord-est de Johannesburg, dans une ancienne mission située au cœur du bush africain. Dans des températures avoisinant les trente-cinq degrés, nous avons passé sept heures par jour à travailler notre programme parisien tout en étant constamment interrompus par des groupes de singes inquisiteurs.

La mise au point de la chorégraphie était une expérience inédite pour tout le monde. Les danseurs trouvaient le genre si étrange que nous avons dû les faire travailler avec un petit groupe d'instrumentistes sous la direction de Teboho Semela. Les séances ont été bruyantes, animées, mais toujours créatives et pleines d'imagination. Tout le monde a participé. Chaque soir, les étudiants et les professeurs discutaient au dîner de l'à-propos des mouvements, se demandant s'ils étaient adaptés à la musique et s'il fallait qu'ils soient plus ou moins africains. J'ai rapidement réalisé qu'en proposant à Buskaid de participer à ce projet, John Eliot nous avait tous amenés à porter un regard neuf sur la musique et le mouvement, ce qui nous a, par la même occasion, permis d'élargir les horizons de notre propre créativité et de vivre une expérience tout à fait enrichissante sur le plan pédagogique.

Rosemary Nalden

(Traduction Olivier Julien)

Les mouvements utilisés dans ces chorégraphies reflètent la diversité du continent africain, où la danse sert principalement à accompagner les grandes étapes de la vie - naissance, mort, transformation d'un enfant en femme ou en homme. Plus important encore, les danses sont traditionnellement associées à la joie et à la célébration, même lorsqu'elles sont exécutées à l'occasion d'un décès. À la mort d'un aîné, les Africains se réjouissent dans la mesure où ils vivent cet événement comme la transformation du défunt en un ancêtre dont la sagesse continuera de les guider depuis l'au-delà.

Les mouvements exécutés par les femmes trouvent leur origine au Sénégal et au Mozambique. L'utilisation méticuleuse des mains et des bras est typique de ces pays, par opposition aux battements et aux mouvements de pieds qui caractérisent les danses d'Afrique du Sud. La combinaison de ces styles accentue l'impression de célébration tout en exprimant la force et la puissance des femmes qui les interprètent. Créé par les jeunes noirs africains à l'époque où ils devaient travailler dans les mines pour subvenir aux besoins de leur famille, le *gumboot* est une danse typique de l'Afrique

du Sud. Il est traditionnellement exécuté sans aucune autre musique que le rythme produit par le battement des bottes en guise de démonstration de force. Bien qu'il soit en principe réservé aux hommes, il a évolué au contact des styles occidentaux si bien qu'il arrive aujourd'hui qu'il soit également interprété par des femmes.

Le *pantsula* est l'une des danses les plus fascinantes qui soient. Généralement exécuté sur la musique *kwaito*, il est originaire du KwaZulu-Natal et comprend les styles *isicathamiya* et *marabi*. Les mouvements sont concis et extrêmement articulés. Après les expropriations de Sophiatown et à mesure que Soweto se développait, il a été surnommé le « *jive* des townships ». Ainsi que le public pourra s'en rendre compte, le *pantsula* privilégie le travail des pieds mais il comprend également des mouvements de rotation du bassin connus sous le nom de *kwasa-kwasa* et originaires, pour leur part, de l'Ouest de l'Afrique.

Le *kwaito*, un genre musical très populaire et « superbement sud-africain », est inspiré des rythmes et des sons synthétiques de la *house music* des années 1980 - l'apartheid n'a jamais empêché les opprimés de danser. Il combine des musiques comme le R'n'B, le dance-hall et le hip-hop avec des éléments issus de la pop et de l'argot des townships sud-africains. À mesure que sa popularité croissait, le style a commencé à évoluer et à puiser son inspiration dans le passé de l'Afrique, mais aussi dans des musiques elles-mêmes issues des musiques africaines - hip-hop, jazz, gospel. L'Afrique a donc considérablement influencé ce que les Sud-Africains appellent aujourd'hui le *kwaito*. Ses rythmes puissants et ses paroles accrocheuses ne sont pas la seule raison du succès que le *kwaito* rencontre aujourd'hui auprès des jeunes sud-africains. Les artistes qui sont parvenus à maîtriser ce genre l'utilisent souvent pour faire passer des messages aux adolescents.

Principalement dansé par de jeunes hommes qui s'habillent comme les « gars typiques des townships », le *pantsula* est une danse particulièrement démonstrative inspirée du *break dance* et de la danse Venda. Il exprime les conditions de vie difficiles dans les townships et s'apparente, pour beaucoup, à un *jive* interprété par un « *etsotsi wa se kasi* » (un « voyou des townships »). La plupart des gens considèrent en effet le *pantsula* comme une danse de voyou. Toutefois, le sens du *kwaito* et du *pantsula* est bien plus profond qu'il n'y paraît au premier abord : on sait aujourd'hui que ces formes d'art ont sauvé de nombreux jeunes de la prison en leur permettant de mener une vie meilleure que celle à laquelle ils étaient promis.

Teboho Semela

(Traduction Olivier Julien)



Jean-Baptiste Martin

Costume d'Africain

Estampe rehaussée d'aquarelle et d'or. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal © Éditions du patrimoine



MARDI 13 FÉVRIER - 20H

Salle des concerts

Wolfgang Amadeus Mozart

Divertimento en ré majeur K. 136

Edvard Grieg

Mélodies élégiaques op. 34

Jean-Philippe Rameau

Extraits de *Platée, Hippolyte et Aricie* et *Les Boréades*

entracte

Arcangelo Corelli

Follia (transcription Francesco Geminiani)

Béla Bartók

Danses populaires roumaines (arrangement Arthur Willner)

Répertoire populaire

Kwela

The Buskaid Soweto String Ensemble

Rosemary Nalden, direction

Dance for All, danseurs

Les Boréades, œuvre posthume de Jean-Philippe Rameau, ca. 1763.

Origine : manuscrit Bibliothèque nationale de France, Paris Res. Vmb Ms4.

Copyright 1982, 1998, 2001, Alain Villain, Éditions Stil, Paris.

Avec le soutien de l'Institut Français et de l'Ambassade de France en Afrique du Sud.

Avec le soutien de Total Afrique du Sud.

Fin du concert vers 21h55.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Divertimento en ré majeur K. 136

Allegro

Andante

Presto

Composition : Salzbourg, 1772.

Durée : environ 12 minutes.

Edvard Grieg (1843-1907)

To elegiske melodier (Mélodies élégiaques) op. 34

Hjertesår (Cœur blessé)

Våren (Dernier printemps)

Composition : 1880.

Durée : environ 5 minutes.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Platée ou Junon Jalouse (extraits)

Air pantomime

Premier et deuxième rigaudons

Contredanse en rondeau

Menuets

Musette

Premier et deuxième tambourins

Hippolyte et Aricie (extraits)

Premier et deuxième rigaudons en tambourins

Deuxième air des Matelots

Les Boréades (extraits)

Entrée de Polymnie

Première et deuxième contredanses

Durée : environ 20 minutes.

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Follia (transcription Francesco Geminiani)

Édition : Rome, 1700.

Édition de la transcription : 1729.

Durée : environ 12 minutes.

Samson Diamond, Kabelo Motlhommi, violon (concertino)

Innocentia Diamond, violoncelle (concertino)

Béla Bartók (1881-1945)

Danses populaires roumaines (arrangement Arthur Willner)

Nocul cu bâta (Danse du bâton) - Allegro moderato

Brâul (Danse de la ceinture) - Allegro

Pe loc (Surplace) - Moderato

Buciumeana (Danse de Bucium) - Moderato

Poarga româneasca (Polka roumaine) - Allegro

Maruntel (Danse rapide 1) - L'istesso tempo

Maruntel (Danse rapide 2) - L'istesso tempo

Composition : 1915 (pour piano).

Durée : environ 6 minutes.

Kabelo Motlhommi, violon

Répertoire populaire

Kwela

Durée : environ 15 minutes.

Chaque année, nous essayons de profiter des vacances de Noël pour éloigner nos élèves de Soweto en organisant pour eux un atelier de cordes sponsorisé dans le bush africain. En plus de leur permettre de découvrir des activités liées, pour la plupart, à l'environnement - escalade, cheval, peinture Ndebele -, ces ateliers sont pour nous l'occasion de commencer à travailler sur le programme du concert de l'année à venir, lequel concert sera joué localement, parfois aussi dans le reste du pays et, en cas de tournée, dans le reste du monde. En choisissant la musique qu'ils vont interpréter, j'essaie d'exposer nos élèves à un programme relativement équilibré (baroque, classique, romantique, vingtième siècle) tout en les encourageant à continuer de produire leurs propres arrangements dans le style plus traditionnel du *kwela* de leur township. Nous jouons rarement deux fois le même programme, ce qui fait qu'au cours des dix dernières années, ils ont été confrontés à un répertoire des plus éclectiques.

Dès le début, j'ai évité autant que possible les arrangements de « classiques populaires », considérant qu'il était préférable de jouer la « véritable » musique plutôt que des versions simplifiées d'œuvres techniquement difficiles. Le choix des éditions était également crucial, en particulier lorsqu'il s'agissait de musique baroque et de musique classique - je souhaitais que nos jeunes élèves puissent ressentir l'intention du compositeur le plus directement possible, c'est-à-dire sans qu'elle soit masquée par le travail de plusieurs générations d'éditeurs. L'édition que nous utilisons ce soir pour *Follia* (Corelli/Geminiani) est un fac-similé de 1726 ; et bien qu'il soit difficile de déchiffrer la partition à la première lecture, sa simple apparence laisse entrevoir l'âge et le style de l'œuvre, ce qui peut être particulièrement utile pour un jeune qui n'a pas la moindre idée de sa provenance.

Lorsque j'ai commencé à enseigner à Soweto, il m'a fallu du temps pour réaliser que mes élèves n'avaient pratiquement aucune connaissance de la culture et des traditions européennes. Cette absence d'idées préconçues est particulièrement rafraîchissante dans la mesure où elle permet une grande flexibilité dans l'interprétation. Elle m'a également incitée à être plus créative dans mon approche de l'enseignement puisque je ne pouvais rien considérer comme acquis. En même temps, j'étais fascinée par l'aisance avec laquelle ils se saisissaient d'un style, qu'il s'agisse d'une valse viennoise, d'une gigue irlandaise, de musique baroque française ou de musique romantique norvégienne ! Le style et l'interprétation sont essentiels dans notre façon de faire de la musique et leur réponse instinctive témoigne de leur sens musical inné.

Notre dernier atelier dans le bush était essentiellement consacré à la musique de Rameau, si bien que le programme de ce soir comprend plusieurs œuvres que nous avons déjà jouées. De toute la musique que j'ai enseignée à Soweto, je pense que celle de Mozart est la plus exigeante. Essayer d'obtenir un son transparent sur un violon moderne avec des cordes de *mi* en acier tout en essayant de ne pas étouffer l'exubérance de mes élèves représente un défi permanent. Les *Danses roumaines* de Bartók, en revanche, n'ont nécessité aucun compromis - les jeunes se sont immédiatement senti des affinités avec le pathos obsédant et l'énergie rythmique de ces pièces. *Follia*, enfin, était une suggestion de Samson Diamond, notre premier étudiant à être sorti diplômé d'un conservatoire

international (en l'occurrence, le Royal Northern College of Music de Manchester où il a obtenu son diplôme avec la mention très bien). La sœur de Samson, Innocentia, violoncelliste du concertino, a donné son premier concert en 1997, après seulement trois leçons. Elle avait alors huit ans et le chef d'orchestre se nommait John Eliot Gardiner...

Le *kwela* de ce soir a été entièrement arrangé par l'ensemble. Cet arrangement n'a pas été écrit, ce qui peut donner l'impression d'une musique improvisée. Le *kwela* était à l'origine une musique jouée au flûteau ; il prend sa source dans le Sophiatown des années 1950 et véhicule l'humour et l'optimisme développé par les Noirs en réponse aux violences policières qui ont précédé les déménagements forcés à Soweto. Les cars de police qui venaient rafler les gens chez eux étaient connus, dans l'argot des townships, sous le nom de *kwela-kwela*. Par association, la musique jouée par le joueur de flûteau qui se tenait au coin de la rue et qui était chargé de donner l'alarme a rapidement été surnommée le *kwela*.

Je réalise parfois que l'intensité avec laquelle nous nous concentrons sur les moindres détails d'une partition - accord, phrasé, ornements, utilisation du vibrato - peut paraître incongrue au regard des conditions de vie en Afrique du Sud, où les gens sont confrontés à des problèmes comme le sida, le crime, la violence et le chômage. Et pourtant, je suis convaincue que la réponse que nous apportons à ces problèmes est une réponse qui, pour être minuscule, n'en est pas moins efficace. Dans le foyer de notre petite école de Soweto, nous avons représenté certains musiciens de notre projet sur un mur. Quand, en 1999, nous avons demandé aux élèves (dont certains ont déjà vécu des situations dramatiques) quelle pièce de musique ils aimeraient peindre sur ce mur, ils ont répondu à l'unanimité : la magnifique et sereine *Entrée de Polymnie* de Rameau.

Rosemary Nalden

(Traduction Olivier Julien)

MERCREDI 14 FÉVRIER - 20H

Salle des concerts

Concert spirituel

François Couperin

*Quatre versets d'un motet**

Jean-Philippe Rameau

*In convertendo***

entracte

André Campra

*Requiem****

Julia Doyle*, Katharine Fuge*, Miriam Allan**, sopranos

Marc Molomot** ***, Nicholas Mulroy***, ténors

Matthew Brook** ***, Samuel Evans**, basses

The English Baroque Soloists

The Monteverdi Choir

Sir John Eliot Gardiner, direction

Fin du concert vers 22h.

François Couperin (1668-1733)

Quatre versets d'un motet

Tabescere me fecit
Ignitium eloquium tuum
Adolescentus sum ego
Justitia tua

Création et publication : 1703.

Effectif : 2 sopranos - chœur (verset 4) - instruments.

Durée : environ 10 minutes.

Les *versets composés de l'ordre du Roy* représentent un aspect très particulier de l'œuvre religieuse de François Couperin, mais aussi de toute son époque. Ces pièces étaient chantées à Versailles chaque année, de 1702 à 1705, au mois de mars, c'est-à-dire à la fin du quartier d'organiste du compositeur qui correspondait au premier trimestre. Ces pièces tout à fait singulières relèvent d'une étonnante facture et restent inédites dans le domaine du motet français.

Les *Quatre Versets d'un motet composé de l'ordre du Roy* de 1703 sont empruntés au très long psaume 118 *Mirabilia testimonia tua*. À leur création, ils furent chantés par Marguerite-Louise Couperin, cousine du compositeur, et Marie Chappe, musicienne de la Chambre depuis 1687. Le premier de ces versets *Tabescere me fecit* est pour les deux voix *a cappella*, exercice vocal pour le moins périlleux. Le mot d'entrée est entonné par chacune des parties avec des mélismes expressifs tels qu'on peut les trouver dans les leçons de ténèbres. Le sentiment de souffrance est également rendu par les dissonances particulièrement poignantes du chant « à nu » dont la tessiture reste dans l'aigu. Dans le second verset *Ignitium eloquium tuum* pour M^{lle} Chappe, l'ardeur de la parole véhémement est traduite par de grandes vocalises relayées par l'accompagnement des violons.

Le verset suivant *Adolescentulus sum ego* pour M^{lle} Couperin recourt à un dispositif instrumental spécifique de deux flûtes et un violon, sans basse continue. Malgré la gravité du texte (« Je suis misérable et méprisé »), l'esprit s'élève par un chant à la fois énergique et tout en suspension ; il n'y a que Couperin pour réussir cette sorte d'alliage. Le quatrième verset *Justitia tua* réunit les deux voix chantant alternativement avec un chœur de femmes. Les imitations continues entre les parties veulent sans doute suggérer les idées de vérité et d'éternité exprimées dans le verset.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)*In convertendo*

In convertendo

Tunc repletum est gaudio os nostrum

Magnificavit Dominus facere nobiscum

Converte Domine captivitatem nostram

Laudate nomen Dei cum cantico

Qui seminant in lacrimis

Euntes ibant et flebant

Composition : 1713-1715.

Effectif : soprano, ténor, 2 basses - chœur - orchestre.

Durée : environ 25 minutes.

Le motet *In convertendo* (psaume 125) de Jean-Philippe Rameau fut composé entre 1713 et 1715. Mais le compositeur a considérablement retouché certaines parties, notamment pour la reprise de l'œuvre au Concert Spirituel en 1751. Selon Le Maître de Sacy, « dans ce psaume l'auteur décrit la joie que le peuple d'Israël reçut de la nouvelle du prochain retour de la captivité de leurs frères, et de la liberté qui leur était rendue. Il compare cette joie à la douleur qu'ils avaient reçue lors de leur captivité, et les invite à remercier Dieu de leur délivrance, et à lui en demander la confirmation ».

Le motet se compose de sept parties. Le prélude, d'une rare douceur, introduit le récit de haute-contre d'une grande expressivité traduisant l'indicible consolation des captifs délivrés par Dieu. C'est toutefois dans le chœur *Tunc repletum* qu'est donné libre cours à la joie, dans une écriture contrapuntique des plus abouties. Dans le troisième mouvement pour une voix de dessus et une basse accompagnées par une formation en trio de violons et de hautbois, l'énoncé solennel de *Magnificavit Dominus facere nobiscum* alterne avec de joyeuses vocalises sur « *facti sumus lætantes* ». Dans la quatrième section, c'est l'orchestre tout autant que la voix de basse-taille qui illustre l'évocation d'un torrent. La cinquième partie est composée sur un texte étranger au psaume 125 : il s'agit d'un arrangement du trente-cinquième verset du psaume 68. Rameau ménage un échange serré entre la soliste (« *Laudate...* ») et le chœur (« *Laudemus...* »). Dans la sixième section, l'orchestre à l'unisson reprenant obstinément la même phrase répond à l'imbrication savante des trois voix (dessus, haute-contre et basse). À l'image de l'ensemble du motet où les sentiments de tristesse et de joie se côtoient sans arrêt, le dernier mouvement réalise musicalement cet intime mélange de désolation (lignes chromatiques descendantes) et d'allégresse (thème énergique largement développé).

André Campra (1660-1744)

Requiem

Introït
Kyrie
Graduel
Offertoire
Sanctus
Agnus Dei
Communion

Composition : vers 1695.

Effectif : 2 ténors, basse - chœur - orchestre.

Durée : environ 52 minutes.

La messe de *Requiem* d'André Campra est certainement son chef-d'œuvre. Se partageant entre l'Opéra et l'Église, Campra composa trois messes et plus d'une centaine de motets destinés aux lieux dont il fut le maître de musique, successivement Saint-Trophime d'Arles, Saint-Étienne de Toulouse, Notre-Dame de Paris, enfin - consécration suprême - la Chapelle royale de Versailles. Il est cependant difficile d'élucider les circonstances de composition de son *Requiem*. Il est conservé dans deux manuscrits connus qui n'apportent aucune précision à ce sujet. L'effectif de grande ampleur (solistes, chœur à cinq parties et orchestre) laisse toutefois penser qu'il fut destiné à une église ou chapelle ayant des moyens importants. Le texte de la messe de l'office des morts n'est pas entièrement mis en musique : manquent le *Dies iræ* et le *Libera me*, ces sections ayant été probablement destinées à être chantées en plain-chant.

Dès les premières mesures, la magie opère. Campra s'appuie sur les notes de la mélodie du plain-chant pour façonner une page admirable et profondément émouvante.

Les mouvements qui suivent contrastent par leur style. Le *Kyrie* demeure dans une tonalité sombre. Le *Graduel* poursuit la rythmique déjà insistante dans le *Kyrie* jusqu'à la délivrance apportée par l'évocation de la lumière éternelle. Le mouvement se poursuit dans un style musicalement plus galant. L'*Offertoire* se distingue par ses différents climats, passant de l'affliction avec une séquence très imagée de l'enfer (« *Ne absorbeat* ») à l'espérance du salut. Le *Sanctus* repose sur un dialogue joyeux entre le petit chœur des voix aiguës et le grand chœur. Les trois sections de l'*Agnus Dei* sont confiées à une voix de dessus dans un élégant récit, puis à un chœur recueilli, enfin à la haute-contre à laquelle répond le chœur. Dans la *Communion*, la basse n'hésite pas à vocaliser pour exprimer sa joie devant la promesse d'éternité, avant de laisser place à un chœur tour à tour grave et radieux qui va s'épanouir dans un ample mouvement fugué aboutissant à une grande cadence marquée « Lentement », conclusion d'une des plus belles œuvres du baroque français.

Catherine Cessac

JEUDI 15 FÉVRIER - 20H

Amphithéâtre

Rameau au XIX^e siècle

Jean-Philippe Rameau

Extraits de la *Suite en la* des *Nouvelles Suites de pièces de clavecin*
Cinquième concert des Pièces de clavecin en concert

Paul Taffanel

Fantaisie-transcription sur Les Indes galantes

Charles-Valentin Alkan

Gigue et air de ballet op. 24

Emmanuel Chabrier

Bourrée fantasque

entracte

Claude Debussy

Hommage à Rameau

Sonate pour violoncelle et piano

Sonate pour flûte, alto et harpe

Les Musiciens de Monsieur Croche

Sébastien d'Hérin, clavecin Goujon/Swanen 1749/1784 (collection Musée de la musique)

Rémy Cardinale, piano Pleyel ca. 1860 (collection Musée de la musique)

Alexis Kossenko, flûte Eugène Crijnen d'après Thomas Lot ca. 1740 et flûte moderne Sankyo

Christophe Robert, alto

Atsushi Sakai, viole de gambe et violoncelle

Fabrice Pierre, harpe Érard ca. 1905 (collection particulière)

Les Musiciens de Monsieur Croche remercient Jean-Michel Damase et Alexandre Budin pour le prêt et la remise en état de la harpe.

Les Musiciens de Monsieur Croche sont produits par Cinquièmes Cordes.

Enregistré par France Musique, ce concert sera diffusé le 21 mars 2007 à 10h.

Fin du concert vers 21h40.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764)

Extraits de la *Suite en la des Nouvelles Suites de pièces de clavecin*

Allemande
Courante
Fanfarinette
La Triomphante
Gavotte

Publication : Paris, ca. 1729-1730.

Durée : environ 10 minutes.

Cinquième concert des Pièces de clavecin en concert, pour clavecin, flûte (ou violon) et viole

La Forqueray (fugue)
La Cupis
La Marais

Publication : Paris, 1741.

Durée : environ 10 minutes.

Paul Taffanel (1844-1908)

Fantaisie-transcription sur les Indes galantes, pour flûte et piano

Maestoso
Allegretto
Rigaudon

Composition : 1876.

Durée : environ 8 minutes.

Charles-Valentin Alkan (1813-1888)

Gigue et air de ballet op. 24, pour piano

Presto
Moderato

Composition : 1844.

Dédicace : à son frère Napoléon Alkan.

Durée : environ 5 minutes.

Emmanuel Chabrier (1841-1894)

Bourrée fantasque, pour piano

Composition : 1891.

Dédicace : à Édouard Risler, ami du compositeur.

Durée : environ 10 minutes.

Claude Debussy (1862-1918)

Hommage à Rameau (extrait du premier livre des *Images*), pour piano

Composition : 1904-1905.

Création : 6 février 1906, salle des Agriculteurs de France, Paris, par Ricardo Viñes.

Publication : Durand, 1905.

Durée : environ 5 minutes.

Sonate pour violoncelle et piano

Prologue

Sérénade

Finale

Composition : juillet-août 1915.

Création : 4 mars 1916, Paris.

Publication : Durand, 1916.

Durée : environ 12 minutes.

Sonate pour flûte, alto et harpe

Pastorale

Interlude (*Tempo di minuetto*)

Finale

Composition : septembre-octobre 1915.

Création : 10 décembre 1916, Paris.

Publication : Durand, 1916.

Durée : environ 18 minutes.

Dans un article du *Gil Blas* du 2 février 1903 à propos de l'audition des deux premiers actes de *Castor et Pollux* de Rameau à la Schola Cantorum sous la direction de Vincent d'Indy, Debussy affirmait : « *Nous avons pourtant une pure tradition française dans l'œuvre de Rameau, faite de tendresse délicate et charmante, sans cette affectation à la profondeur allemande [...]. On peut regretter tout de même que la musique française ait suivi, pendant trop longtemps, des chemins qui l'éloignaient perfidement de cette clarté dans l'expression, ce précis et ce ramassé dans la forme, qualités particulières et significatives du génie français.* » Sa vie durant, Debussy ne cessera de prôner l'idée d'un renouement avec l'héritage de Couperin et de Rameau, en réaction à l'influence allemande qu'il jugeait néfaste sur l'art musical français.

Toutefois, l'intérêt pour la musique française des ^{xvii}e et ^{xviii}e siècles n'a guère cessé durant le ^{xix}e siècle : les compositions dans le style ancien de Boëly ou inspirées par le passé tels les *Gigue et air de ballet*, que composa en 1844 Charles-Valentin Alkan et qu'il dédia à son frère Napoléon, ou encore la publication des deux livres de pièces de clavecin de Rameau dès 1861 dans la monumentale édition du *Trésor des pianistes* des Farrenc en témoignent. Cet attrait pour une tradition française et l'art de Rameau ne cessa de s'accroître au début du ^{xx}e siècle et de toucher un public plus large.

Le 8 mai 1908, lorsque l'Opéra décida de faire représenter depuis plus d'un siècle et demi d'oubli *Hippolyte et Aricie* de Rameau, Debussy écrivit un article dans *Le Figaro*, à la demande de son éditeur et ami Jacques Durand, dans lequel le compositeur observait : « *On peut craindre que nos oreilles n'aient perdu la faculté d'écouter avec une attention délicate cette musique qui s'interdit tout bruit disgracieux, mais réserve l'accueil d'une politesse charmante à ceux qui savent l'écouter : [...] Écoutons le cœur de Rameau, jamais voix plus française ne s'est fait entendre, et depuis longtemps, à l'Opéra.* »

Trois ans auparavant, il avait rendu un hommage musical à Rameau en offrant à sa mémoire la deuxième pièce de son premier cahier d'*Images*. Il inscrivit au-dessus de la première mesure « Lent et grave (dans le style d'une Sarabande mais sans rigueur) ». Double témoignage de reconnaissance puisque non content de célébrer l'art du maître dijonnais dans l'une de ses plus belles pièces pour piano, il exprimait également sa reconnaissance envers Jacques Durand qui avait entrepris avec Camille Saint-Saëns et Charles Malherbe la première édition monumentale des œuvres de Rameau, laquelle fut malheureusement interrompue par le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Debussy, assisté de Francisco de Lacerda, avait d'ailleurs participé à cette entreprise en publiant en 1908 *Les Fêtes de Polymnie*. Sans l'engagement de Saint-Saëns et le soutien d'Albéric Magnard et de Paul Dukas, cette édition, dont dix-sept volumes furent publiés de 1895 à 1914, n'aurait jamais vu le jour. Dès 1865, Saint-Saëns avait œuvré à la grandeur de Rameau en lançant une souscription afin que l'on érigeât à Dijon une statue en son honneur. L'inauguration qui se déroula du 12 au 15 août 1876 donna lieu à une série de concerts, lors desquels Saint-Saëns, non content de jouer quelques *Pièces de clavecin en concert* de Rameau, accompagna le célèbre flûtiste Paul Taffanel dans l'une de ses compositions, la *Fantaisie-transcription sur les Indes galantes*. Débutant par un *maestoso* qui n'est autre que l'ouverture d'*Hippolyte et Aricie*, l'œuvre se poursuit par un *allegretto* à variations dont

les thèmes sont issus des menuets de la deuxième scène du prologue des *Indes galantes* et se termine par un rigaudon inspiré par la marche et les deux tambourins de la sixième scène de la première entrée (*Le Turc généreux*).

Quinze années séparent cette *Fantaisie* d'une autre, la *Bourrée fantasque* d'Emmanuel Chabrier. Ce dernier avait déjà été salué lors de la création des *Pièces pittoresques* à la Société nationale de musique en 1881 comme le continuateur de Rameau et de Couperin. En composant en 1891 sa *Bourrée fantasque*, son ultime pièce pour piano, qu'il dédie à son jeune ami le pianiste Édouard Risler, Chabrier renoue avec un passé imaginaire, prétexte à un brillant morceau de virtuosité, lequel recèlerait selon le compositeur « *cent treize sonorités différentes* ».

C'est dans la tourmente de la Première Guerre mondiale et de sa maladie que Debussy écrivit trois sonates pour divers instruments. Ce retour à la musique de chambre - plus de vingt années après son *Quatuor* - par un Debussy « musicien français » profondément bouleversé par le chaos et l'absurdité de la guerre, marque son désir d'écrire des œuvres instrumentales nouvelles « *dans la forme ancienne, si souple (sans la grandiloquence des Sonates modernes)* » (lettre du 6 octobre 1915). Après des mois de souffrance et d'incapacité à composer, il retrouva, lors de son séjour à Pourville durant l'été 1915, l'intense activité créatrice d'un homme qui sait ses jours comptés : « *alors, j'ai écrit comme un enragé, ou comme un qui doit mourir le lendemain matin* » confie-t-il à Jacques Durand le 4 octobre 1915. *En blanc et noir* pour deux pianos, les *Études* pour piano qu'il hésite à dédier à la mémoire de Frédéric Chopin ou à celle de François Couperin, et deux sonates, la *Sonate pour violoncelle et piano* et la *Sonate pour flûte, alto et harpe*, telles furent les œuvres qu'il écrivit en quatre mois. À l'origine, Debussy avait projeté de composer *Six sonates pour divers instruments* pour des formations aussi variées que le hautbois, le cor et le clavecin ou la trompette, la clarinette, le basson et le piano. Seules trois furent achevées. Lors de la préparation de l'édition des sonates, le compositeur, souhaitant montrer de manière visible le lien avec le XVIII^e siècle, demanda instamment à Durand de prendre pour modèle les pages de titre des éditions anciennes de Rameau et de Couperin. Si la *Sonate pour violoncelle et piano* remporte d'emblée un vif succès auprès des violoncellistes, la *Sonate pour flûte, alto et harpe* reste plus méconnue en raison de la singularité de sa formation. Quoi qu'il en soit, cette œuvre empreinte de nostalgie évoquait à Debussy un passé révolu, ainsi qu'il en fit part à son ami de toujours Robert Godet le 4 septembre 1916 : « *Sous quelques jours, vous recevrez la Sonate pour Flûte, Alto et Harpe. Elle appartient à cette époque où je savais encore la musique. Elle se souvient même d'un très ancien Claude Debussy - celui des Nocturnes, il me semble ? -* ».

Denis Herlin

Clavecin Jean-Claude Goujon, Paris, avant 1749, ravalé par Jacquess-Joachim Swanen, Paris, 1784 (voir p. 11)

Piano à queue Pleyel & Cie, Paris, ca. 1860

Dépôt du ministère des Finances au Musée de la musique, n° d'inventaire D.987.16.1

Étendue : *la - la* (AAA - a4), 85 notes.

Mécanique à simple échappement.

Deux pédales : unacorda, forte.

Cordes parallèles, cadre "serrurier".

Étouffoirs par-dessus les cordes.

Accord *la* à 430 Hz.

Commandé par Napoléon III, cet instrument se trouvait dans le salon d'apparat que l'on peut actuellement visiter au musée du Louvre. Le ministère des Finances le mit en dépôt au musée de la musique en 1987, avant son déménagement à Bercy.

Bien que doté d'une décoration assez élaborée, il diffère peu sur le plan technique des pianos construits à l'époque. On remarque les cordes parallèles et le cadre métallique boulonné dit « serrurier ». La maison Pleyel reste fidèle à la mécanique à simple échappement, extrêmement simple et fiable bien que techniquement dépassée par rapport à la mécanique à double échappement inventée par Sébastien Érard en 1821. En effet, contrairement à cette dernière qui aura d'ailleurs du mal à s'imposer auprès des pianistes, elle ne permet pas un jeu rapide et virtuose. Par exemple, certaines pièces de Franz Liszt sont pratiquement impossibles à jouer sur ce piano.

La sonorité fine et peu puissante de cet instrument correspond aux choix esthétiques de la firme Pleyel. Elle se retrouve sur les pianos précédemment construits, comme par exemple le piano prêté à Frédéric Chopin, daté de 1838, conservé au Musée de la musique. Au contraire, la maison Érard favorisera pour ses instruments la brillance harmonique et le jeu virtuose.

L'état de conservation de cet instrument a permis sa remise en état de jeu tout en respectant ses particularités historiques et techniques.

Jean-Claude Battault

Sir John Eliot Gardiner

Sir John Eliot Gardiner est l'un des chefs les plus polyvalents de notre temps. Considéré comme un acteur majeur du renouveau de la musique ancienne, il est le fondateur et le directeur artistique du Monteverdi Choir, des English Baroque Soloists et de l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique. En marge de ses activités à la tête de ses propres ensembles, il se produit régulièrement en tant que chef invité avec des orchestres symphoniques européens de premier plan comme le Philharmonique de Vienne, le Philharmonique de Berlin et le London Symphony Orchestra. Avec plus de deux cent cinquante références inscrites au catalogue des plus grandes maisons de disques européennes (en particulier Deutsche Grammophon et Philips Classics), la discographie de Sir John Eliot Gardiner témoigne de l'ampleur de son répertoire. Nombre de ses disques ont reçu des récompenses internationales et il a, au cours de sa carrière, remporté plus de prix Gramophone que n'importe quel autre artiste. Ses enregistrements comprennent notamment les six dernières messes de Haydn ainsi qu'un disque sorti chez Emarcy en complément à la série de concerts qu'il a donnés pendant l'été 2004 sur la route du pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle : *Santiago a Cappella*. Plus récemment, il a réalisé, pour son propre label (Soli Deo Gloria), un enregistrement public des cantates de Bach dont il a dirigé l'intégrale lors du Pèlerinage Bach 2000. Ce disque lui a rapporté un nouveau Prix Gramophone. John Eliot Gardiner a fait récemment ses débuts à

La Scala dans *Katia Kabanova* (Janáček) et s'est produit à Covent Garden dans *La Finta Giardiniera* au début de la saison. Il y reviendra prochainement pour diriger *Simon Boccanegra*. Il continue en outre de collaborer avec le London Symphony Orchestra tout en dirigeant régulièrement le Philharmonique de la République tchèque et le Symphonique de Chicago en tant que chef invité. En 2006, il a participé, avec The Monteverdi Choir, aux manifestations organisées dans le cadre du 250^e anniversaire de la naissance de Mozart : ils ont commencé par effectuer une longue tournée sur la côte est et la côte ouest des États-Unis, fait plusieurs apparitions dans de grands festivals d'été européens comme le Festival de Salzbourg et ont donné des galas d'opéra à Londres, Paris, Pise et Madrid. En décembre 2006, il était en tournée avec The Monteverdi Choir et The English Baroque Soloists (cantates de Bach). Plusieurs tournées sont en prévision : *Les Saisons* de Haydn au mois de mars, la musique orchestrale de Brahms avec l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique ainsi que la musique de la famille Bach. En 1987, Sir John Eliot Gardiner s'est vu décerner un doctorat *honoris causa* de l'université de Lyon. Cinq ans plus tard, il est devenu membre honoraire du King's College de Londres et de la Royal Academy of Music avant d'être promu, en 1996, au grade de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres. Il a également été fait Chevalier à l'occasion de l'anniversaire de la Reine Elizabeth II en 1998. En octobre 2006, il a été nommé docteur *honoris causa* de l'université de

Crémone, la ville de naissance de Monteverdi.

SAMEDI 10 FÉVRIER - 17H30

Céline Frisch

Née en 1974 à Marseille, Céline Frisch découvre le clavecin à l'âge de 6 ans. En 1992, elle reçoit ses premiers prix de clavecin et de musique de chambre au Conservatoire d'Aix-en-Provence. Elle poursuit ses études à la Schola Cantorum de Bâle dans les classes d'Andreas Staier et de Jesper Christensen, et obtient son diplôme de soliste. Lauréate « Juventus » en 1996, elle est en 2002 la première claveciniste sélectionnée pour les « Victoires de la Musique classique ». Dès 1993, elle commence à se produire en récital ainsi qu'en formation de chambre, notamment avec le gambiste Juan Manuel Quintana. Aujourd'hui, elle se produit principalement en tant que soliste et comme membre de l'ensemble Café Zimmermann, fondé en 1998 avec Pablo Valetti. Elle est ainsi l'invitée des plus grandes salles en France (le Théâtre de la Ville, Radio France, le Théâtre du Châtelet à Paris, les festivals d'Île-de-France, de La Roque d'Anthéron...) et à l'étranger (Washington, Toronto, Buenos Aires, Sydney, Séoul, Bruxelles, Lisbonne...). Ses interprétations de la musique de Jean-Sébastien Bach lui ont valu les plus chaleureux commentaires de la presse musicale internationale. Outre Bach, ses affinités l'ont amenée à jouer la musique française de l'époque de Louis XIV, les œuvres des virginalistes anglais et la musique allemande du XVII^e siècle. Elle explore également

avec plaisir la musique du XX^e siècle et la création contemporaine (Manuel de Falla, Henri Dutilleux, François Sarhan, Brice Pauset...). Principalement dédiés à la musique de Bach, ses enregistrements ont tous été salués par d'excellentes critiques et récompensés par les plus hautes distinctions de la presse spécialisée - son enregistrement des *Variations Goldberg* a reçu le Diapason d'or de l'année et le Choc de l'année du Monde de la Musique. Son dernier enregistrement, consacré aux pièces de clavecin et transcriptions d'après Lully de Jean-Henry d'Anglebert, est sorti en mai 2005.

DIMANCHE 11 FÉVRIER - 16H30

Compagnie Roussat-Lubek

Cécile Roussat est chorégraphe et danseuse baroque, formée auprès de Cecilia Gracio Moura et Sophie Rousseau. Elle rencontre Julien Lubek à l'École Internationale de Mimodrame Marcel Marceau, dont ils sortent diplômés après une formation en mime, théâtre, danse classique et mise en scène. Ils étudient l'art dramatique à l'École Charles Dullin, l'art du clown à l'École du Samovar et la danse contemporaine à l'École Peter Goss. Julien Lubek s'est formé à l'acrobatie auprès de Tika Brumant, et Cécile Roussat aux aériens au Cirque des Noctambules. Plongeant dans l'univers baroque, ils mettent leur formation pluridisciplinaire au service d'une recherche concrète sur la théâtralité de la danse ancienne. Ils collaborent notamment avec Le Poème Harmonique pour lequel ils créent

et interprètent en 2003 le *Ballet des Fées* (Concertgebouw de Bruges) et en 2004 les intermèdes du *Bourgeois Gentilhomme* (Théâtre des Champs-Élysées, Opéra d'Avignon, Palais des Arts de Budapest, entre autres). En 2006, ils signent la mise en scène de *Carnaval Baroque*, spectacle pour acrobates, comédiens et chanteurs (Théâtre des Célestins à Lyon, Cité de la musique à Paris, Théâtre des Arts à Rouen, San Francisco...). Dans un registre plus contemporain, ils écrivent et mettent en scène la création burlesque et poétique *Pierrot fâché avec la Lune*, alliant mime, clown et théâtre d'objet, qu'ils interprètent en 2005 aux côtés de la violoncelliste Ophélie Gaillard (Péniche Opéra à Paris, théâtres de Genève, Reims, Lausanne...). En 2006, les deux artistes créent leur compagnie. Ils collaborent cette saison avec Jean-Claude Malgoire à l'Opéra de Versailles.

Chorégraphes

Cécile Roussat
Julien Lubek

Danseurs

Cécile Roussat
Julien Lubek
Caroline Ducrest
Flora Sans
Gudrun Skamletz
Akiko Veaux

Costumes

Chantal Rousseau

Dance for All

Philip Boyd a créé Dance for All (DFA) en 1991 afin de perpétuer l'œuvre de David Poole, le chef du ballet de Cape Town qui a inauguré l'enseignement du ballet dans les *townships* de la ville au milieu des années 1980. Ancien premier danseur du CAPAB (aujourd'hui Cape Town City Ballet), Boyd reconnaît lui-même qu'avant 1994, la compagnie n'avait engagé qu'un seul danseur africain. Il n'y avait aucune réelle volonté de recruter des danseurs noirs ou même de permettre aux enfants et aux adolescents africains indigènes de découvrir cet art. Ballet for All a commencé dans une salle du Sivuyile Technical College de Gugulethu avec 34 enfants. Le nombre d'élèves s'est rapidement accru et, grâce au recrutement de nouveaux professeurs, Boyd a pu enrichir son programme en y intégrant différentes formes de danse. En 1995, Ballet for All est devenu Dance for All. Aujourd'hui, DFA dispense quotidiennement des cours de ballet, de danse africaine, de danse contemporaine, de théâtre musical et de danse espagnole à 700 enfants originaires des *townships* de la région de Cape Town. Au-delà du travail physique, ces cours les aident à acquérir une certaine force de caractère tout en les amenant à développer des valeurs comme l'estime de soi, la confiance, la créativité et la discipline. Depuis le début de l'année 2003, DFA a pour patron l'archevêque émérite Desmond Tutu. Créée en 2005, la DFA Youth Company possède un style unique. Ses spectacles mêlent les répertoires néo-classique et afro-contemporain ; ils permettent de

découvrir la compagnie dans ses propres œuvres ainsi que dans des pièces des chorégraphes sud-africains et internationaux les plus renommés.

Chorégraphes

Étudiants de Buskaid
et de Dance for All

Danseurs

Zandile Constable
Nqaba Mafilika
Noluyanda Mqulwana
Xola Putye

Rosemary Nalden

Rosemary Nalden est la fondatrice et la directrice de l'École de musique Buskaid de Soweto. En un peu plus de 25 ans, elle a travaillé avec les principaux orchestres et ensembles d'instruments anciens ; elle a joué et enregistré sous la direction de chefs de l'envergure de Sir John Eliot Gardiner, Sir Roger Norrington, Sir Simon Rattle, Christopher Hogwood, Frans Brüggen ou Gustav Leonhardt, et elle continue de se produire en Europe avec l'Orchestre Révolutionnaire et Romantique et The English Baroque Soloists de Sir John Eliot Gardiner. Rosemary Nalden emploie une méthode d'enseignement très spécialisée, qui a été mise au point par le regretté Paul Rolland et développée par son amie Sheila Nelson - la célèbre pédagogue du violon et de l'alto britannique. Son goût pour le concert historique et son intérêt pour l'enseignement l'ont placée dans une position privilégiée pour développer le sens musical et l'intuition stylistique de ses jeunes étudiants africains. En tant que principale collectrice de fonds pour

Buskaid, Rosemary Nalden est parvenue à susciter des dons de plusieurs millions de rands au cours de ces 12 dernières années. Son travail avec Buskaid a valu à Rosemary Nalden d'être faite Membre de l'Ordre de l'Empire britannique à l'occasion du Jubilé de la Reine Elizabeth II en 2002. L'année suivante, l'Université d'Auckland (où elle a fait ses études) lui a remis un Distinguished Alumni Award.

The Buskaid Soweto String Ensemble

Buskaid a été créé en 1992 par l'altiste britannique Rosemary Nalden. Après avoir entendu une émission de la BBC dénonçant les difficultés liées à la mise en place d'un projet musical autour des cordes à Diepkloof, Soweto, Rosemary Nalden a en effet décidé de solliciter l'aide de 120 musiciens britanniques pour organiser une collecte de fonds dans seize gares au Royaume-Uni. Cette première opération a été suivie d'autres opérations caritatives dans les années qui ont suivi. À la demande des habitants de Soweto, Rosemary Nalden a lancé en 1997 le Buskaid Soweto String Project (BSSP) en réunissant les membres les plus jeunes du projet initial et quelques nouveaux débutants. Le BSSP, qui ne disposait à l'origine que d'un modeste bureau dans les locaux d'une église, s'est vite retrouvé submergé de demandes émanant des jeunes du quartier ; ces locaux ne lui permettant plus de faire face à la demande, il a alors fait construire sa propre école de musique dans les environs d'une autre église de Diepkloof, où il a emménagé en 1999. L'école de musique Buskaid dispense aujourd'hui un enseignement

spécialisé dans les cordes à quelque 75 élèves âgés de 5 à 25 ans. Contrainte de refuser plusieurs centaines d'inscriptions par manque de moyens, elle a récemment mis en place un cursus de formation à l'enseignement pour les élèves les plus jeunes et les plus âgés ainsi qu'un atelier de réparation d'instruments maison dirigé par Sonja Bass et ouvert aux jeunes du quartier désireux d'apprendre le métier. En moins d'une décennie, l'école a mis sur pied un remarquable orchestre dont les nombreux concerts dans des réunions d'entreprises ont généré des revenus non négligeables. En marge de ses apparitions en Afrique du Sud, le Buskaid Soweto String Ensemble s'est produit avec succès à Londres, à Paris, à New York, à Los Angeles, en Hollande, en Irlande et en Nouvelle-Zélande, mais aussi en tant qu'ensemble invité aux festivals de la Ville de Londres et de Cheltenham (2001 et 2004) ainsi qu'au festival Arts and Ideas de New Haven (2003). L'ensemble a été dirigé par Sir John Eliot Gardiner à trois reprises et il a collaboré avec des artistes aussi renommés que Bernarda Fink et Steven Isserlis. À plusieurs occasions, il a également joué pour Nelson Mandela, pour la Reine Elizabeth II ou d'autres membres de la famille royale et pour de nombreux dignitaires étrangers. Son approche intuitive du style classique et sa sonorité typiquement africaine ont été acclamés dans le monde entier. Il a enregistré cinq CD dont le quatrième, *Buskaid Live !*, est une compilation de ses concerts à l'étranger. Buskaid doit avant tout son succès à l'investissement de ses membres et à leur sens de la discipline (deux qualités indispensables pour

qui souhaite parvenir à maîtriser un instrument à cordes). Un entraînement aussi intensif a naturellement des répercussions sur toute leur vie : plusieurs d'entre eux réussissent brillamment leurs études supérieures ; ceux qui doivent faire face à des situations difficiles dans leur foyer, qui sont confrontés à la drogue, au deuil, trouvent soutien et réconfort à l'école de musique. En outre, il s'avère qu'il n'y a, à ce jour, aucun cas de sida parmi les élèves de Buskaid. Tout en permettant aux talents musicaux des townships de bénéficier d'une formation de premier ordre, Buskaid pousse ses membres à donner le meilleur d'eux-mêmes dans tous les domaines de leur vie, ce qui les aide à retrouver foi en l'avenir. À tous points de vue, ces élèves sont des modèles pour leurs pairs ; ils sont aussi la parfaite illustration de ce qu'un effort, aussi modeste soit-il, peut produire à l'échelle nationale puis internationale.

Percussions africaines

Keabetswe Goodman
Tumi Mapholo
Bafana Mthembu
Nathi Ngcobo
Simiso Radebe
Zandile Shabangu
Keba Tlhoale

Violons

Kabelo Motlhom, *leader*
Samson Diamond, *leader*
Keabetswe Goodman
Cecilia Manyama
Tumi Mapholo
Kabelo Monnathebe
Petunia Mosoeu
Nathi Ngcobo

Simiso Radebe
Thokozani Radebe
Teboho Semela
David Sephadi
Zandile Shabangu

Altos

Tiisetso Mashishi
Mathapelo Matabane
Lesego Mokonoto
Bafana Mthembu

Violoncelles

Innocentia Diamond
Keba Tlhoale
Gilbert Tsoko

Contrebasses

Bandile Makongoza
Didi Legae
Pule Lekarapa

The English Baroque Soloists

The English Baroque Soloists ont été créés par Sir John Eliot Gardiner en 1978. En près de 30 ans d'existence, ils se sont imposés comme un orchestre de chambre absolument incontournable dans le domaine de l'interprétation de la musique baroque sur instruments d'époque. Ils se sont produits dans les lieux les plus prestigieux : La Scala de Milan, Concertgebouw d'Amsterdam, Théâtre du Châtelet, Opéra de Sydney, Lincoln Center et Avery Fisher Hall de New York, Philharmonie de Berlin, basilique Saint-Marc de Venise, etc. Ils ont fait leurs débuts au Festival de Salzbourg en 1990 et se sont produits depuis à Vienne, à Innsbruck et à nouveau à Salzbourg plusieurs fois. En 1990, ils ont entamé une série de représentations au cours desquelles

ils ont joué les sept derniers opéras de Mozart à travers toute l'Europe (cette tournée a culminé à Londres, en 1995, avec *La Flûte enchantée*). Ils ont également enregistré ces mêmes opéras ainsi que les dernières symphonies, le *Requiem*, la *Messe en ut mineur* et la première intégrale des concertos pour piano de Mozart sur instruments d'époque. En 2000, à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Bach, ils ont participé avec Sir John Eliot Gardiner et The Monteverdi Choir au projet le plus important jamais initié par un ensemble baroque : l'interprétation des 198 cantates de Bach dans plus de 60 églises européennes (chaque cantate a été chantée le dimanche ou le jour saint pour lequel elle a été écrite). Lors des dernières saisons, The English Baroque Soloists ont énormément tourné en Europe, en Extrême-Orient et aux États-Unis. En 2006, on a pu les entendre en Espagne, en Autriche, en Italie, en Allemagne et au Royaume-Uni, où ils ont joué *Il Re Pastore* de Mozart (avril) et *La Finta Giardiniera* (septembre) à Covent Garden. En 2007, ils entreprendront une longue tournée européenne avec un programme d'œuvres de la famille Bach et *Les Saisons* de Haydn (avec Sir John Eliot Gardiner et The Monteverdi Choir).

Flûtes

Rachel Beckett
Christine Garratt

Hautbois

Michael Niesemann
Molly Marsh

Bassons

Jane Gower
Györgyi Farkas
Zoe Shevlin
Siona Crosdale

Cors

Michel Garcin-Marrou
François Mérand

Timbales et percussions

Robert Kendell

Clavecin

Silas Standage
Howard Moody

Musette

Vincent Robin

Violons I

Kati Debretzeni (*leader*)
Nadja Zwiener
Nicolette Moonen
Catherine Martin
Sarah Bealby-Wright
Jean Paterson
Iona Davies
Sarah Moffat

Violons II

Anne Schumann (*principal*)
Roy Mowatt
Jayne Spencer
Håkan Wikstrom
Jane Gillie
Hildburg Williams

Altos

Annette Isserlis (*principal*)
Lisa Cochrane
Katie Heller
Alfonso Leal del Ojo
Rachel Stott

Daniel Shilladay

Violoncelle principal et viole de gambe

Daniel Yeadon

Violoncelles

Catherine Rimer
Olaf Reimers
Harriet Cawood
Penny Driver
Catherine Jones
Gabriel Amherst
Jennifer Morsches

Contrebasses

Valerie Botwright
Cecelia Bruggemeyer

MARDI 13 FÉVRIER - 20H

voir concert du 11 février

MERCREDI 14 FÉVRIER - 20H

voir concert du 11 février

Flûtes

Rachel Beckett
Christine Garratt

Hautbois

Michael Niesemann
Molly Marsh

Bassons

Jane Gower
Györgyi Farkas
Zoe Shevlin
Siona Crosdale

Orgue

Silas Standage

Clavecin

Howard Moody

Théorbe

Evangelina Mascardi

Violons I

Kati Debretzeni (*leader*)
Nadja Zwiener
Nicolette Moonen
Catherine Martin
Sarah Bealby-Wright
Jean Paterson
Iona Davies
Sarah Moffat

Violons II

Anne Schumann (*principal*)
Roy Mowatt
Jayne Spencer
Håkan Wikstrom
Jane Gillie
Hildburg Williams

Altos

Annette Isserlis (*principal*)
Lisa Cochrane
Katie Heller
Alfonso Leal del Ojo
Rachel Stott
Daniel Shilladay

Violoncelle principal et viole de gambe

Daniel Yeadon

Violoncelles

Catherine Rimer
Olaf Reimers
Harriet Cawood

Contrebasses

Valerie Botwright
Cecelia Bruggemeyer

The Monteverdi Choir

The Monteverdi Choir a été créé il y a 41 ans par Sir John Eliot Gardiner pour interpréter les *Vêpres* de Monteverdi à la chapelle du King's College de Cambridge. Il était à l'origine supposé se consacrer exclusivement au répertoire baroque, mais sa notoriété grandissante l'a rapidement amené à mettre son chant dévoué et passionné au service d'autres langages et d'autres styles musicaux.

The Monteverdi Choir a participé à des tournées tout à fait novatrices dans leur conception. La plus ambitieuse d'entre elles était incontestablement le Pèlerinage Bach 2000, au cours duquel il a interprété les 198 cantates de Johann Sebastian Bach dans plus de 60 églises européennes pour commémorer le 250^e anniversaire de la mort du compositeur. Pendant l'été 2004, il a entrepris une autre tournée sur la plus ancienne et la plus fameuse route de pèlerinage, celle de Saint-Jacques-de-Compostelle, où il a donné 14 concerts a cappella dans différentes églises. Dans le cadre de sa collaboration avec le Théâtre du Châtelet, The Monteverdi Choir a chanté les parties de chœur dans *Falstaff* (Verdi) en 2001 et dans *Oberon* (Weber) en 2002. En 2003, il a également participé à la première représentation intégrale des *Troyens* de Berlioz (la mise en scène a reçu le Grand Prix de l'Union des journalistes français). La discographie du Monteverdi Choir comprend plus de cent références ; un bon nombre d'entre elles ont été récompensées par des prix. En 2006, The Monteverdi Choir a célébré le 250^e anniversaire de la naissance de Mozart en chantant

le *Requiem* et la *Messe en ut mineur* en tournée européenne - on a aussi pu l'entendre à l'occasion de galas d'opéras de Mozart à Madrid, Londres, Pise et Paris. Il a également interprété des cantates de Bach en tournée au mois de décembre avec Sir John Eliot Gardiner et The English Baroque Soloists. Il sera prochainement en tournée avec *Les Saisons* de Haydn ainsi qu'avec des œuvres de la famille Bach.

Sopranos

Miriam Allan**
Elenor Bowers-Jolley
Donna Deam
Julia Doyle*
Juliet Fraser
Katharine Fuge*
Alison Hill
Kirsty Hopkins
Charlotte Mobbs
Belinda Yates

Altos

Mark Chambers
Andrew Radley
Richard Wyn Roberts

Ténors

Andrew Busher
Vernon Kirk
Adam Tunnicliffe
Nicholas Mulroy***
Marc Molomot** ***
Paul Tindall
Tom Raskin

Basses

Richard Bannan
Matthew Brook** ***
Paul Charrier
Julian Clarkson

Robert Davies
Samuel Evans**
Lawrence Wallington
Andrew Westwood

* solistes Couperin
** solistes Rameau
*** solistes Campra

JEUDI 15 FÉVRIER - 20H

Les Musiciens de Monsieur Croche

Réunis le 1^{er} juillet 2001 à l'occasion du centenaire de la première apparition de Monsieur Croche (personnage né de l'imagination de Claude Debussy), les Musiciens de Monsieur Croche, ensemble de chambre à géométrie variable, mettent en perspective sur instruments historiques quatre siècles de musique française, du XVII^e siècle jusqu'à aujourd'hui, et en explorent les grandes lignes comme les recoins les plus pittoresques. Ils invitent le public à redécouvrir et à s'imprégner de cet « esprit français » en musique tant loué par Debussy. Rameau, bien sûr, mais aussi Couperin, Marais, Ravel, Dutilleul, Messiaen, sont les figures emblématiques de cet itinéraire. Tous les auteurs français s'inscrivent dans le même esprit de clarté, d'élégance, de naturel et d'innovation, viennent également faire entendre leurs œuvres dans les concerts des Musiciens de Monsieur Croche. La Cité de la musique à Paris a souhaité soutenir le projet des Musiciens de Monsieur Croche en programmant ce concert qui ouvrira les « Promenades Musicales de Monsieur Croche » produites par Cinquièmes Cordes. Elles se

poursuivront sous la forme d'une résidence au Studio 14 Paradis à Paris.

Rémy Cardinale

Pianiste, pianofortiste, soliste et chambriste, Rémy Cardinale est un musicien extrêmement curieux des musiques et répertoires de toutes les époques. Il a développé un goût affirmé pour l'interprétation des œuvres sur instruments historiques. Après des débuts au conservatoire de Perpignan, Rémy Cardinale est admis au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et reçoit les enseignements de Ventsislav Yankoff et Pascal Devoyon pour le piano et de Christian Ivaldi et Ami Flammer dans le domaine de la musique de chambre. Il obtient en 1993 son premier prix de piano et en 1994 son premier prix de musique de chambre à l'unanimité. Il étudie par ailleurs le pianoforte auprès de Patrick Cohen ; cette rencontre sera déterminante dans l'orientation de ses choix artistiques. Il remporte le 4^e prix du Concours international de pianoforte de Bruges et le 1^{er} prix de pianoforte au CNSM de Paris. Parallèlement, il se perfectionne dans la classe de préparation aux concours internationaux de Jean-Claude Pennerier et travaille à l'occasion de master-classes avec Paul Badura-Skoda, György Sebök, Leon Fleisher, Charles Rosen, Valentin Erben. Il se produit en récital ou en soliste avec orchestre en France et en Europe, notamment dans le *Concerto en sol* de Maurice Ravel salle Gaveau à Paris, le *Troisième Concerto* et la *Fantaisie pour chœur, orchestre et piano* de Beethoven, le *Concerto n°23 en la majeur* de Mozart avec la

Camerata de France, et apparaît à cette occasion régulièrement sur les ondes de France Musique (concerts en direct, « En blanc et noir » d'Anne-Marie Réby, « Les démons de midi » d'Arielle Buteau...). Chambriste accompli, il fonde le Trio Pantoum (violon, violoncelle, piano), avec lequel il remporte de nombreux prix dont le 1^{er} prix Boehringer-Ingelheim, le 2^e prix au concours d'Illzach, le 3^e prix au concours de Trapani (Italie) ; l'ensemble se produit dans les plus grands festivals : La Roque-d'Anthéron, Festival Berlioz, Festival d'Île-de-France, Festival des Midis-Minimes (Bruxelles)... En duo avec le violoncelliste Florent Audibert, il enregistre les *Sonates* de Brahms et les *Phantasiesstücke* de Schumann (enregistrement particulièrement distingué par le magazine *Diapason*) ainsi que l'intégrale de l'œuvre pour violoncelle et piano de Fauré, sur instruments historiques, pour le label Syrius. En novembre 2006, il s'est produit en soliste et en trio aux côtés de Julien Chauvin (violon) et Atsushi Sakaï (violoncelle) lors de concerts à Paris en hommage à Schumann, sur instruments historiques. Rémy Cardinale est membre fondateur des Musiciens de Monsieur Croche.

Sébastien d'Hérin

Claveciniste et pianiste hors pair, Sébastien d'Hérin débute ses études musicales au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP) en 1993 dans les classes de Kenneth Gilbert, Christophe Rousset et de Patrick Cohen. Il y obtient trois premiers prix dont deux à l'unanimité en clavecin, basse continue

et pianoforte. À la même époque, il rencontre Bob van Asperen au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. Il y obtient un diplôme de soliste claveciniste en 1997. À l'occasion de master-classes et de cours particuliers, il bénéficie en outre des précieux conseils de Pierre Hantaï et de Gustav Leonhardt. Lors de sa participation aux tournées de 1996 et 1997 au sein de l'Orchestre baroque de l'Union européenne, il fait la connaissance de Roy Goodman, Andrew Manze, Reinhard Goebel, et l'année suivante il travaille sous la direction de Christophe Rousset dans le cadre de l'Académie d'Ambronay (opéra de Cavalli). Sébastien d'Hérin se fait par ailleurs remarquer au Concours international de clavecin de Montréal où il remporte une mention spéciale pour son interprétation de la musique française. Aujourd'hui, Sébastien d'Hérin collabore régulièrement avec Hervé Niquet (notamment au sein du Concert Spirituel), Jean Tubéry (La Fenice) et Emmanuel Krivine pour les productions avec voix de La Chambre Philharmonique. Il contribue à plusieurs enregistrements, notamment pour Virgin classics (*Motets* de Delalande), Opus 111 (oratorio *La Morte delusa* de Bassani), Assai (*Stabat Mater* de Scarlatti), Ogam (musique instrumentale de Boismortier) et Alpha (œuvres de Gabrieli et de Lully). Passionné de direction vocale, Sébastien d'Hérin est à l'origine de la création de l'ensemble Les Nouveaux Caractères dont il assure la direction artistique. L'ensemble se produit régulièrement : en 2006, il a monté à l'Opéra de Rennes *Didon et Énée* de

Purcell - les représentations ont été saluées par la critique - puis les *Leçons de ténébres pour le Mercredi saint* de Couperin. Sébastien d'Hérin est membre fondateur des Musiciens de Monsieur Croche.

Alexis Kossenko

Avec sa triple formation (flûte traversière, flûte baroque et flûte à bec), Alexis Kossenko mène jusqu'au bout sa passion : il est aujourd'hui l'un des rares interprètes à se produire sur toutes les formes historiques de la flûte. Né à Nice en 1977, il y débute ses études musicales avant d'être reçu en 1991, à 14 ans, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP) dans la classe d'Alain Marion. Après l'obtention de son premier prix en 1995, il complète sa formation par trois cycles de perfectionnement (flûte, flûte baroque et musique de chambre). Dans le même temps, il débute l'apprentissage de la flûte à bec (classe de Claire Michon à Poitiers) et c'est auprès de Pierre Séchet (à Paris) et Marten Root (à Amsterdam) qu'il se perfectionne dans le jeu des flûtes historiques (Renaissance, baroque et romantisme). En 2000, il se voit décerner le diplôme de soliste avec grande distinction au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam. Alexis Kossenko se fait remarquer lors de concours internationaux ; il est distingué en particulier en 2001 par le jury du Concours Rampal (Paris), qui lui attribue le Prix pour la meilleure interprétation d'*Appel d'air* de Bruno Mantovani, une œuvre dont il assure la création mondiale Salle Gaveau avec la pianiste Reiko Hozu. Ses nombreux concerts l'ont mené dans les plus

grandes salles d'Europe et d'Asie, et l'on a pu l'entendre en soliste et en récital dans de prestigieux festivals : Halle, Solingen (Allemagne), Salamanque (Espagne), Risør (Norvège), Paradyz, Wrocław et Torun (Pologne), Oulunsalo (Finlande), Lacoste, Aix-en-Provence, Uzès, Fénétrange, Deauville, Paris quartier d'été, Flâneries Musicales de Reims (France). Il fait ses débuts en tant que soliste sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées à Paris en 2006 aux côtés de Philippe Jaroussky. Il a joué sur la scène du Concertgebouw à Amsterdam les concertos de Sammartini à la flûte à bec et de Quantz à la flûte traversière. Alexis Kossenko est sollicité comme premier flûtiste par quelques-uns des meilleurs orchestres européens. Il a collaboré avec de grandes formations modernes (Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre d'Auvergne, Ensemble de Basse-Normandie, Orchestre de Bretagne, Orchestre Poitou-Charentes), romantiques (orchestre Anima Eterna, Orchestre Révolutionnaire et Romantique) et baroques (Barok Consort d'Utrecht, Capriccio Stravagante, Arcadia, Mozart Akademie, Orchestre baroque de Norvège). Il a ainsi joué et enregistré sous la direction de Justus Frantz, Mstislav Rostropovitch, Valery Gergiev, Arie van Beek, Philippe Bender, Sir John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Skip Sempé, Louis Langrée, Martin Gester, Jos van Immerseel, Eduardo López Banzo, Emmanuelle Haïm, Jaap ter Linden et Fabio Biondi. Depuis 2004, il occupe le poste de flûte solo de La Chambre

Philharmonique (direction Emmanuel Krivine). Par ailleurs il est régulièrement sollicité comme premier flûtiste par Le Concert d'Astrée (Emmanuelle Haïm), La Grande Écurie et la Chambre du Roy (Jean-Claude Malgoire), Les Siècles (François-Xavier Roth), le Cercle de l'Harmonie (Jérémie Rhorer). Alexis Kossenko mène également une intense carrière soliste alternant récitals et concertos. Son activité soliste prend un tournant décisif en 1997, lors d'une tournée européenne de plus de vingt concerts avec l'Orchestre baroque de l'Union européenne dirigé par Ton Koopman et Roy Goodman. Entre 1997 et 2000, il se produit plusieurs fois en soliste avec la Philharmonie des Nations (Justus Frantz) dans des concertos de Bach, Mozart et Nielsen. Après des tournées couronnées de succès en tant que chef d'orchestre et soliste invité d'Arte dei Suonatori (Pologne), il entreprend avec cet orchestre une collaboration privilégiée. Les deux concerts qu'il dirige en octobre 2006 dans la grande salle de la Philharmonie nationale à Varsovie reçoivent un accueil triomphal du public. Alexis Kossenko est aussi un chambriste convaincu. Il est membre fondateur de La Bergamasca. Il est sollicité par de nombreux ensembles et collabore avec des artistes comme Alain Marion, Andrew Manze, Richard Egarr, Jaap ter Linden, Ryo Terakado, Patrick Ayrton, Catherine Bott, Suzie LeBlanc, Robert Hill, Philippe Couvert, Florian Deuter, Miklos Spanyi... Alexis Kossenko est membre fondateur des Musiciens de Monsieur Croche.

Christophe Robert

Violoniste, musicologue, enseignant, tour à tour soliste, chambriste, ou musicien d'orchestre, passionné par la pratique des instruments historiques, Christophe Robert a toujours vécu son goût pour la musique de façon protéiforme. Après des études de violon au Conservatoire National de Région de Bordeaux avec Micheline Lefebvre, couronnées par une médaille d'or et la médaille d'honneur de la ville de Bordeaux, il est admis, à l'âge de 17 ans, au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP), dans la classe de Devy Erlih. La même année, il intègre l'université Paris-Sorbonne en Musicologie où il obtient sa licence. Après son premier prix de violon et son Diplôme de Formation Supérieure (mention très bien), il poursuit ses études au CNSM en violon baroque, histoire de la musique et pédagogie. Il part ensuite se perfectionner en violon baroque auprès de Lucy van Dael au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam pendant deux ans. Il intègre alors quelques-unes des meilleures formations de musique ancienne, telles le Collegium Vocale de Gand (Philippe Herreweghe), Musica Antiqua Köln (Reinhard Goebel), Les Arts Florissants (William Christie), Les Talens Lyriques (Christophe Rousset), avec lesquelles il joue dans les plus grandes salles en Europe, au Japon, en Australie, en Chine... Membre de l'Orchestre des Champs-Élysées (Philippe Herreweghe) pendant 4 ans, il collabore aussi régulièrement avec des formations plus traditionnelles (Orchestre du Capitole de Toulouse, Michel Plasson ; Opéra de Rouen,

Oswald Sallaberger), tout en étant sollicité par l'Orchestre de Paris. Parallèlement, il a la chance de recevoir les conseils de grands maîtres au cours de master-classes : Isaac Stern, Augustin Dumay, Erick Friedman... Titulaire du DE et du CA de violon, Christophe Robert est professeur au Conservatoire National de Région de Metz, et est invité par le Conservatoire de Hanoi (Vietnam) pour donner des concerts, conférences et cours publics sur la musique contemporaine au violon. Il est également membre fondateur de La Bergamasca, ensemble de musique de chambre baroque, avec lequel il remporte plusieurs concours internationaux et avec lequel il joue dans les plus grands festivals de musique ancienne (Bruges, Ambronay, Barcelone, Utrecht, entre autres). Christophe Robert est membre fondateur des Musiciens de Monsieur Croche.

Atsushi Sakaï

Atsushi Sakaï est né à Nagoya (Japon) en 1975. Élève d'Harvey Shapiro, il obtient un premier prix à l'unanimité (premier nommé) au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris (CNSMDP) dans la classe de Philippe Muller. Passionné très tôt par le violoncelle historique et la viole de gambe, il reçoit parallèlement l'enseignement de Christophe Coin en cycle supérieur et de perfectionnement dans le même établissement. Très vite remarqué, il commence à jouer au sein d'ensembles comme Les Talens Lyriques et l'Ensemble Baroque de Limoges, avec lesquels il réalise un grand nombre de concerts et

d'enregistrements. Co-fondateur et violoncelle solo du Concert d'Astrée (Emmanuelle Haïm), il se produit dans les grandes salles européennes comme le Concertgebouw à Amsterdam, le Konzerthaus à Vienne, le Théâtre des Champs-Élysées à Paris, le Barbican Centre à Londres... Il consacre également beaucoup de son temps à la musique de chambre et au récital ; il joue notamment aux côtés de Christophe Rousset et de Vincent Dumestre, mais aussi en compagnie d'Alain Planès et du Quatuor Bartók. Il se produit sur des scènes prestigieuses comme le Théâtre du Châtelet, la Cité de la musique, le Théâtre des Bouffes du Nord, l'Auditorium du Louvre, le Queen Elizabeth Hall à Londres, le Teatro della Pergola à Florence, la Capella della Pietà de' Turchini à Naples, l'Opéra de Lausanne, le Château de Sans-Souci à Potsdam, etc. Il se produit comme soliste avec de nombreux orchestres, dont la Kammerphilharmonie de Prague et le Berliner Symphoniker sous la direction de Jesús López-Cobos. Atsushi Sakaï a rejoint en 2004 les Musiciens de Monsieur Croche.

Fabrice Pierre

Né à Paris dans une famille de musiciens, Fabrice Pierre a suivi l'enseignement de Pierre Jamet pour la harpe et celui de Paul Ethuin et Franco Ferrara pour la direction d'orchestre. En 1980, il obtient quatre premiers prix (harpe, musique de chambre, analyse et direction) au Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Paris et il est nommé chef assistant de l'Ensemble intercontemporain de Pierre Boulez

et Peter Eötvös. En 1984, il obtient le premier prix à l'unanimité au Concours international de harpe Marie-Antoinette Cazala à Gargilesse et devient professeur de harpe au CNSM de Lyon. Sa carrière reflète cette double formation. Ses goûts le poussent vers la musique de chambre, ainsi que vers la musique contemporaine (il a notamment créé des œuvres de George Benjamin, Ichiro Nodaira, Philippe Hurel et Frédéric Durieux). Il travaille régulièrement avec le flûtiste Patrick Gallois avec qui il a fondé le quintette Patrick Gallois. Il est également directeur musical de l'Atelier du XX^e siècle (CNSM de Lyon) depuis 1997. Il est fréquemment l'invité de festivals internationaux, comme le Festival de musique de chambre de Kuhmo (Finlande), le Festival Pablo Casals de Prades, le Festival d'Évian, les festivals de Gubbio, Bologne et Portogruaro (Italie) ainsi que le festival de Kitakyushu (Japon). Il se produit avec de nombreux orchestres comme l'Orchestre symphonique de Jyväskylä (Finlande), l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de Lyon, l'Orchestre philharmonique de Lorraine ainsi que l'Ensemble de Basse-Normandie et l'ensemble Ars Nova. Il dirige également l'ensemble Les Temps Modernes. Il a enregistré des œuvres de Caplet, Debussy, Fauré, Ibert, Louvier, Mozart, Ravel, Reinecke et Takemitsu, entre autres, pour DGG, Calliope, EMI, Forlane, 3D et Naxos. Fabrice Pierre est invité par les Musiciens de Monsieur Croche pour ce concert.

Et aussi...

CYCLE L'EUROPE BAROQUE

LUNDI 5, LUNDI 12 ET MARDI 13 MARS, 19H
Version pour le jeune public le 10 mars à 11h

Georg Friedrich Haendel
Alcina

Orchestre du Conservatoire de Paris
Solistes et choristes du Département des disciplines vocales du Conservatoire de Paris Junior Ballet du Conservatoire de Paris Nicolau de Figueiredo, direction
Emmanuelle Cordoliani, mise en scène
Victor Duclos, chorégraphe

MERCREDI 7 MARS, 20H

Le baroque revisité

Œuvres de **Giuseppe Tartini, Gaetano Pugnani, Jean-Marie Leclair, Niccolò Paganini, Igor Stravinski, Alfred Schnittke, Niccolò Paganini et Maurice Ravel**

Régis Pasquier, violon Antonio Stradivari
« Le Davidoff » 1708, violon Nicolas Lupot 1803, violon Georges Chanot ca. 1820 (collection Musée de la musique)
Robert Levin, piano luthéal Erard ca. 1900 (collection Musée de la musique)

VENDREDI 9 MARS, 20H

François Couperin
Apothéose de Lully
Apothéose de Corelli

Florence Malgoire, violon
Alice Pierot, violon
Guido Balestracci, viole de gambe
Benjamin Perrot, théorbe
Blandine Rannou, clavecin Andreas Ruckers/Pascal Taskin 1646/1780 (collection Musée de la musique)
Benjamin Lazar, récitant

COLLÈGE

La musique occidentale du Moyen Âge à 1750

30 séances du mercredi 27 septembre au mercredi 20 juin, de 15h30 à 17h30

Pascale Saint-André, musicologue (Moyen Âge et baroque)
Marc Desmet, musicologue (Renaissance)

SAMEDI 10 MARS, 15H

Forum
Itinéraires du violon dans l'Europe baroque

15H : Table ronde
Animée par Frank Langlois, musicologue
Avec Jean-Frédéric Schmitt, luthier, Hélène Schmitt, violoniste, Charles Besnainou, acousticien au Laboratoire d'Acoustique Musicale

17H30 : Concert
Œuvres de **Nicola Matteis, Arcangelo Corelli, Azzolino Bernardino Della Ciaja, Georg Friedrich Haendel et Jean-Marie Leclair**

Hélène Schmitt, violon
Gaetano Nasillo, violoncelle
Jörg-Andreas Bötticher, fac-similé du clavecin Jean-Claude Goujon 1743 et fac-similé du clavecin Carlo Grimaldi 1703 (collection Musée de la musique)

SAMEDI 10 MARS, 20H
DIMANCHE 11 MARS, 16H30

Le Jardin des Voix - L'Académie des Arts Florissants pour les jeunes chanteurs

Œuvres de **Claudio Monteverdi, Biagio Marini, Giacomo Carissimi, Francesco Cavalli, Georg Friedrich Haendel, Niccolò Piccinni, Joseph Haydn**

Les Arts Florissants
Les solistes du Jardin des Voix
William Christie, direction

MARDI 13 MARS, 20H

Œuvres de **Jean-Marie Leclair, Antonio Vivaldi, Giuseppe Valentini, Georg Muffat et Arcangelo Corelli**

Les Folies Françaises
Patrick Cohën-Akenine, violon, direction
Ensemble 415
Chiara Banchini, violon, direction

SAMEDI 24 MARS, 20H
DIMANCHE 25 MARS, 16H30
Version pour le jeune public le 24 mars à 11h

Le Carnaval baroque
Spectacle de **Vincent Dumestre et Cécile Roussat**
Musiques de **Monteverdi et Il Fasolo**

Le Poème Harmonique
Vincent Dumestre, direction
Cécile Roussat, mise en scène et chorégraphie

> MÉDIATHÈQUE

- Venez réécouter ou revoir 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>

LA SÉLECTION DE LA MÉDIATHÈQUE

Nous vous proposons...

... de consulter en ligne la rubrique « **Dossiers pédagogiques** » :

- *Le clavecin* dans les Instruments du Musée.
- *Le Baroque* dans les Repères musicologiques.
- *Figures de la passion* dans les Expositions du Musée.
- Entretiens filmés : William Christie et Philippe Herreweghe.

... d'écouter :

- *Nouvelles suites de pièces pour clavecin* de Rameau, par Blandine Rannou, sur clavecin Hems (collection du Musée de la musique), concert enregistré à la Cité en décembre 2003.
- *La sonate pour flûte, alto et harpe* de Claude Debussy avec Philippe Bernold, Gérard Caussé et Isabelle Moretti.
- *Pièces de clavecin* (1724) de Jean-Philippe Rameau par William Christie, sur clavecins Goujon et Ruckers (collection du Musée de la musique).

... de lire :

L'Interprétation de la musique française : de Lully à la Révolution, Eugène Borrel
La Musique française, Henry Lavoix

LEÇON MAGISTRALE

La dématérialisation des techniques de transmission

Vincent Tiffon, musicologue
Le mardi 13 février de 14h à 15h