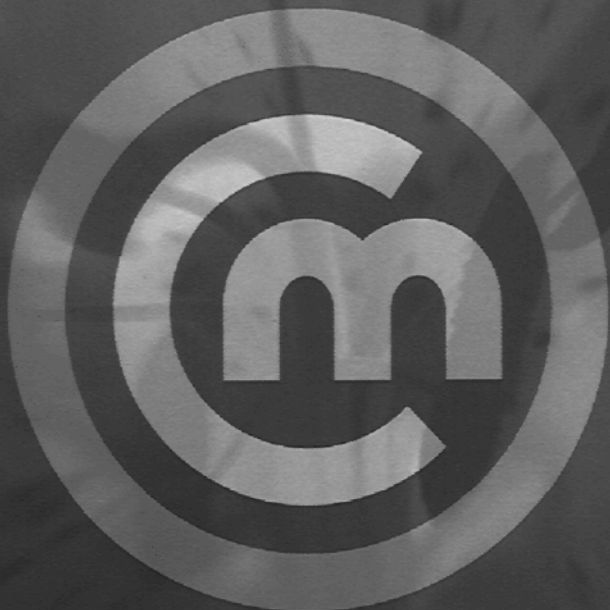


cité de la musique



notes de programme

janvier - septembre 1995

Ouverture...

Janvier 1995 : la cité de la musique ouvre ses portes. J'ai envie de dire : sur l'avenir.

Car c'est bien sur une autre façon de vivre la musique que s'ouvrent les lumineuses perspectives dues à Christian de Portzamparc : vivre la musique comme nous devons la vivre à la veille de l'an 2000 : sans barrières, d'aucune sorte.

Musiques symphoniques, baroques, de chambre, d'aujourd'hui ou du monde, création contemporaine, art lyrique, jazz : toutes les musiques y auront leur place. Artistes, musiciens, chercheurs, spectateurs, maîtres, étudiants, artisans, promeneurs et surtout jeune public : tous y seront chez eux.

C'est bien d'une véritable "cité" qu'il s'agit, la salle de concerts modulable, le musée de la musique, s'accordent aux partenaires et résidents que sont le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, l'Ensemble Intercontemporain, l'Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique (IPMC), la Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique (SACEM) - la Société pour l'administration des Droits de Reproduction Mécanique des auteurs, compositeurs et éditeurs (SDRM), le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC).

Bien au-delà du rite, certes difficilement remplaçable, du concert, cette promiscuité démultiplie l'offre musicale. Des formules novatrices rendront accessible à tous la richesse de la programmation. Des cycles de conférences, des séminaires, des académies musicales, des week-ends à thème, des répétitions publiques, seront autant d'entrées à la cité de la musique. Dès cet été, le musée, déjà ouvert aux chercheurs, scientifiques, facteurs d'instruments, proposera au public un parcours original à travers quatre siècles d'histoire de la musique. Une ligne de produits éditoriaux nouveaux, sur supports numériques et interactifs, sera développée en partenariat avec le Conservatoire. Le Département de pédagogie, qui se met en place autour de l'IPMC, sera pour tous les enseignants l'instrument inédit d'un dialogue permanent.

La salle modulable, le musée en action, le centre d'information : dans cette cité, la musique est vie, découverte, échange.

Le projet qu'elle sous-tend est de portée nationale : il s'agit, fondamentalement, de faire évoluer le rapport social à la musique, et de créer un équilibre nouveau, prioritaire pour le Ministère de la Culture et de la Francophonie, entre la pédagogie, la pratique et la recherche.

Puisse cet ensemble contribuer à réunir toutes sortes de publics autour de la musique, souvent coupée de la sensibilité de larges couches de la population, singulièrement les plus jeunes.

Jacques Toubon
Ministre de la Culture et de la Francophonie

concerts d'ouverture

du jeudi 12 au dimanche 15 janvier 1995

Les concerts d'ouverture de la cité de la musique programmés du jeudi 12 au dimanche 15 janvier 1995 se veulent le reflet de la situation et de l'environnement uniques de cet espace architectural tendant à abolir les frontières entre l'enseignement et la vie musicale, entre les genres et entre les pratiques, entre jazz, variété et musiques du monde, musiques anciennes, de la Renaissance, baroque, classique, romantique et du XXe siècle. Rien d'étonnant à ce que le premier concert soit dirigé à la fois par Pierre Boulez et par William Christie, qui ont attaché leur nom l'un à la "modernité" et l'autre à un baroque "renouvelé", à ce que Rameau s'y inscrive entre Mahler et Stravinsky, à ce qu'il respire une atmosphère à la fois Philharmonie de Vienne, Arts Florissants et Ensemble Intercontemporain. De telles rencontres, rares et qu'il faudra cultiver, peut surgir la lumière.

Boulez sera à la tête de l'Orchestre du Conservatoire. L'après-midi "portes ouvertes" du 14 janvier permettra d'explorer les liens multiples et étroits unissant la cité de la musique au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, son principal partenaire. Toujours le 14, la soirée *L'oreille d'abondance*, commande de la cité de la musique, aura elle aussi un côté "portes ouvertes", car elle mettra en relation, sous le signe du jazz, de l'accordéon, du maître-tambour Doudou Ndiaye Rose et de ses vingt tambourinaires, des chants de Bretagne, de Corse et de Sibérie, la salle de concert et la rue.

Les concerts d'ouverture de la cité de la musique comportent également une part de musique de chambre, avec le récital de Daniel Barenboïm principalement consacré à Beethoven et le concert à deux clavecins de William Christie et Christophe Rousset. Ce programme a été imaginé par ces artistes en fonction de deux superbes clavecins du musée (un Ruckers-Taskin et un Hemsch) qui seront joués pour la première fois dans l'amphithéâtre du musée de la musique. Et pourquoi, en conclusion de ces quatre journées bien remplies, ne pas aller entendre Mahler une seconde fois, dans le voisinage non plus de ces mondes étrangers qu'étaient pour lui Versailles et les Ballets Russes, mais de son fils spirituel Alban Berg.

Marc Vignal

jeudi 12 janvier 1995
vendredi 13 janvier 1995
20h - salle des concerts

Gustav Mahler

Adagio de la Symphonie n°10 en fa dièse majeur

Pierre Boulez, direction
Orchestre du Conservatoire

entr'acte

Jean-Philippe Rameau

Les Sauvages

quatrième entrée des Indes Galantes

William Christie, direction
Claron McFadden, zima
Jean-Paul Fouchécourt, Damon
Laurent Naouri, Adario
Nicolas Rivenq, Don Alvar

Les chœurs et l'orchestre Les Arts Florissants

Igor Stravinsky

Renard, histoire burlesque chantée et jouée

Pierre Boulez, direction
Neil Jenkins, le Coq
Ian Caley, Renard
Nicolas Rivenq, le Bouc
Cornélius Hauptmann, le Chat
ensemble Intercontemporain

Gustav Mahler

Adagio de la Symphonie n°10 en fa dièse majeur

Commencée durant l'été 1910, la *Dixième Symphonie* resta inachevée du fait de la mort de Mahler (Vienne, 18 mai 1911). Pendant plus de dix ans, on n'en entendit pas parler. En 1924, la publication par Alma, femme du compositeur, de certaines esquisses montra que l'œuvre aurait comporté cinq mouvements, mais aussi que Mahler aurait peut-être encore modifié le plan d'ensemble. Le seul mouvement véritablement achevé par Mahler est l'*Adagio* initial, créé (avec le troisième mouvement) en 1924 et édité (toujours avec le troisième mouvement) en 1951. La première édition critique de cet *Adagio* est de 1964, année de la création publique, avec l'autorisation d'Alma, de la "version Cooke" (en cinq mouvements) de la *Dixième*. Jouer au concert l' *Adagio* seul reste cependant tout à fait justifié.

Cette page austère en *fa* majeur, aux sonorités à la fois tranchantes et fuyantes, débute par une introduction (récitatif immobile des altos), et comprend ensuite deux éléments thématiques principaux. Le premier, ample et chaleureux, frappe par ses vastes sauts d'intervalles et se superpose bientôt à son propre renversement. Il est presque toujours en majeur. Le second, doté d'un accompagnement léger et sautillant, est presque toujours en mineur. Ces deux éléments thématiques - le premier, l'*Adagio* de la *Neuvième* d'Anton Bruckner, inachevée elle aussi - et l'introduction sont apparentés et soumis à plusieurs variantes. Tous trois alternent et se succèdent plutôt qu'ils ne se mêlent. Il n'y a pas de développement proprement dit, et le discours fonctionne un peu comme une "idée fixe".

A la mesure 208 (il y en a 275 en tout) surgit un très violent accord de neuf sons, véritable "catastrophe" montrant à quel point Mahler approchait des limites du monde tonal (ce qui ne veut pas dire qu'il les aurait franchies). Dans la coda, sereine et apaisée, les divers thèmes, y compris celui de l'introduction, se fondent enfin les uns dans les autres.

M.V.

Jean-Philippe Rameau

Les Sauvages (quatrième entrée des Indes Galantes)

Deuxième partition scénique de Jean-Philippe Rameau, l'opéra-ballet (ou ballet héroïque) *les Indes Galantes* fut créé par l'Académie royale de musique dans la salle des Tuileries à Paris le 23 août 1735. Il n'y avait ce jour-là que deux entrées, *le Turc généreux* et *les Incas du Pérou*. A la troisième représentation fut ajoutée la troisième entrée (*les Fleurs*), et à la vingt-quatrième (10 mars 1736) la quatrième (*les Sauvages*). Le livret de Louis Fuzelier rejette la mythologie et le merveilleux de la tragédie lyrique au profit d'un thème alors à la mode, l'exotisme. Chaque entrée se déroule dans des Indes imaginaires, pays peu déterminés situés hors d'Europe mais où, sans exception, l'Amour règne en maître.

Les trois premières entrées baignent respectivement dans une atmosphère dramatique, tragique et bucolique. La quatrième entrée (*Les Sauvages*) relève quant à elle d'une logique de comédie. Elle nous mène dans une forêt d'Amérique, non loin des colonies françaises et espagnoles, où doit être célébrée la cérémonie du Grand Calumet de la paix. L'officier français Damon et l'officier Don Alvar aiment l'un et l'autre Zima, une belle Indienne, Damon vantant les mérites de l'inconstance et Don Alvar ceux de la fidélité. Adario, "commandant les guerriers de la nation sauvage", assiste caché à la scène. Il tient le registre de la tendresse et de l'émotion, et c'est à ce "bon sauvage" que Zima accordera sa main. Le ballet du Grand Calumet de la paix scelle la réconciliation générale.

On entend une musique splendide, tant en ce qui concerne les parties vocales que les épisodes chorégraphiques. La danse du Grand Calumet de la paix est la version orchestrée et chantée d'une pièce de clavecin intitulée justement *les Sauvages* (de la *Suite en sol des Nouvelles Suites de pièces de clavecin*, v.1729-1730). La grandiose chaconne terminale en *ré* majeur, remarquablement instrumentée, notamment dans les basses, est sans doute la plus belle de toute la musique française.

M.V.

Igor Stravinsky

Renard, histoire burlesque chantée et jouée

Renard, histoire burlesque chantée et jouée dont Igor Stravinsky signa le texte et la musique, fut composé en 1915-1916 et créé à l'Opéra de Paris le 18 mai 1922 par les Ballets russes sous la direction d'Ernest Ansermet et dans une chorégraphie de Bronislava Nijinska, qui dansa le rôle-titre. Dédié à la princesse Edmond de Polignac, l'ouvrage témoigne de la collaboration du compositeur avec Ch. F. Ramuz, à qui l'on doit la version française d'un texte adapté à l'origine, en un montage habile, de contes populaires russes (recueil d'Afanassiev). L'écriture y est virtuose et satirique, comme dans *l' Histoire du soldat*. Stravinsky sacrifie ici à l'esthétique âpre et dure de l'imagerie populaire, la musique se teinte d'accents rustiques mettant en valeur les personnages et l'action, tirés du célèbre *Roman de Renard*.

Les personnages visibles sont muets et les chanteurs (deux ténors et deux basses) invisibles, placés dans la fosse avec l'orchestre de dix-sept solistes et non identifiables à des personnages précis (Renard, le Coq, le Chat, le Bouc). A noter l'emploi particulier et inusité du cymbalum ainsi que la prédominance des bois et des cuivres sur les cordes. Comme dans *Noces*, le texte n'existe que grâce à la musique, qui s'en empare pour lui donner une signification au-delà des paroles. Stravinsky insista sur le fait que *Renard*, fort habile psychologue, va faire sa dupe de Monsieur Coq, le vaniteux. Frères Chat et Bouc interviendront alors et, comme la morale l'exige, Renard sera puni à la dimension de sa roublardise : il mourra sous les coups. Ainsi que l'a souligné André Boucourechliev, "*Renard* est comme *Noces* un archétype puissamment développé de coutumes et de dires populaires, mais au matériau totalement remodelé. Si toutefois *Noces* recrée un rituel à l'époque encore vivant, *Renard* se réfère à un art perdu... C'est LE conte, son archétype".

M. V.

samedi 14 janvier 1995
dimanche 15 janvier 1995
14h30 - amphithéâtre

William Christie et Christophe Rousset

Récital à deux clavecins :

Ruckers-Taskin, 1646 et Hemsch, 1761

collection du musée de la musique

Gaspard Le Roux

Suite en fa majeur

François Couperin

Suite de l'Impériale (des "Nations")

Luigi Boccherini

Quatuor en la majeur opus 26 N°4 G.198

Wilhelm Friedemann Bach

Concerto en fa majeur

Gaspard Le Roux

Suite en fa majeur

On ne sait pratiquement rien de la vie de Gaspard Le Roux. Il naquit vers le milieu du XVII^e siècle et mourut, sans doute à Paris, peu avant le 17 juin 1707. Aucune de ses lettres ni aucun de ses manuscrits musicaux n'ont survécu. Un document de 1690 le cite comme "Monsieur Le Roux, maître de musique". Un autre, de 1692, le fait apparaître dans une liste de célèbres clavecinistes parisiens. Un troisième, de 1696, le qualifie de "célèbre maître de musique". Son recueil de *Pièces de clavecin* fut publié sans dédicace à Paris en 1705, mais sa composition fut en toute probabilité entreprise plusieurs années auparavant. Une autre édition parut plus tard (en 1706 selon Wilfrid Mellers) à Amsterdam. En 1725, Sébastien de Brossard offrit au roi un recueil de motets dont un de Le Roux (il en composa trois, ainsi qu'un *Air sérieux*). Il est mentionné dans le dictionnaire de Walthers (1732) ainsi que dans d'autres en Allemagne, et Johann Ludwig Krebs, un des élèves de Bach, possédait une copie de sa *Suite N°1* en ré mineur. En France, après le début du XVIII^e siècle, on fit silence sur son nom jusqu'en 1906.

Le Roux lui-même n'utilisa pas le terme "suite". Il ne fit que regrouper les pièces de même tonalité. Dans son édition de 1959, Albert Fuller distingue sept suites, où outre les *Préludes*, seules trois pièces ne sont pas de danse. Dans l'édition de 1705, la plupart des pièces sont également présentées dans un arrangement (réalisé par le compositeur en personne) pour trio, avec basse chiffrée et deux parties supérieures. Le Roux s'en explique dans sa préface, ajoutant que ces arrangements pouvaient servir de base à une exécution à deux clavecins. Les *Préludes* sont relativement simples, et on y relève l'influence des luthistes, tout comme dans les *Allemandes* et *Courantes*, quant à elles plus compliquées. Les *Sarabandes* sont d'une diversité rare chez les autres compositeurs de l'époque. La *Suite N°5* en fa majeur est faite des sept pièces suivantes : *Prélude*, *Allemande grave*, *Courante*, *Chaconne*, *Menuet* (avec double du menuet et double de la basse), *Passepied* et (autre) *Allemande*.

M. V.

François Couperin

Suite de l'Impériale (des "Nations")

Avec comme titre global *Les Nations* parurent en 1726 quatre grands Concerts intitulés respectivement *La Française*, *L'Espagnole*, *L'Impériale* et *La Piémontaise* et composés chacun d'une sonate en trio à l'italienne puis d'une suite à la française : exemple parmi d'autres de ces "Goûts réunis" qu'affectionnait Couperin, qui dans sa préface expliqua que les sonates étaient de composition bien plus ancienne que les suites. Les sonates de jeunesse *La Pucelle* (vers 1692), *La Visionnaire* et *L'Astrée* (entre 1692 et 1714) furent ainsi à l'origine de *La Française*, de *L'Espagnole* et de *La Piémontaise*. Couperin écrivit en tout sept sonates en trio (appelées par lui "Sonades"), dont trois - *La Steinquerque* (fin 1692), *La Sultane* et *La Superbe* (avant 1714) - ne furent pas reprises dans *Les Nations*. La dernière composée (après 1714), particulièrement somptueuse, ne figure sur aucun manuscrit mais seulement sur l'édition de 1726 : c'est celle en tête de *L'Impériale*. Peut-être fut-elle conçue, contrairement aux trois autres des *Nations*, au même moment que la suite qui lui succède. L'homogénéité d'écriture de *L'Impériale*, un des sommets de la musique de chambre de Couperin, est en effet exceptionnelle.

Couperin lui-même évoqua la possibilité d'exécuter à deux clavecins des pièces en trio comme celles de la suite de *L'Impériale*. *L'Allemande* est plus grave et plus sérieuse que dans les trois autres suites, et les deux *Courantes* ont plus d'ampleur. La *Sarabande* appartient moins au genre gracieux qu'au genre sévère. Vif contraste avec la *Bourrée*, d'allure rustique et paysanne. La *Gigue* se distingue par sa pulsation rapide et son thème en notes pointées à la française, non en triolets. Après ces mouvements de danse s'insère un joyeux et charmant *Rondeau* à trois couplets. La *Chaconne* relève du genre appelé par Couperin "Chaconne légère". Elle est en *ré* majeur, avec au centre un épisode en *ré* mineur plus sombre et doté d'effets d'écho. Le retour au majeur se fait "gayement", atmosphère confirmée par le *Menuet* final.

M.V.

Luigi Boccherini

Quatuor en la majeur opus 26 N°4 G.198

Né à Lucques (Italie) en 1743, Luigi Boccherini vécut en Espagne de 1768 à sa mort en 1805. Avec Muzio Clementi, spécialiste italien de musique instrumentale de son temps, et en musique de chambre, son domaine d'élection, il ne fut alors surclassé que par Haydn et Mozart. Sa production de chambre fait appel aux formations les plus diverses, mais est incontestablement dominée par ses 91 quatuors à cordes, composés de 1761 à 1804, et par ses 113 quintettes à cordes avec deux violoncelles, composés de 1771 à 1795. Il tint lui-même un catalogue de ses œuvres, en leur donnant des numéros d'opus ne correspondant que rarement à ceux des diverses éditions, et les divisa, selon leurs dimensions, en "grandes" (*opéra grande*) et en "petites" (*opera piccola*). Il renonça vers 1796 à se rendre en France, mais confia à cette époque l'édition de sa musique à Ignaz Pleyel, établi à Paris depuis 1795. Lucien Bonaparte, ambassadeur de France à Madrid en 1800-1801, fut son dernier protecteur. Un catalogue de ses ouvrages a été dressé par Yves Gérard (1969).

Datés de 1778, les six "petits" *quatuors* opus 26 G. 195 - 200, en deux mouvements seulement, parurent en 1781 chez Artaria à Vienne comme opus 32. Ils furent transcrits à l'époque à la fois pour *quatuor pour clavecin et cordes* (G.259) et pour *deux clavecins* (G.76), ce qui a permis à William Christie et à Christophe Rousset d'inscrire l'un d'eux - le "*quartettino*" opus 26 n°4 en *la majeur* G. 198, fait d'un *Larghetto* et d'un *Minuetto con moto* - au programme de leur récital. On ne sait qui réalisa ces deux séries d'arrangements, parvenues jusqu'à nous grâce à un manuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Etat de Saxe à Dresde. Leur auteur procéda avec le plus grand soin, respectant fidèlement le texte musical, les titres des mouvements et les indications d'expression de l'original. Peut-être s'agissait-il d'un claveciniste amateur soucieux d'élargir son répertoire.

M.V.

Wilhelm Friedemann Bach

Concerto en fa majeur

Des quatre fils musiciens de Johann Sébastien Bach, Wilhelm Friedemann (1710-1784), l'aîné, est celui sur lequel l'ombre du père pèse le plus, il quitta Leipzig à l'âge de vingt-trois ans et occupa successivement des postes à Dresde (1733-1746) et à Halle (1746-1764). Ses vingt dernières années furent instables. Il les passa en musicien "indépendant", assurant tant bien que mal sa subsistance en donnant des leçons et en jouant de l'orgue, et mourut dans la misère à Berlin. Un catalogue de ses œuvres a été dressé en 1913 par Martin Falck.

Ses années de Dresde furent surtout consacrées à la musique instrumentale et ses années de Halle à la musique vocale (cantates). Peu après son arrivée à Dresde ou juste avant fut écrit le *Concerto a duoi Cembali Concertati* (ou *Sonate pour deux clavecins*) en fa majeur F.10. Ont subsisté notamment l'autographe (non daté) et une copie de la main de Johann Sébastien, raison pour laquelle l'ouvrage fut attribué à ce dernier et publié comme tel au XIXe siècle par la Gesellschaft (BWV Anh.188). En 1864 cependant, une autre édition fut réalisée par Johannes Brahms (*Sonate pour deux pianos*) en indiquant correctement comme auteur Wilhelm Friedemann. De cette partition brillante, le premier mouvement (*Allegro moderato*) est une nette forme sonate avec deux reprises et le deuxième un *Andante en ré* mineur, avec deux reprises également. Le finale (*Presto*), sans la moindre reprise, est de style différent, apparenté quant à lui au genre "concerto", avec ses alternances de *tutti* (unisson des quatre mains) et de *sol* et sa forme "ritournelle". Seul ce dernier mouvement s'inscrit dans la descendante directe du *Concerto italien* BWV 971 (dans la même tonalité) de Johann Sébastien.

A peu près à la même époque (début des années 1730), Wilhelm Friedemann écrivit un *Concerto per il Cembalo Solo* (en sol majeur F.40) s'inscrivant au contraire tout entier dans cette descendance.

M.V.

Clavecin d'Andréas I Ruckers,

Anvers, 1646 ; ravalé par Pascal Taskin, Paris, 1780.

collection du musée de la musique ; ancienne collection Geneviève Thibault de Chambure ; acquis en 1979 en paiement de droits de succession.

- 2 claviers, 5 octaves (Fa1-fa3).
- clavier inférieur : 8 pieds plume
4 pieds plume
8 pieds buffle
- clavier supérieur : 8 pieds plume
- jeu de luth (manuel).
- registration par 6 genouillères : diminuendo, octave, grand jeu, petit clavier (accouplement), buffle, élévation.
- inscription peinte au-dessus du clavier : *Andréas Ruckers me fecit Antverpiae*. Date peinte sur la table : 1646. Marque au fer sur le sommier : Fait par Pascal Taskin à Paris. 1780.

Construit par Andréas Ruckers, l'un des membres de la plus célèbre dynastie anversoise de facteurs de clavecin, cet instrument était à l'origine transpositeur. De cette époque datent la table d'harmonie, avec son décor d'oiseaux et de fleurs, et sa rose figurant un ange harpiste encadré des initiales AR, ainsi que les peintures de l'intérieur du couvercle, attribuées à Hendrik Castels, qui représentent *La visite d'Athéna aux muses* et *La danse des suivantes de Diane*.

L'instrument a subi une première intervention au début du XVIIIe siècle, avec l'alignement des claviers et un "petit ravalement", c'est-à-dire l'augmentation de la tessiture sans élargissement de la caisse. A cette occasion, le décor extérieur a été refait : le dessus du couvercle porte une somptueuse nature morte sur fond doré, avec des fruits, des fleurs et une flûte à bec posée sur un cahier de musique. La caisse est décorée de motifs dans le style de Jean Bérain ou Claude Audran, enfants musiciens et grotesques.

Le clavecin a ensuite subi un "grand ravalement" en 1756, dans l'atelier de François-Etienne Blanchet à Paris. La caisse a alors été élargie, les claviers refaits, les sautereaux allongés et l'étendue portée à cinq octaves moins une note.

La dernière intervention a été effectuée en 1780 par Pascal Taskin, qui a ajouté une note à l'aigu ainsi qu'un nouveau rang de sautereaux montés en buffle et un dispositif de registration commandé par des genouillères.

Une restauration récente, confiée à l'atelier Von Nagel, a consisté à remplacer les registres et les sautereaux originaux par des fac-similés. L'usure naturelle, accrue sur un instrument ancien, avait entraîné un élargissement des mortaises de registres, rendant les réglages difficiles et le jeu imprécis. Ainsi, tout en conservant sa sonorité originale, le clavecin se trouve aujourd'hui doté d'une mécanique neuve.

Clavecin de Jean-Henri Hemsch,

Paris, 1761

collection du musée de la musique : acquis en vente publique en 1974.

- 2 claviers, 5 octaves (Fa1 -fa3)
- clavier inférieur : 8 pieds plume
4 pieds plume
- clavier supérieur : 8 pieds plume
- jeu de luth
- registration et accouplement manuels
- marque peinte autour de la rose : *Henri Hemsch*
- date peinte sur la table d'harmonie : 1646.

Jean-Henri Hemsch, né en 1700 à Cartenholz près de Cologne, entra en apprentissage à Paris en 1728 chez son compatriote Anton Vater. En 1747, il fut élu juré de la communauté des facteurs d'instruments, et prit la nationalité française en 1750. Il était chargé de l'entretien des instruments du fermier général Alexandre Le Riche de La Pouplinière, célèbre mécène et amateur de musique, qui fut entre autres le protecteur de Jean-Philippe Rameau.

A sa mort en 1769, Hemsch laissa un atelier très prospère, repris par son neveu et élève Jean-Henri Moers.

Par la disposition des jeux et le style de facture, le clavecin Hemsch du musée de la musique est parfaitement représentatif des modèles construits à Paris entre 1730 et 1770. Par son décor très sobre, il est identique à l'instrument représenté sur le dessin de Carmontelle, où l'on voit le jeune Mozart au clavier en compagnie de son père et de sa soeur, lors de leur premier séjour parisien en 1763-1764.

Il a subi vers la fin du XVIII^e siècle une légère transformation, le rang de sautereaux du jeu de 8 pieds inférieur ayant alors été monté en buffle, selon un usage qui semble avoir été assez courant à l'époque.

Une restauration confiée en 1985 à l'atelier "Les tempéraments inégaux", a permis de remplacer l'ensemble des sautereaux et des registres (y compris ceux du jeu de buffle) par des éléments neufs rigoureusement conformes à l'original.

samedi 14 janvier 1995
18h - salle des concerts

Daniel Barenboïm, piano

Ludwig van Beethoven

Sonate pour piano n°7 en ré majeur opus 10 n°3

Arnold Schoenberg

Trois pièces pour piano opus 11

Ludwig van Beethoven

Sonate pour piano n°32 en ut mineur opus 111

Ludwig van Beethoven

Sonate pour piano n°7 en ré majeur opus 10 n°3

Les sept premières sonates pour piano de Beethoven - opus 2 n°1 - 3, opus 7 et opus 10 n°1 - 3 - sont très révélatrices des problèmes que comme compositeur il dut affronter lors de ses débuts à Vienne. Les trois de l'opus 2 (1795 - 1796), dédiées à Haydn, sont vastes et en quatre mouvements, originales de conception mais pas très concentrées, avec sur le plan structurel un côté "symphonie pour piano". La *sonate opus 7*, peut-être prévue à l'origine comme élément du futur opus 10, est de même type. Les sonates opus 10 n°1 et 2 sont au contraire brèves et concentrées, en trois mouvements seulement. La *Sonate n°7 en ré majeur opus 10 n°3* réussit la synthèse de ces divers traits. En quatre mouvements, elle est vaste mais extrêmement concentrée.

L'opus 10 parut dans l'été 1798. Des trois, la sonate en *ré* majeur, pour laquelle existent de nombreuses esquisses, fut la dernière composée, et elle occupa Beethoven pendant plus d'un an. Le *Presto* initial s'ouvre à l'unisson des deux mains, sur un tétracorde descendant suivi d'une remontée jusqu'à un point d'orgue sur la note *la*. Le "second thème", désinvolte, est en *si* mineur. Il intervient tôt. La dominante s'établit plus tard, et la fin de l'exposition fait un large usage du tétracorde descendant. Le deuxième mouvement (*Largo e mesto* en *ré* mineur) est un de ces épanchements pathétiques qui frappèrent tant les contemporains. *Mesto* signifie *triste*, et on trouve également cette indication rare dans le célèbre mouvement lent en *fa dièse* majeur du quatuor opus 76 n°5 de Haydn, exactement contemporain (1797). Après cette page exceptionnelle, le *Menuetto (Allegro)* débute sur la pointe des pieds. Le trio central, en *sol* majeur, fait contraste par sa virtuosité (triolet et passages de main). La virtuosité est aussi un des éléments constitutifs du *finale (Allegro en rondo)*, mais il s'y mêle une forte dose d'humour et même de laconisme. La conclusion, abrupte, se perd dans le registre grave.

M.V.

Arnold Schoenberg

Trois pièces pour piano opus 11

L'œuvre pour piano seul de Schoenberg n'est pas d'un volume considérable. Elle se limite à cinq recueils, mais tous sont d'une importance décisive dans son évolution créatrice. L'opus 11 inaugure la période "atonale", l'opus 19 relève de la petite forme aphoristique, les opus 23 et 25 correspondent aux premiers essais dodécaphoniques, l'opus 33 reflète la pensée sérielle dans toute sa maturité. Le piano schoenbergien ne propose pas pour autant un renouveau décisif de la technique instrumentale : il découle du grand piano romantique, de Schumann et surtout de Brahms.

Postérieures aux *George Lieder opus 15* (1908-1909), les *Trois pièces opus 11* constituent les tout premiers exemples d'atonalisme dans le domaine de la musique "pure". L'harmonie n'y est plus fonctionnelle, et utilise des accords "inclassables" dans le cadre d'un chromatisme constant, d'une ambiance sonore englobant en quasi-permanence le total chromatique. Les deux premières pièces furent terminées les 19 et 22 février 1909, la troisième (contemporaine des *Cinq pièces pour orchestre opus 16*) le 7 août suivant. La création eut lieu à Vienne le 14 janvier 1910 par la pianiste Etta Werndorff, au même concert que l'opus 15.

La première pièce - *Mässig (Modéré)* - est relativement la plus simple et la plus traditionnelle des trois. Elle oppose une phrase mélodique à des passages plus animés où fusent de rapides arpèges, et contient le tout premier exemple - amplifié par Boulez dans ses *Structures II* - d'utilisation des sons harmoniques au piano. La deuxième - *Sehr langsam (Très lent)* - est la plus développée. A un sombre ostinato de croches dans le grave, elle oppose deux fois dans l'aigu un développement violent et tendu. Busoni en réalisa une transcription "de concert". La troisième - *Bewegt (Agité)* - est violente et concentrée, et de loin la plus ancienne et la plus réussie esthétiquement. On a là un parfait spécimen de forme ouverte et de musique athématique.

M.V.

Ludwig van Beethoven

Sonate pour piano n°32 en ut mineur opus 111

Deux fois au moins, Beethoven inaugura une étape importante de sa carrière en écrivant une œuvre de vaste dimension, dotée des quatre mouvements traditionnels et appliquant les principes formels hérités de Haydn à une échelle auparavant inconnue. Ainsi naquirent en 1804 la *Symphonie Héroïque* et en 1818 la *Sonate Hammerklavier* (n°29 en si bémol opus 106).

Trois sonates seulement - n°30-32 opus 109-111 - devaient suivre la *Hammerklavier*. Elles marquent un retour à une certaine brièveté, voire à une certaine simplicité, avec chaque fois une importance particulière accordée au *finale*. Achevée en 1822 et parue la même année avec une dédicace à l'archiduc Rodolphe, la *Sonate n°32 en ut mineur* opus 111 n'a que deux mouvements que tout oppose : mode mineur et mode majeur, forme sonate et forme variations, dynamisme et statisme, dramatisme et contemporain. Elle débute par une introduction (*Maestoso*) fondée notamment sur des harmonies de septième diminuée. Les trois septièmes diminuées de la musique tonale s'y succèdent. On les retrouve dans le même ordre et sous forme d'accords à la fin de l'*Allegro con brio ed appassionato*, et surtout comme démarche harmonique d'ensemble de son développement central. Ce développement est fugué. Le second mouvement est la célèbre *Arietta* (*Adagio molto, semplice e cantabile*) avec variations. Le thème est simple, et la démarche de Beethoven va dans le sens d'une simplification toujours plus poussée non de la facture musicale et sonore, mais de la conception même du thème, réduit progressivement à une sorte de squelette. Après environ un quart d'heure du plus pur *ut* majeur, on arrive à un trille cadentiel suivi d'une modulation vers *mi* bémol majeur. Tout reste alors en suspens, avant le retour d'*ut* majeur et les variations amplificatrices terminales. "L'exploration par le dernier Beethoven de l'univers tonal ne fut autre qu'un acte d'introspection". (Charles Rosen)

M.V.

samedi 14 janvier 1995
20h30 - rue musicale et salle des concerts

L'Oreille d'Abondance
Soirée jazz et musiques du monde

avec par ordre d'apparition dans la rue musicale :

Jean Méreu, trompette, voix

dans la conque :

Duo Anna Kupfer, chants et accordéon
et Bruno Sansalone, clarinette

Erik Marchand, chants de Bretagne

Donnisulana, chants polyphoniques corses
Dominique Bianconi, Gigi Casabianca, Patrizia Dau,
Aline Filippi, Jacky Micaelli

Almas Almatov, chants du Kazakhstan

L'Avant garde républicaine,
Michel Robert, saxophone
Laurent Bigot, saxophone
Jean-Marc François, actions
Etienne Roche, trombone
Alfred Spirli, percussion
Pierre Peyras, tuba
Astrud Garnier, trompette, voix
Chango Ibarra, grosse caisse
Michel Mandel, saxophone

Philippe Véniel, feuille de lierre

Baron samedi percussions

**Abdel Abrit, Michel Boiton, Michaël Boudoux,
Christian Rollet**

dans la salle des concerts :

Duo Jérôme Thomas, jongleur
et Jean-Paul Autin, saxophone soprano et clarinette
basse

Apollo,

Jean Paul Autin, saxophone alto
Jean-Luc Cappozzo, trompette
Alain Gibert, trombone
Patrick Bouffard, vielle à roue

Marmite Infernale,

Jean Paul Autin, saxophone soprano, clarinette basse
Michel Boiton, batterie
Jean BolcatO, contrebasse, voix
Jean-Luc Cappozzo, trompette
Patrick Charbonnier, trombone
Xavier Garcia, claviers
Alain Gibert, trombone
Pascal Lloret, piano
Jean Méreu, trompette
Maurice Merle, batterie
Alain Rellay, saxophone ténor
Christian Rollet, batterie
Jacques Veille, trombone
Guy Villerd, saxophone ténor

Duo Bernard Lubat - André Minvielle

Bernard Lubat, accordéon, percussions, voix
André Minvielle, voix percussions

Doudou N'Dyaye Rose

Maître-tambour et ses vingt tambourinaires

L'oreille d'abondance

Soirée jazz et musiques du monde

Une oreille lors d'une vie rend compte de chocs et chuchotements, de claquements et de sifflets, du grain des sons, elle donne un sens à la suavité, au plaisir, à l'émotion. Elle filtre les saturations, les transitoires, nomme les instruments et nourrit les débordements, le sentiment du sublime ; elle décèle le "swing", induit le mouvement jusqu'à la transe, l'immobilité jusqu'à l'hypnose.

C'est l'oreille d'abondance.

C'est de l'oreille que parle la voix : voix jaune, voix rouge, voix blanche, voix noire, rythmes et danses de tous horizons, de tous climats et toutes souffrances.

C'est au contact des voix populaires que l'ouïe devient savante.

La soirée dédiée au jazz et aux musiques du monde, sera ce parcours musical mouvementé, où l'on rencontre, aux détours d'un relief, ces étranges autres nous-mêmes, qui nous ont donné depuis toujours rendez-vous à la fête où nous les avons conviés.

Direction artistique : Association à la Recherche d'un Folklore Imaginaire

Conception : Maurice Merle et Christian Rollet

commande de la cité de la musique

dimanche 15 janvier 1995
16h30 - salle des concerts

Alban Berg

Concerto de chambre

Pierre Boulez, direction

Gidon Kremer, violon

Daniel Barenboïm, piano

Ensemble Intercontemporain

Gustav Mahler

Adagio de la Symphonie n°10 en fa dièse majeur

Pierre Boulez, direction

Orchestre du Conservatoire

présentation du concert : Jean-Pierre Derrien

Ce concert sera diffusé sur *France Musique*

Alban Berg

Concerto de Chambre

Le 12 juillet 1913, deux ans après avoir mis le point final à la partition d'orchestre de *Wozzeck*, Alban Berg écrit à son maître et ami Schoenberg qu'il avait en chantier un *Concerto de chambre pour piano, violon et instruments à vent*. Il désirait le dédier à Schoenberg pour son cinquantième anniversaire, mais ne termina l'esquisse complète que le 9 février 1925, jour de son propre quarantième anniversaire. L'œuvre fut entièrement achevée le 23 juillet suivant et créée à Berlin le 27 mars 1927 sous la direction de Hermann Scherchen.

De toutes les œuvres de Berg, le *Concerto de chambre* est une des plus méticuleusement calculées, ce qui ne nuit en rien à son ardent lyrisme, le chiffre 3 en détermine toutes les données. Le premier mouvement est précédé d'une devise musicale de cinq mesures devant être exécutée mais non dirigée et correspondant aux lettres des noms ARNOID SCHÖNBERG, ANTON WEBERN et ALBAN BERG. Ces trois sigles commencent par un *la* (équivalent de la lettre A), possèdent en commun certains intervalles et gravitent dans l'orbite de *ré* mineur et de sa dominante. L'ouvrage possède des aspects sériels, mais n'est pas encore dodécaphonique. Les vents sont au nombre de treize.

Le premier mouvement est un thème varié (*Thema scherzoso con variazioni*) pour piano et vents. Le thème, énoncé aux vents seuls, est suivi de cinq variations, dont la première pour piano seul et la deuxième au rythme de valse lente. La plus importante est la quatrième. Le deuxième mouvement est un grand *Adagio* pour violon et vents annonçant *Lulu* mais non sans souvenirs nostalgiques de *Tristan* et de *Pelléas* et construit en deux moitiés rigoureusement symétriques, la seconde étant la rétrogradation exacte de la première. Entre ces deux moitiés, douze ut dièse "nocturnes" dans l'extrême-grave du piano, dont c'est la seule intervention. Le troisième mouvement (*Rondo ritmico con Introduzione*) réunit enfin les deux solistes, qui dialoguent à découvert durant l'importante cadence introductive. Le *Concerto de chambre* ne conclut pas : la fin reste suspendue sur l'accord de triton.

M.V.

PECHINEY

parraine

Les Arts Florissants
WILLIAM CHRISTIE



D'après Le Sueur et Poussin,

Olivier Debré

pour

PICHINIT S^A et les Arts Florissants

biographies

Pierre Boulez

Né en 1925 à Montbrison (Loire), Pierre Boulez suit les cours d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Nommé directeur de la musique de scène à la Compagnie Renaud-Barrault en 1946, il compose la même année la *Sonatine* pour flûte et piano, la *Première Sonate* pour piano, et la première version du *Visage nuptial* pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char. Soucieux de la diffusion de la musique contemporaine et de l'évolution des rapports du public et de la création, Pierre Boulez, tout à la fois compositeur, analyste et chef d'orchestre, fonde en 1954 les concerts du Domaine musical (qu'il dirige jusqu'en 1967), puis l'IRCAM en 1975 et l'Ensemble Intercontemporain en 1977. Il est nommé chef permanent du B.B.C. Symphony Orchestra à Londres en 1971. En 1969, il dirige pour la première fois l'Orchestre philharmonique de New York, dont il assure la direction de 1971 à 1977, succédant à Léonard Bernstein. En 1976, Pierre Boulez est invité à diriger *La Tétralogie* de Wagner à Bayreuth, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, pour la commémoration du centenaire du *Ring*. Il dirigera cette production cinq années de suite. Son œuvre *Répons*, pour ensemble instrumental et ordinateur en temps réel, a été créée dans sa quatrième version lors du festival d'Avignon en 1988. A la fin de l'année 1991, il abandonne ses fonctions de directeur de l'IRCAM, tout en restant directeur honoraire. Professeur au Collège de France, Pierre Boulez est l'auteur de nombreux écrits sur la musique et d'une imposante discographie.

Orchestre du Conservatoire

La participation des étudiants du Conservatoire à diverses manifestations publiques fait partie intégrante de la scolarité. Il est en effet nécessaire qu'un instrumentiste puisse au cours de ses années d'apprentissage pratiquer la musique d'ensemble sous toutes ses formes - de la musique de chambre à l'orchestre symphonique en grande formation - et acquérir l'expérience de la scène. Les orchestres du Conservatoire sont constitués à partir d'un "pool" de plus de 500 instrumentistes qui se réunissent en des formations variables, par session, selon le programme et la démarche pédagogique retenue.

Les sessions se déroulent sur des périodes de deux à trois semaines, en fonction de la difficulté et de la longueur du programme. Le processus est généralement le suivant : 1 ou 2 services de trois heures sont consacrés à une première lecture avec l'effectif complet pour donner à chaque instrumentiste une idée de l'objectif artistique à atteindre et permettre un premier "débroussaillage". Dans un deuxième temps les étudiants participent à des répétitions de pupitre ou de section au cours desquelles un travail technique instrumental de groupe est réalisé en relation avec l'apprentissage individuel de l'instrument. La dernière phase consiste à rassembler les morceaux du puzzle par un nombre déterminé de répétitions en tutti. Nous essayons systématiquement de donner plusieurs fois les mêmes œuvres en public afin que la représentation puisse également permettre un approfondissement en situation de réel, celle du concert.

Les principes de programmation des orchestres du Conservatoire sont simples : faire aborder aux étudiants des chefs-d'œuvre de périodes et de styles variés avec le meilleur encadrement possible. Dans les mois à venir, les étudiants pourront ainsi aborder des œuvres telles que *le Sacre du Printemps*, *le Double concerto* de Brahms, *Rituel* de Pierre Boulez, du Bach, ect. Le travail de pupitre est généralement assuré par des professeurs du Conservatoire qui sont également solistes d'orchestres. Nous avons enfin la chance d'accueillir de plus en plus de grands chefs qui motivent et forment au plus haut niveau les instrumentistes concernés. La tradition de la pratique orchestrale au Conservatoire est ancienne. D'après Constant Pierre, dès 1801 les symphonies de Haydn, puis de Mozart (1803) et de Beethoven (1819) étaient jouées par les élèves. Plus récemment, la Société des Concerts du Conservatoire fut à l'origine de l'Orchestre de Paris.

William Christie

Né en 1944 à Buffalo, William Christie débute ses études musicales avec sa mère, puis poursuit l'étude du piano, de l'orgue et du clavecin, notamment avec Ralph Kirkpatrick qui sait l'encourager dans sa prédisposition pour la musique française. Diplômé de Harvard et de Yale, il s'installe en France en 1971 et enregistre son premier disque pour l'ORTF, en collaboration avec Geneviève Thibault de Chambure. Il continue parallèlement ses études de clavecin avec Kenneth Gilbert et David Fuller et se produit dans la plupart des grands festivals européens.

De 1971 à 1975, il fait partie du "Five Centuries Ensemble", groupe expérimental consacré aux musiques ancienne et contemporaine, et participe ainsi à de nombreuses créations d'œuvres de compositeurs comme L. Berio, S. Bussoti, M. Feldman, L. De Pablo.

Il rejoint l'ensemble "Concerto Vocale", dirigé par René Jacobs, en 1976; il y tient le clavecin et l'orgue jusqu'en 1980.

C'est en 1979 qu'il fonde Les Arts Florissants, ensemble avec lequel il se consacre à la redécouverte du patrimoine musical français, italien et anglais des XVIIe et XVIIIe siècles; la singularité de cet ensemble, qui se produit aussi bien en formation de chambre qu'avec des solistes, chœurs et orchestres, et qui défend le répertoire sacré comme le répertoire de théâtre, lui permet d'exprimer complètement ses goûts pour les musiques de cette époque et de participer au renouveau d'un art vocal baroque.

Homme de théâtre, sa passion pour la déclamation française le conduit à aborder la tragédie lyrique française et il se voit rapidement confier la direction musicale de productions d'opéras avec Les Arts Florissants; il connaît ainsi certains de ses plus beaux succès, avec la complicité des metteurs en scène Jean-Marie Villégier, Robert Carsen, Alfredo Arias, Jorge Lavelli, Adrian Noble, Pier-Luigi Pizzi, Pierre Barrât et des chorégraphes Francine Lancelot, Béatrice Massin, Anne Yepes, Shirley Wynne, Maguy Marin, François Raffmot.

En 1982, il devient le premier américain titulaire au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, et prend en charge la classe de musique ancienne; dans ce cadre, et avec la participation d'autres institutions pédagogiques prestigieuses, il prend régulièrement la responsabilité de productions d'élèves.

William Christie contribue largement à la redécouverte de l'œuvre de Marc-Antoine Charpentier en lui consacrant une part importante de la discographie des Arts Florissants, douze titres parmi lesquels les opéras *Médée* et *David et Jonathas* ainsi que les intermèdes musicaux du *Malade Imaginaire*.

Jean-Philippe Rameau est également l'un des compositeurs de prédilection de William Christie : il grave l'intégrale des œuvres pour clavecin, *Anacréon*, *Les Indes Galantes*, *Pygmalion*, *Nélée et Myrthis*, *Castor et PoUx* et les Grands Motets.

Sa fidélité aux Arts Florissants ne l'empêche pas de répondre occasionnellement aux invitations de grands orchestres (Paris, Lyon, Londres, Genève, Boston...). Au cours de l'été 1996, il dirigera *Theodora* de Haendel au Festival de Glyndebourne dans une mise en scène de Peter Sellars. Amoureux de l'art de vivre à la française, William Christie se passionne pour la gastronomie de son pays d'adoption et pour les jardins.

Claron McFadden

La soprano américaine Claron McFadden a étudié à l'Eastman School of Music à Rochester.

Elle fit ses débuts à l'Opéra en France en 1986 dans *Anacréon* de Rameau avec l'Opéra du Rhin et à New York dans le rôle de Belinda de *Didon et Enée* de Purcell sous la baguette de William Christie. Elle s'est produite au Festival de Salzbourg dans le *Directeur de Théâtre* et dans *David de Pénitente* de Mozart, les deux ouvrages étant dirigés par Frans Bruggen. Ses débuts en 1989 au Nederlands Opéra dans *Zerbinetta \$ Ariane à Naxos* de R. Strauss lui apportent la consécration dans son pays d'adoption. En 1990, elle interprète Clara dans *Porgy and Bess* au Théâtre des Westens de Berlin et l'année suivante elle se produit dans *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel aux Pays-Bas et en Espagne, puis dans *Les Danaïdes* de Salieri à l'Opéra de Nancy dans une mise en scène de Pier Luigi Pizzi. Plus récemment, la soprano a repris le rôle de Madame Herz dans *Le Directeur de Théâtre* au Concertgebouw d'Amsterdam avec l'Orchestre de Chambre de la Radio Néerlandaise et a interprété plusieurs oeuvres au Nederlands Opéra : *Les Brigands* d'Offenbach dans la mise en scène de Jérôme Deschamps, la création mondiale de *Gassir le héros* de Théo Loevendie, *Le Couronnement de Popée* et *Didon et Enée*.

Claron McFadden participe régulièrement aux tournées des Arts Florissants et a contribué au succès des *Indes Galantes*, données au Festival d'Aix-en-Provence en 1990 et à celui de *Castor et Pollux* l'année suivante. Toujours avec les Arts Florissants, elle participera aux représentations du *King Arthur* de Purcell au Théâtre du Châtelet en 1995.

Claron McFadden est également très appréciée pour son interprétation des compositeurs du XXe siècle (Milhaud, Poulenc, Ligeti, Chostakovitch, Villa-Lobos, Schoenberg...) et a participé à de nombreuses créations mondiales, notamment au Pacific Music Festival au Japon et au Festival d'Aldeburgh.

Jean-Paul Fouchécourt

Etonnant parcours que celui de Jean-Paul Fouchécourt **qui**, avant de se consacrer pleinement au chant, pousse le saxophone classique à son plus haut niveau et pratique la direction d'orchestre à la tête d'ensembles à "géométrie variable".

Sa rencontre avec Cathy Berberian est décisive à la découverte de son nouveau domaine d'expression. Toujours prêt à élargir son horizon, il découvre la musique ancienne au sein des Arts Florissants de William Christie avec lequel il chante en Europe, aux Etats-Unis, en ex-URSS, en Amérique Latine ou encore au Japon, et dans les plus grands festivals. Jean-Paul Fouchécourt s'est produit sur les plus grandes scènes internationales.

Il est l'un des rares ténors à cultiver aujourd'hui la technique de la "haute-contre à la française", toute douceur, naturel et charme (LA. Alexandre). Fort de ses différentes expériences, Jean-Paul Fouchécourt est très attaché à rendre à chaque époque son style propre (notamment par l'emploi des instruments anciens). Ainsi sa discographie (plus de quarante disques) s'étend de la musique renaissance (Josquin-Després) à la musique du XXe siècle (Strauss, Sauguet, Satie...).

Laurent Naouri

Après de brillantes études d'ingénieur (Ecole Centrale), Laurent Naouri choisit de se consacrer à la musique et plus particulièrement au chant. Très rapidement, il obtient diverses récompenses dont le Premier prix à l'unanimité de l'UFAM.

Il est aussitôt engagé pour interpréter le rôle de Guglielmo dans une tournée de *Così fan Tutte* organisée par le CNIPAL. Très remarqué lors de ces prestations, tant par ses qualités vocales que musicales, il est engagé pour de nombreux concerts et enregistrements, entre autres au Festival de Radio France - Montpellier.

Après avoir terminé ses études musicales à la Guildhall de Londres dans la classe de David Pollard, il est aussitôt engagé par de nombreuses scènes. Il interprète le rôle de *Christophe Colomb* (Milhaud) au Théâtre Impérial de Compiègne, il chante ensuite Léandre dans la production de Lyon de *L'Amour des Trois Oranges*. A Lyon, il est invité pour l'ouverture du nouvel Opéra (*Phaéton/Lully*).

Il est invité au Festival d'Aix-en-Provence pour divers concerts (*L'Enfance du Christ* et *L'Europe Galante* sous la direction de Minkowski). Après avoir repris le rôle de Guglielmo à l'Opéra de Rennes, il est engagé à l'Opéra Bastille dans la production *d'Adrienne Lecouvreur*. Il reprend alors avec un grand succès le rôle de Roland (Lully) à Montpellier, succédant à José van Dam. Il est invité à Toulouse pour *Pulcinella* (Stravinski) et sera ensuite au Festival de Hollande pour *l'Orfeo*.

Parmi ses projets, citons le rôle d'Onéguine à l'Opéra de Nantes, une série de représentations du *Viol de Lucrèce* sous la direction de Malgoire, de très nombreux concerts et récitals; il est également invité par l'Opéra de Lyon pour interpréter le rôle de Bottom dans *Le Songe d'une Nuit d'Été*.

Nicolas Rivenq

Né à Londres, Nicolas Rivenq commence ses études de chant à Paris en 1979 sous la direction de Jacqueline Bonnardot. Tout en faisant une licence de lettres à la Sorbonne et bien qu'étant toujours élève de l'Ecole Nationale des Arts décoratifs, il devient élève dans la classe de Michel Sénéchal à l'Ecole d'Art lyrique de l'Opéra de Paris.

Ayant reçu une bourse du ministère des Relations extérieures, il se rend aux Etats-Unis en 1984 pour étudier à l'Université d'Indiana sous la direction du baryton-basse italien Nicolas Rossi-Lemeni.

Après des débuts remarquables à Londres, dans des Cantates de Bach avec l'English Chamber Orchestra sous la direction de Sir Yehudi Menuhin, ce dernier l'invita aussitôt aux Festivals d'Edimbourg et de Gstaad. Suite à une série de récitals à Moscou et Leningrad, il est invité en 1986 par Pier-Luigi Pizzi au Festival de Pesaro, où il chante dans *le Comte Ory*.

Jonglant de la musique ancienne au répertoire classique, à côté de sa participation à un grand nombre de productions des Arts Florissants, de la Grande Ecurie et la Chambre du Roy. Nicolas Rivenq se produit dans différents opéras français. Il ne néglige pas non plus la musique du XXe siècle, interprétant notamment *The Wound Dresser* de John Adams avec l'Orchestre National de France en juillet 1991.

Il se fait entendre également dans des récitals où il excelle notamment dans la mélodie française.

Nicolas Rivenq a remporté le premier prix au Concours G.B. Viotti à Vercelli, dédié cette année-là à Mozart. Après sa participation aux concerts d'ouverture de la cité de la musique, Nicolas Rivenq sera dans les productions des trois Da Ponte sous la direction de Jean-Claude Malgoire.

Les Arts Florissants

En 1979, William Christie fonde un ensemble vocal et instrumental qui emprunte son nom à un petit opéra de Marc-Antoine Charpentier : *Les Arts Florissants*. Interprète d'œuvres souvent inédites des XVII^e et XVIII^e siècles puisées dans les collections de la Bibliothèque Nationale de France, l'ensemble contribue à la redécouverte d'un vaste répertoire (Charpentier, Campra, Montéclair, Moulinié, Lambert, Bouzignac, Rossi...). Les Arts Florissants abordent rapidement le monde de l'opéra, notamment à l'Opéra du Rhin dans des mises en scène de Pierre Barrât avec *Dido and Aeneas* de Purcell, // *Ballo Délia Ingrate* de Monteverdi, *Anacron* de Rameau et *Action* de Charpentier .

Ils connaissent la consécration avec *Atys* de Lully mis en scène par Jean-Marie Villégier (Grand Prix de la Critique 1987) à l'Opéra Comique, Caen, Montpellier, Versailles, Florence, New York et Madrid... Jean-Marie Villégier met également en scène avec succès *Le Malade Imaginaire* de Molière/M.-A. Charpentier, *La Fée Urgèle* de Duni/Fayart (direction musicale Christophe Rousset) et *Médée* de M.-A. Charpentier, également présentée à Lisbonne et à New York en 1994.

Depuis 1989, Le Festival d'Aix-en-Provence et La Brooklyn Academy of Music de New York invitent régulièrement Les Arts Florissants pour des productions toujours très remarquées.

Réclamé dans le monde entier, l'ensemble visitera en 1995 les Etats-Unis, la Grande-Bretagne, la Hongrie, la République Tchèque, la Slovaquie, l'Autriche, la Suisse, le Portugal, la Belgique, les Pays-Bas, l'Australie et le Japon, avec le soutien actif du Ministère des Affaires Etrangères : Association Française d'Action Artistique.

Depuis 1994, les Arts Florissants ont rejoint en exclusivité Erato/Warner Classics pour une production discographique comportant notamment les *Grands Motets* de Rameau, *Médée* de Charpentier et *King Arthur* de Purcell.

Les Arts Florissants sont subventionnés par le Ministère de la Culture et de la Francophonie, la ville de Caen, le Conseil Régional de Basse-Normandie et parrainés par *Pechiney*.

Les Arts Florissants

musiciens

violon	Bernadette Charbonnier
	Isabel Serrano
	Susan Cantrick
	Roberto Crisafulli
	Sophie Gevers Demoures
	Dario Luisi
	Nicolas Mazzoleni
	Valérie Mascia
	Martha Moore
	Michèle Sauve
	Hélène Schmitt
	Peter Van Boxelaere
	Ruth Weber
George Willims	
rabnzio Z̄,anella	
alto	Galina Zinchenko
	Laurence Duval
	Michel Renard
	Jean-Luc Thonnerieux
	Anne Weber
basse	Bruno Cocset (continuo)
	Paul Carlioz
	Brigitte Crepin
	Dominique Dujardin
	Michel Murgier
	David Simpson
Alix Verzier	
contrebasse	Richard Myron
	Michael Greenberg
hautbois	Michel Henry
	Kristin Linde
	Christian Moreaux
	Machiko Ueno

flûte Serge Saitta
Charles Zebley

basson Jean-Louis Fiat
Claude Wassmer

trompette Per Olov Lindeke
Gilles Rapin

percussions Marie-Ange Petit

clavecin . Thierry Schorr (continuo)

choeur

assistant musical choeur : François Bazola

soprano Caroline de Corbiac
Mhairi Lawson
Violaine Lucas
Anne Mopin
Brigitte Pelote
Valérie Picard
Anne Pichard
Sylvaine Pitour
Carys Lloyd Roberts

haute-contre Jean-Xavier Combarieu
Richard Duguay
Jean-Yves Ravoux
Didier Rebuffet
Bruno Renhold

ténor Bruno-Karl Boes
François Piolino
Jean-Marie Slaars
Deryck Huw Webb

basse Laurent Collobert
Jean-François Gay
David Le Monnier
Christophe Olive
Paul Willenbrock

Neil Jenkins

Neil Jenkins est né à Saint Leonard's on sea (Sussex). Il a reçu une éducation musicale en tant que choriste à l'Abbaye de Westminster et en tant qu'élève de chant au King's Collège de Cambridge, complétant ses études au Royal Collège of Music à Londres. En 1972, il obtient le prix de la fédération nationale des organismes de musique (le NFMS award).

Neil Jenkins a chanté avec le Scottish Opéra *Les Pêcheurs de perles*, *l'Enfant et les Sortilèges*, *Madame Butterfly*, *la Flûte Enchantée*, *Oedipus Rex* et *Salomé*, avec l'English National Opéra *Le Retour d'Ulysse* dans sa Patrie, avec le Welsh National Opéra *Le Barbier de Séville*, avec l'Opéra North *The Cunning Little Vixen*, *Eugène Onéguine* et *la Finta Giardiniera*, avec l'English Music Théâtre. De même Neil Jenkins a interprété de nombreux rôles sur les scènes internationales.

Neil Jenkins est également recherché en tant que soliste et il s'est produit avec tous les principaux orchestres londoniens et régionaux et avec la BBC. Il est fréquemment invité à Aldeburgh, Edinburgh, Bath et Cheltenham, ainsi que dans de nombreux pays.

Ian Caley

Le répertoire de Ian Caley qui a fait ses débuts au Festival de Glyndebourne en 1972, est très vaste, aussi bien dans le domaine de l'opéra que dans celui du concert, du récital et de l'opérette.

En Grande-Bretagne, il chante régulièrement à Covent Garden ainsi qu'à l'Opéra North et au Scottish Opéra. Ailleurs en Europe, il s'est produit à Paris, Marseille, Lyon, Genève, Lucerne, Bern, Francfort, Venise, Rome... Ian Caley a chanté sous la direction des chefs les plus prestigieux tels que Barenboïm, Boulez, Giulini, Groves, Ozawa, Rattle et Santi. Parmi ses divers enregistrements, citons *Hippolyte et Aride* de Rameau avec Malgoire, *The Seven Deadly Sins* avec Ratde.

Parmi les rôles d'opéra, on remarque son interprétation subtile dans *Rake's Progress* de Stravinsky à Paris, *Béatrice et Bénédicte* de Berlioz à Lyon, *Albert Herring* de Britten à Genève, *Fidelio* de Beethoven à Lucerne et au Scottish Opéra, *Parsifal* de Wagner.

Ian Caley participe également aux concerts-promenades de la BBC et y est apparu dans le rôle de Fiery Angel sous la direction de Sir Edward Downes et dans la *Sérénade* de Britten pour ténor, cor et cordes sous la direction de Peter Eötvös.

Cornélius Hauptmann

C'est à Stuttgart, sa ville natale, que Cornélius Hauptmann commence ses études musicales. En 1982, il obtient le diplôme de soliste au Conservatoire de Berne où il étudie avec le professeur Jakob Stampfli.

Il participe à des masterclasses de Dietrich Fischer-Dieskau, Hans Hotter et Elisabeth Schwarzkopf et se distingue à l'occasion de nombreux concours internationaux. Il débute en 1982 à l'Opéra de Stuttgart. De 1986 à 1989, il appartient à la troupe du théâtre de Heildelberg et de l'Opéra de Karlsruhe. Depuis, il chante au Châtelet, au Deutsche Oper de Berlin, à l'Opéra Bastille et à l'Opéra de Munich.

Parallèlement, il participe à de nombreux concerts et festivals sous la direction de Marek Janowski, Lorin Maazel, Helmut Rilling, Gary Bertini, Michael Tilson, Nikolaus Harnoncourt, John Eliot Gardiner. Parmi ses nombreux enregistrements, on peut citer les *Passions* de J.S. Bach, *la Clémence de Titus*, *Idoménée*, *L'Enlèvement au Sérail* (avec John Eliot Gardiner), *la Flûte Enchantée* (avec Roger Norrington), *Parsifal* (avec Daniel Barenboïm).

En juin 1993, Cornélius Hauptmann se produit au Mai Musical de Florence dans *la Flûte Enchantée* dirigé par Zubin Metha. En juillet 1994, Cornélius Hauptmann a participé au Festival d'Aix dans *l'Echelle de Jacob* de Schoenberg. Durant l'année 1995, il chantera la *Missa Solemnis* avec Herreweghe à Paris, Bruxelles et en Suisse.

Ensemble Intercontemporain

Fondé en 1976 par Michel Guy, ministre de la Culture, l'Ensemble Intercontemporain a été conçu pour être un instrument original au service de la musique du XXe siècle. Il a pour président Pierre Boulez et pour directeur musical, depuis septembre 1992, David Robertson.

Les trente-et-un solistes qui composent l'Ensemble sont recrutés sur audition. Ils sont employés à deux tiers de temps et disposent du tiers disponible pour mener des activités personnelles très diverses : concerts en soliste, musique de chambre, enseignement, recherche... En dehors des concerts dirigés, les musiciens ont eux-mêmes pris l'initiative de créer plusieurs formations de musique de chambre, dont ils assurent la programmation et dont l'importance va grandissant.

L'une des missions essentielles de l'Ensemble est de créer des œuvres nouvelles en entretenant des relations avec de très nombreux compositeurs et en leur passant commande. Le nombre des créations mondiales et françaises depuis 1977 s'élève à trois cent quatre-vingt-dix environ, dont plus de cent cinquante commandes.

Le répertoire de l'Ensemble Intercontemporain inclut également tous les classiques de la première moitié du XXe siècle qui sont dans l'effectif de la formation, ainsi que les œuvres marquantes écrites depuis 1950. Enfin, l'Ensemble entretient une relation privilégiée avec l'IRCAM et crée la plupart des œuvres composées dans cet institut. Au total, ce sont actuellement plus de mille trois cents œuvres qui forment ce répertoire et qui incarnent ce "Passage du XXe siècle" auquel Pierre Boulez conviait en 1977 les premiers auditeurs parisiens.

L'activité de l'Ensemble se répartit entre Paris, les régions et l'étranger, où il donne entre soixante-dix et quatre-vingt concerts par an. De nombreux programmes sont conçus pour être repris dans plusieurs capitales étrangères, ce qui accroît d'autant la diffusion du répertoire et le rayonnement de l'institution. Cette activité de concerts est relayée par une politique d'enregistrements (cent cinquante à fin novembre 1994) et par le développement des projets audiovisuels.

Une autre mission confiée à l'Ensemble Intercontemporain est la pédagogie. Elle s'adresse tantôt au public, tantôt aux professionnels, mais également aux jeunes musiciens amateurs des classes musicales de lycées et collèges de la région parisienne. Cette mission d'enseignement est appelée à un grand développement depuis l'installation de l'Ensemble à la cité de la musique aux côtés du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris.

Musiciens de l'Ensemble Intercontemporain

participant aux concerts des 12, 13 ou 15 janvier 1995

•

flûtes	Sophie Cherrier Emmanuelle Ophèle
hautbois	Laszlo Hadady Didier Pateau
clarinette	Alain Damiens André Trouttet
basson	Pascal Gallois Paul Riveaux
cor	Jens Me Manama Jean-Christophe Vervoitte
trompette	Antoine Curé Jean-Jacques Gaudon
trombone	Jérôme Naulais
percussion	Vincent Bauer Daniel Ciampolini Michel Cerutti
violon	Jeanne-Marie Conquer Hae Sun kang
alto	Christophe Desjardins
violoncelle	Jean-Guihen Queyras
contrebasse	Frédéric Stochl

Musiciens supplémentaires

clarinette	Olivier Voize
percussion	Cyril Hernandez

régisseur général	Gilles Blum
régisseurs de plateau	Jean Radel, Damien Rochette, Serge Reynier

Christophe Rousset

Passionné dès l'âge de 13 ans par le clavecin, Christophe Rousset suit tour à tour l'enseignement d'André Raynaud et d'Huguette Dreyfus à la Schola Cantorum de Paris, de Kenneth Gilbert et de Bob van Asperen au Conservatoire Royal de la Haye, où il travaille parallèlement l'interprétation avec Gustave Leonhardt.

En 1983, il remporte le premier prix qui n'avait été décerné auparavant qu'une seule fois, à Scott Ross en 1971, et le prix du public au septième concours de clavecin de Bruges. Il est aussitôt sollicité par des festivals prestigieux (Aix-en-Provence, Saintes, Beaune, Utrecht, La Roque d'Anthéron, Le Printemps des Arts de Nantes) et des formations célèbres (La Petite Bande, Musica Antiqua de Cologne, The Academy of Ancient Music, Il Seminario Musicale, Les Arts Florissants).

Il enseigne depuis 1991 la basse continue au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. Son activité de continuiste l'amène rapidement à la direction d'orchestre proprement dite, avec les Arts Florissants et Il Seminario Musicale. Le succès des productions *La Fée Urgèle* de Duni et Fayard à l'Opéra Comique, et *Les Lamentations du Prophète Jérémie* de Jomelli au Festival de Beaune l'encourage à créer en 1991 Les Talens Lyriques. Le répertoire de cet ensemble s'étend des madrigaux italiens et des airs de cour français à l'opéra séria napolitain et vénitien de la fin du XVIII^e siècle, en passant par l'opéra comique français.

Avec Les Talens Lyriques, il a donné *Scipione* de Haendel au Festival de Beaune en juillet 1993, et *le Couronnement de Poppée* de Monteverdi à l'Opéra d'Amsterdam en novembre 1993 et juillet 1994 (reprise en 1996 à l'Opéra d'Amsterdam). Il a dirigé cet été au Festival de Beaune l'opéra séria *Armida Abandonnata* de Nicolo Jomelli, enregistré pour la première fois à cette occasion.

Daniel Barenboïm

Daniel Barenboïm est né à Buenos Aires. Formé par son père, il donne son premier concert à l'âge de sept ans. Plus tard, il suit les masterclasses de direction d'Igor Markevitch à Salzbourg, et étudie l'harmonie et la composition avec Nadia Boulanger à Paris. C'est en Israël, où sa famille a émigré en 1952, qu'il achève ses études générales. Au cours des années 50, il donne ses premiers concerts à Vienne, Rome, Paris, Londres et New York (sous la direction de Stokowski). Il joue l'intégrale des *Sonates* de Beethoven en 1960, celles de Mozart l'année suivante. Peu de temps après, il collabore pour la première fois avec Pierre Boulez (*Kammerkonzert* de Berg et *Concertos* de Bartok, à Paris et à Berlin).

Bientôt, il se consacre à la direction d'orchestre et entame en 1965 une étroite collaboration avec l'English Chamber Orchestra, qui se poursuit pendant plus de dix ans. Ensemble, ils font plusieurs fois le tour du monde, et Daniel Barenboïm retrouve le clavier pour plusieurs cycles complets de *concertos* de Mozart. Il dirige pour la première fois l'Orchestre Philharmonique de Berlin en 1969, le New York Philharmonie et l'Orchestre de Chicago suivent peu après. Avec ce dernier, il grave entre autres les Symphonies de Bruckner (DG) et de Schumann. Il pratique la musique de chambre, surtout avec Jacqueline du Pré, son épouse, mais aussi avec Gregor Piatigorsky, Itzhak Perlman et Pinchas Zuckerman. Il a souvent accompagné Dietrich Fischer-Dieskau.

De 1975 à 1989, il préside aux destinées de l'Orchestre de Paris. Ces années sont marquées par des tournées mondiales avec l'Orchestre, et par le Festival Mozart au Théâtre des Champs-Élysées, au cours duquel il dirige, entre 1982 et 1987, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Les Noces de Figaro* et *La Flûte Enchantée* ainsi que de nombreux concerts. Depuis son premier opéra, il dirige régulièrement des nouvelles productions au Deutsche Oper Berlin (dès 1978) et au Festival de Bayreuth (dès 1981). Directeur musical de l'Orchestre de Chicago depuis 1991, il est également directeur artistique du Staatsoper de Berlin depuis 1992.

Association

une compagnie de musiciens

Depuis 19 ans, l'ARFI poursuit son aventure. Commencée à 12 musiciens en 1976, elle rassemble en 1995 un collège de 17 musiciens et un cuisinier, auquel s'ajoutent des artistes associés (comédiens, jongleur, plasticiens et musiciens).

L'aventure de l'ARFI est organisée.

Pour mener à bien son projet artistique, l'ARFI s'est d'emblée structurée en compagnie. Il appartient aux musiciens soucieux de préserver l'indépendance de leur démarche de prendre en main l'ensemble des étapes qui la composent : de la création, à la diffusion, à l'enseignement, à la production.

A la Recherche

un collectif de création

La création est située au coeur du projet ARFI

Créer signifie avant toute chose prendre des risques, s'aventurer. Mais si les musiciens de l'ARFI s'appliquent à leur recherche, ils recherchent sans cesse à l'appliquer.

La scène est un terrain privilégié pour la création.

d'un Folklore Imaginaire

chaque musicien est porteur du projet ARFI

La personnalité d'un musicien se nourrit de toutes les influences qu'il rencontre, de toutes les expériences qu'il vit, musicales et extra-musicales. C'est là le principe actif d'élaboration des folklores imaginaires.

Imaginer le folklore à tout instant.

Jean Méreu

musicien co-fondateur de l'ARFI, trompettiste, compositeur, auteur.

Bonimenteur de la rue musicale, il conte l'histoire de l'homme qui avait perdu ses deux oreilles.

Texte original, effets d'artifices et actions musicales

Anna Kupfer

Après des études au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris et parallèlement à son travail de comédienne (sous la direction de Jean Mercure, Jean Maisonnave, Pierre Barrât, Viviane Théophilidès, Thierry Salmon) elle poursuit une recherche vocale et musicale avec Jean-Louis Chautemps, Anne-Marie Fijal, Giovanna Marini...

Erik Marchand

Erik Marchand commence son apprentissage du chant par le répertoire gallo puis, au contact de son maître Manuel Kerjean, il s'initia pendant de nombreuses années, par une relation journalière, aux subtilités et à la richesse du kan ha diskan. En quelques années, Erik Marchand fut reconnu au sein de la communauté bretonne comme l'un des plus grands chanteurs de la tradition, sachant par sa personnalité magnifier les chants en leur donnant une touche contemporaine.

Donnisulana

La joie et l'amour. Le passé et l'avenir. La force et la douleur. C'est ce que chante Donnisulana. Passionnées, sincères, qu'elles soient polyphoniques ou monodiques, les voici venues d'endroits et d'expériences différentes : de Paris et de Bastia, de Balagna ou d'Ajaccio. Diverses par leurs origines, diverses par leurs cultures : intellectuelles ou pas, féministes ou non, militantes ou peu politisées. Mais alors, quel lien les rassemble ? La vie les a fait se rencontrer et elles nous offrent leur chant. Elles le font retentir dans le concert des voix de la Corse d'aujourd'hui. Leur voix sont puissantes ou douces, lancées à pleins poumons ou retenues, et elles chantent la Corse ancienne et la Corse nouvelle d'une manière qui leur est particulière. Ce qu'elles ont en commun, c'est la recherche du vrai, de l'authentique, du naturel. L'émotion nous gagne lorsque ce groupe de cinq femmes fait revivre les vieux madrigali, dépoussière quelque terzettu oublié, donne une autre jeunesse -à des complaints de départ. L'émotion naît également lorsqu'elles interprètent des chants modernes, les très belles compositions de Michel Raffaelli.

Donnisulana, dans ce que dit la Corse aujourd'hui, restituée à notre chant une part de sa vérité, hors des impératifs de la mode, et cela ne peut que hisser la culture corse à une place plus importante dans la culture universelle.

L'avant garde républicaine

Ayant souffert maints carcans de revues officielles et lourdeurs protocolaires, *Musica Brass*, après s'être énergiquement ébrouée, donna le jour au spectacle musical, humoristique et chorégraphique *L'Avant Garde Républicaine*.

Les talents de création de ses éléments, alliés à la palette instrumentale, brossent une fresque sonore, compacte ou diluée, arythmique nodale, modale ou vocale, veloutée sertie de cuivres, enchevêtrée de membres colorés sur fond bleu Bouille.

Relents de marches militaires sur envolées bizarres et bigarrées, élans verbaux d'un gnôme turbulent, architectures bancales sur rythmiques bien assises, perroquet d'instruments tonitrueux, boîte à musique humanoïde ou carroussel sur fond d'orgue de barbarie, la sortie quoiqu'il advienne est fausse et bien vrai le plaisir d'y avoir assisté.

Philippe Véniel

Musicien traditionnel : feuille de lierre, voix, flûte et conte. Co-fondateur en 1990 de la compagnie Buffgrol, il se produit dans de nombreux festivals et rencontre l'ARFI lors d'une création au festival de Parthenay avec le groupe Apollo.

Baron Samedi

est le nom d'un des nombreux dieux familiers de la culture vaudou en Haïti.

L'inspiration du répertoire du groupe est cependant multiple.

Faite de succession ou de télescopage, de rythmes appartenant à des traditions éloignées réécrits ou recomposés, la musique de Baron Samedi essentiellement jouée aux baguettes, emprunte au jeu des musiciens populaires son côté spectaculaire en mêlant les timbres riches et l'équilibre des polyrythmies.

La musique a été composée en regard respectueux de celle des traditions orales d'Afrique, du Japon, de Corée, d'Amérique du Sud, d'Europe Centrale mais aussi du jazz et du tambour occidental.

Elle utilise, sans pastiche ni reproduction schématique, la danse de chaque musique choisie pour le désir de jeu qu'elle suscite.

La fidélité aux sources est là.

Elle est dans l'énergie du jeu, la chorégraphie du geste qui sont le concert de la pensée musicale d'un folklore.

Jean-Paul Autin et Jérôme Thomas

Jongleur d'abord formé au cirque et au cabaret (Puits aux images, Annie Fratellini) Jérôme Thomas s'oriente très tôt vers le jazz et collabore avec de nombreux musiciens (Bernard Lubat, Trio Bravo, l'ARFI avec *Toi Tarzan... nous aussi* et certaines Nuits ARFI). Il développe une pratique de l'improvisation et réinvente une écriture du jonglage proche de la danse et du mime, sur les traces de Buster Keaton et Jacques Tati. Il crée sa propre compagnie en 1993 avec laquelle il signe trois créations.

Après diverses expériences de musiques traditionnelles, de jazz, d'improvisation et de spectacle vivant, Jean-Paul Autin devient musicien de l'ARFI en 1986 en intégrant le Workshop de Lyon et la Marmite Infernale. Depuis lors, il joue dans Apollo, l'Effet Vapeur, Potemkine, l'Hommage à Lon Chaney...

Jérôme Thomas et Jean-Paul Autin ont développé leur complicité en créant *Artrio* avec le tambouriniste Carlo Rizzo en 1988. Ils nous proposent aujourd'hui une nouvelle rencontre en duo.

Apollo

L'idée de Apollo a germé en août 1991 lors de la tournée de l'ARFI en Ukraine. Elle s'est concrétisée à l'occasion de la résidence de l'ARFI au Festival *Banlieues Bleues* avec plusieurs concerts donnés à Bobigny, en février et avril 1992. Depuis Apollo s'est produit dans de nombreux festivals.

Le trio a pris une part active à la résidence de l'ARFI à Venissieux et à la création *Jazzbocage* rencontre de 6 musiciens/compositeurs de l'ARFI avec des batteries-fanfares de Sarthe, Mayenne et Loire-Atlantique.

La marmite infernale

La fête de la musique en permanence : cette marmite là détient d'autres tours plus joyeux dans son sac à malices : des éclats de fanfare, des rythmes jazzy, des envolées épiques ou des mélodies déchirantes, quand ce n'est pas tout à la fois. C'est que la Marmite Infernale mijote la quintessence de ce folklore imaginaire cher à l'Arfi; et parce qu'elle convoque à ses pupitres la majorité des musiciens de cette chatoyante confrérie, elle en exprime forcément la substantifique moelle.

Eminemment collective, et non moins lyonnaise, populaire aussi, dans le meilleur sens, qui ennoblit tout ce qu'il désigne, savante quand il le faut, mais point trop, elle distille de la fête, de l'émotion, de l'humour."

Bernard Lubat - André Minvielle

La compagnie Lubat dé Gasconba est engagée depuis 1978 dans un processus de décentralisation/fondation artistique et culturelle. Elle s'est implantée comme une unité de création et de recherche transartistique au sein de la commune d'Uzeste, en Gironde, et y développe son concept de "Cultivatures-civilisatures" : concerts-septacles en tournées, création sur commande d'œuvres transartistiques spécifiques, Festival d'Uzeste Musiacel... La compagnie est organisée en Société Coopérative de Production Artistique. Elle est dirigée par quatre artistes créateurs : Bernard Lubat, André Minvielle, Patrick Auzier et Laure Duthilleul.

Doudou N'Dyaye Rose

C'est Joséphine Baker qui, la première, lui prédit le plus grand avenir. Il est l'auteur de l'hymne national sénégalais. Chef Tambour Major de Dakar, maître absolu en percussions et père de trente-huit enfants, tous percussionnistes...

Professeur de rythme à l'Institut National des Arts de Dakar et Chef Tambour Major des Ballets nationaux, il fut remarqué par Maurice Béjart avec qui il effectue son premier tour du monde. Son succès est très rapide. Devenu l'un des premiers ambassadeurs de son pays, il impose au monde une musique moderne et inventive, tout en restant complètement pure et traditionnelle.

Maurice Merle et Christian Rollet

Co-fondateur de la compagnie de théâtre musical la Carrérierie en 1972 au sein de laquelle ils créent une douzaine de spectacles musicaux, ils comptent parmi les quelques musiciens qui ont fondé l'ARFI en 1976.

Ensemble ou séparément ils signent plusieurs conceptions de grands spectacles éphémères : Nuits ARFI à Bath, Edimbourg, à Banlieues Bleues , "Cybèle en sons mirés de Maurice Merle et Jean Méreu (Jazz à Vienne, 1992).

Us cultivent leur complicité musicale dans le Workshop de Lyon, un des groupes de jazz français les plus internationalement reconnu, et prennent une part active à la vie du collectif ARFI.

Gidon Kremer

Reconnu comme l'un des plus grands violonistes de ce temps, Gidon Kremer est aussi une personnalité des plus originales. Soucieux d'accorder dans ses concerts une large place à la musique contemporaine, il sait aussi jeter une lumière nouvelle sur le répertoire classique.

Né à Riga (Lettonie) en 1947, de parents allemands, Gidon Kremer reçoit une première formation musicale auprès de son père et de son grand-père, violonistes professionnels. Il rejoint par la suite l'Ecole de musique de Riga, où il est élève de David Oïstrakh.

Après une série de tournées en Union Soviétique, il se produit de plus en plus fréquemment en Occident. Il donne son premier concert en Allemagne en 1975, participe au festival de Bayreuth en 1976 et joue à New York en 1977. De 1981 à 1991, Gidon Kremer dirige le Festival international de musique de chambre de Lockenhaus, en Autriche, où de jeunes artistes proposent de nouvelles formes de concerts de chambre. En juillet 1992, il crée, toujours à Lockenhaus, un nouveau festival intitulé "KREMERata Musica" et consacré à Schubert et Chostakovitch.

Le répertoire de Gidon Kremer s'étend de la musique baroque aux œuvres de Henze et Stockausen. C'est en grande partie grâce à ses efforts que des compositeurs soviétiques comme Alfred Schnittke, Arvo Pärt, Sofia Goubaidouline et Edison Denisov ont trouvé une audience auprès du public occidental. Gidon Kremer a également défendu la musique d'Arthur Lourié, il l'a mise à son programme au festival de Salzbourg 1991, et a participé comme soliste au festival Lourié, à Francfort, en 1992. Cette même année, il a effectué une tournée aux Etats-Unis et collaboré à la direction artistique du festival musical "Art Projekt '92", à Munich.

Jusqu'en 1979, Gidon Kremer jouait un violon Guadagnini, hérité de son grand-père. Depuis cette date, il joue principalement un Stradivarius qui date de 1934, l'"Ex-Baron von Feilitsch".

Ravennas comme l'un des plus grands violonistes de son époque. Gidon Kremer est aussi une personnalité des plus importantes. Son œuvre s'étend dans les concertos, les pièces pour piano et la musique contemporaine. Il est aussi l'un des plus grands interprètes de la musique classique.

Il a été élu à l'Académie de Berlin en 1997, de l'Académie allemande des Arts et des Lettres en 2001, et de l'Académie des Sciences et des Lettres de l'Autriche en 2002. Il est également membre de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République tchèque en 2003, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Pologne en 2004, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de France en 2005, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Hongrie en 2006, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2007, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Corée en 2008, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2009, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2010, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2011, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2012, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2013, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2014, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2015, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2016, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2017, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2018, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2019, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2020, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2021, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2022, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2023, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2024, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2025, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2026, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2027, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2028, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2029, de l'Académie des Sciences et des Lettres de la République de Chine en 2030.

La cité de la musique

vous invite à découvrir

- le Centre d'information musique et danse

- la rue musicale et le Gong

- le musée de la musique

- les partenaires médias

Centre d'information musique et danse

Le centre d'information musique et danse a pour mission d'apporter à tous les publics une information généraliste et actualisée sur l'enseignement et la pratique de la musique et de la danse. A l'échelle nationale, le Centre d'information est un relais apte à répondre aux questions pratiques du public, mais également à l'orienter et le mettre en contact avec les acteurs de la vie musicale et chorégraphique en France. Le centre d'information se nourrit de collaborations réciproques avec les structures en région, les centres d'informations spécialisés, les organismes institutionnels ou privés. Le Centre d'information veut être l'interlocuteur de chacun, pour aider à faire aboutir un projet, une envie, une curiosité, et, puisqu'il s'agit de musique et de danse, une passion.

Les nouveaux services télématiques 3615 *musique* et 3615 *danse* se veulent de vrais guides pratiques de la musique et de la danse. Us couvrent ces domaines dans leurs multiples aspects, et s'adressent aussi bien aux débutants qu'aux professionnels. Ils sont consultables partout en France et 24h sur 24.

Au coeur de la cité de la musique, la salle d'accueil du centre d'information musique et danse est un lieu de consultation et de découverte ouvert à tous. Des ouvrages de référence, des répertoires et des guides, certains concernant l'étranger, sont à la disposition de tous (ainsi que la consultation des services télématiques) pour assouvir une simple curiosité, répondre à une question précise ou apprendre à mieux utiliser les structures musicales et chorégraphiques en place.

Dix postes de consultation permettent de découvrir tous les nouveaux produits interactifs sur la musique. Chaque poste permet l'accès à plusieurs supports sans manipulation de la part de l'utilisateur. Cette multimédiathèque musicale, qui concilie l'exploration, la découverte, le jeu, l'éducation et l'interactivité, est dans ce domaine la première du genre en France.

horaires : du mercredi au dimanche de 12h à 18h
(jusqu'à 20h les soirs de concerts)

minitel : 3615 *musique* / 3615 *danse* (1,27Frs/mn)

Le Gong

dans la rue musicale

La rue musicale, lieu de circulation, de rencontre, de détente, a un double rôle. C'est une articulation entre la salle des concerts et le musée de la musique. C'est aussi un symbole, une parcelle de réseau urbain, une artère qui doit évoquer la ville.

La cité de la musique a cherché à valoriser les qualités architecturales de la rue, sa courbe, son rythme par des découvertes sonores.

Afin de lui donner sa propre identité sonore elle a fait appel au plasticien du son, Louis Dandrel qui a imaginé un dispositif entièrement acoustique *le Gong*, composé de 5 instruments géants à balancier et de 20 résonateurs de cuivre.

La grande courbe sera ainsi ponctuée de sons brefs baignant dans les vibrations des résonateurs; les balanciers en carbone auront des mouvements souples dessinant une chorégraphie dans l'espace lumineux de la rue.

Le Gong égrènera les heures de ses bras longs et graciles, tandis que les résonateurs laisseront échapper de leur écrin acoustique leurs vibrations fluctuantes et cuivrées.

Ainsi attirée par ces sons émergés du brouillard acoustique urbain, et des rumeurs de la circulation automobile, l'oreille du visiteur s'éveillera en avance sur son regard.

Le Gong est conçu et réalisé par Louis Dandrel (*Espaces Nouveaux*). Designer : Vincent Leroy - Lutherie : Sylvain Ravasse

Un musée se prépare

Le musée de la musique ouvre ses portes au public en juin 1995. Pour permettre aux premiers visiteurs de la cité d'en découvrir l'esprit et les préparatifs, la cité de la musique a commandé aux réalisateurs Patrick Geay et Olivier Horn (*Les Films Armand Brière*) un film qui sera montré dans l'amphithéâtre du musée, une heure avant le début des concerts.

"Des éléments d'architecture, une porte qui se referme, une rue couverte et "musicale" où s'engage une visiteuse... Derrière les murs de la cité de la musique un musée se prépare...

A travers une fenêtre, un jeu de transformations graphiques invite à y entrer pour une balade virtuelle et sonore dans l'univers des futures activités du musée de la musique.

Des centaines d'instruments de toutes les époques ont été étudiés, nettoyés, restaurés... L'équipe des techniciens de restauration du musée finit d'apprêter la collection qui sera présentée dans l'exposition permanente... Dans son atelier un maquettiste assemble les éléments du théâtre des Champs-Élysées en miniature au son de la *danse rituelle des ancêtres* du *Sacre du Printemps*... Un facteur accorde le fac-similé d'un clavecin du XVII^e siècle qui sera joué tout à l'heure sur la scène de l'amphithéâtre... Des musiciens africains arrivent de loin avec leur balafon et leur djembé pour une démonstration... Un mur retrace l'évolution de la notation musicale... Des instruments du XX^e siècle aux formes étranges se préparent à faire vibrer les murs...

Dans leurs caisses bien alignées dans les réserves du musée, les instruments attendent d'entrer en scène pour livrer ce qu'ils savent des époques, des œuvres et lieux qui les ont rencontrés..."

durée du film : 11 minutes

Télérama

le magazine français tiré à plus de 600.000 exemplaires, consacré chaque mercredi à l'actualité culturelle dans tous les domaines : cinéma, théâtre, musique, radio et, bien évidemment, la télévision, a toujours voulu prolonger l'intérêt rédactionnel concernant un événement de qualité par un soutien actif et promotionnel comme par exemple, le Centre de Musique Baroque de Versailles, l'Ensemble Baroque de Limoges, des festivals comme St Céré et le Périgord Noir, et aujourd'hui c'est avec plaisir que nous soutenons l'action de la cité de la musique.

France Inter

Radio généraliste de service public, *France Inter* défend régulièrement la création artistique et la musique dans sa plus grande diversité à travers l'ensemble de ses émissions et de ses actions de partenariat.

C'est pourquoi, fidèle à cette vocation, *France Inter* a choisi d'apporter son soutien aux premiers pas de la cité de la musique et s'associera tout particulièrement aux concerts "Cité Jazz" du 31 mars au 2 avril, et "Accordez accordéon" du 9 et 11 juin. 1995.

France Musique

Dans ce Paris dont les siècles ont été jalonnés par les grands noms et les grandes œuvres de l'histoire de la musique, surgit aujourd'hui un lieu nouveau, à l'image de notre siècle : ouvert et pluraliste, de diffusion et donc de plaisir de pédagogie et donc de connaissance. Qu'en cette fin du XXe siècle, l'audiovisuel y soit associé est à la fois logique et nécessaire, et *Radio France*, qui, à travers notre pays relaie annuellement des centaines de manifestations musicales, va naturellement y planter ses micros. Sans prétention excessive, une cité de la musique sans *France Musique* ne serait pas tout à fait complète. France Musique sera donc présent à l'heure de l'inauguration, non pas pour une activité éphémère, le jour où l'on fait la fête parce que l'on ouvre les portes, mais présent et profondément investi dans une activité culturelle de première grandeur.

L'objectif est clair : grâce aux micros "parisiens" de *France Musique*, c'est la France entière qui suivra les activités de la Villette, au delà de quelques milliers de privilégiés, des millions de mélomanes seront informés, concernés. Pour les musiciens, les murs les mieux construits ne sont plus une barrière.

LVMH

MOÛT HENNESSY • LOUIS VUITTON

Pre/nier
Y/rrou/ze Q/Kc/tâta/
de cyroda/ù de c^R/rejùge

cité de la musique
75019 Paris
M Porte de Pantin
téléphone I. 44 84 45 00
télécopie I. 44 84 45 01

FRANCE

MUSIQUE

Un événement
Télérama

France inter

Culture
Francophonie
Ministère

Direction
de la musique
et de la danse