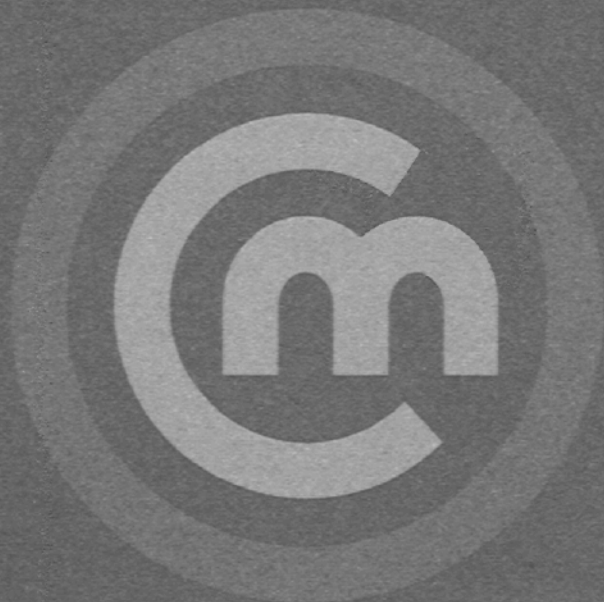


**cité de la musique**

**Jean-Sébastien Bach**



*samedi 16, dimanche 17, samedi 23  
dimanche 24, samedi 30 et dimanche 31 mars 1996*

**notes de programme**

**formules de la cité de la musique**

**Parcours musique  
Carnet musique jeunes**

**deux formules simples  
pour mieux profiter  
de toutes les activités  
de la cité de la musique**

souscription tout au long de l'année

**1. 44 84 44 84**

**3615 citémusique**

(1,29 Frs TTC la minute)

**Parcours musique** : à partir de 150Frs les 3 concerts

**Carnet musique jeunes** : 140Frs les 4 concerts

# cité de la musique

**François Gautier**, président

**Brigitte Marger**, directeur général

En neuf concerts répartis sur trois week-end, ce cycle couvre la plupart des principaux domaines de l'activité créatrice de Jean-Sébastien Bach et embrasse toute l'étendue chronologique de sa carrière de compositeur, soit une quarantaine d'années. Quelques grandes cantates sacrées illustreront le champ d'activités le plus fécond de tous, celui que le Cantor de Leipzig cultiva avec le plus de constance, car il pouvait le mieux y exprimer sa foi. Mais celle-ci ne se limite nullement là, elle englobe l'ensemble de sa création, car, ainsi qu'il l'enseignait à ses nombreux élèves, « toute musique dont le but exclusif n'est pas de louer Dieu n'est pas du tout de la musique, mais un tintamarre et un charivari infernal » (*teufliches Gepl rr und Geleier*). Moins nombreuses, encore que beaucoup semblent perdues, les cantates profanes répondent à des commandes précises, et souvent lucratives, et célèbrent des  v nements de la vie civile, souvent liés à celle de la famille régnante de Saxe. Comme elles n'étaient généralement destinées qu'à une unique exécution, le compositeur, talonn  par le temps, n'hésita pas à en réutiliser la musique avec de nouvelles paroles pour en faire des cantates sacrées. Mais il faut souligner que ce procédé, familier à l'époque, celui de la « parodie », ne fut jamais utilisé dans l'autre sens : l'expression sacrée était le but final, et non temporaire, de la musique de Bach. Durant les années passées à la cour de Coethen, calviniste, et donc ne tolérant pas de musique concertante à l' glise, Bach, profitant de la présence d'un prince mélomane et même exécutant, se rabattit sur la musique instrumentale, de chambre ou d'orchestre, dont la plus grande partie, et la plus belle, naquit durant les années 1717-1722. Enfin, n'ayons garde d'oublier la dimension pédagogique de son activité créatrice, également essentielle à ses yeux. Destinée au départ au cercle familial, elle s'étendit bientôt à ses élèves, puis, par le truchement de l'édition, à l'ensemble du public musicien. On peut même y rattacher indirectement le cycle monumental des *Variations Goldberg* qui ouvre notre série de concerts.

*Harry Halbreich*

samedi 16 mars - 16h30 / amphithéâtre du musée

## Jean-Sébastien Bach

*Variations Goldberg, BWV 988*

(durée 1h30)

**Pierre Hantaï**, clavecin Jean-Henri Hensch (1761) \*

concert sans entracte

\* instrument appartenant aux collections du musée de la musique

**Olivier Fioravanti**, régie générale

**Frédéric Coudert**, régie plateau

**Guillaume Ravet**, régie lumières

**Gérard Police**, régie son

## Jean-Henry Hemsch (ca. 1700-1769)

De son temps, Jean-Henry Hemsch fut sans doute parmi les facteurs allemands installés à Paris le plus réputé. Natif de Cartenholz près de Cologne, il vint à Paris pour entrer en apprentissage en 1728 chez son compatriote Anton Vater, originaire de Hanovre. En 1746 il devint juré de la communauté des luthiers et faiseurs d'instruments de musique bien qu'il ne fut pas encore naturalisé. Il mena son atelier en compagnie de son frère Guillaume et de son neveu et futur successeur Jean-Henry Moers. Son attachement à ses origines germaniques fut sans doute indéfectible. A sa mort qui survint en 1769, on apprend, à la lecture de son inventaire après décès que dans son logement de la rue Quincampoix se trouve "une carte représentant la ville de Cologne", preuve de son attachement au pays, à son enfance rhénane.

Tout comme Ferschür, Goêrmans, Keiser, Schnell, Sthelin... ou son maître Antion Vater, tous ayant leurs racines en Allemagne ou en Haute-Alsace, Jean-Henry Hemsch s'appliquera à faire une synthèse de la facture de clavecin des pays situés à l'est et au nord de la France. Cette fusion donnera un type d'instrument idéal pour la musique française, mais aussi pour des répertoires issus des pays peu avant évoqués. Il est permis de penser que cet Européen du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, gardant le souvenir de sa terre natale, sut également rester fidèle à une pensée musicale nourrie outre-Rhin que, sans nul doute, ses instruments, à travers leur construction, se devaient de servir.

Le clavecin de Jean-Henry Hemsch utilisé ici fut construit à Paris en 1761. Il est à deux claviers de cinq octaves F<sup>1</sup>- f3. Les sautereaux sont montés en plumes. Il possède au clavier inférieur, un jeu de 8' et un de 4' à registrations manuelles et, au clavier supérieur, un jeu de 8'.

*Michel Robin*  
*restaurateur au musée de la musique*

## Jean-Sébastien Bach

*Variations Goldberg, BWV 988*

C'est l'une des dernières grandes entreprises créatrices de Bach, composée en 1742 et publiée la même année comme quatrième partie de la *Clavier-übung*, cet ensemble monumental d'œuvres pour clavier (cla-

vecin ou orgue) offrant des modèles de tous les genres principaux de la musique pour clavier de l'époque : la Suite de Danses dans les six *Partitas* composant la première partie et dans *l'Ouverture à la Française en si mineur* ouvrant la deuxième où elle voisine avec le célèbre *Concerto italien* ; le Prélude et Fugue, le Choral pour orgue et l'Invention (grâce aux *Quatre duetto*) dans la troisième partie, enfin le Thème varié qui seul manquait encore avec les *Variations Goldberg*. Elles portent le nom d'un des élèves les plus doués de Bach, Johann-Gottlieb Goldberg (1727-1756), claveciniste au service du Comte Kayserling qui exprima en présence de Bach le désir d'obtenir de sa plume des pièces d'un caractère à la fois doux et gai que Goldberg puisse lui jouer pour calmer ses insomnies. Ainsi naquit cet *Air* avec diverses variations que le Comte aima tellement qu'il les demandait sans cesse à son claveciniste et qu'il récompensa richement le compositeur, d'abord par un gobelet en or contenant cent louis du même métal, puis par les plus chaudes recommandations à la Cour de Frédéric II. Par leur ampleur, leur richesse d'invention et leur prodigieuse diversité, les *Goldberg* s'inscrivent au tout premier rang dans l'histoire du genre, un rang que seules les *Variations Diabelli* de Beethoven pourraient leur disputer. Le thème, une paisible *aria* en *sol* majeur qui apparaît dès 1725 sous le titre de *Sarabande* dans le célèbre *Petit Livre d'Anna-Magdalena Bach*, fait l'objet au total de trente variations. D'une structure très simple, en deux phrases de seize mesures chacune, sa ligne mélodique très ornée est moins déterminante que sa basse, sur laquelle l'ouvrage repose à la manière de quelque gigantesque et libre passacaille. L'architecture de l'ensemble témoigne d'une extraordinaire rigueur. Un groupe introductif (le thème et les deux premières variations) et un groupe conclusif (la trentième variation et la reprise du thème originel) encadrent neuf groupes de trois variations, dans un ordre immuable : un canon (successivement de l'unisson à la neuvième), une variation de caractère libre, une grande arabesque virtuose et décorative à deux claviers. Jamais nous ne quittons la tonique de *sol* et le mode mineur n'intervient que trois fois (n° 15, 21 et 25). En dépit d'un cadre aussi contraignant, Bach nous offre trente microcosmes embrassant tout l'univers des sentiments humains et toute la gamme des formes d'écriture musicale. Le renouvellement incessant de l'invention rythmique (on trouve les mesures les plus variées) contribue de son côté à cette diversité. Faute de tout pouvoir citer, évoquons quelques sommets : la

pathétique *aria* de la 25<sup>e</sup> variation (en mineur), peut-être le sommet de l'ensemble, le tour de force de la 16<sup>e</sup> qui tire des deux périodes du thème les deux volets d'une véritable ouverture à la française (qui inaugure symboliquement la seconde moitié du cycle), l'éblouissant *scherzo* de la 20<sup>e</sup>, le sombre canon chromatique à la septième de la 21<sup>e</sup>, le frémissant univers de trilles de la 28<sup>e</sup>, annonciateur du dernier Beethoven, enfin le feu d'artifice de la 30<sup>e</sup>, le fameux quolibet, truculente combinaison de deux chansons populaires : *Ich bin so long nicht bei dir gewest* (*Il y a si longtemps que je n'ai pas été auprès de toi*) et *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* (*Choux et raves m'ont chassé*). Selon la savoureuse explication d'un interprète allemand, la première donnerait la parole à la mélodie originelle elle-même, absente depuis le début de l'œuvre, car travestie par les multiples variations et chassée par les « choux et raves » des artifices contrapuntiques et instrumentaux !

*H.H.*

samedi 16 mars - 20h / salle des concerts

## Jean-Sébastien Bach

*Cantate « Jesu, der du meine Seele », BWV 78*

(durée 23 minutes)

*Cantate « Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit »*

*(Actus tragicus), BWV 106*

(durée 25 minutes)

entracte

*Cantate « Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl »*

*(Ode funèbre), BWV 198*

(durée 40 minutes)

**Paul Dombrecht**, direction

**Greta De Reyghere**, soprano

**Steve Dugardin**, alto

**Ian Honeyman**, ténor

**Werner Van Mechelen**, basse

**Il Fondamento**

Le concert est enregistré par *France Musique*

**Noël Leriche**, régie générale

**Jean-Luc Pétrement**, régie plateau

**Marc Gomez**, régie lumières



## Jean-Sébastien Bach

*Cantate « Jesu, der du meine Seele », BWV 78*

*Cantate « Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit »*

*(Actus tragicus), BWV 106*

*Cantate « Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl »*

*(Ode funèbre), BWV 198*

Deux cents cantates sacrées de Bach nous sont parvenues, une centaine d'autres ont disparu dont certaines ont laissé des traces (livrets, fragments, réutilisations). Trente-cinq cantates sont antérieures à l'arrivée de Bach à Saint Thomas de Leipzig en 1723. Parmi elles, *BWV 106, Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit (Le temps de Dieu est le meilleur temps)*, connue sous le titre d'*Actus tragicus*, est l'une des plus anciennes, des plus célèbres et des plus parfaites. Elle date de 1707 et le jeune musicien de vingt-deux ans se trouvait alors à Mühlhausen. C'est une cantate funèbre mais qui convient également au seizième dimanche après la Trinité. Le texte, sans doute réuni par Bach lui-même, est presque entièrement emprunté à l'Écriture sainte. L'*Actus tragicus* se distingue des cantates ultérieures par une forme encore archaïque, en quatre parties enchaînées et polymorphes, et se contente d'une formation instrumentale de chambre faite de deux flûtes à bec, deux violes de gambe et basse continue. Après la délicate *Sonatine* servant d'ouverture, c'est un libre enchaînement d'épisodes brefs, *ariosos* et chœurs, en l'absence d'airs *da capo* ou de récitatifs à l'italienne, formes qui occuperont l'essentiel des cantates écrites à Leipzig. *BWV 106* est donc atypique par rapport à la norme de l'immense majorité des cantates de Bach, mais séduit par son incomparable fraîcheur juvénile.

Arrivant à Saint Thomas, Bach se trouva devant la tâche surhumaine de devoir constituer un répertoire complet de plusieurs cycles de cinquante-deux cantates pour tous les dimanches et fêtes de l'année liturgique. Le but de pareilles cantates, c'est d'offrir une exégèse sonore, un commentaire musical, du sermon du jour orienté autour des péripécies (évangile et épître) appropriés. Entre le grand chœur d'entrée et le choral conclusif, simplement harmonisé, car destiné à être repris par l'assemblée des fidèles, alternent des airs (généralement de forme *da capo*) avec un ou plusieurs instruments obligés et des récitatifs accompagnés par la basse continue ou par l'orchestre. La *Cantate BWV 78, Jesu, der du meine Seele (Jésus, toi qui par ta mort*

*amère*), un des suprêmes chefs-d'œuvre de la série, a été composée pour le quatorzième dimanche après la Trinité de 1724, année-miracle qui vit naître non moins d'une quarantaine de cantates. Le chœur initial confie la vieille mélodie de choral de Johann Rist aux sopranos, l'orchestre édifiant une chaconne à variations sur une basse obstinée chromatique descendante dans le caractère d'un *lamenzo*, telle qu'on en trouve par exemple dans le *Crucifixus* de la *Messe en si mineur*. Suit un duo pour voix de femmes parmi les plus populaires de Bach, illustrant avec beaucoup de réalisme les paroles « *Nous nous hâtons à pas faibles, mais diligents* ». Le ténor chante un récitatif, puis un très bel air avec flûte obligée, dans le caractère d'une sicilienne tendrement mélancolique. Au contraire, l'air de basse, succédant lui aussi à un récitatif, est d'allure résolue et énergique avec son hautbois obligé et la participation de toutes les cordes.

La vaste *Cantate BWV198, Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl* (*Laisse, Princesse, laisse encore un rayon*) est une ode funèbre donnée le 17 octobre 1727 à l'occasion des funérailles de la reine de Saxe Christiane Eberhardine que sa bonté simple et sa profonde piété avaient rendue chère à tous ses sujets. Bien que de caractère religieux, elle échappe donc au cadre de l'année liturgique à Saint Thomas. Elle présente, pour nous, outre son éminente beauté, le grand intérêt de constituer un premier état musical de la *Passion selon Saint-Marc* dont, on le sait, seul le livret a été préservé. Sa destination non-liturgique se remarque également par l'absence de Choral bien que trois de ses dix parties (n° 1, 7 et 10) soient des chœurs de grande envergure. A côté de deux flûtes traversières, de deux hautbois d'amour et des cordes habituelles (avec basse continue), la partition fait également appel à des instruments beaucoup plus exceptionnels : deux violes de gambe et deux luths qui interviennent dans les chœurs mais surtout, à découvert, dans l'air de contralto n°5 et dans l'air de ténor n° 8. Si le chœur initial compte au nombre des plus grandioses de Bach, la suite de l'œuvre, et les airs en particulier, se déroule dans un climat d'affectueuse intimité bien en rapport avec l'idéal spirituel piétiste, cher au compositeur comme à la souveraine défunte.

H.H.

**dimanche 17 mars - 15h / amphithéâtre du musée**

## **Jean-Sébastien Bach**

*Les Trois sonates pour viole de gambe et clavecin :*

*n°1 en sol majeur, BWV 1027*

*n°2 en ré majeur, BWV 1028*

*n°3 en sol mineur, BWV 1029*

(durée 45 minutes)

**Christophe Coin**, viole de gambe

**Pierre Hantaï**, clavecin Jean-Henri Hensch (1761) \*

concert sans entracte

\* instrument appartenant aux collections du musée de la musique

**Olivier Fioravanti**, régie générale

**Frédéric Coudert**, régie plateau

**Guillaume Ravet**, régie lumières

**Gérard Police**, régie son

## Jean-Sébastien Bach

*Les Trois sonates pour viole de gambe et clavecin :*

*n°1 en sol majeur, BWV 1027*

*n°2 en ré majeur, BWV 1028*

*n°3 en sol mineur, BWV 1029*

Le début du XVIII<sup>e</sup> siècle marque à la fois l'apogée et la fin du règne de la viole de gambe supplantée par le moderne violoncelle qui s'imposa d'abord en Italie, alors que la viole se maintint le plus longtemps en France. Bach qui fut en Allemagne le pionnier le plus actif du violoncelle auquel il donna les six admirables *Suites* que l'on sait, ne négligea pas pour autant la viole de gambe dont il jouait fort bien lui-même. Sa construction favorise le jeu polyphonique au détriment, certes, de la virtuosité et de l'agilité, ce qui, de pair avec un accord délicat et une sonorité feutrée et intime, précipita sans doute son déclin. Or, ce qui frappe de prime abord dans les trois très belles *Sonates pour viole de gambe et clavecin* que nous laisse le Cantor, c'est que celui-ci ne tire précisément aucun parti des ressources polyphoniques de l'instrument. Cela est dû au fait que l'écriture de ces œuvres est strictement « en trio », c'est-à-dire à trois voix, deux pour chacune des mains du claveciniste et la troisième (en réalité celle du milieu) pour l'instrument à archet.

La *Première sonate, en sol majeur, BWV 1027* existe dans un premier état sous forme de *Trio pour deux flûtes et basse BWV 1039*, sans doute rédigé à la fin du séjour à Weimar, vers 1715-16. La transcription fut sans doute effectuée peu après l'arrivée du compositeur à la cour de Coethen (rappelons que le Prince lui-même jouait de la viole !). C'est une œuvre de sérénité et de lumière qui adopte la coupe en quatre mouvements lent-vif-lent-vif propre à la sonate d'église. L'*adagio* à 12/8, d'une polyphonie serrée en dépit de sa grâce bucolique, s'enchaîne à un *allegro ma non tanto* d'une gaîté populaire, robuste et même paysanne. Mais l'œuvre culmine dans son sublime *andante* en *mi* mineur, sorte de nocturne-arioso aux teintes sombres, dont les modulations nombreuses et étonnantes rehaussent l'intensité expressive. Et on termine par un grand *allegro moderato*, fugue magistrale sur un thème d'une carrure et d'une franchise haendeliennes qui se grave impérieusement en la mémoire.

Ecrité très certainement à Coethen, la *Deuxième sonate, en ré majeur*,

*BWV1028* ressemble fort à la précédente. Le bref *adagio* initial, troublant paysage de l'âme, dégage un sentiment de sereine et mélancolique contemplation. *L'allegro* suivant se déroule dans un climat plus détendu presque populaire et participe quelque peu de l'esprit du concerto. A nouveau *l'andante* en *si mineur*, au rythme de sicilienne, constitue le cœur expressif de l'œuvre qui se termine par un magistral *allegro* à 6/8 amplement développé et dont la structure fait plus qu'annoncer la forme sonate classique. A la fin de sa partie centrale, le feu de l'inspiration et le goût de la virtuosité instrumentale poussent Bach à abandonner passagèrement la stricte écriture à trois voix. La *Troisième sonate, en sol mineur, BWV 1029* que sa maturité d'écriture et d'expression situe probablement au début des années de Leipzig, dispute à la sublime *Sonate en si mineur pour flûte et clavecin BWV 1030* le titre de plus beau duo instrumental du Cantor. Contrairement aux deux précédentes, elle adopte le cadre « moderne » en trois mouvements vif-lent-vif. Le *vivace* initial, d'un sentiment concentré et énergique, évoque fortement l'univers du concerto et son thème principal est comme une variante en mineur de celui du *Troisième concert brandebourgeois*. La matière toute entière du morceau est contenue dans son thème initial de huit mesures, dominé par ce rythme impérieux de l'anapeste si cher à Bach. *L'adagio* à 3/2, au relatif majeur *si bémol*, nous offre une noble et sereine sarabande d'une idéale beauté mélodique. Quant à *l'allegro* final à 6/8, il réalise un équilibre miraculeux entre le style fugué et l'écriture instrumentale du concerto, en opposant deux thèmes, l'un rythmique et martelé, dans le caractère impérieux d'une toccata, l'autre chantant et expressif, dans le cadre déjà presque parfaitement affirmé d'une forme-sonate avec, en particulier, une magnifique coda qui est déjà un développement terminal au sens beethovénien du terme.

H.H.

**dimanche 17 mars - 16h30 / salle des concerts**

## **Jean-Sébastien Bach**

*Cantate « Jesu, der du meine Seele », BWV 78*

(durée 23 minutes)

### **entracte**

*Cantate « Lass, Fürstin, lass noch einen Strahl »*

*(Ode funèbre), BWV 198*

(durée 40 minutes)

**Paul Dombrecht**, direction

**Greta De Reyghere**, soprano

**Steve Dugardin**, alto

**Ian Honeyman**, ténor

**Werner Van Mechelen**, basse

**Il Fondamento**

Le concert est présenté par Jean-Pierre Derrien

**présentation des œuvres : voir pages 7 et 8**

**Noël Leriche**, régie générale

**Jean-Luc Pétrement**, régie plateau

**Marc Gomez**, régie lumières

samedi 23 mars - 16h30

dimanche 24 mars - 15h / amphithéâtre du musée

## Jean-Sébastien Bach

*Version pour luth de la Suite pour violoncelle  
seul n°6, en ré majeur, BWV 1012 (extraits)*

## Silvius Leopold Weiss

*Suite pour luth en ré majeur*

## Jean-Sébastien Bach

*Version pour luth de la Sonate pour violon  
seul n°2, en la mineur, BWV 1003*

## Silvius Leopold Weiss

*Suite pour luth en ré mineur*

**Hopkinson Smith**, luth baroque à 13 chœurs  
(Joël van Lennep, Boston, USA, 1980)

(durée du concert 1 heure)

concert sans entracte

**Olivier Fioravanti**, régie générale

**Frédéric Coudert**, régie plateau

**Guillaume Ravet**, régie lumières

**Gérard Police**, régie son

## Silvius-Leopold Weiss, Jean-Sébastien Bach et le luth

Alors qu'il mourut en France de sa belle mort à la disparition de Charles Mouton en 1692, en Allemagne, le luth non seulement survécut mais connut même un surprenant regain de faveur durant la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle et cet engouement est illustré par le grand nombre de virtuoses-compositeurs qui cultivèrent l'instrument. Le plus célèbre fut Silvius-Leopold Weiss, lui-même fils et père de luthistes. Contemporain à peu près exact de Jean-Sébastien Bach, son aîné d'un an et demi et qui le précéda de moins de trois mois dans la tombe, Weiss (né à Breslau le 12 octobre 1686, mort à Dresde le 16 octobre 1750) occupa divers postes dans des cours princières avant de s'installer définitivement à celle de Saxe, à Dresde, à partir de 1717. Non seulement il y était l'instrumentiste le mieux payé mais il fit de nombreuses tournées de virtuose qui le menèrent notamment à Prague, Londres, Vienne, Munich, Berlin et enfin Leipzig où il rencontra Bach en 1739. Nous possédons de lui plus de six cents œuvres pour son instrument, le plus gros corpus du genre dans toute l'histoire de la musique et encore ses concertos et pièces pour ensemble sont-ils perdus ! Il s'agit surtout de suites qu'il intitule *Suonaten* ou *Partien* (Partitas), d'un style à la fois brillant et savant, témoignant d'une maîtrise totale du contrepoint. Ces œuvres débutsent fréquemment par un prélude non mesuré à la française.

Il est certain que Bach n'a pas attendu la rencontre de 1739 pour aborder l'instrument, d'autant plus qu'il est fort possible qu'il ait connu Weiss bien plus tôt puisqu'il se rendait fréquemment à Dresde, ville toute proche de Leipzig. Toujours est-il que le luth tient une place discrète, mais constante, dans son œuvre et ce dès les années de Weimar et il est à tout le moins probable qu'il en jouait lui-même. Le luth intervient notamment dans la *Cantate BWV 198 (Ode funèbre)* présentée au cours de ce même cycle et dans un *arioso* célèbre, *Betrachte meine Seele*, de la *Passion selon Saint-Jean*. D'autre part, nous possédons quelques œuvres pour luth solo. Certaines sont originales : une *Suite en mi mineur* des années de Weimar (BWV 996) ; une autre *Suite en ut mineur*, beaucoup plus tardive (BWV 997) ; un *Prélude en ut mineur*, isolé, de la période de Coethen (BWV 999) ; enfin un triptyque assez mystérieux, *Prélude, fugue et allegro en mi bémol BWV 998* qui date de ses dernières années mais qui peut se



jouer aussi au clavecin. D'autre part, le Cantor a transcrit lui-même pour le luth sa *Cinquième suite pour violoncelle seul, en ut mineur, BWV 1011*, la transposant en sol mineur (BWV 995), la fugue de sa *Première partita pour violon seul, en sol mineur, BWV 1001*, transposée en mi mineur (BWV 1000), enfin sa *Troisième partita pour violon seul, BWV 1006*, tout entière, en conservant le même ton (BWV 1006a). S'autorisant de ce précédent, Hopkinson Smith a fait de même avec deux autres œuvres de Bach, procédé que le compositeur eût certainement approuvé. Il s'agit tout d'abord d'extraits de la *Sixième suite pour violoncelle seul, en ré majeur, BWV 1012*. Rappelons que l'original de cette *Suite*, la plus brillamment virtuose des six, fut écrit pour un instrument disposant d'une cinquième corde, un *mi* aigu, le violoncello piccolo, construit par le luthier leipzigois Johann Christian Hoffmann d'après les propres indications du compositeur, et dont on jouait comme d'un alto. La tessiture de cette *Suite* est donc exceptionnellement étendue vers l'aigu.

Hopkinson Smith nous propose également sa transcription de la *Deuxième sonate pour violon seul, en la mineur, BWV 1003*. Rappelons que le recueil pour violon seul du Cantor fait alterner trois sonates du type d'église en quatre mouvements (lent-vif-lent-vif) et trois partitas ou suites de danses. La *Sonate en la mineur* débute par un *grave* au souffle immense, au point qu'on peut parler déjà de mélodie infinie au sens wagnérien. Son ampleur souveraine nous prépare à celle de la *fuga* qui lui succède, immense monument de près de 300 mesures, dont la richesse et la force d'invention prodigieuses vont de pair avec l'âpre et austère grandeur de l'expression. Une séquence chromatique descendante crée un lien organique avec le *grave*. Trois grands intermèdes homophones en doubles croches viennent aérer le discours fugué à la manière de couplets dans un premier mouvement de concerto. Suit un *andante* au ton relatif, *ut* majeur, admirable aria d'un effet quasi orchestral. Par d'habiles oppositions de registres, le compositeur parvient même à susciter l'illusion de l'alternance dialoguée de deux dessus sur l'inaltérable basse. Et l'œuvre s'achève par un *allegro* très enlevé, d'un élan prodigieux, aux figurations vertigineuses rehaussées d'effets d'écho.

H. H.

samedi 30 mars - 16h30 / amphithéâtre du musée

## Jean-Sébastien Bach

*Sonate pour violon et clavecin n°6, en sol majeur, BWV 1019*

(durée 16 minutes)

*Sonate pour violon seul n°1, en sol mineur, BWV 1001*

(durée 14 minutes)

*Sonate pour violon et clavecin n°3, en mi majeur, BWV 1016*

(durée 15 minutes)

**Chiara Banchini**, violon

**Françoise Lengellé**, clavecin Goujon-Swanen (c.1749-1784)\*

concert sans entracte

Le concert est enregistré par France Musique

\* instrument appartenant aux collections du musée de la musique

**Olivier Fioravanti**, régie générale

**Frédéric Coudert**, régie plateau

**Guillaume Ravet**, régie lumières

**Gérard Police**, régie son

## clavecin Goujon-Swanen, fait à Paris vers 1749-1784

A la vue du clavecin présent sur le plateau de l'amphithéâtre du musée de la musique, le public de ce concert pourrait se demander si cet instrument est bien celui annoncé, alors que l'on peut lire distinctement au dessus des claviers :

"HANS RUCKERS ME FECIT ANTWERPIAE"

Serions nous devant un changement de programme ?

A la vue de l'ornementation de l'instrument cette impression pourrait être confortée : le pourtour des claviers, de la table d'harmonie, le décor de celle-ci, la rosace portant les initiales H-R, tout est fait dans le goût des Flandres.

Et pourtant ce clavecin est bien issu des ateliers de Jean Claude Goujon, à Paris vers 1749, actualisé en 1784 par Joachim Swanen. Aucun d'eux n'a cependant produit un faux.

Pourquoi cette affirmation ? Deux raisons objectives à cela :

1) la construction de la charpente intérieure du clavecin est dans un style propre à Goujon.

2) l'existence d'une signature manuscrite du facteur sur le "boudin" en sous face de la table d'harmonie (authentifiée par les actes notariés), atteste l'authenticité de l'instrument. L'aurait-il apposé s'il avait eu l'intention de faire un faux ?

Et puis tromper qui ? Pas ses contemporains : clavecinistes et facteurs d'instruments étaient tous bien instruits des signes extérieurs de facture, qui résultaient des modifications utiles pour remettre en fonction les vieux instruments des Ruckers. Or là, aucun de ces signes, voilà donc un "faux" qui n'en a pas l'esprit. Une telle forfaiture aurait elle été tolérée par les jurés de la communauté des luthiers et faiseurs d'instruments ? Dérangeante du point de vue de la morale, elle avait porté atteinte à leurs intérêts communautaires. Il faut s'en convaincre : Goujon fut l'un des premiers copistes, dans une manière inemployable aujourd'hui... et pourtant tolérée en son temps. D'autres arguments peuvent être donnés.

En 1769, au décès de J.H. Hemsch, figure parmi les biens présents dans l'atelier du défunt, "un clavecin fait par Goujon ayant pour titre Hans Ruckers". L'homme de loi dressant cet état ne fait allusion à aucune tromperie. Il y eut assurément un style Goujon, confirmé encore par l'inventaire dressé en 1788 à la mort de J.Treyer : "un clavecin gris à

filets d'or... façon de Goujon" Une "façon" que ne démentit pas Joachim Swanen en 1784, lorsqu'il mit le clavecin qui nous intéresse au goût du jour. Il ne fut pas tenté de retirer cette signature imitée de Ruckers, qui pourtant attire tous les regards et trouble les esprits.

*Michel Robin*

*restaurateur au musée de la musique*

## **Jean-Sébastien Bach**

*Sonate pour violon et clavecin n°6,  
en sol majeur, BWV 1019*

*Sonate pour violon seul n°1, en sol mineur, BWV 1001*

*Sonate pour violon et clavecin n°3,  
en mi majeur, BWV 1016*

Au cours de ce concert, deux *Sonates pour violon et clavecin* encadrent une *Sonate pour violon seul*. Le recueil des six *Sonates pour violon et clavecin BWV 1014-1019* fait partie des chefs-d'œuvre de musique de chambre nés durant les fécondes années de Coethen (1717-23). Leur titre original, *Sonate per cembalo certato e violino solo* indique bien que le clavecin s'émancipe de son rôle habituel de basse continue pour accéder à une notation élaborée en polyphonie à deux parties, une par main. S'y ajoute le violon, pour constituer un véritable trio, au sens polyphonique du terme. Bach a écrit des œuvres du même type pour flûte et pour viole de gambe. Ces œuvres admirables sont de véritables pages de journal intime, intensément personnelles et subjectives, au point que ce genre acquiert ici pour la première fois la signification psychologique et spirituelle qu'il possédera chez Beethoven.

La *Sixième sonate, en sol majeur, BWV 1019* est la seule qui s'écarte du cadre en quatre mouvements de la sonate d'église, la seule aussi qui nous soit parvenue en trois versions successives dont les deux dernières datent des années de Leipzig. La version définitive comporte cinq mouvements dont seuls les deux premiers remontent à Coethen. La joie éclate dès l'*allegro* initial, page claire et ensoleillée dans le style et la coupe formelle du concerto à l'italienne, au point qu'il s'agit peut-être de l'arrangement d'un mouvement de concerto inconnu. Vient ensuite un bref *largo* en *mi* mineur, dans le caractère d'un récitatif

pathétique rappelant le climat des *Passions*. Au centre de l'œuvre, Bach nous réserve la surprise d'un *allegro pour clavecin seul, en mi mineur* également dans le caractère d'une danse. *L'adagio en si mineur* offre un air de sentiment tendu et dramatique, tout en chromatismes et en syncopes mais la *Sonate* se termine par un robuste et joyeux *allegro* qui retrouve le climat du premier mouvement, équilibrant ainsi une œuvre dont on remarquera la coupe parfaitement concentrique, rarissime, sinon unique au XVIII<sup>e</sup> siècle, alors qu'elle eût fait la joie d'un Bartok.

La *Première sonate pour violon seul en sol mineur, BWV1001* ouvre l'admirable cycle des *Sonates* et *Partitas*, unique en son genre, véritable triomphe de l'esprit sur la matière (quel défi que de faire reposer l'expression de tout un monde sur un seul et frêle instrument, sur un unique archet faisant vibrer quatre cordes !). Cette sonate, toutes proportions gardées la plus modeste des trois, mais non la moins belle, se distingue par une coloration somptueuse et sombre, bien en rapport avec le ton choisi, l'interlude du troisième morceau faisant l'effet d'un merveilleux rayon de soleil. *L'adagio* d'une souveraine ampleur, respire une grandeur sépulcrale, puis *La fuga (allegro)* oppose à cette efflorescence lyrique la sobre vigueur de son architecture, qui fait alterner avec la polyphonie des intermèdes linéaires purement monodiques. Par la suite, Bach a transcrit cette fugue pour orgue en la transposant en *ré mineur* (BWV. 539). Une brève *siciliana* à 12/8, au relatif *si bémol*, précède le *presto* conclusif à 3/8, impétueuse toccata en doubles croches inlassables qui termine l'œuvre par un caprice plein de flamme.

La *Troisième sonate pour violon et clavecin, en mi majeur, BWV 1016* est assurément l'un des sommets de la série. Le grandiose monologue violonistique du premier *adagio* que le clavecin semble entourer à la manière d'un carillon, nous fait déjà toucher au tréfonds de la spiritualité intime de Bach. Au contraire, l'*allegro* de style fugué conquiert par sa saine et exubérante gaîté, sa bonhomie robuste et populaire. Mais l'œuvre culmine dans la sublime chaconne à quinze variations de l'*adagio ma non tanto*, sur un *ostinato* de quatre mesures du clavecin, dialogue méditatif célébrant l'étroite et harmonieuse communion des deux instruments, sur le plan sonore comme sur le plan spirituel. Et c'est à nouveau la joie qui domine l'*allegro* final.

H. H.

samedi 30 mars - 20h / salle des concerts

## Jean-Sébastien Bach

*Cantate « Schweigt stille, plaudert nicht »*

*(Cantate du café), BWV 211*

(durée 26 minutes)

*Concerto pour trois violons, cordes et basse continue,  
en ré majeur, BWV 1064*

(durée 18 minutes)

### entracte

*Cantate « Durchlauchster Leopold »*

*(Cantate pour l'anniversaire du prince Leopold  
de Anhalt-Cöthen), BWV 173a*

(durée 20 minutes)

**Gustav Leonhardt**, direction

**Monika Frimmer**, soprano

**John Elwes**, ténor

**David Wilson-Johnson**, basse

**Elizabeth Wallfisch, Catherine Mackintosh, Alison Bury**, violons

**Orchestra of the Age of Enlightenment**

Le concert est enregistré par *France Musique*

**Noël Leriche**, régie générale

**Jean-Marc Letang**, régie plateau

**Marc Gomez**, régie lumières

## Jean-Sébastien Bach

*Cantate* « *Schweigt stille, plaudert nicht* »

(*Cantate du café*), BWV211

*Cantate* « *Durchlauchster Leopold* »

(*Cantate pour l'anniversaire du prince Léopold de Anhalt - Cöthen*), BWV 173a

A côté des deux cents cantates sacrées, les profanes ne sont que deux douzaines bien que certaines aient disparu. Leur faible nombre s'explique par le fait que ce sont des œuvres nées à des occasions précises et ponctuelles et non point le fruit d'obligations permanentes. La plupart d'entre elles se rattachent à des événements de la vie de diverses cours princières, ou encore de la vie civique de la ville de Leipzig mais quelques-unes naquirent comme purs divertissements et leur destination demeure inconnue, à moins qu'il ne s'agisse des premiers concerts publics, comme ceux du Collegium Musicum fondé par Telemann et dont Bach avait repris la direction au fameux Café Zimmermann.

C'est précisément un pareil établissement qui fut le cadre idéal de l'interprétation de la savoureuse BWV 211, *Schweigt stille, plaudert nicht* puisqu'il s'agit de l'illustre *Cantate du Café*. Elle date sans doute de 1734 et ses dix morceaux se contentent d'effectifs modestes : trois chanteurs à savoir un soprano (Lieschen), une basse (Schlendrian) et un ténor (le narrateur), une flûte, les cordes et la basse continue. Bach a collaboré avec son librettiste habituel, Picander, pour nous narrer une histoire fort plaisante : une jeune fille dégourdie et effrontée, Lieschen, boit du café à longueur de journée (cette boisson nouvelle faisait alors fureur dans toute l'Europe). Son père, Schlendrian, un brave bourgeois rassis (le mot allemand signifie : train-train bureaucratique !) ne voit d'autre remède que... la marier au plus vite. Mais la rusée fillette s'arrange pour faire stipuler dans son contrat de mariage que son futur époux lui permettra de boire autant de café qu'elle voudra ! Sur ce scénario plaisant et naïf, Bach a écrit la musique la plus délicieuse qui soit. Loin des profondeurs métaphysiques des *Passions*, nous reconnaissons ici le compositeur « en déboutonné », livré à cette saine et simple joie de vivre qui lui a permis de créer tant de chefs-d'œuvre.

*Durchlauchster Leopold* (pour l'anniversaire du prince Léopold de Anhalt

- *Cöthen*), *BWV 173a* est l'une des premières cantates profanes que nous possédions de la plume de Bach et l'une des rares écrites à Coethen précisément en l'honneur de l'anniversaire du Prince Léopold d'Anhalt-Coethen, le 10 décembre 1717. Toujours soucieux de ne rien laisser perdre de valable et évidemment pressé par le temps, Bach devait réutiliser l'essentiel de son œuvre à Leipzig pour la *Cantate sacrée, BWV173, Erhöhtes Fleisch und Blut*, donnée le deuxième jour de la Pentecôte, le lundi 29 mai 1724. Selon le procédé de la « parodie », le texte en fut changé en conséquence, Dieu remplaçant tout simplement Léopold (!). La version profane originelle est sous-titrée *Sérénade* et la modestie des effectifs requis (soprano, basse, chœur à deux voix dans le dernier des huit morceaux uniquement, deux flûtes traversières, basson, cordes et basse continue) confirme le cadre intime pour lequel cette œuvre charmante a été prévue. Le texte qui ne s'élève guère au dessus de la platitude habituelle, se borne à chanter inlassablement les vertus du souverain qui, pour une fois, n'en semble pas trop indigne car il appréciait son maître de chapelle et se lia même d'amitié avec lui.

### *Concerto pour trois violons, cordes et basse continue, en ré majeur, BWV 1064*

On sait qu'à une ou deux exceptions près les concertos pour un ou plusieurs clavecins et orchestre de Bach sont le fruit de transcriptions réalisées à partir d'œuvres antérieures dont toutes ne sont pas de lui. Le Cantor se créa ainsi un répertoire à son usage et à celui de ses deux fils aînés afin d'alimenter les concerts qu'il devait donner au Café Zimmermann à la tête de ce Collegium Musicum fondé par Telemann et dont il avait repris la direction. La musicologie moderne a tenté de reconstituer certains de ces originaux perdus et c'est ainsi que l'admirable *Concerto pour trois violons* présenté ici nous est parvenu sous la forme du *Concerto pour trois clavecins et orchestre, en ut majeur, BWV 1064*. Il est d'ailleurs possible que l'original ait fait appel aussi bien à une flûte, un hautbois et un violon...Ce qui est certain, c'est que nul autre que Bach n'a pu au départ concevoir un tel chef-d'œuvre. C'est l'une de ses architectures les plus imposantes et les plus riches, aussi intense dans l'expression de joie surhumaine des *allegros* que



dans la bouleversante déploration du mouvement lent. Les trois morceaux ont en commun la multiplicité des thèmes, exposés simultanément en combinaisons polyphoniques d'une étonnante ingéniosité. La ritournelle du premier *allegro* oppose ainsi un thème martial à l'unisson et une mélodie expressive et chantante. Et ce refrain s'enrichit encore à la troisième mesure d'un motif contrapuntique supplémentaire ! L'extraordinaire *adagio* en *la* mineur dont le climat pathétique est celui des grands airs de *Cantates* ou de *Passions*, introduit d'abord deux motifs superposés, ascendant aux basses, descendant aux seconds violons puis chacun des solistes expose successivement un thème nouveau et il naît de cette matière si riche une polyphonie d'une hardiesse et d'une force expressive étonnantes qui ne recule pas devant les frottements dissonants les plus hardis. Le début de *l'allegro* final, d'une force ascensionnelle irrésistible, c'est Lazare jaillissant du tombeau. La ritournelle de neuf mesures, *fugato* superposant quatre motifs différents, fournit toute la matière thématique de ce morceau d'une vitalité bouillonnante, conciliant rigueur contrapuntique et virtuosité ailée : les solistes s'y manifestent plus à découvert que dans les mouvements précédents.

H.H.

dimanche 31 mars - 15h / amphithéâtre du musée

## Bach pédagogue

### Jean-Sébastien Bach

*Petit livre d'orgue* (1708 - 1723) :

*Heut' triumphieret Gottes Sohn, BWV 630*

*O Mensch, beweine dein Sünde grob, BWV 622*

**Yannick Daguerre**, orgue

*Clavier-übung I* (1725 - 1731) :

*Partita IV en ré majeur, BWV 828 : ouverture - allemande - gigue*

**Sébastien d'Hérin**, clavecin

*Clavierbüchlein von Wilhelm Friedemann Bach* (1720 - 21) :

*Praeambulum 1 en do majeur, BWV 924*

*Praeludium 2 en ré mineur, BWV 926*

*Praeambulum en fa majeur, BWV 927*

*Praeambulum en sol mineur, BWV 930*

*Praeludium en fa majeur, BWV 928*

*Praeludium en do majeur, BWV 924a (?W.Fr. Bach)*

*Praeludium en ré majeur, BWV 925 (?W. Fr. Bach)*

*Menuet (Stölzel) & Trio (J.S. Bach), BWV 929*

*Praeludium en la mineur, BWV 931*

*Praeludium en mi mineur, BWV 932 (?W. Fr. Bach, œuvre inachevée)*

*Quinze Inventions à deux voix* (1720 - 1723) :

*Invention n° 8 en fa majeur, BWV 779*

*Invention n° 13 en la mineur, BWV 784*

*Invention n° 6 en mi majeur, BWV 777*  
*Invention n° 12 en la majeur, BWV 783*

**Arthur Schoonderwoerd**, pianoforte

*Clavier bien tempéré I (1722) :*  
*Prélude et Fugue n° 12 en fa mineur, BWV 857*  
*Prélude et Fugue n° 22 en si bémol mineur, BWV 867*

**Jérémie Rhorer**, clavecin

*Petit livre d'orgue (1708 - 1723) :*  
*Durch Adams Fall ist ganz verdebt, BWV 637*  
*Herr Christ, der ein'ge Gottes-Sohn, BWV 601*  
*Der Tag, der ist so freudenreich, BWV 605*  
*Indir ist Freude, BWV 615*

**Erwan Le Prado**, orgue

(durée du concert 1 heure)

concert sans entracte

production cité de la musique/ Conservatoire de Paris

**Olivier Fioravanti**, régie générale

**Frédéric Coudert**, régie plateau

**Guillaume Ravet**, régie lumières

**Gérard Police**, régie son

## Bach Pédagogue

Bach était pédagogue dans l'âme. Il n'avait pas seulement le goût et le génie de l'enseignement, il en avait la vocation. Elle s'exprime dans les deux recueils du *Clavecin bien tempéré*, dans les *Inventions* et *Sinfonies*, dans les quatre parties de la *Clavier-übung* (dont le titre signifie littéralement *Exercice pour Clavier*), dans les *Sonates en trio pour orgue* écrites à l'intention de son fils aîné Wilhelm-Friedemann, dans *l'Orgelbüchlein*, dans les célèbres *Petits Livres* à l'usage de ce même Friedemann ou de son épouse Anna-Magdalena et jusque dans son suprême testament, *L' Art de la Fugue*. Pour Bach, tout se résume à servir et à louer Dieu et pour lui le souci d'instruire son prochain dans la maîtrise artisanale et intellectuelle d'une discipline n'a pas d'autre but que d'exalter son élan vers un accomplissement, de stimuler son intelligence, de vaincre en lui le péché mortel de paresse, tout ce qui est inerte et stérile et mort. La musique de Bach est celle de l'intelligence, certes, mais de l'intelligence du cœur et c'est par là que celui qui affirmait que « quiconque s'appliquerait autant que lui ferait aussi bien » et qui le croyait sans doute sincèrement, échappe à la seule condition d'artisan pour accéder à celle d'artiste.

Le présent concert puise dans ces recueils soi-disant « pédagogiques » et qui regorgent en réalité d'inspirations parmi les plus précieuses et les plus émouvantes du Cantor. Les *Quinze inventions à deux voix* et les *Quinze sinfonies* qui sont des *Inventions à trois voix*, furent conçues elles aussi pour l'éducation de ce fils aîné, ce « Friede » que Bach chérissait entre tous ses enfants et qui avait alors douze ou treize ans. Le recueil date de Coethen, 1723, et son avant-propos nous avertit que son but, au delà d'une bonne exécution qui doit être « chantante », est de donner à l'élève « un fort avant-goût de composition ». Ces pièces brèves montrent avec une perfection inégalée l'art d'exprimer et de développer une idée musicale, en lui faisant dire tout ce qu'il faut et rien de plus.

Le célèbre *Klavierbüchlein für Anna-Magdalena Bachin* (sic !), Anno 1722, l'une des matrices essentielles de la musique pour clavecin de Bach à côté du recueil familial similaire entrepris à l'intention de Wilhelm-Friedemann deux ans plus tôt, ne nous est pas parvenu dans son intégralité et ses vingt-cinq pages (il y en avait le triple à l'origine) nous livrent l'état premier d'une douzaine de compositions (y com-

pris deux *Chorals d'orgue*) dont les plus importantes et de loin, sont les cinq premières des *Six suites françaises* (hélas incomplètes quant aux trois premières). Les deux recueils du *Clavier bien tempéré* (traduction plus exacte que celle, courante, de *Clavecin bien tempéré*) qui datent respectivement de 1722 et de 1744, ont eux aussi un but pédagogique avoué et la préface du premier précise qu'il a « été préparé à l'usage de la jeunesse musicale désireuse de s'instruire mais aussi pour le passe-temps particulier de ceux devenus déjà habiles dans cette étude. » La démonstration s'étend non seulement à la forme du prélude et fugue mais également à celle de la validité définitive du tempérament égal (auquel se réfère le titre) mis au point une trentaine d'années plus tôt par Werckmeister et qui seul permet la parfaite utilisation des vingt-quatre tonalités majeures et mineures. Par une coïncidence extraordinaire, ce fut en cette même année 1722 qu'à Paris Jean-Philippe Rameau établit les fondements de l'harmonie moderne, basée sur le tempérament égal, dans son illustre *Traité* !

Devenu depuis longtemps le bréviaire de tous les organistes, *l'Orgelbüchlein*, recueil de 45 petits *Préludes de Choral pour orgue* (sur 164 prévus à l'origine) destinés à rehausser toutes les fêtes religieuses de l'année liturgique, comporte lui aussi une intention pédagogique très nette. Il fut rédigé à la fin du séjour à Weimar, en 1716-17 et son titre rend parfaitement claires les intentions du compositeur : « Petit livre d'orgue dans lequel il est donné à un organiste débutant une méthode pour exécuter en toutes sortes de manières un choral (...). A l'unique Dieu suprême pour l'honorer. Au prochain pour en faire son éducation. » Voilà tout l'idéal artistique et spirituel de Bach résumé en deux phrases !

H. H.

dimanche 31 mars - 16h30 / salle des concerts

## Jean-Sébastien Bach

*Cantate « Durchlauchster Leopold »*

(*Cantate pour l'anniversaire du prince Léopold de Anhalt-Cöthen*), BWV 173a

(durée 20 minutes)

*Cantate « Der Streit zwischen Phoebus und Pan »*, BWV 201

(durée 50 minutes)

**Gustav Leonhardt**, direction

**Monika Frimmer**, soprano

**Ralf Popken**, alto

**John-Mark Ainsley**, ténor

**John Elwes**, ténor

**Max van Egmond**, basse

**David Wilson-Johnson**, basse

**Choir and Orchestra of the Age of Enlightenment**

concert sans entracte

Le concert est présenté par Jean-Pierre Derrien

**Noël Leriche**, régie générale

**Jean-Marc Letang**, régie plateau

**Marc Gomez**, régie lumières

## Jean-Sébastien Bach

*Cantate « Der Streit zwischen Phoebus und Pan », BWV 201*

*Der Streit zwischen Phoebus und Pan (La Controverse entre Phoebus et Pan)*, BWV 201, également connue sous le titre de ses premières paroles, *Geschwinde, ihr wirbelnden Winde (Vite, vite, vents tournoyants)* est la plus fastueuse et la plus vaste (près d'une heure de musique) des cantates profanes de Bach. De même que les *Cantates profanes BWV 205, 206, 207, 213, 214 et 215*, elle porte le sous-titre de *Dramma per Musica* qui indique qu'elle se base sur une véritable action dramatique. De même que quelques-unes des œuvres citées, elle a d'ailleurs fait l'objet de mises en scène fort convaincantes. L'œuvre fut composée en 1729, sans doute créée cette même année, très probablement, au Café et reprise plusieurs fois par la suite. Les moyens sont fastueux, sans commune mesure avec ce que Bach pouvait obtenir dans le cadre de Saint Thomas : six solistes à savoir un soprano (Momus), un contralto (Mercure), deux ténors (Tmôlos et Midas) et deux basses (Phoebus et Pan), un chœur à cinq voix et un grand orchestre de deux flûtes, trois hautbois (dont un hautbois d'amour), trois trompettes, timbales, cordes et basse continue. Le livret, dû au fidèle Picander, a certainement enchanté Bach puisqu'il ridiculise les nouvelles tendances de la musique, représentées par Pan et affirme la valeur permanente de la tradition, incarnée par Phoebus (Apollon). Leur controverse est arbitrée par des juges pour le moins partiaux, Tmôlos, partisan de Phoebus et le roi Midas, qui soutient Pan. L'on sait que Midas, suivant la mythologie, se vit affublé d'oreilles d'âne pour n'avoir rien compris à l'art sublime de Phoebus et pour lui avoir préféré celui ô combien plus fruste de Pan. En réalité, ce dernier ne représentait pas tellement la musique nouvelle face à l'ancienne mais plutôt la muse légère, voire populaire, face à l'art savant. Mais Bach combattait précisément les tendances « galantes » de plus en plus envahissantes à son époque. Notre cantate comprend non moins de quinze morceaux mais, à l'exception des deux grands chœurs liminaires qui comptent au nombre des pages les plus éclatantes et les plus puissantes de Bach, les seules, d'ailleurs qui mobilisent au complet l'orchestre avec trompettes et timbales, il s'agit uniquement d'une succession d'airs, chacun précédé d'un récitatif dialogué qui fait progresser l'action : les

*opéras seria* de l'époque n'étaient pas conçus autrement. C'est merveille que de voir la manière dont Bach tire parti d'un cadre aussi contraignant, et la manière dont il a su typer ses divers personnages. L'air noble de Phoebus (n°5), dans le ton préféré du Cantor, *si* mineur, avec flûte et hautbois d'amour obligés, contraste évidemment avec la rusticité sans apprêt mais d'une saine truculence, de l'air en *la* majeur de son rival Pan (n°7) qui adopte l'allure d'une danse populaire. Les réactions successives des deux juges, Tmôlos (n°9) et Midas (n°11), contrastent de la même manière. Le verdict de Mercure (n°13) scelle le sort du malheureux roi. Et l'œuvre se termine comme elle avait commencé, dans l'allégresse et la bonne humeur.

*H. H.*



## biographies

**Pierre Hantaï**

Pierre Hantaï commence la musique à 11 ans. Un an plus tard, il décide de se consacrer au clavecin qu'il étudie avec Arthur Haas à Paris puis, deux années durant, avec Gustav Leonhardt à Amsterdam. A 19 ans, il est lauréat du Concours international de Bruges. Pratiquant souvent la musique de chambre avec ses frères et le violoniste François Fernandez, il fonde, en 1985, un petit ensemble orchestral Le Concert Français qu'il dirige du clavecin. Membre et soliste de La Petite Bande dirigée par Sigiswald Kuijken, il joue également sous la direction de Philippe Herreweghe, Gustav Leonardt et Jordi Savall. Comme récitaliste, Pierre Hantaï est invité par de grands festivals (Saintes, Montpellier, La Roque d'Anthéron,

Utrecht, Rome, Festival des Flandres...). Son premier disque, consacré au compositeur anglais Gilles Farnaby a obtenu le prix de l'Académie Charles Cros et son second (Sonates de Scarlatti), le prix de la Nouvelle Académie du Disque.

**Christophe Coin**

Après un premier prix de violoncelle au Conservatoire de Paris, dans la classe d'André Navarra, Christophe Coin a eu le privilège d'être l'élève et le disciple de Nikolaus Harnoncourt à l'Académie de Vienne et celui de Jordi Savall pour la viole de gambe à la Schola Cantorum de Bâle. Soliste, il joue régulièrement avec les plus grands chefs et les ensembles les plus prestigieux. Il est également fondateur et directeur artistique de l'Ensemble Mosaïques et surtout

du quatuor du même nom. Professeur au Conservatoire de Paris (violoncelle et viole de gambe), Christophe Coin enseigne également à la Schola Cantorum de Bâle. Depuis 1991, il dirige l'Ensemble Baroque de Limoges.

### **Paul Dombrecht**

Après ses études au conservatoire de Bruxelles, Paul Dombrecht se consacre à l'interprétation de la musique ancienne sur instruments d'époque. Son talent l'a amené à voyager dans l'Europe entière et à travailler avec les orchestres et les musiciens les plus éminents dans ce domaine. Il enseigne à l'institut Lemmens à Louvain, au Conservatoire Royal de Bruxelles. En plus de sa réputation de pédagogue et de virtuose du hautbois moderne, il a un rôle essentiel de pionnier dans l'exécution de la

musique ancienne sur instruments d'époque. Ses recherches ont en outre toujours été guidées par un intérêt pour les œuvres oubliées, méconnues ou peu jouées. Il est chef et directeur de l'orchestre baroque et du chœur II Fondamento, de l'ensemble à vents Octophoros et du Paul Dombrecht Consort.

### **Greta de Reyghere**

C'est à l'âge de 27 ans que Greta de Reyghere entre au Conservatoire Royal de Mons, dans la classe de Jean Lescanne, où elle obtient son premier prix puis au Conservatoire royal de Bruxelles où elle obtient les diplômes supérieurs de chant, mélodie et art lyrique. Elle suit des cours d'interprétation avec Alfred Deller, Erik Werbe et Gérard Souzay. Elle est attachée à l'opéra de

Liège pendant deux saisons et travaille avec Claudine Arnaud. Depuis 1988, elle enseigne le chant au Conservatoire Royal de Liège.

### **Steve Dugardin**

commence ses études musicales à l'âge de 15 ans. Il obtient avec distinction son premier prix de chant au Conservatoire Royal d'Anvers, où il rencontre Erik Van Nevel (Currende) et découvre ainsi la musique ancienne. Il participe à de nombreuses productions avec Sigiswald Kuijken, Ton Koopman, Gustav Leonhardt, Paul Dombrecht. Il chante comme haut-contre au sein de différents ensembles : Collegium Vocale de Gand, La Chapelle Royale de Paris, Les Arts Florissants...

### **Ian Honeyman**

Formé au Kong's Collège de

Cambridge, il est membre du célèbre chœur et a obtenu son diplôme es-musicologie. Il chante à Londres, puis s'installe en France en 1981. Il fait alors partie de divers ensembles tels que le Groupe Vocal de France ou les Arts Florissants. Il chante à l'invitation des groupes comme Ricercar, Il Fondamento, le Nederlands Bachvereniging et l'Orchestre Baroque d'Amsterdam. Particulièrement apprécié dans le domaine contemporain, il crée de nombreux rôles, comme celui de Xercès dans *Les Perses* de Frédéric Rzewski, Quint dans *Le Tour d'Ecrou* et le rôle-titre d'Albert Herring, œuvres lyriques de Britten.

### **Werner Van Mechelen**

a étudié chez Roland Bufkens à l'institut

Lemmens où il a obtenu le diplôme supérieur de chant. Il poursuit ses études chez Malcom King et il suit des master-classes de Dietrich-Fischer Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf, Mitsouko Shirai... Depuis 1988, Werner Van Mechelen a obtenu divers prix à des concours internationaux : Concours Reine Elisabeth de Chant (Bruxelles), Concours international de Chant (Toulouse)... Comme chanteur d'Opéra, on a pu l'entendre à Zurich, Liège, Bruxelles, Strasbourg. Depuis 1992, Il enseigne la musique de chambre vocale à l'institut Lemmens et au Conservatoire Royal d'Anvers.

### **Il Fondamento**

Créé en 1989, Il Fondamento réunit des musiciens flamands liés par une longue amitié et un

intérêt commun : l'interprétation de musique ancienne sur instruments d'époque. Il Fondamento dispose depuis 1991 de son propre chœur, qui compte actuellement 16 choristes. Son répertoire comprend des œuvres peu connues des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, mais faisant preuve d'une grande maturité musicale. Les musiciens s'attachent avant tout à en respecter le style et à produire une musique agréable à l'oreille. L'orchestre a participé, entre autres, au Festival international de Saint-Jacques-de-Compostelle (Espagne), au Festival d'Ambronay, au Florilège Vocal de Tours... En 1993, Il Fondamento a été reconnu officiellement par le Ministère de la Communauté flamande qui, depuis, lui octroie des subventions structurelles. En 1995, Il Fondamento a été nommé

« Ambassadeur culturel de Flandres » par le gouvernement flamand.

**violons**

Dirk Vandaele  
Marianne Herssens  
Marleen Vandaele  
Michyo Kondo  
Ann van Laethem  
Johan Van Acken  
Nool Strynckx

**altos**

Marc Claes  
Hans Devolder

**violoncelles**

Jan Bontinck  
Thomas Luks

**contrebasse**

Eric Mathots

**flûtes à bec et  
flûtes traversières**

Marcel Ketels  
Patrick Beuckels

**hautbois**

Ann Vanlancker  
Griet Cornelis

**violes de gambe**

Piet Stryckers  
Liam Fenell

**cor**

Luc Bergé

**théorbés**

Philippe Malfeyt  
Jan van Outryve

**orgue**

Guy Penson

**chœur**

**sopranos**

Marina Smolders  
Eva Aertssen  
Anne-Marie Buyle  
Ann Engels

**altos**

Slemen Van Mechelen  
Martine Van de Voorde  
Martine Renson  
Els Spanhove

**ténors**

Renaat Deckers  
Marc van Daele  
Koen Laukens  
Kris van den Bempt

**basses**

Walter Vandervén  
Paul Mertens  
Luc Laurent  
Ian Degen

**Hopkinson Smith**

Après avoir terminé

ses études à l'Université de Harvard en 1972, Hopkinson Smith se perfectionne dans la connaissance des instruments anciens à cordes pincées avec Emilio Pujol, en Catalogne. Il suit également les leçons d'Eugen M. Dombois à la Schola Cantorum de Bâle. Hopkinson Smith se produit en concert, donne des master-classes et participe à des festivals dans le monde entier. Il a réalisé plus de quarante enregistrements avec des ensembles de musique ancienne et dix-neuf enregistrements en soliste. Il vit à Bâle où il enseigne à la Schola Cantorum.

**Chiara Banchini**

fait partie des violonistes « baroque » et, à ce titre, est l'invitée de festivals importants de musique ancienne. Après un prix de virtuosité au Conservatoire de

musique de Genève dans la classe de Corado Romano, elle se perfectionne chez Sandor Vegh et Sigiswald Kuijken, et obtient le diplôme de soliste au Conservatoire de La Haye. Chiara Banchini a enseigné au Centre de musique ancienne de Genève avant de devenir titulaire d'une chaire de violon baroque à la Schola Cantorum de Bâle. Des cours d'interprétation musicale dans toute l'Europe complètent son engagement pédagogique. En 1981, elle fonde son propre orchestre de chambre, l'Ensemble 415.

### **Françoise Lengellé**

a fait ses classes au Conservatoire de Paris, où elle obtient un premier prix de clavecin, en 1969, et un premier prix de musique de chambre, en 1971, avant de suivre les enseignements de Kenneth

Gilbert, Ton Koopman et Gustav Leonhardt. Première lauréate du Concours international de clavecin de Bruges en 1977, elle est la première Française à y être récompensée et elle remporte le prix décerné par le public. Après avoir été professeur de clavecin au Conservatoire national supérieur de musique de Lyon, elle partage sa passion pour la musique ancienne avec les étudiants français et étrangers .

### **Gustav Leonhardt**

s'intéresse très jeune au clavecin, à l'orgue et étudie ces deux instruments avec Edward Muller à la Schola Cantorum de Bâle. Il fait ses débuts de concertiste à Vienne, où il devient professeur en 1952 à l'Académie de musique. En 1955, il retourne à Amsterdam où il enseigne au Conservatoire et est

organiste à la Nieuwe Kerk de la même ville. Sa carrière internationale de concertiste l'a mené en Australie, au Japon et en Amérique. En tant que claveciniste, organiste et chef d'orchestre, Gustav Leonhardt a réalisé plus de 200 enregistrements (y compris l'intégrale des cantates de Bach avec Nikolaus Harnoncourt). Il dirige régulièrement l'Orchestre The Age of Enlightenment et enregistre avec eux l'intégrale des cantates profanes.

### **Monika Frimmer**

est née à Marbourg en Allemagne. Elle étudie la musique à l'Académie de Musique et de Théâtre d'Hanovre. De 1981 à 1991, elle est membre de l'ensemble permanent de l'Opéra de Hanovre en tant que soprano lyrique. Elle se produit également à Hambourg, Berlin,

Düsseldorf et Bonn... Elle participe à de nombreuses master-classes et travaille avec Birgit Nilson, Elisabeth Schwarzkopf, Hermann Winkler et Jörg Demus. Monika Frimmer s'est intéressée très tôt au répertoire de la musique baroque et a travaillé avec des chefs tels que Ton Koopman, Reinhard Goebel, Peter Neumann. Son répertoire comprend aussi des œuvres de compositeurs classiques et romantiques.

### **John Elwes**

commence sa carrière musicale en tant que choriste à la cathédrale de Westminster à Londres. Il étudie avec le claveciniste George Malcolm. Sous le nom de John Hahessy, il participe à des émissions de télévision et enregistrements de concerts. Avec Benjamin Britten, qui lui a dédié son *Corpus Christi*

Carol, il enregistre le cantique *Abraham and Isaac* avec le compositeur et Peter Pears. Après sa scolarité, il étudie le chant, le piano et la trompette au Royal College of Music. John Elwes est reconnu pour son interprétation de la musique baroque, en particulier le chant avec accompagnement de luth.

### **David Wilson-Johnson**

étudie le chant à la Royal Academy of Music et travaille actuellement avec Peter Harrison. Il se produit avec les principaux orchestres anglais et réalise régulièrement des enregistrements pour la radio et la télévision. Il se produit régulièrement aux fameux Prom's. Au Royal Opera House, il a chanté dans *Le Rossignol*, *L'Enfant et les Sortilèges*, *Boris Godounov*, *Turandot*, *Billy Budd*...A Paris, il

participe à la création de l'œuvre de Peter Maxwell Davies, *Eight Songs for a Mad King*, ce qui a marqué le début d'une collaboration avec Pierre Boulez et l'Ensemble Intercontemporain. Parmi les projets de cette saison, il y a plusieurs concerts avec les grands orchestres britanniques, de nouvelles collaborations avec les Orchestres de Cleveland et de Hong-Kong, ainsi qu'avec l'Orchestre du XX<sup>e</sup> siècle et l'Orchestre de Toscane.

### **Ralf Popken**

étudie le chant et la direction de chœur, de 1981 à 1987, à la Hochschule für Musik und Theater d'Hanovre. Il participe à des master-classes d'Emma Kirby, Jessica Cash et Max van Egmond. Depuis 1984, Ralf Popken se produit souvent en soliste dans des oratorios et

des récitals et est régulièrement engagé pour des émissions de télévision et des enregistrements. Ralf Popken a fait ses débuts à l'opéra, en 1989, au Staatsopernhaus d'Hanovre dans le rôle-titre d'Enrico Leone d'Agostino Steffani. Depuis 1991, Ralf Popken est l'invité régulier du Festival Haendel de Göttingen.

### **John Mark Ainsley**

Depuis son départ d'Oxford en 1985, John Mark Ainsley a obtenu de nombreux engagements qui l'ont mené à Edimbourg, Göttingen, Stuttgart et Vienne. Ces dernières années, ses concerts lui ont permis de travailler à New York et Boston, avec la Philharmonie de Berlin et le Musikverein de Vienne où il a chanté dans la *Passion selon Saint-Matthieu* et la *Passion selon Saint-*

*Jean* sous la direction de Peter Schreier. Il a réalisé de nombreux enregistrements, dont la *Messe en ut mineur* de Mozart, *Acis et Galatea* de Haendel, *L'Orfeo* de Monteverdi... En 1996, John Mark Ainsley retournera au Festival de Glyndebourne pour interpréter Ferrando dans *Così fan tutte* et fera ses débuts en Australie dans *La Clémence de Titus*.

### **Max van Egmond**

baryton néerlandais, est né en 1936 dans l'île de Java. Pendant l'occupation japonaise de l'île, il vit dans un camp d'internement pour femmes et enfants. Après la guerre, il habite en Hollande et étudie à l'université d'Utrecht. Après avoir travaillé comme speaker à la radio, Max van Egmond commence sa carrière de chanteur en 1959 et gagne plusieurs prix à des

concours de chant internationaux. Max van Egmond connaît tous les styles de musique, il a chanté et enregistré un répertoire allant du XIII<sup>e</sup> siècle aux XXI<sup>e</sup> siècle. De par sa collaboration de longue date avec Gustav Leonhardt et Ton Koopman, il est devenu un spécialiste de la musique vocale de l'époque baroque.

### **Elizabeth Wallfisch**

fait partie des violonistes spécialisés dans le répertoire baroque. Elle est très sollicitée, aussi bien en tant que concertiste qu'en tant que chambriste avec le Locatelli Trio qu'elle a fondé en 1989. Elle dirige régulièrement l'Orchestre The Age of Enlightenment et les Raglan Baroque Players. En 1992, Elizabeth Wallfisch est accueillie comme «artiste en résidence» à l'Université de

Melbourne et, en 1993, elle est retournée dans son pays natal, l'Australie, pour une tournée avec le Locatelli Trio. Parmi ses projets pour 1996, elle jouera le *Concerto pour violon en ré majeur* de Mozart avec The Age of Enlightenment sous la direction de Frans Brüggen. Elizabeth Wallfisch joue aussi des œuvres de périodes plus récentes : le *Double concerto*, le *Concerto pour violon* de Brahms. Elle a réalisé de nombreux enregistrements, notamment l'intégrale des concertos pour violon de Bach et de Haydn.

### **Alison Bury**

a commencé à jouer du violon baroque tout en étant étudiante au Royal College of Music. Elle gagne une bourse qui lui permet d'étudier au Mozarteum de Salzbourg avec Sandor Vegh et Nikolaus

Harnoncourt. En Autriche, elle se produit et enregistre avec le Concentus Musicus de Vienne. Après deux ans passés aux USA, où elle dirige l'Ars Musica Baroque Orchestra, elle retourne à Londres où elle joue maintenant avec de nombreux ensembles, comprenant The Age of Enlightenment. Avec cet orchestre, elle se produit en qualité de premier violon, chef soliste. Elle est également premier violon de The English Baroque Soloists. Elle enseigne régulièrement à un ensemble de musique baroque au Welsh College of Music and Drama et est aussi le directeur de l'Orchestre du Royal College of Music.

### **Catherine Mackintosh**

Après des études au Royal College of Music, Catherine Mackintosh apprend

l'alto et le violon baroque et reçoit très rapidement des engagements de formations telles que Musica Reservata, the English Consort of Viols et le Consort of Musicke. Pendant 15 ans, elle a été premier violon soliste de l'Academy of Ancient Music. Depuis la création du Quatuor Purcell en 1984, elle a développé son activité de soliste et de chambriste tout en continuant à jouer avec The Age of Enlightenment. Catherine Mackintosh est professeur de violon classique et baroque et d'alto au Royal College of Music depuis 1977. Elle est professeur invité à la Royal Scottish Academy et enseigne également en Norvège et Islande.

### **The Age of Enlightenment**

tire son nom de la fin du XVIIIe siècle, période où il puise



l'essentiel de son répertoire. Unique parmi les groupes londoniens de musique ancienne, l'Orchestre a été constitué par des musiciens réputés, s'exécutant sur instruments d'époque. Des musiciens internationaux réputés le dirigent en tant que chefs invités. Sa position dominante au sein de la mouvance musicale britannique s'est vue confirmée à l'automne 1992, date à laquelle Frans Brüggen et Sir Simon Rattle acceptèrent les fonctions de principaux chefs invités, l'Orchestre devenant en outre "Orchestre Associé" au South Bank Centre. Depuis ses débuts en 1986, l'Orchestre a interprété les œuvres de multiples compositeurs, parmi lesquels Purcell, J.S.Bach, Haydn, Mozart, Brahms, Wagner... Les chefs qui l'ont dirigé étaient parfois des spécialistes de

musique ancienne tels que Frans Brüggen, Ton Koopman et Gustav Leonhardt, aussi bien que des personnalités du monde orchestral moderne, comme Mark Elder, Andrew Davis, Sir Charles Mackerras, Sir Simon Rattle, Ivan Fischer et Heinrich Schiff. Depuis ses débuts en 1994, le programme éducatif de l'Orchestre s'est développé dans l'enthousiasme. Les membres de l'Orchestre participent à des projets qui ont pour cadre les écoles primaires locales, où ils organisent une introduction à la musique pour les enfants, liée au programme des concerts de l'Orchestre au sein du South Bank Centre. L'un des projets, fondé sur *Didon et Enée*, a eu pour apogée la représentation de l'opéra par les enfants de deux écoles primaires accompagnés par la soprano

soliste Lynne Dawson, qui interprétait le rôle de Didon. Le programme éducatif de l'orchestre est financé par la Fondation Baring. L'Orchestra of the Age of Enlightenment n'est pas subventionné par le secteur public ; il est financé grâce au concours de généreux donateurs individuels, entreprises ou encore œuvres de charité. Nous tenons à remercier tout particulièrement Charterhouse plc, principal sponsor de l'Orchestre depuis 1988, pour son assistance constante.

#### **violons**

Elizabeth Wallfisch  
Alison Bury  
Margaret Faultless  
Catherine Ford  
Rachel Isserliss  
Catherine Mackintosh  
Marshall Marcus  
Catherine Weiss

#### **altos**

Nicholas Logie  
Annette Isserliq

**violoncelles**

Susan Sheppard  
Timothy Mason

**contrebasse**

Chi-chi Nnamokv

**flûtes**

Lisa Beznosiuk  
Neil McLaren

**hautbois**

Anthony Robson  
Richard Earle

**basson**

Andrew Watts

**trompettes**

Mark Bennett  
Stephen Keavy  
Jonathan Impett

**timbales**

Janos Keszei

**clavecin**

Paul Nicholson

**chœur**

**sopranos**

Rachel Platt  
Donna Deam  
Gill Ross

**altos**

Richard Roberts

Malcolm Smith

Philip Newton

**ténors**

Paul Tindall  
Tom Phillips  
Gérard o'beirne

**basses**

Julian Clarkson  
Charles Pott  
Lawrence Wallington

**Yannick Daguerra**

**Sébastien d'Hérin**

**Jérémie Rhorer**

**Erwan Le Prado**

**Arthur**

**Schoonderwoerd**

Etudiants au  
Conservatoire de  
Paris chacun en cycle  
normal dans sa disci-  
pline

# prochains concerts

réservations : 44 84 44 84

## chanson

vendredi 22 mars - 20h

Têtes Raides, La Tordue, Casse-Pipe, Miossec

samedi 23 - 20h et dimanche 24 mars - 16h30

«Souingue ! » spectacle musical de Laurent Pelly

## la direction d'orchestre

### master-classes et concerts

mardi 2 avril - 14h30

œuvres travaillées de Pierre Boulez et Tristan Murail

**David Robertson**, direction artistique - **Ensemble Intercontemporain**

mercredi 3 avril - 20h

œuvres travaillées de Michael Jarrell et Edgar Varèse

**David Robertson**, direction artistique - **Ensemble Intercontemporain**

jeudi 4 avril - 14h30

œuvre travaillée de Olivier Messiaen

**Pierre Boulez**, direction artistique

**Françoise Pollet**, soprano - **Orchestre de Cleveland**

jeudi 4 avril - 20h

concert dirigé par les chefs stagiaires

**David Robertson**, présentation - **Ensemble Intercontemporain**

vendredi 5 avril - 10h30

œuvre travaillée de Igor Stravinsky

**Pierre Boulez**, direction artistique - **Orchestre de Cleveland**

vendredi 5 avril - 20h

concert de clôture

**Pierre Boulez**, direction

**Françoise Pollet**, soprano - **Orchestre de Cleveland**

# cité de la musique

renseignements

1.44 84 45 45

réservations

individuels

1.44 84 44 84

groupes

1.44 84 45 71

visites groupes musée

1.44 84 46 46

3615 cit musique

(1,29F TTC la minute)

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

M Porte de Pantin

