

cité de la musique

André Larquié

président

Brigitte Marger

directeur général

Réparti sur cinq week-ends, le cycle **le poète et son double** propose de découvrir les relations intimes qu'ont entretenues, au cours de l'histoire, le texte et la musique, et ceci à travers cinq sphères culturelles : l'Allemagne romantique, la France « fin-de-siècle », la Russie moderne, l'Italie baroque et l'Angleterre au quotidien imprégné de théâtre.

En préparation à ces concerts, une séance intitulée **clefs d'écoute** (jeudi 7 octobre à 18h30) propose au public de participer à une discussion en musique animée par Martine Kaufmann autour des mélodies françaises.

samedi

2 octobre - 16h30

dimanche

3 octobre - 15h

amphithéâtre du musée

Allemagne : ballades et légendes

Joseph Haydn

O tuneful Voice (poème d'Anne Hunter)

The Spirit's Song (poème d'Anne Hunter)

The Wanderer (poème d'Anne Hunter)

Fidelity (poème d'Anne Hunter)

durée : 20 minutes

Franz Schubert

Erkönig, D 328 (poème de Goethe)

Der Jüngling am Bache, D 192 (poème de Schiller)

Der Jüngling und der Tod, D 545 (poème de Joseph von Spaun)

durée : 10 minutes

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Reiselied (poème de Heine)

Allnächtlich im Traume (poème de Heine)

Neue Liebe (poème de Heine)

durée : 7 minutes

Robert Schumann

Liederkreis, op 39 (poèmes de Eichendorff)

In der Fremde, Intermezzo, Waldesgespräch, Die Stille,

Mondnacht, Schöne Fremde, Auf einer Burg, In der

Fremde, Wehmut, Zwielficht, Im Walde, Frühlingsnacht

durée : 25 minutes

Nico van der Meel, ténor

Dido Keuning, pianoforte

Le concert du 2 octobre est enregistré par *Radio France*

introduction

De par leur sensibilité frémissante, les poésies de l'écrivain amateur Anne Hunter incarnent l'esthétique chère au préromantisme anglais. Rédigées à l'extrême fin du XVIII^e siècle dans une Angleterre en plein essor industriel, ces textes à la veine tantôt pastorale, tantôt sentimentale (ou bien franchement pathétique) présentent, dès les années 1790, une thématique liée à la solitude, la nature grandiose, la désespérance, l'errance intérieure, la séparation et la mort.

Composés en pleine maturité et quelque trente années après la période *Sturm und Drang* de Haydn, les *Canzonets anglaises*, probablement destinées au salon du docteur Hunter, présentent, sur le plan du rapport entre le texte et leur mise en musique, un degré d'élaboration bien supérieur à ses *Lieder* allemands datés des années 1780. A ce titre, la notation des pièces sur trois portées (une pour le chant, deux pour le clavier) est significative de l'émancipation de la partie vocale qui se libère de la main droite du clavier et prélude à la grande école du *Lied* romantique.

Joseph Haydn

O tuneful voice

O tuneful voice (*O voix mélodieuse*), poème rédigé en guise d'adieu par Anne Hunter à l'intention de Haydn, manifeste une intense profondeur de sentiment. Richement harmonisée par le compositeur, l'ample ligne mélodique se déploie sur un accompagnement de triolets qui démultiplie à l'infini la thématique vibrante de l'adieu des amants.

Spirit's Song

Le célèbre *Spirit's Song* (*Chant des esprits*) plonge semble-t-il très directement ses racines dans les grandes arias haendeliennes de l'*opera seria* métastasien. Son pathétique et la lenteur de son *tempo cantabile* sont ceux des « airs d'ombre » que chérissait le XVIII^e siècle : moment frappant par excellence qui suggère la sombre image de l'esprit du héros défunt, réconfortant l'épouse affligée en larmes sur sa tombe. L'*adagio* en *fa* mineur composé ici fait un large usage de l'unisson à l'octave pour rendre compte du climat d'étrangeté de ce texte.

The Wanderer

En découvrant la sombre et plaintive polyphonie à deux voix écrite par Haydn pour illustrer le texte désolé du *Wanderer*, on demeure saisi devant la précocité et l'originalité de l'auteur classique face à ce thème récurrent qui, de Schubert jusqu'à Mahler, hantera le Romantisme allemand. Ici, la solitude effarée du héros, peuplée « par les hiboux et les oiseaux de nuit » est soulignée par un dépouillement du discours musical proche du vide, en rupture avec la conception mélodique du XVIII^e siècle.

Fidelity

C'est à juste titre que Marc Vignal voit dans *Fidelity* le plus schubertien de tous les *Lieder* de Haydn. L'ambivalence majeur/mineur y est, en particulier, maniée avec subtilité et contribue, ainsi que la véhémenence rythmique des formules pianistiques, à rendre l'atmosphère d'exaltation du poème.

Paradoxalement, c'est donc en s'abreuvant aux sources du pré-romantisme anglais que Haydn fait franchir au *Lied* naissant une étape qui le conduit à se dégager de l'emprise esthétique dominante du chant italien et français qui prévalait dans l'Europe des Lumières.

Franz Schubert*Der Jüngling am Bache*

Der Jüngling am Bache (Le Jeune Homme au bord du ruisseau) marque la première rencontre de Franz Schubert (1797-1828) avec la poésie de Schiller. Si l'on note parfois une certaine résistance de la pensée conceptuelle de l'auteur des *Brigands* à se laisser infiltrer par la mise en musique, ici rien de tel ; Schubert, dans la lignée directe de Mozart, livre ici un premier chef-d'œuvre juvénile, emprunt de grâce et de délicatesse, sous la forme élémentaire du *Lied* strophique, mais pour la première fois variée. La thématique littéraire de la souffrance amoureuse, contrastant douloureusement avec l'éveil printanier, est unifiée par le ruissellement du motif pianistique.

Symbole ambivalent d'une nature riante mais tout autant de la fuite du temps, le motif du ruisseau - et plus généralement le mouvement de l'eau, métaphore

centrale de la création schubertienne - est abordé ici pour la première fois par le jeune compositeur. Schubert a rédigé trois états successifs de ce *Lied* (*D 30*, *D 192* et *D 638*), obsédé semble-t-il par une recherche de perfection et de juste adéquation à l'instant poétique.

Erkönig

La date de 1814 est attachée de manière emblématique au célèbre *Erkönig* (*Roi des Aulnes*) que Schubert composa à dix-sept ans à partir de la ballade de Goethe (1783) issue de la période *Sturm und Drang* du poète. On conçoit aisément le défi et l'excitation du jeune musicien confronté au genre mystérieux et dramatique que représentait ce genre poétique. Composé sous le coup d'une sorte d'urgence créatrice exaltée, la partition que Schubert remania à quatre reprises avant de parvenir à la version définitive, d'une totale perfection, irradie de nouveauté. Le principe, précédemment établi par Schubert, de la double fonction du motif instrumental est porté ici à son apogée. Reflet du monde réel d'une part, les triolets ascendants en *sol* mineur amplifient de manière fantastique le galop nocturne. Mais, simultanément, ces triolets révèlent l'étreignante anxiété psychique du père ainsi que la terreur irrépressible de l'enfant au seuil de la mort. La partie pianistique se voit conférer une absolue primauté, tandis que le traitement vocal se révèle d'une audace confondante sur le plan dramatique : union sophistiquée de trois modes de chant et d'expressivité pour caractériser les protagonistes du drame (le père, le roi des Aulnes, l'enfant, le narrateur) rendue par le timbre polymorphe d'un même chanteur.

Il faut noter la capacité du jeune musicien à réaliser, dans le même moment musical une scène totalement unifiée (*durchkomponiert*) sur le plan de sa trajectoire narrative, mais au moyen d'un tissu musical fait de ruptures incessantes.

Der Jüngling und der Tod

Parmi les poètes de l'école allemande du Nord proche de Klopstock, Schubert s'est intéressé plus particulièrement à Matthias Claudius (1740-1815) dont il découvre en 1816, avec un vif intérêt, la simplicité formelle et l'expression naturelle. De cette lecture naissent une quinzaine de *Lieder*, dont l'hypnotique *Der Tod und das Mädchen* (*La Mort et la Jeune Fille*, D 531) écrit dans le ton funèbre de *ré mineur*.

Peu de temps sans doute après la composition de cet intense micro-drame, Joseph von Spaun, l'ami de jeunesse du Konvikt, rédige selon l'usage poétique ancien, une « réponse » au texte de Claudius. Appel vibrant à la mort, mais perçue comme consolatrice ici, *Der Jüngling und der Tod* renvoie directement à certains motifs de son modèle, selon le procédé schubertien de l'autocitation. Mais, plus serein dans son expression, il propose une sorte d'hymne à l'éternité, dont l'absence d'attraction tonale finale (début du *Lied* en *ut dièse*, fin du postlude en *fa*) marque le symbole.

Felix**Mendelssohn-Bartholdy***Reiselied**Allnächtlich im Traume**Neue Liebe*

On demeure confondu devant le jugement sans appel de Marcel Beaufils au sujet des quatre-vingts *Lieder* de Mendelssohn. Cet univers dit-il, « joli, chantant, par moment visité d'une espèce de tendresse, est en définitive un monde pauvre. Il ne débouche sur rien ». Pour expliquer la discrétion et la retenue délicate qui caractérisent la production lyrique de Mendelssohn, il suffit pourtant de lire Schumann qui, en 1837, écrit : « Je suis fâché que notre riche langue allemande n'ait pas de mot pour exprimer ce que ce morceau a de "non affecté" : ce sont des amoureux qui causent, doucement, intimement, en toute confiance. »

C'est en effet dans le cadre de l'intimité bourgeoise typique de l'Allemagne du *Vormärz* (avant 1848), que s'est formé le jeune Mendelssohn, cultivant une esthétique proche de la romance au contact de son maître Zelter, la figure fondatrice du *Lied* allemand. Le recueil des *Lieder und Gesänge op 34*, publié en 1836, res-

sort de cet esprit. Il se conclut cependant par le véhément *Reiselied* (*Chanson de voyage*) sur un poème de Heine qui inspire à Mendelssohn cinq strophes d'un *presto* emporté en *mi* mineur. De Heine toujours, et dans la même tonalité inquiète, est issue la belle composition du *Allnächtlich im Traume op 86 n° 4* (publ. posth. 1851), poème superbement réutilisé par Schumann dans les *Dichterliebe*, et dont l'agitation frémissante se suspend *in extremis* pour évoquer l'oubli de la parole.

Neue Liebe op 19a n° 4, toujours inspiré au jeune compositeur par l'auteur de *La Loreley*, compte au nombre de ces bijoux cristallins du Romantisme allemand. En trois strophes plus éphémères que les nuées, un scherzo fantastique traverse l'espace d'une scène imaginaire. Voix et clavier se fondent dans un *moto perpetuo* d'une suprême légèreté, qui évoque les plus belles trouvailles orchestrales d'un Berlioz.

Robert Schumann
Liederkreis, op 39

De la poésie de Joseph Eichendorff (1788-1857), l'un des poètes favoris des musiciens romantiques allemands, Erika Tunner écrit : « Contrairement à Goethe, à Hölderlin, à Heine aussi, Eichendorff ne propose pas une nouvelle vision du monde. [...] Son univers est strictement limité : c'est avant tout sa Silésie natale qu'il ne cessera d'évoquer, et à travers elle la forêt allemande. [...] Il n'est jamais amer. [...] C'est un monde de simplicité, de naturel, de sentiments vrais, où passent des personnages attentifs au chant des oiseaux, au ciel bleu, aux forêts frémissantes de cascades et de musique, tandis que meurt au loin l'appel du cor, un peu comme le célèbre tableau d'Altdorfer *Le Chevalier dans la forêt*. »

C'est durant le mois de mai 1840 que Robert Schumann compose le recueil des *Liederkreis op 39*. Loin des déchirures associées à Heinrich Heine, le style proprement « merveilleux » d'Eichendorff procure le support d'une inspiration frémissante et quasi enchantée, fortement ancrée dans la relation au monde extérieur. Une forme d'immédiateté, d'inten-

sité vibrante (insufflée par l'art de nouvelliste d'Eichendorff ?) contribue à faire de ces douze pièces brèves un ensemble de purs bijoux sonores. Intermédiaires entre l'intériorité schubertienne et la perfection concentrée des mélodies d'Alban Berg, ces douze tableaux s'articulent en deux volets isométriques dont les relations tissées entre les diverses pièces répondent à de subtils renvois internes (littéraires et musicaux).

La première partie du cycle offre une progression thématique menant de la calme sonorité voilée de *In der Fremde* (*A l'étranger*) à l'ivresse exaltée de *Schöne Fremde* (*Beauté des lointains*), apogée du cycle. La seconde partie résonne comme un écho étrange, quasi fantastique, fait aux sonorités joyeuses des six pièces initiales. Les tournures archaisantes y abondent, évoquant tour à tour le choral (*Auf einer Burg*), le contrepoint et l'écriture luthée baroque (*Zwielfich*) et les formules de cadence plagale aux saveurs anciennes... Autant d'éléments qui inclinent le cercle à se refermer dans un climat de mélancolie profonde et désolée. Cependant, l'ultime pièce - selon le processus essentiellement schumannien de la circularité poético-musicale - « clôt » le cycle sur une sorte d'aube nouvelle : *Frühlingsnacht* (*Nuit de printemps*). Les accords pressants (de rythme binaire, en triolets de double croches) répondent en miroir à l'ineffable rêverie harmonique de *Mondnacht* (*Clair de lune*).

Constance Himelfarb

mardi 5 octobre - 20h
salle des concerts

Russie : lyriques envers et contre tout

Dimitri Chostakovitch

*Trio n° 1 pour piano, violon et violoncelle,
en ut mineur, op 8*

durée : 13 minutes

Serge Rachmaninov

*Trio élégiaque n° 2, pour piano, violon et violoncelle,
en ré mineur, op 9*

*moderato/allegro vivace, quasi variazione,
allegro risoluto/moderato*

durée : 45 minutes

entracte

Serge Prokofiev

*Cinq Mélodies sur des poèmes d'Anna Akhmatova,
pour soprano et piano, op 27*

*Le Soleil a empli la chambre, Une vraie tendresse,
Le Souvenir du soleil, Bonjour ! Le Roi aux yeux gris*

durée : 12 minutes

Dimitri Chostakovitch

*Sept Poèmes d'Alexandre Blok, pour soprano, vio-
lon, violoncelle et piano, op 127*

*Chant d'Ophélie, Gamayoun l'oiseau prophète (tableau
de Viktor Vasnetsov), Nous étions ensemble, La Ville dort,
La Tempête, Signes secrets, Musique*

durée : 25 minutes

Miomira Vitas, soprano

Dmitry Sitkovetsky, violon

David Geringas, violoncelle

Brigitte Engerer, piano

concert enregistré par *Radio France*

Dimitri Chostakovitch

*Trio n° 1 pour piano,
violon et violoncelle,
en ut mineur, op 8*

« La valeur n'attend pas le nombre des années »... Cette maxime cornélienne est particulièrement vraie pour Dimitri Chostakovitch (1906-1975), dont la créativité précoce s'est manifestée déjà lors de ses années d'apprentissage au Conservatoire de Pétrograd. Il n'a que 17 ans lorsqu'il écrit en 1923 son *Trio n° 1 op 8*, joué le 20 mars 1925, mais publié seulement à titre posthume. Un passage manquant dans le manuscrit de la partie de piano fut alors complété par Boris Tistchenko, élève de Chostakovitch. Mais cette composition d'une douzaine de minutes est certainement plus qu'un essai. Toute la dualité de Chostakovitch, aussi naturelle à cette époque qu'elle deviendra tragiquement contrainte par la suite, y transparaît, à travers le mélange de tension douloureuse et de vitalité sarcastique. Une cellule de trois notes chromatiques (*sol* bémol, *fa*, *m*) sert d'élément générateur et unificateur pour tous les épisodes, qui correspondent au plan de la forme sonate (exposition, développement, réexposition et coda) tout en étant subdivisés en volets différenciés et rappelant de ce fait le principe des cycles schumanniens.

Serge Rachmaninov

*Trio élégiaque n° 2,
pour piano, violon
et violoncelle,
en ré mineur, op 9*

Les grands *Trios* des compositeurs russes ont souvent servi de stèles funéraires. Chostakovitch par exemple souscrira à cette tradition en écrivant son *Trio n° 2* à la mémoire du musicologue Ivan Sollertinski. Cette tradition débute avec Tchaïkovski dont le *Trio* « à la mémoire d'un grand artiste » est un hommage à Nikolai Rubinstein. Rachmaninov suivra cet exemple en dédiant à son tour son *Trio élégiaque n° 2* à la mémoire de Tchaïkovski, avec une dédicace analogue. En automne 1893, Rachmaninov a vingt ans et est en pleine possession de ses moyens, ayant trouvé de bonne heure son style personnel. La partition est achevée en décembre de cette année. Son envergure, sa densité et sa profondeur tragique pourraient la faire attribuer à un auteur sensiblement plus âgé. L'obsession douloureuse du *moderato* initial se cristallise dès les premières mesures dans la figure répé-

titive de notes chromatiques descendantes. Au cours du mouvement les procédés expressifs vont tour à tour s'inspirer des sonorités chorales (aux intonations archaïsantes d'anciens chants religieux), exploiter les ressources dynamiques des instruments, et faire allusion au célèbre *Prélude en ut dièse mineur* (au début de la réexposition). Le second mouvement témoigne de l'intention de Rachmaninov de rester fidèle à l'antécédent du *Trio* de Tchaïkovski, avec un cycle de variations (huit au total) sur un thème lui-même fort semblable à celui du mouvement analogue de Tchaïkovski, et revenant pareillement en clôture du mouvement. Quant au final *allegro risoluto*, il achève de donner à l'œuvre sa dimension symphonique, et revient lui aussi au modèle Tchaïkovski en bâtissant la coda sur le thème du premier mouvement. Les dernières mesures citent à deux reprises un extrait du requiem orthodoxe « *Donne-lui la vie éternelle* », écho à la citation d'un autre fragment du même chant dans la *Symphonie « pathétique »*.

Serge Prokofiev

*Cinq Mélodies
sur des poèmes
d'Anna Akhmatova,
pour soprano et piano,
op 27*

En 1916, Serge Prokofiev (1891-1953) atteint à ce qu'on pourrait appeler sa première maturité. Les deux années qui précèdent la Révolution et son émigration provisoire sont particulièrement productives et se partagent entre un radicalisme novateur (l'opéra *Le Joueur*) et un effort de décantation ou de maîtrise dont le legs sera en 1917 la *Symphonie classique*. Mais entre la violence et l'objectivité, le lyrisme en demi-teintes ne lui est pas étranger, et les vers d'Anna Akhmatova, grande dame de la poésie russe du début du siècle, lui fournissent l'occasion d'exercer cet aspect de son talent. Akhmatova appartient au courant des « Acméistes » qui prône, en opposition aux excès du symbolisme, une simplicité raffinée, une sobriété et une modération du ton. Un certain pessimisme y est sensible mais sans nulle emphase. Les Cinq poèmes d'Anna Akhmatova sont mis en musique par Prokofiev en l'espace de quatre jours (31 octobre - 3 novembre 1916), superbes aquarelles au débit

vocal simple et naturel, partagé entre l'arioso et le récitatif, et où la partie pianistique joint la subtilité des harmonies à un emploi fréquent des formules d'ostinato. Le cycle part d'un sentiment de bonheur serein (*Le soleil a rempli la chambre*) et évolue à travers différentes phases d'une angoisse de plus en plus intensément ressentie, celle de l'amour non partagé (*Une vraie tendresse*), des regrets (*Souvenir du soleil*), de la crainte du rejet (*Bonjour*), vers le désarroi devant la mort, celle du *Roi aux yeux gris*, que sa retenue, s'achevant sur une phrase quasi murmurée, rend d'autant plus saisissant.

Dimitri Chostakovitch

Sept Poèmes
d'Alexandre Blok,
pour soprano, violon,
violoncelle et piano,
op 127

Les *Sept Poèmes d'Alexandre Blok* sont un des grands cycles vocaux de la dernière décennie de Chostakovitch, rassemblant l'effectif peu courant du trio avec piano et d'une voix de soprano. Ecrite au début de 1967, cette "suite vocale et instrumentale", comme l'a définie le compositeur, a été créée à Moscou le 23 octobre de la même année par Galina Vichnevskaja, David Oistrakh, Mstislav Rostropovitch et Moïseï Weinberg. Le cycle combine avec une logique mathématique toutes les possibilités de l'effectif en présence : voix avec un instrument pour les trois premières mélodies (successivement, violoncelle, piano, violon) ; voix avec deux instruments pour les trois suivantes (piano et violoncelle, piano et violon, violon et violoncelle) ; et ce n'est que dans le dernier chant que les quatre interprètes se trouvent réunis. C'est dans ce cycle que l'on trouve les premiers (et timides) essais dodécaphoniques de Chostakovitch, s'enhardissant à un procédé d'écriture banni par l'esthétique officielle soviétique pour en fait se limiter à utiliser dans un motif les douze sons non répétés... Le choix des poèmes de Blok présente ce grand poète symboliste russe du début du siècle sous ses divers aspects : amoureux, mystique, légendaire, berceur ou violent, et souvent prophétique. S'enchaînent ainsi *Chant d'Ophélie*, pensif, comme récité dans un état second ; *Gamayoun l'oiseau prophète*, inspiré d'un

tableau du peintre Vasnetsov représentant un oiseau mythique des légendes sacrées russes, dramatique prédication clamée dans le registre aigu de la voix ; *Nous étions ensemble*, successivement mélodique puis récitatif ; *La ville dort*, nocturne recueilli ; *La Tempête*, aussi brève que violente, et faisant pendant avec le n° 2 *Signes secrets*, au dépouillement énigmatique ; *Musique*, titre que Chostakovitch voulait étendre à tout le cycle pour souligner la musicalité des vers de Blok.

André Lischke

samedi

9 octobre - 16h30

dimanche

10 octobre - 15h

amphithéâtre du musée

France : poésies et mélodies

Gabriel Fauré

Au Bord de l'eau (poème de Sully-Prudhomme)

Clair de lune (poème de Verlaine)

En Sourdine (poème de Verlaine)

Mandoline (poème de Verlaine)

Henri Duparc

Soupir (poème de Sully-Prudhomme)

Extase (poème de Jean Lahor)

L'Invitation au voyage (poème de Baudelaire)

Ernest Chausson

Sérénade (poème de Jean Lahor)

Sérénade italienne (poème de Paul Bourget)

Claude Debussy

Six Epigraphes antiques pour piano seul (d'après les *Chansons de Billitis* de Pierre Louÿs)

Pour invoquer Pan dieu du vent d'été, Pour un tombeau sans nom, Pour que la nuit soit propice, Pour la danseuse aux crotales, Pour l'Egyptienne, Pour remercier la pluie du matin

La Chevelure (poème de Pierre Louÿs)

Le Jet d'eau (poème de Baudelaire)

Romance (poème de Paul Bourget)

C'est l'extase (poème de Verlaine)

Green (poème de Verlaine)

Mandoline (poème de Verlaine)

Stephan MacLeod, baryton-basse

Jos Van Immerseel, piano Erard (1897)*

durée du concert : 1 heure

* notice sur l'instrument p. 20

Gabriel Fauré

Au Bord de l'eau

Clair de lune

En Sourdine

Mandoline

Baudelaire, Verlaine, Sully-Prudhomme, Pierre Louÿs, Jean Lahor et d'autres... Comme le *Lied* allemand, la mélodie française a pris son bien littéraire où elle l'a trouvé, chez les plus grands comme chez les mineurs. La modestie et donc la souplesse d'un texte peuvent parfois offrir au compositeur un champ d'invention d'autant plus aisé, tandis qu'un poème de haute tenue exige une réciprocité sans laquelle c'est le mélodiste, non le poète, qui se trouverait mortifié...

On n'a de cesse de (re)découvrir Fauré, qui a su comme personne d'autre unir l'opulence du matériau musical à la discrétion du ton. Les quatre mélodies présentées ici proviennent de ses trois premiers recueils. *Au bord de l'eau* du recueil n° 1 (1875), en mode mineur, se majorisant dans la dernière partie, révèle les intonations typiques de l'écriture mélodique faurénienne de cette époque : sixte mineure ascendante suivie d'une descente en notes conjointes. *Clair de lune*, la page mélodique la plus célèbre de son auteur, est sa première rencontre avec Verlaine ; elle provient du recueil n° 2, et est datée de 1887. Le piano y acquiert un rôle thématique important, exposant dans sa longue introduction la figure mélodico-rythmique qui sera le véritable *Leitmotiv* de la pièce. De Verlaine encore, *En Sourdine* et *Mandoline* (recueil n° 3) font partie des *Cinq mélodies de Venise* (1891). *En Sourdine*, sur un ruissellement d'arpèges constamment changeants, offre quelques inflexions communes avec *Au bord de l'eau* ; *Mandoline* est d'une verve bien méridionale, avec des échappées de vocalises sur les mots « chanteurs » et « vers tendres ».

Henri Duparc

Soupir

Extase

L'Invitation au voyage

Sans doute le cas de Duparc reste-t-il à part : celui d'un compositeur qu'une quinzaine de mélodies a suffi à immortaliser avant qu'il ne sombre pour une durée d'un demi-siècle dans un enfer de souffrances physiques et psychiques. Élève de Franck, c'est à vingt ans qu'il écrit ses premières pages, dont *Soupir* (Sully-Prudhomme) empreint de l'obsession d'un amour supposé impossible, lequel se réalisera pour-

tant sous peu avec le mariage du compositeur ; or, équivoque éloquente, c'est à sa mère que Duparc dédie cette mélodie... Quatre strophes répétitives avec quelques variantes, maintiennent la plainte dans une pudeur inaltérée.

Une écriture « tristanesque » rehausse un texte dont le goût littéraire n'est sans doute pas des meilleurs : *Extase* de Jean Lahor, médecin et poète dont la renommée doit beaucoup à ceux qui l'ont mis en musique : « Mort exquise, mort parfumée »... Mais quelle qualité et sobriété de diction, sur des transformations harmoniques au clavier, lequel prend ici une part significative avant et après le chant. La date de cette mélodie est imprécise, située entre 1878 et 1884.

Baudelaire et son *Invitation au voyage* ont inspiré à Duparc l'un de ses chants les plus célèbres, composé en 1871 et orchestré par la suite. Deux strophes seulement sont conservées, les plus impressionnistes par leurs images, et conséquemment par une musique dont les balancements, les glissements et les altérations, puis des guirlandes d'arpèges témoignent des intuitions harmoniques du compositeur. La ligne vocale aux intonations parfois inattendues mais toujours en union logique avec la prosodie, s'arrête sur la déclamation apollinienne du refrain, soutenu par un choral : « Là tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté ».

Ernest Chausson

Sérénade

Sérénade italienne

Ernest Chausson reste l'un des grands méconnus de la musique française, et il est heureux qu'un ouvrage de référence existe aujourd'hui pour lui rendre justice (Jean Gallois, Fayard). De sa trentaine de mélodies, deux *Sérénades* sont présentées ici. La première (1887, texte de Jean Lahor) est extraite des *Quatre mélodies op 13* : un chant à l'ambitus large et un parcours harmonique s'évadant vers des tonalités lointaines. La seconde, *Sérénade italienne* (Paul Bourget) provient des *Sept mélodies op 2*, de cinq ans antérieures : une « marine » dont la clarté de la ligne vocale est portée par une partie pianistique tumultueuse.

Claude Debussy

Six Epigraphes antiques

Un entracte pianistique propose les *Six épigraphes antiques* de Debussy, dans la version pour piano seul, moins connue que celle, originale, pour quatre mains. D'une musique de scène pour les *Chansons de Billitis* de Pierre Louÿs, Debussy a effectué en 1914 une adaptation pianistique avec des titres évocateurs : incantations païennes, pureté hiératique et lascivité s'y côtoient, dans un langage musical dépouillé, intégralement modal, dont l'esthétique est représentative de ce retour à une Antiquité poétisée par l'imaginaire, que l'on retrouve dans d'autres compositions de Debussy (*Danseuses de Delphes*, *Canope*) ou les *Gymnopédies* de Satie. La dernière pièce reprend le thème de la première, conférant au tout une unité cyclique.

mélodies

Les mêmes *Chansons de Billitis* ont donné lieu à trois mélodies de Debussy (1897-98) dont la seconde d'entre elles est *La Chevelure*, à la sensualité accentuée par un rythme syncopé. Retour à Baudelaire avec le *Jet d'eau* aux riches superpositions harmoniques et rythmiques. Après la *Romance* de Paul Bourget (1891), les derniers mots reviennent à Verlaine : deux des *Ariettes oubliées* (1888), *C'est l'extase*, avec ses passages en récitatif psalmodié, et *Green*, moment de bien-être ; enfin *Mandoline*, (1882) à l'enjouement lancé et conclu par un pincement de corde et aux dernières mesures chantées sur une onomatopée, est une composition de jeunesse avec laquelle Debussy anticipe de neuf ans sur son aîné Gabriel Fauré.

A. L.

**notice sur le piano
Erard (1897)**

Ce piano construit en 1897 est un demi-queue de 2,12 m de longueur type, à cette époque, souvent utilisé pour les récitals et la musique de chambre (plus tard, il le sera souvent pour les enregistrements). Selon la description du catalogue Erard du début du siècle, il s'agit ici du Modèle riche, style Louis XV, en noyer, orné de sculptures.

Cet instrument dans lequel le deuxième harmonique (la quinte) est particulièrement présente ; cet instrument au son qui porte mais à l'articulation précise et avec ses différences de registres entre le grave aux cordes parallèles et l'aigu chantant, était le médium idéal pour le langage musical de Debussy : transparent et riche en couleurs. La mécanique permet des effets de demi-teinte et le piano présente, si l'on utilise des vitesses d'attaque variées, un spectre sonore inconnu. L'utilisation de la légèreté de la technique française est ici indispensable : le piano renâcle immédiatement sous tout autre toucher.

Autre particularité : la pédale est pourvue d'un système d'étouffement de la corde par dessous, contrôlé par des ressorts. Ce mécanisme, lorsqu'il est bien réglé, permet aux accords, dans le registre aigu, de syncooper au dessus d'une note maintenue dans le grave (sans garder les touches enfoncées) tout en permettant à la perception sonore de rester efficiente et rend inutile la fameuse troisième pédale. Dans sa conception de la musique, Debussy partait souvent d'une note maintenue ainsi dans le grave (résurgence, peut-être, de ses brèves études d'orgue ou du contact qu'il eut avec le piano-pédalier, type de piano alors assez répandu à Paris). Avec le mécanisme de la pédale Erard, on peut changer la couleur et l'intensité de la basse simplement en changeant d'accord dans l'aigu : on peut vraiment dire qu'il s'agit là d'une expérience très particulière !

Jos Van Immerseel, avril 1993

(traduction Clémence Comte)

samedi

23 octobre - 16h30

dimanche

24 octobre - 15h

amphithéâtre du musée

Italie : poésie lyrique et amoureuse

Giulio Caccini

Dolcissimo sospiro (poème de Rinuccini)

Belle rose porporine (poème de Chiabrera)

Sigismondo D'India

Cruda Amarilli (poème de Guarini)

Piangono al pianger mio (poème de Rinuccini)

durée : 11 minutes

Giulio Caccini

Tutto 'l di piango (poème de Pétrarque)

Sigismondo D'India

Tutto 'l di piango (poème de Pétrarque)

durée : 8 minutes

Sigismondo D'India

Un di soletto (poème de Chiabrera)

B. Castaldi

Capriccio detto Chiacchierino

Sigismondo D'India

Ecco la luce (poème de Chiabrera)

B. Castaldi

Capriccio detto Hermafrodito

durée : 8 minutes

Sigismondo D'India

Lamento di Clorinda (poèmes du Tasse)

« *Amico, hai vint'io ti perdon...* »

« *Poco quindi lontan nel sen...* »

« *Non mori già...* »

durée : 6 minutes

G. G. Kapsberger

Toccata

Giulio Caccini

Amarilli mia bella (poème de Guarini)

A. Mayone

Toccata Quarta

durée : 10 minutes

Sigismondo D'India

Lamento d'Olympia (poème de Sigismondo D'India)

durée : 8 minutes

Jill Feldman, chant

Karl-Ernst Schröder, théorbe

Mara Galassi, harpe

**Italie : poésie lyrique
et amoureuse**

Tout au long du ^{xvi}^e siècle, la poésie lyrique italienne s'est trouvée magnifiée à travers le genre complexe, subtil et élaboré du madrigal contrapuntique. Cinq voix s'enchevêtrent, se répondent, se rejoignent, éclatent en exclamations répercutées d'une partie à l'autre, s'unissent en successions de déchirantes dissonances traduisant le tourment amoureux. A cet art porté à son plus haut degré de perfection dans les deux dernières décennies du ^{xvi}^e siècle (Carlo Gesualdo, Luca Marenzio et le jeune Claudio Monteverdi) s'opposent radicalement les conceptions néo-platoniciennes de divers cercles d'humanistes florentins, notamment ceux qui forment la *camerata* - ou académie - regroupée autour du comte Giovanni de' Bardi. Le chanteur Giulio Caccini y côtoie des théoriciens comme Vincenzo Galilei (le père du célèbre physicien) et des poètes comme Ottavio Rinuccini. Dans ces réunions érudites, on rejette le contrepoint jugé trop complexe puisqu'il finit par masquer le poème, et l'on rêve d'une déclamation proche de celle des Anciens, tout en essayant de ressusciter, dans leur dimension sonore, les principes de la tragédie grecque. Mais avant même que le nouveau *stile recitativo* que l'on y invente donne naissance à l'opéra (en 1600 avec les *Euridice* de Jacopo Peri et de Giulio Caccini, sur les vers de Rinuccini), c'est la conception même du chant qui en est bouleversée.

le retour à l'Antique

« Ces très savants gentilhommes, précise Caccini, m'ont amené à m'en tenir à cette manière que louèrent tant Platon et d'autres philosophes, affirmant que la musique n'est rien d'autre que le mot, puis le rythme et le son en dernier et non pas le contraire si l'on veut qu'elle puisse pénétrer l'esprit d'autrui et produire les prodigieux effets qu'admirent ces écrivains. » (Giulio Caccini, *Préfaces aux Nuove Musiche 1602-1614*, éd. Joël Heuillon, Lille, GKC, 1995).

Paradoxalement, c'est de ce retour à l'Antiquité que naîtra un style musical entièrement nouveau - celui que l'on nomme aujourd'hui « baroque » - et c'est à partir

d'une totale allégeance du sonore au verbal que va s'élaborer une écriture musicale au pouvoir émotionnel décuplé. Dans ces monodies préconisées par les Florentins et expérimentées dès l'origine par Giulio Caccini, l'intelligibilité du poème est la condition première : une seule voix sera en charge du texte, simplement soutenue par une basse continue (un théorbe ou autre instrument harmonique ponctuant le discours par des accords) parfaitement soumise à la partie vocale. Dans le même ordre d'idée, le rythme musical naît de la prosodie, la ligne mélodique se laisse guider par les intonations de la déclamation, la structure de la pièce suit celle du poème... Pourtant il ne s'agit pas d'une simple psalmodie : comme dans les madrigaux polyphoniques, la musique va illustrer les principales idées contenues dans les vers et cette imitation va prendre d'autant plus d'emprise sur les auditeurs qu'elle émane maintenant d'un seul interprète, qui va investir le texte poético-musical comme un acteur s'incarne dans un rôle. A ce titre, l'esthétique des pièces isolées de Caccini ou d'India ne diffère pas de celle de l'opéra qui s'invente à la même époque.

la part de l'interprète

Si le compositeur représente les affects du poème au moyen de figuralismes éprouvés (mouvements vers l'aigu ou vers le grave pour figurer le ciel ou l'enfer, accords consonants ou dissonants par analogie avec la joie ou la douleur, silences pour imiter les sanglots, etc.), la part du chanteur n'est pas moins grande pour les exprimer avec force et même les doter d'une « musicalisation » supplémentaire, à travers des ornements et des vocalises, conçus moins comme l'étalement d'une pure virtuosité que comme l'emploi réfléchi d'expressions codifiées des passions.

C'est dans cette période d'intense invention et de profond renouvellement du style (des années 1580 jusqu'à la fin du premier tiers du XVII^e siècle) que vécut et œuvrèrent des musiciens souvent injustement occultés par l'imposante stature de leur grand contemporain, Claudio Monteverdi.

Giulio Caccini

Giulio Caccini (c. 1545-1618) fait, parmi eux, figure de précurseur. Chanteur et compositeur, il participe à l'invention des monodies florentines et compose en 1600 l'un des premiers opéras, l'*Euridice*. Il a su nous laisser aussi d'intéressantes réflexions sur cet art totalement nouveau dans les préfaces de ses *Nuove Musiche*, deux recueils de 1602 et 1614 d'où sont issues les pièces interprétées ici. Parmi les autres monodistes, il a su insuffler, à la ligne quelque peu austère des premières pièces en style récitatif, une inspiration mélodique généreuse et une ornementation vocale savamment dosée qui augurent de l'évolution musicale du style baroque vers le *bel canto*.

Sigismondo d'India

Sigismondo d'India (c. 1582-1629), également chanteur et compositeur, appartient à la génération suivante et rend d'ailleurs hommage au talent de Caccini dans une de ses préfaces (*Le Musiche*, 1609). Dans ses cinq recueils de pièces vocales publiés de 1609 à 1623, il fait montre d'une écriture expressive et chromatique témoignant du goût de l'époque baroque pour les passions extrêmes.

Tandis que la musique vocale connaît une si radicale évolution, la musique pour cordes pincées se transforme en mêlant au style polyphonique une écriture plus proprement instrumentale, dans des pièces, caprices ou toccatas, où la science le dispute au goût de la surprise et de l'étrange, comme en témoignent les œuvres du théorbiste (et curieux aventurier) Bellorofonte Castaldi (1580-1649), du harpiste napolitain Ascanio Mayone (c. 1565-1627) et du luthiste Giovanni Girolamo Kapsberger (c. 1580-1651), un noble allemand attiré par cette Italie où s'élaborent, au début du *xvi*^e siècle, toutes les innovations musicales.

Raphaëlle Legrand

samedi

30 octobre - 16h30

dimanche

31 octobre - 15h

amphithéâtre du musée

Angleterre : le monde n'est qu'un théâtre

William Byrd

O you that hear this voice

(poème de Sir Philipp Sidney)

Pavan and Galliard à 6

durée : 10 minutes

Orlando Gibbons

What is our life (poème de Sir Walter Raleigh)

durée : 4 minutes

Robert Parsons

Pandolpho (extraits)

Pour down, you powers divine

No grief is like to mine

durée : 6 minutes

Henry Purcell

Fantazia « upon one note »

In nomine à 6

durée : 5 minutes

anonyme

Ah, silly poor Joas

durée : 2 minutes

William Byrd

The Nativity Play (extraits)

Out of the orient, crystal skies

Lullaby, my sweet little baby

durée 6 minutes

William Lawes

Air du *Consort Sett à 6 en sol mineur*

To virgins : Gather ye rosebuds (poème de Robert Herrick)

To sycamores : I am sick of love (poème de Robert Herrick)

Air du *Consort Sett à 6 en si bémol*

durée : 9 minutes

William Byrd

Come to me, grief, for ever (chants funèbres de Sir
Phillip Sidney)

durée : 6 minutes

Orlando Gibbons

Variations à 6 sur *Go from my window*

durée : 5 minutes

anonyme

In Paradise

durée : 5 minutes

Chance, contre-ténor

Fretwork :

**Richard Campbell, Wendy Gillespie, Julia
Hodgson, Susanna Pell, Richard Boothby,
William Hunt**, violes

concert du 30 octobre à 16h30 enregistré par *Radio France*

**Angleterre :
le monde n'est qu'un
théâtre**

« *Musique et poésie ont toujours été reconnues pour sœurs, qui vont main dans la main, chacune soutenant l'autre ; comme la poésie est l'harmonie des mots, la musique est celle des notes, et comme la poésie est un essor au-dessus de la prose et du discours, la musique de même est une exaltation de la poésie. Toutes deux excellent dans leurs domaines, mais elles n'approchent jamais davantage la perfection que lorsqu'elles sont unies, car rien ne manque alors à leurs vertus distinctives ; ensemble, elles apparaissent comme la beauté et l'esprit dans une même personne. »*

Ce vibrant éloge de l'union de la poésie et de la musique se trouve sous la plume du plus célèbre des musiciens anglais du XVII^e siècle, Henry Purcell, dans la préface d'une pièce de théâtre - *Dioclesian* - alternant intermèdes musicaux et drame déclamé. Elle consacre la continuité de pensée entre la période élisabéthaine et celle de la Restauration anglaise, du début à la fin du siècle.

Nulle part ailleurs qu'en Angleterre, la musique ne s'est en effet autant mêlée au théâtre, sans toutefois s'y fondre comme dans l'opéra italien. Les pièces de Shakespeare et de ses contemporains regorgent de musique de scène, et nombre de leurs personnages passent sous les yeux du public avec une chanson aux lèvres. A la fin du siècle, des théâtres comme le Dorset Garden montent à grands frais les œuvres de Dryden (*King Arthur*) ou reprennent celles de Shakespeare (*Le Songe d'une nuit d'été* devenu *The Fairy Queen*) en écourtant les scènes parlées pour déployer une véritable magnificence dans des intermèdes musicaux et chorégraphiques.

songs et *ayres*

Mais si la musique abonde dans le théâtre anglais, si les personnages y expriment volontiers leurs sentiments par des chansons, c'est que les chansons - *songs* ou *ayres* accompagnés par le luth, le théorbe ou les violes - sont largement pratiquées en privé par les amateurs cultivés, aristocrates ou bourgeois. Elles

émanent des plus grands compositeurs de cette étonnante période qui, à la fin du ^{xvi}^e et au début du ^{xvii}^e siècles, vit se côtoyer une pléiade de musiciens exceptionnels, comme John Dowland, Thomas Morley ou Orlando Gibbons abordant, après William Byrd, aussi bien la musique liturgique que le répertoire pour clavier (ce virginal qui leur donna le nom de virginalistes), les œuvres pour *consort* de violes ou la musique vocale profane.

les poètes anglais

Les airs à voix seule accompagnée par le luth ou par les violes font appel à des textes d'une grande qualité poétique, dus à la plume de hauts personnages comme Sir Philipp Sidney (1554-1586), surnommé le « Pétrarque anglais » et qui joua un rôle important dans le développement de l'*ayre* élisabéthain, ou Sir Walter Raleigh (1552-1618) favori de la reine Elisabeth, explorateur du nouveau monde et décapité sous Jacques 1^{er}. L'amour y est volontiers peint sous les sombres couleurs d'un chagrin inextinguible de l'amant, dans des vers raffinés appelant une musique dont la sobriété - caractérisée par une simple forme strophique, une mélodie épurée, un ambitus étroit, l'absence d'effets de virtuosité - favorise l'essor du plus puissant lyrisme.

Cet art de la simplicité et de l'allusion trouve sa contrepartie savante dans les concerts de violes, pièces polyphoniques instrumentales - sortes de motets ou de madrigaux sans paroles - où l'expression dramatique, renforcée par les dissonances recherchées du contrepoint, sait masquer les tours de force de l'écriture (et notamment les jeux infinis de variations sur le motif de plain-chant *In nomine*).

les musiciens

Les générations se succèdent, depuis Robert Parsons (1530-1570) qui précéda Byrd comme Gentilhomme de la Chapelle royale ; William Byrd (1543-1623) lui-même, reconnu par ses pairs comme le « Father of Musick » et promoteur de l'art de la *lute song* d'une intense expressivité ; Orlando Gibbons (1583-1625)

qui poursuit la tradition de la chanson anglaise tout en la parant du titre de madrigal, à la mode d'Italie ; William Lawes (1602-1645), auteur de musique de scène (pour des pièces comme *l'Hesperides* de Robert Herrick, en 1648) et faisant montre d'une grande puissance dramatique dans sa musique pour violes ; jusqu'à *l'Orpheus Britannicus*, Henry Purcell (1659-1695), le point d'aboutissement de l'école anglaise dont il aborde tous les genres dans sa courte mais intense carrière.

R. L.

biographies

Nico van der Meel

a commencé ses études musicales (après avoir initialement étudié les mathématiques) au Conservatoire de Rotterdam en classe de direction. Il s'est ensuite consacré au chant grâce à l'enseignement de Margreet Honig. Il a aussi suivi les master-classes de Evelyn Lear, Robert Holl et Elisabeth Schwarzkopf. Il a fréquemment chanté l'Évangéliste dans les *Passions* de Bach, mais son répertoire couvre en fait une très large période s'étendant du XVI^e siècle à nos jours. Il a travaillé sous la direction de John Eliot Gardiner, Sir Colin Davis, Serge Baudo, Martin Seghart et Frans Brüggen ainsi qu'avec les plus importantes formations sur instruments anciens (Musica Antiqua Köln, Orchestra of the 18th Century, Orchestra of the Age of Enlightenment, London Baroque Ensemble, Freiburger Barockorchester... A l'opéra, il a chanté *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi, la *Finta semplice*, *Idoménée* et *Don Juan* de Mozart, ainsi

que *The Rake's Progress* de Stravinsky. En récital, il participe à de nombreuses « schubertiades » notamment aux Pays-Bas.

Dido Keuning

a étudié au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam et a ensuite suivi l'enseignement de Naum Grubert, Yuri Egorov et György Sebök. Il s'est produit comme soliste dans des concertos de Jean Françaix, Ignaz Moscheles, et W. A. Mozart. Il mène maintenant une carrière d'accompagnateur et de chambriste. C'est à cette occasion qu'il a accompagné de nombreux artistes à travers le monde : Europe, Extrême-Orient, Amérique du Nord (New York, Boston, Floride) et Amérique du Sud (Venezuela...). Il est accompagnateur du Concours Flesch (Londres), du Concours Tchaïkovski (Moscou) et du Concours ARD (Munich). Il a remporté, en 1997, le Prix des Jeunes Talents organisé par le Concertgebouw d'Amsterdam. Depuis 1989, il est accompagnateur au Conservatoire Sweelinck d'Amsterdam.

Miomira Vitas

a étudié le chant au Conservatoire national de Belgrade, en menant parallèlement des études de sciences à l'Université (Astronomie et Physique). En 1971, elle poursuit ses études vocales dans la classe de Bruna Spiler, le plus grand professeur de Yougoslavie. En 1976, elle participe au tournage du film *Premier son* en y présentant ses propres improvisations musicales (Lion d'or au Festival de Venise en 1977). Entre 1977 et 1982, elle continue ses études au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou où elle est boursière du Gouvernement soviétique (classes de Marija Mirzojeva et Nina Dorliak). En 1980, elle reçoit le Second Prix du Concours des Jeunes Musiciens de Zagreb (Croatie). Elle obtient ensuite le diplôme de finaliste au Concours international Mario del Monaco (Italie) avant de remporter le Premier Prix de la Rencontre des Jeunes Chanteurs d'opéra de Skopje (Macédoine) en 1983. Depuis 1975, elle a donné de nombreux

concerts à travers l'Europe, notamment aux côtés des pianistes Konstantin Bogino, Bruno Rigutto, Pascal Devoyon, du flûtiste Patrick Gallois et du corniste Ifor James. En 1991, Bernard Kouchner l'invite au grand concert de paix à Dubrovnik. Son répertoire s'étend également aux grands rôles d'opéra (Desdémone, Mimi, Donna Elvira, Susanna, Madame Butterfly, Manon Lescaut, Charlotte...). En 1998, elle fonde, avec plusieurs collaborateurs, le premier Festival musical franco-yougoslave.

Dmitry Sitkovetsky

Fils du violoniste russe Julian Sitkovetsky et de la célèbre pianiste Bella Davidovich, il commence ses études musicales au Conservatoire de Moscou, puis les poursuit, à partir de 1977, à la Juilliard School de New York. En 1979, il remporte le premier prix du Concours Kreisler à Vienne. Il s'est produit en soliste avec les principaux orchestres européens et américains, parmi lesquels l'Orchestre philharmonique de Berlin,

le Gewandhaus de Leipzig, le London Symphony Orchestra, le London Philharmonia, le BBC Symphony Orchestra, les orchestres philharmoniques de Chicago, Philadelphie, Los Angeles et New York et l'Orchestre de Cleveland. Fondateur et directeur musical de l'orchestre de chambre The New European Strings, il poursuit également une belle carrière de chef d'orchestre invité à la tête d'orchestres tels que l'Académie de St-Martin-in-the-Fields, les orchestres philharmoniques de la BBC, de Hong-Kong et de Bergen, l'Orchestre de la Radio de Leipzig, l'Orchestre symphonique de Detroit et le St Paul Chamber Orchestra. En 1996, il a été nommé Chef principal et Directeur musical de l'Orchestre d'Ulster à Belfast.

David Geringas

est né dans une famille lithuanienne de musiciens. Il a fêté récemment ses 50 ans au Festival du Schleswig Holstein. Ce violoncelliste, qui depuis peu dirige aussi, est un

le poète et son double

des musiciens les plus talentueux, doté d'un répertoire inhabituellement grand qui s'étend de la musique baroque à la musique contemporaine. En 1963, il est admis au Conservatoire de Musique de Moscou dans la classe de Mstislav Rostropovich et travaille avec lui pendant dix ans. En 1970, il remporte le Premier Prix et la Médaille d'or du Concours International Tchaïkovsky et entame alors une carrière internationale après avoir émigré en Allemagne. Là, il reçoit le soutien de la Fondation Herbert von Karajan. Comme soliste, il a joué avec les plus grands orchestres sous la direction des plus grands chefs tels : Gerd Albrecht, Vladimir Ashkenazy, Semyon Bychkov, Myung-Whun Chung, Charles Dutoit, Daniele Gatti, Michael Gielen, Kyril Kondrashin, Ferdinand Leitner, Sir Simon Rattle, Mstislav Rostropovich, Wolfgang Sawallisch, Horst Stein, Klaus Tennstedt et Michael Tilson Thomas. Il est aussi professeur à la Musikhochschule de Lübeck. Il embrasse aussi

une carrière de chambriste avec des partenaires prestigieux tels que Martha Argerich, Michel Dalberto, Gidon Kremer, Gerhard Oppitz et Dmitry Siktovetsky. Il s'est produit dans de nombreuses séries et festivals aussi prestigieux que les Berlin et Vienne Festwochen, ainsi que les festivals de Lockenhaus, Ludwigsburg et Schleswig Holstein.

Brigitte Engerer

Des études musicales commencées à l'âge de 5 ans, un premier concert donné en public l'année suivante, tels sont les débuts de Brigitte Engerer. La suite est à l'image du commencement. Elle entre au Conservatoire de Paris, dans la classe de Lucette Descaves et obtient à 15 ans, un premier prix de piano, première nommée à l'unanimité. A 16 ans, elle est lauréate du Concours Marguerite Long. C'est alors qu'elle accepte l'invitation du Conservatoire de Musique de Moscou et qu'elle suivra pendant 5 ans les cours de perfectionnement de Stanislav Neuhaus. Vient ensuite le temps des concours : elle

sera lauréate du Concours Tchaïkovsky et du Concours Reine Elizabeth de Belgique. Sa carrière internationale prend un tournant décisif en 1980 lorsque Herbert von Karajan, après l'avoir entendue, l'invite à jouer avec l'Orchestre philharmonique de Berlin, puis à participer aux Fêtes du Centenaire de la Philharmonie de Berlin en 1982. Daniel Barenboim l'invite alors à jouer avec l'Orchestre de Paris, à Paris, et Zubin Mehta l'invite avec le New York Philharmonic au Lincoln Center à New York. Elle fait ainsi d'éclatants débuts avec un égal succès à Berlin, Paris, Vienne, New York où elle triomphe au Carnegie Hall. Depuis, elle se produit dans le monde entier avec les orchestres les plus renommés : l'Orchestre de Paris, le Philharmonique de Berlin, le New York Philharmonic, le Royal Philharmonic Orchestra de Londres, le Los Angeles Philharmonic, le Chicago Symphony Orchestra, le Baltimore Symphony Orchestra, le Berliner Philharmonisches Orchester, le London

Symphony Orchestra, l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre symphonique de Montréal... Elle joue également dans les grands festival tels que Vienne, Berlin, la Roque d'Anthéron, Aix en Provence, Colmar, Lockenhaus, Monte-Carlo, etc. Son infaillibilité, y compris dans les concertos romantiques les plus redoutables, sa présence rayonnante n'occulte pas un tempérament raffiné et sensible.

Stephan MacLeod

est né en novembre 1971 à Genève. Après 10 ans de violon et 7 ans de piano au Conservatoire de Musique de Genève, il commence l'étude du chant dans la classe de Michèle Moser. A 19 ans, il entre dans la classe d'Ursula Buckel à Genève et est également admis dans la classe de Kurt Moll à Cologne où il accomplit son cursus de culture musicale. Il y est aussi l'élève d'Hartmut Höll pour l'étude du *Lied*. Il se perfectionne actuellement avec Gary Magby à Lyon. Il est le lauréat de nombreux

prix : en 1991 des bourses Bonnardel à Vevey et Marescotti à Carouge, et en 1994 de la bourse Migros à Zurich, et du prix de la VFS à Hambourg. Il s'est déjà produit en récital à Genève, Cologne, Bonn, Karlsruhe, Venise, Hambourg, aux Etats-Unis et au Japon. Stephan MacLeod chante comme soliste d'oratorio sous la direction de chefs tels que Michel Corboz, Philippe Herreweghe, Frieder Bernius, Jos van Immerseel, Helmut Rilling, Reinhard Goebel, Sigiswald Kuijken, Konrad Junghänel, Paul Van Nevel, Jesus Lopez-Cobos, etc... en Israël, en Asie en Amérique et dans la plupart des pays européens. Son désir de découvrir des musiques de styles et d'époques variés l'amène à chanter les chefs-d'œuvre de la Renaissance avec les Ensembles Huelgas et Clément Janequin, mais aussi, outre la musique baroque, à se produire dans un répertoire qui va de Mozart à la musique contemporaine. Il a déjà chanté avec de nombreux orchestres symphoniques

tels que le Royal Philharmonique des Flandres, le Philharmonique du Luxembourg, l'Orchestre de la Suisse Romande ou l'Orchestre de Chambre de Lausanne. A l'opéra, on a pu l'entendre dans *La Clémence de Titus* de Mozart, *Orfeo* de Monteverdi, *King Arthur*, *La Bohème*, *Le Songe d'une nuit d'été*. Il chantera en novembre des *Cantates* de Bach et de Webern sous la direction de Philippe Herreweghe au Concertgebouw d'Amsterdam, et en 2000 la *Messe en si* et la *Passion selon St Jean* toujours avec Philippe Herreweghe dans une tournée européenne et chinoise. Pour cette année 2000, une autre tournée l'amènera en Amérique du Sud et en Australie pour chanter Bach avec Sigiswald Kuijken. Il chantera en outre la *Neuvième Symphonie* de Beethoven à Barcelone, et donnera une série de récitals aux Etats-Unis.

Jos Van Immerseel

L'Anversoise Jos Van Immerseel commence sa carrière comme pianiste (élève de Eugène Traey) et chef d'orchestre (élève de Daniel Sternefeld). Il est connu pour sa lecture exceptionnelle « a prima vista » : en 1963, il fut récompensé par l'Internationales Musikwettbewerb « Klavierspiel vom Blatt » de la Bayerische Rundfunk, Munich. Il est très tôt fasciné par la musique vocale (études de chant avec Lucie Frateur), l'orgue (études avec Flor Peeters) et la musique ancienne (cours de Dr. J. Lambrechts-Douillez). En 1964, il crée le Collegium Musicum qui, jusqu'en 1968 expérimente les instruments anciens (pour une partie issue de la collection du Conservatoire). Parallèlement, il étudie le clavicorde, suit des études avec Kenneth Gilbert (diplôme supérieur avec la plus grande distinction et applaudissements du jury en 1973). La même année, il gagne le premier concours de clavecin de Paris avec un premier prix

« à l'unanimité du jury » et le prix du public. Il est alors le seul candidat à avoir choisi consciemment un clavecin historique (Ruckers-Taskin 1780), ce qui eut des conséquences importantes pour l'école du clavecin en France. De 1970 à 1985, il joue surtout de la musique baroque, mais il élargit petit à petit son répertoire aux musiques classique, romantique et impressionniste. Il étudie les pratiques historiques d'improvisation dans l'histoire et réalise une étude profonde sur l'application de la rhétorique dans la musique. Il est professeur de clavecin et pianoforte au Conservatoire d'Anvers sur les instruments historiques du musée Vleeshuis et donne une master-classe annuelle dans le même musée. Il est invité comme professeur aux conservatoires de Liège, Leuven, Utrecht, Arnhem, Tilburg, Bremen, Nürnberg, Lyon, Toulouse, Bologne, Turin, Genève, Osaka, Indiana University à Bloomington, etc. Il a donné des master-classes dans les Festivals de La Roque d'Anthéron, Utrecht, Sopron, et

Ancona. Il a également enseigné au Conservatoire de Paris, à la Schola Cantorum de Bâle et au Sweelinck-Conservatorium d'Amsterdam.

Jill Feldman

Née aux Etats-Unis, la soprano Jill Feldman a acquis une renommée internationale dans l'interprétation des répertoires baroque et classique. Son art du chant hautement expressif allie une grande agilité vocale à un profond sens dramatique, dans un constant respect du texte. Diplômée de musicologie de l'Université de Californie (après s'être d'abord intéressée à la musique contemporaine), elle a étudié parallèlement la littérature européenne. Sa passion pour Shakespeare la mène à des recherches approfondies sur la musique de l'époque elizabethaine. Formée par Lilian Loran à San Francisco, elle obtient en 1980 le Prix Alfred Hertz. Cette distinction lui permet de perfectionner son interprétation de la musique ancienne auprès d'Andrea von Ramm à Bâle. Dès la fin de ses études, elle par-

tipice successivement à trois productions prestigieuses : elle est la Musica dans l'*Orfeo* de Monteverdi à Berkeley (Californie), le Clério de l'*Erismena* de Cavalli à Spoleto (Italie), et tient un rôle de premier plan dans l'*Ordo Virtutum* de Hildegard von Bingen lors d'une tournée de l'ensemble médiéval

Sequentia. En 1981, William Christie l'invite à rejoindre Les Arts Florissants à Paris. Avec cet ensemble, elle interprète le rôle-titre de *Médée* de Marc-Antoine Charpentier dont l'enregistrement a obtenu le Gramophone Award en 1985, le Grand Prix Charles Cros et le Grand Prix du Disque de Montreux. A la suite de ce triomphe, Jill Feldman est, à la demande de Nicolas McGegan, (directeur du Philharmonia Baroque Orchestra), la soliste d'un programme de musique baroque française pour une grande tournée au Etats-Unis. Jill Feldman est alors invitée par les grands noms du répertoire baroque : elle chante sous la direction de Frans Brüggen (*La Création* de

Haydn), Andrew Parrot (*Les Vêpres des Carmélites* de Haendel), Jordi Savall (*Motets* de Delalande), René Jacobs (*Oronta* de Cesti et *Xerse* de Cavalli), Alan Curtis, Jean-Claude Malgoire... Jill Feldman enseigne au Conservatoire royal de la Haye.

Karl-Ernst Schröder

a étudié la musique à la Hochschule für Musik d'Aachen (Aix-la-Chapelle) dans la classe de guitare et de luth de Tadashi Sasaki. Après avoir passé son diplôme de fin d'études, il a poursuivi sa formation à la Schola Cantorum de Bâle dans les classes de luth d'Eugen M. Dombois et d'Hopkinson Smith. En tant que soliste et membre de divers ensembles de musique baroque et de la Renaissance, il participe régulièrement à des concerts dans la plupart des pays européens.

Mara Galassi

est diplômée de la Civica Scuola di Musica de Milan et du Conservatoire de Pesaro. Elle a étudié la harpe avec Luciana

Chierici, David Watkins et Emmy Huerlimann, et a pris l'habitude de travailler avec le claveciniste David Collyer, le luthiste Patrick O'Brien et le musicologue Michael Morrow. Elle a été harpiste solo à l'Opéra de Palerme. Elle vit actuellement à Milan où elle enseigne la harpe moderne et les instruments anciens à la Civica Scuola di Musica de Milan. Elle travaille parallèlement avec les ensembles suivants : Concerto Vocale, Concerto Italiano, Mala Punica et Cantus Cölln. En tant que musicologue, elle donne de nombreuses conférences au sujet des harpes historiques.

Michael Chance

a été choriste dans le célèbre chœur du King's College de Cambridge pendant ses études de littérature anglaise. Depuis, sa carrière se développe aussi bien dans le domaine de l'opéra que celui de l'oratorio, ou du récital. Il est actuellement l'un des contre-ténors les plus demandés au monde. Sa carrière internationale le conduit à se produire dans les maisons d'opéra de

Paris (*Giulio Cesare*), Lisbonne (*Rinaldo* avec Teresa Berganza), Lyon (*Tamariano*), Sydney (rôle d'Oberon dans une production de Baz Luhrmann du *Midsummer Night's Dream*), Amsterdam (*Il ritorno d'Ulisse*). Au Royaume-Uni, il interprète Apollo au Covent Garden dans *Death in Venice* et Athamas dans *Semele* ; il participe aussi aux productions d'*Agrippina*, *L'Incoronazione di Poppea* et fut le Gouverneur Militaire dans *A Night at the Chinese Opera* de Judith Weir au Kent Opera ; il se produit enfin au English National Opera dans *Il Ritorno d'Ulisse* de Monteverdi et *The Fairy Queen* de Purcell. Au Teatro Colon de Buenos Aires, il chante Ottone dans *Poppea* et prend part au grand projet *Orfeo* avec Christopher Hogwood/Mark Morris aux Etats-Unis. Au dernier Festival d'Aix-en-Provence, il tient le rôle d'Athamas dans *Semele*. Ses apparitions dans des oratorios et concerts sont nombreuses : notamment *Agrippina* de Haendel avec Gardiner, *Carmina Burana*

avec le London Symphony Orchestra, *La Passion selon St Jean* avec Brügggen en Italie et en Hollande, le *Messie* au Carnegie Hall de New York, le *Stabat Mater* au Japon et *The Fairy Queen* avec Harnoncourt à Vienne. Michael Chance est professeur invité au Royal College of Music.

Fretwork

a débuté sa carrière londonienne au Wigmore Hall en 1986, et s'est depuis imposé comme figure de proue dans le répertoire de la musique ancienne, étant également source d'inspiration de compositeurs contemporains. Ce *consort* virtuose se produit à 4, 5 ou 6 violes, avec parfois voix, luth et orgue. Son répertoire couvre toute la période du traditionnel *English Consort*, des *In Nomine* et *Fantasias* de Tallis et Byrd, en passant par la musique de danse de Dowland, les *consorts* à 6 voix de Lawes, aux plus tardifs du genre chez Locke et Purcell. Ses programmes intègrent également les XVI^e et XVII^e siècles flamand, français, allemand,

italien et espagnol. Avec la soprano Catherine Bott et le contre-ténor Michael Chance, Fretwork explore le répertoire des *Consort Songs* tandis qu'il se produit avec un ensemble vocal à 4 voix pour interpréter des *Verse Anthems*. Ses programmes de musiques contemporaines proposent des œuvres spécialement écrites pour lui par des compositeurs aussi divers que George Benjamin, Michael Nyman et Thea Musgrave, lorsqu'en 1995 le South Bank Centre de Londres commande à une douzaine de compositeurs des réflexions sur les fantaisies de Purcell, que Fretwork interprète aux côtés d'œuvres de Purcell dans le cadre des cérémonies de célébration du tricentenaire de sa mort. Ce projet suscite une production riche et variée de la part de compositeurs tels que Gavin Bryars, Poul Ruders, Simon Bainbridge et Elvis Costello. En 1995, Fretwork se produit avec Elvis Costello dans ses compositions pour le *consort*, et ses arrangements de *Songs* de Dowland. Au cours de la

saison 1997-98, Fretwork réalise des concerts au festival Musica Sacra en Autriche, au Concertgebouw et au Festival de Musique Contemporaine d'Oxford avec Michael Chance, et au Alte Oper à Frankfurt, au festival de Herne et au Konzerthaus à Vienne avec Catherine Bott. Fretwork a également joué pendant cette saison en Suède, en France à l'Opéra de Montpellier et au Théâtre des Abbesses à Paris, et au Cheltenham Festival.

technique

amphithéâtre du musée

régie générale

Didier Belkacem

régie plateau

Pierre Mondon

régie lumières

Guillaume Ravet

salle des concerts

régie générale

Olivier Fioravanti

régie plateau

Eric Briault

régie lumières

Marc Gomez