

cité de la musique

**l'âge classique - II**



*vendredi 1<sup>er</sup>, samedi 2  
dimanche 3 et mardi 12 novembre 1996*

notes de programme

# **cité de la musique**

**François Gautier**, président

**Brigitte Marger**, directeur général

## l'âge classique

Si l'on s'en tient à l'acception courante, le terme de classicisme évoque tout naturellement l'idée d'une norme, d'un cadre, d'une symétrie, ou même de la réconciliation entre des contraires. Comme toutes les périodes fixées un tant soit peu artificiellement par l'histoire des arts, l'âge classique n'a été perçu comme tel qu'après coup, en relation avec le baroque qui le précède et le romantisme qui lui succède. En musique, la naissance du style classique (vers 1770) coïncide bien sûr avec le déclin de l'esprit baroque : aux volutes de l'instrument ou de la voix solo, soutenues par la « basse continue », succèdent de nouvelles formes qui laissent de moins en moins de liberté à l'interprète et qui échappent peu à peu à l'influence de la danse.

Ainsi la suite baroque, qui n'est autre à l'origine qu'une succession de danses plus ou moins stylisées, fait place à la sonate ; celle-ci conserve le principe de l'enchaînement de mouvements aux *tempi* contrastés, mais impose peu à peu un cadre formel et expressif, libre de toute attache vis-à-vis de la musique de cour. C'est dans ce mouvement général que naissent à la fois la sonate pour deux instruments à part égale, ou pour clavier solo, la symphonie et le quatuor à cordes.

Pour ces trois grands genres musicaux de l'époque classique, le propos semble n'être plus désormais l'intensité continue de l'expression, comme cela pouvait l'être à l'époque baroque, mais la réalisation d'œuvres puissamment contrastées, qui parviennent à réconcilier les contraires, par la maîtrise affichée de leur opposition. C'est en quelque sorte l'art du dramatisme porté à son sommet, au niveau de l'œuvre entière, comme à celui d'un mouvement et même d'une phrase unique. L'un des traits typiques du style classique est par exemple l'énoncé d'une phrase courte, périodique et articulée, à quoi succède une « réponse » cohérente et contrastée. Cette cohérence, l'aisance donnée à l'auditeur pour percevoir et repérer la logique interne de l'œuvre signent la notion de classicisme.

Cette période fondamentale de la musique savante européenne se concentre idéalement dans ce qu'il est convenu d'appeler le classicisme viennois, à quoi l'on associe les noms de Haydn, Mozart et Beethoven (bien qu'aucun d'entre eux ne soit originaire de cette ville). Joseph Haydn, de par sa position dans le XVIII<sup>e</sup> siècle (il naît une vingtaine d'années avant la mort de J. S. Bach et meurt une dizaine d'années

après la naissance de Schubert) et sa longévité, résume à lui seul toutes les données du style classique. En outre, ses fonctions de musicien serviteur des Princes Esterhazy, les contraintes que cela signifie sur le plan de la composition, font de lui un témoin idéal de l'esprit classique. La symphonie (souvent en réponse à une commande), le quatuor, conçu chez lui plus librement et dont il est l'un des grands créateurs, les vastes architectures religieuses (oratorios et messes), les opéras s'inscrivent avec une majesté flamboyante dans une époque qui rêve encore la splendeur de ses royaumes et qui est profondément marquée par le rayonnement de la foi, mais qui pourtant en pressent confusément l'effondrement prochain.

Mozart et, davantage encore, Beethoven feront vaciller puis s'écrouler le bel édifice classique pour faire entendre le chant de l'individu solitaire aux prises avec ses doutes. Haydn, quant à lui, est encore le serviteur de la convention classique. Il en est aussi le plus grand maître.

*Hélène Pierrakos*

## **Joseph Haydn : les *Symphonies parisiennes***

Tout comme le seront plus tard les *Symphonies n° 90, 91 et 92*, les *Six symphonies parisiennes* (n°82-87) ont été le fruit d'une commande passée à Joseph Haydn par de riches amateurs de Paris, au premier rang desquels se plaçait Claude-François-Marie Rigoley (1757-1790), plus connu sous le nom de Comte d'Ogny. Ce dernier avait été, en 1781, l'un des fondateurs du célèbre Concert de la Loge Olympique, une organisation qui avait succédé au Concert des Amateurs de Gossec, pour laquelle Mozart avait déjà composé, en 1778, sa *Symphonie n° 31* dite *Paris*. L'orchestre de la Loge, donnant ses soirées symphoniques dans la salle des Cent-Suisses du Palais des Tuileries, restait principalement composé de professionnels mais comptait également un bon nombre d'amateurs. C'est ainsi qu'au pupitre de violoncelle, le Comte d'Ogny pouvait côtoyer tout ce que Paris comptait de brillants instrumentistes et, parmi eux, le jeune violoniste Luigi Cherubini... La taille de l'ensemble contrastait fortement avec les petits ensembles à cordes des cours de province allemandes ou autrichiennes : on dénombrait alors au Concert de la Loge plusieurs instrumentistes à vent

ainsi que près de quarante violons et dix contrebasses, ce qui était considérable pour l'époque. Les témoignages des contemporains relatent aussi la forte impression que produisait cet orchestre, paré d'habits bleu ciel, portant l'épée de côté et orné de jabots en dentelle. C'est donc pour ce splendide orchestre que Joseph Haydn écrira six symphonies contre une somme de 25 louis d'or chacune, ce qui, explique *Le Ménestrel*, « avait paru à Haydn un prix colossal, car jusqu'alors, ses symphonies ne lui avaient rien rapporté ». L'ordre de composition diffère légèrement de celui de l'édition actuelle puisque les *Symphonies n° 83, 87 et 85* ont été écrites en 1785, et que les *n° 82, 84 et 86* ont été terminées en 1786. La totalité du cycle sera donnée au Concert de la Loge durant la saison 1787, sous le haut patronage de la reine Marie-Antoinette qui, séduite par la *Symphonie n° 85*, lui restera associée par l'appellation *La Reine de France* restée imprimée dans l'édition originale d'Imbault. Le public fut unanime à louer la densité des œuvres ainsi que leur inventivité, qualités que *Le Mercure de France* commentait ainsi en 1788 : « On a exécuté à tous les concerts (l'année dernière) des symphonies de M. Haydn. Chaque jour on sent mieux, & par conséquent on admire davantage, les productions de ce vaste génie, qui, dans chacun de ses morceaux, fait si bien d'un sujet unique, tirer les développemens (sic) si riches & si variés ; bien différent de ces Compositeurs stériles, qui passent continuellement d'une idée à l'autre, faute d'en savoir présenter une sous des formes variées, & entassent mécaniquement des effets sur des effets, sans liaison & sans goût. » Une preuve que le goût français, loin des danses codifiées, des romances légères ou des symphonies descriptives d'opéra, savait aussi apprécier le discours abstrait de la musique pure, celui qui, par le seul parcours des idées musicales, pouvait intégrer la dramaturgie théâtrale aux formes musicales classiques.

Emmanuel Hondré

vendredi 1<sup>er</sup> novembre - 16H30 / salle des concerts

## les *Symphonies parisiennes*

**Joseph Haydn**

*Symphonie en mi bémol majeur, Hob. 1: 84*  
*largo - allegro, andante, menuetto - trio, finale : vivace*  
(durée 22 minutes)

6 *Quatuors vocaux*

*Die Warnung, Hob XXV c : 6*  
*Die Harmonie in der Ehe, Hob XXV c : 2*  
*Der Augenblick, Hob XXV c : 1*  
*Der Greis, Hob XXV c : 5*  
*Alles hat seine Zeit, Hob XXV c : 3*  
*Abendlied zu Gott, Hob XXV c : 9*

(durée 20 minutes)

### **entracte**

*Symphonie en si bémol majeur, Hob. 1: 85, « La Reine »*  
*adagio - vivace, romanza : allegretto, menuetto - trio, finale : presto*  
(durée 22 minutes)

**Frans Brüggén**, direction  
**Lenie van den Heuvel**, soprano  
**Kathrin Pfeiffer**, alto  
**Robert Coupe**, ténor  
**Jelle Draijer**, basse  
**Stanley Hoogland**, pianoforte  
**Orchestre du XVIII<sup>e</sup> siècle**

Le concert est enregistré par Radio France  
L'Orchestre du XVIII<sup>e</sup> siècle est sponsorisé par Deloitte & Touche

## Joseph Haydn

### *Symphonie en mi bémol majeur, Hob. 1: 84*

Composée en 1786, la *Symphonie n° 84* reste une des moins connues du cycle des *parisiennes*, même si sa facture, particulièrement aérée et contrastée, n'a pourtant rien à envier aux autres. Comme dans les *Symphonies n° 85 et 86*, le premier mouvement s'ouvre par une introduction lente exploitant avec majesté l'accord de *mi bémol*. Les oppositions de nuances, d'effectifs, de timbres (entre les cordes et les vents) se poursuivent dans l' *allegro*, éclairant de façon sans cesse renouvelé un unique thème exposé tout d'abord aux violons puis à la flûte. Le développement provoque la surprise grâce à une fausse réexposition en *fa* majeur et le mouvement se clôt sur des motifs exploitant les oppositions de volumes et les accents en *sforzando* dans les passages tutti. Le second mouvement, traité en thème et variations, demeure une des pages lentes les plus subtiles de Haydn. Le thème, exposé aux violons seuls, se déplace aux violoncelles-contrebasses pour conclure l'exposé. Il est ensuite varié tonalement (variation 1 en *si bémol mineur*), ornementalement et rythmiquement (variation 2) puis dynamiquement (variation 3). Un passage en tutti prépare enfin une surprenante cadence confiée aux vents accompagnés de *pizzicati* aux cordes. La cadence clôt le mouvement avant une dernière réminiscence du thème. Plus sobre, le menuet s'ingénie à décaler l'appui du premier temps sur le troisième (celui originellement de la levée) et le *finale* se présente comme une réplique symétrique du premier mouvement, reprenant l'idée de la fausse réexposition et de la forme-sonate monothématique.

## 6 *Quatuors vocaux*

Placés en marge des lieder, des airs italiens avec orchestre ou des chansons anglaises de Haydn, les quatuors vocaux font partie, avec *La Création*, de ses dernières compositions. Ils furent commencés en 1796 pour être vraisemblablement terminés vers 1800, alors que son activité de compositeur devenait de plus en plus difficile. Haydn écrivait ainsi à son éditeur Breitkopf : « Hélas mes activités augmentent avec les années ; et pourtant, il semble que, avec la diminution de mes

forces cérébrales, le désir et l'urgence de travailler augmentent en moi. (...) Mais personne ne peut croire combien composer me coûte de peine et d'efforts. (...) Pendant des jours entiers, je ne suis pas capable de trouver une seule idée, jusqu'à ce que, prudemment, je m'assoie de nouveau devant le clavier et commence à pianoter. Alors, Dieu soit loué, cela revient complètement » (12 juin 1799). Dans ce contexte, la composition de ces quatuors revêt un caractère particulier puisqu'il ne s'agit pas pour Haydn de répondre à une commande - il refusera d'ailleurs longtemps de les publier - mais plutôt de répondre à la nécessité intérieure de créer un genre nouveau. Il précise en effet à Breitkopf qu'« il ne s'agit pas de lieder comme on en a déjà des masses, mais de trios et quatuors vocaux avec accompagnement de pianoforte tels qu'on n'en possède que très peu. » Il est vrai que, si la composition de lieder pour voix soliste avait pris une réelle ampleur (surtout à Berlin au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle), le répertoire pour chœur et piano n'existait pas. Tout juste peut-on signaler les petits quatuors vocaux que son frère Michael avait écrits en 1788 ou les chants anglais à plusieurs parties (les *glees*, *catches* ou *rounds*) qu'Haydn avait pu connaître à Londres. La formation à quatre parties vocales semblait pourtant répondre à un véritable besoin puisque ces ensembles permettaient de chanter « en société », à une époque où les réunions pieuses, éclairées ou maçonniques étaient devenues légion dans la bourgeoisie. Zelter, ami et conseiller musical de Goethe, écrira ainsi à Haydn : « Comme j'aimerais vous procurer la joie d'entendre vos chœurs chez nous. (...) La jeunesse la plus belle et la meilleure de Berlin se rassemble ici avec pères et mères, comme dans un ciel rempli d'anges, célèbre dans les louanges et la joie la gloire du Dieu tout-puissant, et cultive les œuvres du plus grand maître que le monde a jamais vu. O venez chez nous, venez ! Vous y serez reçu comme un dieu parmi les hommes. » Les textes utilisés par Haydn sont empruntés au recueil *Lyrische Blumenlese (Bouquet lyrique)* de Carl Wilhelm Ramier (1725-1798) et aux *Geistliche Oden und Lieder* (1757) de Gellert, ainsi qu'aux recueils de poésie *Sammlung der vorzüglichsten Werke deutscher Dichter und Prosaisten* (1789-1796), publiés à Vienne par Franz Anton von Schrambl.

## Joseph Haydn

### 6 *Quatuors vocaux*

#### *Die Warnung*

(Aus der Sammlung der vorzüglichsten Werke der deutschen Dichter)

Freund ! Ich bitte, hüte dich,  
Scorpionen schleichen sich,  
unter jeden Stein,  
und da, wo es dunkel ist,  
pflegt Betrügerei und list  
oft versteckt zu sein.

#### *Die Harmonie in der Ehe* (J. N. Götz)

O wunderbare Harmonie,  
was er will, will auch sie,  
er bechert gern, sie auch  
er lombert gern, sie auch,  
er hat den Beutel gern,  
und spielet gern den Herrn,  
auch das ist ihr Gebrauch.

#### *Der Augenblick*

(K.W. Hamler)

Inbrunst, Zärtlichkeit, Verstand,  
Schmeicheleien, Sorgen, Tränen,  
zwingen nicht die Gunst der  
Schönen,  
schaffen uns nicht ihre Hand :  
nur ein schwacher augenbhck  
fördert der Verliebten Glück.

#### *Mise en garde*

(extrait du  
*Florilège de la poésie allemande*)

Ami, je t'en prie, prends garde.  
Des scorpions se glissent  
Sous chaque pierre,  
Et dans les recoins obscurs  
La ruse et la tromperie  
Souvent se tapissent.

#### *L'harmonie dans le couple* (J. N. Götz)

O merveilleuse harmonie :  
Ce qu'il veut, elle le veut aussi,  
Il lève volontiers le coude, elle aussi;  
Il bat volontiers le carton, elle aussi.  
Il chérit sa bourse  
Et joue volontiers au grand seigneur:  
Comme elle, tout pareillement.

#### *L'instant*

(K. W. Hamler)

Ni la ferveur, la tendresse, l'esprit,  
Ni les flatteries, les chagrins, les  
pleurs,  
Ne peuvent forcer les faveurs de la  
belle  
Et nous gagner sa main.  
Seul un instant de faiblesse  
Servira le bonheur des amants.

*Der Greis*

(J.W. L. Gleim)

Hin ist alle meine Kraft,  
alt und schwach bin ich,  
wenig nur erquicket mich  
Scherz und Rebensaft.

Hin ist alle meine Kraft,  
meiner Wangen Rot  
ist hinweg geflohn,  
der Tod klopft an meiner Tür,  
unerschreckt mach ich ihn auf.

Himmel, Himmel habe Dank !  
Ein harmonischer Gesang  
war mein Lebenslauf.

*Alles hat seine Zeit*

(Nach dem Griechischen)

Lebe, liebe, trinke, lärm,  
Kränze dich mit mir,  
schwärme mit mir,  
wenn ich schwärme,  
ich bin wieder klug mit dir.

*Abendlied zu Gott*

(C. F. Gellert)

Herr ! der du mir das Leben  
bis diesen Tag gegeben,  
dich bet' ich kindlich an ;  
ich bin viel zu geringe,  
der Treue, die ich singe,  
und die du heut' an mir getan.

*Le vieillard*

(J.W. L. Gleim)

Toute ma vigueur s'est envolée,  
Me voici vieux et affaibli,  
Plus rien ne me rafraîchit,  
Ni le jus de la treille ni les plaisan-  
teries.

Toute ma vigueur s'est envolée,  
De mes joues colorées  
le sang s'est retiré.  
La mort frappe à ma porte,  
Sans peur, je la fais entrer.

Ciel, ô ciel, soit loué !  
Comme un chant harmonieux  
Ma vie s'est écoulée.

*Chaque chose en son temps*

(imité du grec)

Vis, aime, bois, festoie bruyamment,  
Orne-toi de couronnes,  
Délire avec moi  
quand je délire —  
Avec toi je reprends mes esprits.

*Prière du soir*

(C.F. Gellert)

Seigneur ! toi qui, jusqu'à ce jour,  
m'as prêté vie,  
comme un enfant je t'adresse ma  
prière :  
je ne suis pas digne  
de la fidélité que je chante  
et que tu m'as témoignée aujourd'hui.  
(traduction : Pierre Rusch)

*Symphonie en si bémol majeur, Hob. 1: 85, « La Reine »*

Composée entre 1785 et 1786, la *Symphonie n°85* reçut le surnom de *La Reine de France* lorsque Marie-Antoinette se trouva transportée par cette œuvre lors de sa création. L'histoire ne devait pas s'arrêter là puisque, lorsqu'elle fut emprisonnée à la prison du Temple avec le Roi, cette symphonie fit partie des partitions qui purent l'accompagner pendant sa détention. A l'occasion d'une visite, ses anciens musiciens, Lepitre et Toulan, racontèrent : « Comme nous regardions parmi la petite collection de musique qui reposait près de l'instrument (clavecin), nous trouvâmes une pièce intitulée *La Reine de France*. « Les temps ont changé » dit Sa Majesté, et elle ne put retenir quelques larmes » (J. Hearvey, Marie-Antoinette). En effet, les allusions à la musique de l'Ancien Régime ne manquaient pas dans cette symphonie, de l'introduction lente reprenant le rythme pointé et les fusées caractéristiques de l'ouverture à la française, à la citation d'une chanson populaire française *La gentille et jeune Lisette* dans la romance servant de mouvement lent. Les mouvements extrêmes sont en revanche tournés vers l'avenir, offrant dans le premier un original *vivace* à trois temps et, dans le *finale*, un *presto* synthétisant la forme du rondo (alternance de refrains et de couplets) et celle de la sonate (exposition - développement - réexposition).

E.H.

samedi 2 novembre - 15h / amphithéâtre du musée

## forum musical

# l'âge classique viennois

Que veut dire exactement ce mot de « classicisme » ? Est-il possible de l'appliquer à la trilogie des musiciens « viennois » Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven ? Dans ce cas, il faut alors savoir si la période de leur activité (environ 1760 -1820) correspond à un phénomène comparable dans les arts plastiques et la littérature. Et puis, parler de Beethoven comme d'un classique donne aussitôt envie de se demander où commence alors le romantisme...

### avec la participation de :

**Jan Willem Noldus**, historien d'art, professeur à l'école du Louvre

**Rémy Stricker**, professeur d'esthétique musicale au Conservatoire de Paris

**Jean-Pierre Lefebvre**, germaniste, professeur à l'Ecole normale supérieure

**Gilles de Van**, musicologue, professeur à l'Université de Paris III

**Pierre Bouyer**, musicien, piano-forte

**Zhu Xia Mei**, musicienne, piano

moments musicaux

#### **Joseph Haydn**

*Sonate en fa majeur; Hob. 1:24*  
(*adagio*)

#### **Wolfgang Amadeus Mozart**

*Sonate en fa majeur, K. 281*  
(*adagio*)

#### **Ludwig van Beethoven**

*Sonate en ré majeur, op 10 n° 3*  
(*largo e mesto*)

**Pierre Bouyer**, piano-forte

#### **Joseph Haydn**

*Sonate en ré majeur, Hob. 1: 51*  
**Wolfgang Amadeus Mozart**

*Fantaisie en ut mineur, K 396*

#### **Ludwig van Beethoven**

*Fantaisie, op 77*

**Zhu Xia Mei**, piano

samedi 2 novembre - 16H30 / salle des concerts

## concert jeune public

### **Jean-Sébastien Bach**

« *Was willst du dich betrüben* » Cantate BWV 107 :  
Choral « *Herr, gib, dass ich dein'Ehre* »

### **Jean-Philippe Rameau**

*Les Boréades* : contredanse en rondeau

### **Christoph Willibald Gluck**

*Suite de Don Juan* : chaconne

### **Joseph Haydn**

*Symphonie en sol majeur, Hob. 1:100, « Militaire »* : allegretto

### **Gioachino Rossini**

*L'Italienne à Alger* : sinfonia

### **Franz Schubert**

*Rosamunde, D 797, troisième entracte*

### **Félix Mendelssohn**

*Symphonie n° 4, en la majeur, op. 90, « Italienne »* : saltarello

(durée 45 minutes, concert sans entracte)

**Frans Brüggen**, direction

**Marc Destrubé**, présentation

**Orchestre du XVIIIe siècle**

L'Orchestre du XVIIIe siècle est sponsorisé par Deloitte & Touche

Dans ce concert destiné au jeune public, l'Orchestre du XVIII<sup>e</sup> siècle a choisi de faire partager son itinéraire musical sous forme d'un voyage à travers le temps, les formes de la musique et les différents pays européens.

Le concert s'ouvre par *Herr, gib, dass ich dein'Ehre* de la *Cantate BWV 107* de Jean-Sébastien Bach (1685-1750). Ecrite pour le culte protestant du dimanche 23 juillet 1724, elle fait partie des « cantates - choral » composées entre 1724 et 1725 dont la particularité est d'unifier les passages des solistes, du chœur et de l'orchestre par la citation du choral dans toutes les parties de l'œuvre. L'extrait orchestral de la *Cantate BWV 107* expose aux instruments à vent les différentes phrases mélodiques du choral, en valeur longues et superposées au contrepoint orchestral rythmé en sicilienne.

Jean-Philippe Rameau (1683-1764) demeure le plus grand compositeur français de la fin de la période baroque. A l'intérieur des nombreuses tragédies lyriques qu'il a composées (comme *Les Boréades* en 1764), des ballets viennent s'intercaler pour laisser place aux spectacles de danse, très en faveur en France. Dans de riches costumes, les danseurs évoluaient alors dans les décors de l'opéra. L'appellation de « rondeau » indique que des refrains reviennent régulièrement entre différents couplets.

Compositeur allemand, Christoph Willibald Gluck (1714-1787) se rend à Vienne en 1736, où il est engagé comme musicien de chambre du jeune prince Lobkowitz. Entre 1761 et 1765, il écrit cinq ballets. Le premier *Don Juan*, dont l'argument, dû au poète Calzabigi, s'inspire librement de Molière, témoigne d'un style instrumental tout -à- fait neuf pour l'époque. La *chaconne* allie le caractère de rituel propre à cette danse ancienne à une puissance expressive qui laisse présager la réforme de l'art lyrique dont Gluck, quelques années plus tard, sera l'initiateur.

Joseph Haydn (1732-1809) a passé presque toute sa vie comme compositeur au service du Prince Esterhazy, dans une petite principauté à la frontière hongroise. Il attendra la fin de sa vie pour voyager dans le monde et faire connaître sa musique dans les autres pays, comme

la France et l'Angleterre. Composée à Londres en 1794, la *Symphonie n° 100* a été affublée du surnom de « militaire » à cause de l'importance des percussions (triangle, cymbales, grosse caisse) et joue sur les oppositions entre les instruments solistes et le tutti de l'orchestre.

Les ouvertures de l'italien Gioachino Rossini (1792-1828) présentent simplement les thèmes musicaux de l'opéra, comme ici celui de *L'Italienne à Alger* créé en 1813 au Théâtre San Benedetto de Venise. Ce sont les bois de l'orchestre qui chantent les principales mélodies, dans une construction en grands *crescendos* destinés à susciter les applaudissements du public.

Franz Schubert (1797-1828) a aussi composé des opéras, mais dont on ne joue plus aujourd'hui que les pages orchestrales, le reste étant jugé par certains dénué d'effets dramatiques et de sens de la scène. L'opéra *Rosamunde* a été créé en 1823 à Vienne pour être ainsi immédiatement oublié peu après. Seuls sont restés connus quelques entractes et son ouverture. L'*entracte n° 3* est sensé décrire un val-lon idyllique dans lequel Rosamonde garde ses troupeaux. L'atmosphère bucolique sert de prétexte à des échanges nostalgiques entre les différents bois de l'orchestre.

Félix Mendelssohn (1809-1847) a composé sa *Symphonie n° 4* à 22 ans, comme un artiste allemand rêvant de l'Italie. Le dernier mouvement conclut l'œuvre avec une saltarelle (danse sautée) dont les origines italiennes remontent au XVI<sup>e</sup> siècle.

E. H.

samedi 2 novembre - 20h / salle des concerts

## les *Symphonies parisiennes*

### Joseph Haydn

*Symphonie en sol mineur, Hob. 1: 83, « La Poule »*  
*allegro spiritoso, andante, menuetto - trio, finale : vivace*  
(durée 22 minutes)

### 3 Arias pour soprano et orchestre

Aria de Béatrice, *Infelice sventurata, Hob. XXIVb : 15* (pour *Il due sopposti conti* de Domenico Cimarosa)

Aria de Rosina, *Signor, voi sapete, Hob. XXIVb : 7* (pour *Il matrimonio per inganno* de Pasquale Anfossi)

Aria de Cardellina, *Vada adagio, signorina, Hob. XXIVb : 12*  
(pour *La Quacquera spiritosa* de Pietro Alessandro Guglielmi)

(durée 20 minutes)

### entracte

*Symphonie en ré majeur, Hob 1: 86*  
*adagio - allegro spiritoso, capriccio largo, menuetto - trio,*  
*finale : allegro con spirito*  
(durée 22 minutes)

**Frans Brüggen**, direction

**Mechthild Bach**, soprano

**Orchestre du XVIIIe siècle**

Le concert est enregistré par Radio France

L'Orchestre du XVIIIe siècle est sponsorisé par Deloitte & Touche

## Joseph Haydn

### *Symphonie en sol mineur, Hob. 1: 83, « La Poule »*

Composée en 1785, la *Symphonie n°83* fut surnommée « *La Poule* », au XIX<sup>e</sup> siècle, à cause du second motif du premier mouvement, donné tout d'abord au hautbois sur un rythme sautillant et ironique. Mais, mis à part ce motif, le climat du premier mouvement reste très imprégné de la période *Sturm und Drang* (littéralement « tempête et passion »), période pendant laquelle Haydn avait orienté son écriture vers des élans préromantiques (tonalités mineures, thèmes enflammés, développements tumultueux). Le thème d'ouverture, avec sa note sensible (*fa* dièse) appuyée et ses accents *sforzando*, reste un exemple parfait de ce style tourmenté. La tension qui s'en dégage se résoudra progressivement à travers les mouvements suivants : le *finale* - en *sol* majeur alors que le premier mouvement était écrit en *sol* mineur - se présente comme un dénouement euphorique. Déjà, le menuet, plus diatonique, était venu tempérer le chromatisme d'ombre et de lumière du second mouvement.

### 3 *Arias pour soprano et orchestre*

L'année 1786 est pour Haydn particulièrement chargée car, en plus de la composition des trois dernières *Symphonies parisiennes*, il se trouve en charge à Esterhaza de toute la production d'opéra, ce qui représente pour cette seule année environ 125 représentations. La pratique voulait alors que, pour remplacer un air démodé ou pour plaire à une cantatrice, le compositeur écrivît un air de remplacement ou d'insertion. Ces compositions restaient fatalement éphémères puisqu'une fois utilisées, elles étaient le plus souvent oubliées ou même détruites. De cette production, peu d'airs réussirent à retrouver une audience de nos jours. Parmi les premiers, *Vada adagio* a été exhumé en 1957 du château de Donaueschingen pour être ensuite redonné au Festival de Salzbourg, en 1959, par Rita Streich accompagnée par la Camerata Academica (dir. Bernhard Paumgartner). Le succès fut aussi immédiat qu'inattendu, ce qui décida les éditeurs à rechercher le reste de ces airs d'insertion. L'air *Signor, voi sapete*, écrit en 1785 pour la représentation à Esterhaza de *Il matrimonio per inganno* (acte I scène 8) de

Pasquale Anfossi (1727-1797), fut chanté par une des maîtresses de Haydn, Luigia Polzelli, qui s'était spécialisée dans les rôles de sou-brette. Cet air exige une voix fluide, légère et ironique dont Haydn savait tirer les meilleurs effets. L'air *Vada adagio*, destiné à ce même type de voix, fut écrit pour *La Quakera spiritosa* (acte I scène 8) de Pietro Alessandro Guglielmi (1728-1804) en 1787, puis repris à Esterhaza en 1788. En revanche, l'air *Infelice sventurata* s'adresse à une voix plus lyrique. Il a été écrit pour l'opéra *I due supposti conti* (acte II scène 5) de Domenico Cimarosa (1749-1801), lui aussi monté à Esterhaza par Haydn en 1789.

Ces airs - même privés de leur contexte - sont loin de rester insignifiants. La capacité de Haydn à intégrer le style *buffa* tout en s'en distanciant témoigne d'un remarquable sens musical que l'on ne peut qu'admirer, mais qu'il est difficile d'apprécier dans sa totalité puisqu'il était relié à son activité de « maître d'opéra ». Les airs séparés ont pourtant le mérite de rappeler une facette supplémentaire de son génie, celle d'appliquer sans distinction son talent à tous les genres de musique. Mozart n'avait-il pas dit de lui que « dans la moindre bagatelle, vous pouviez lire la main du maître »...

**aria de Beatrice***Infelice sventurata*

Infelice sventurata, sono oppressa  
dal destino,  
sono oppressa dal destino,  
Son da tutti abbandonata, e non so  
trovar pietà.  
Che vedo ? Un ombra meta !  
Ombra del padre è questa che a  
minacciar mi stà.  
Perdona : si perdona ombra del  
mio papà.  
Non voglio piu marito, non voglio  
piu sposare,  
zitella vo restare, si, zitella vo res-  
tare  
andate via di quà.  
Sono infelice, sono sventurata e  
sono  
oppressa... andate via di qua.

**aria de Rosina***Signor, voi sapete*

Signor, voi sapete senz' altre  
parole,  
per una ragazza che cosa ci vuole :  
per una vo' dire, che giunta a cert'  
anni,  
comincia a sentire gl'affani del  
cuor.  
Ci vuol contentezza, ci vuol alle-  
gria,  
ci vuol un che sia per lei tutto  
ardor.

**air de Béatrice***Infelice sventurata*

Malheureuse et infortunée, je suis  
opprimée par le destin,  
Je suis opprimée par le destin.  
Je reste délaissée par tous sans sus-  
citer aucune pitié.  
Mais que vois-je ? Une ombre  
funeste !  
C'est bien l'ombre de mon père  
qui me menace.  
Oh ! Pardonne-moi ! Oui, par-  
donne-moi, ombre de mon père.  
Je ne veux plus de mari, je ne veux  
plus me marier.  
Je veux rester fille. Oui, rester fille.  
Partez tous d'ici.  
Je reste malheureuse, infortunée et  
opprimée par le destin.  
Allez-vous-en !

**air de Rosine***Signor, voi sapete*

Monsieur, vous savez, sans trop en  
rajouter,  
Ce qu'il faut à une fille :  
devoir attendre d'être centenaire  
pour sentir les premières peines du  
cœur.  
Il lui faut du bonheur, de la gaîté,  
Et que quelqu'un soit pour elle  
plein d'ardeur.

### **aria de Cardellina**

*Vada adagio*

Vada adagio, Signorina, cheta un  
pò con quel disprezzo,  
e non l'abbia per un vezzo il suo  
prossimo a sforzar ;  
che se lei la mente affina per  
potermi canzonare  
la sua serva, Cardellina, anche il  
simile sa far.  
Vada adagio...  
Poveri giovani amanti semplici voi  
lo potete ben contrastar  
se con gl'occhietti schersozi e  
teneri io tutti in gabbia  
vi sò pottar, io tutti in gabbia vi sò  
portar.

Poveri giovani...

### **air de Cardellina**

*Vada adagio*

Modérez-vous, Mademoiselle,  
tempérez un peu ce dédain,  
Et ne vous amusez pas, pour vous  
divertir, à taquiner votre  
prochain ;  
Car si vous affûtez votre esprit  
pour vous moquer de moi,  
Votre servante, Cardellina, saura  
répondre de même.  
Modérez-vous...  
Pauvres amants, simples et jeunes,  
vous pouvez bien lui résister,  
Tandis que moi, avec des yeux vifs  
et tendres,  
Je pourrai tous vous mettre en cage.

Pauvres jeunes gens...

(traduction : Fabrizio Cipriani)

*Symphonie en ré majeur, Hob. 1: 86*

Composée en 1786, la *Symphonie n° 86* apparaît comme la plus martiale du cycle des *Symphonies parisiennes*. L'orchestre se trouve renforcé par deux trompettes et par des timbales qui sont associées traditionnellement à l'idée de solennité et à la tonalité « guerrière » de ré majeur. L'introduction lente se présente à nouveau comme un condensé du premier mouvement : le contour du thème principal y est suggéré et le rythme harmonique, continuellement puisé par des valeurs répétitives. De cette magistrale tension semble découler tout naturellement le thème de l'*allegro*, conçu comme une sorte de conséquent à grande échelle de l'introduction. Ce principe permettra d'ailleurs de réexposer sans heurts le thème principal, comme si le développement devait aussi être résolu par le retour de ce thème. Le second mouvement, intitulé *Capriccio - largo* sur le manuscrit, doit son titre à la liberté formelle qu'il adopte (développements successifs à partir d'une idée répétée trois fois), à une liberté de l'ornementation (partie de premier violon) ainsi que des modulations. En comparaison, le menuet ne peut qu'apporter une nouvelle résolution (diatonique et dansante) au raffinement si sensible du *Capriccio*. Le *finale* termine l'œuvre par une alternance entre soli et tutti qui vise à rendre toujours plus grande la majesté de la texture symphonique.

E.H.

dimanche 3 novembre - 15h / amphithéâtre du musée

## Ludwig van Beethoven

*Trente-trois variations sur un thème de valse de Diabelli,  
en ut majeur, op. 120*

Georges Pludermacher, s

## Ludwig van Beethoven

*Trente-trois variations sur un thème de valse de Diabelli, en ut majeur, op. 120*

Commencé en 1819 pour être terminé en 1823, le cycle des *Variations Diabelli* fut - avec les *Bagatelles op. 126* - la dernière œuvre de Beethoven consacrée au piano. Les proportions monumentales de ce cycle étaient imprévisibles puisque, quand l'éditeur Anton Diabelli proposa à plusieurs compositeurs un thème de valse à varier, Beethoven refusa tout d'abord cette idée, pour ensuite se laisser aller à griffonner quelques esquisses puis de véritables variations. Les deux tiers de celles-ci furent esquissées dès 1819, mais l'auteur s'interrompt brutalement, en 1821, pour terminer la *Missa Solemnis*, ses trois dernières sonates pour piano et l'ouverture *La Consécration de la maison*. Il revient à son cycle de variations au cours de l'hiver 1822-1823. Les *trente-trois variations* effraient tout d'abord Diabelli, mais celui-ci perçoit vite l'importance de l'œuvre qu'il compare aux *Variations Goldberg* de Bach. Il se décide alors à les publier en 1823 en même temps que les variations rendues par les autres compositeurs. Dans son édition, une partie rassemble les variations de compositeurs comme Schubert, Czerny, Liszt, Hummel, Kalkbrenner, Moschelès, Mozart, tandis que l'autre demeure entièrement consacrée à celles de Beethoven...

Ces dernières se présentent sous forme de cycle, mais ressemblent davantage à une succession de facettes contrastées dont la logique ne répond pas à l'amplification habituelle d'un thème initial. L'aspect constructif de la variation (ajouts, ornementation) laisse plutôt la priorité à la déconstruction. La première variation en est un parfait exemple puisqu'elle lamine littéralement le thème de Diabelli au lieu de l'orner ou de le paraphraser. Après le coup d'éponge jeté sur ce qui n'était en fait qu'un prétexte, la logique des enchaînements tient ensuite plus de l'opposition (des styles, du *tempo* ou des tonalités) que de l'unité. Les variations 2 à 10 forment une première phase où les recherches rythmiques alternent avec l'isolement de figures librement développées. Les variations 11 à 23 enchaînent ensuite des séquences lyriques (var. 11-12) à d'autres, qui morcellent le discours par une déstabilisation des harmonies du thème (var. 18). Le thème voit même son contour mélodique entrer en concurrence avec un

nouveau thème, celui du premier air de Leporello dans le *Don Giovanni* de Mozart, cité dans la variation 22 de manière reconnaissable et franchement parodique. Les variations 24 à 28 sont, quant à elles, d'une écriture légère et virtuose, en contraste avec le dernier groupe de variations (29 à 33) qui introduit le mode mineur, le contrepoint savant (double fugue de la variation n°32) et même un ultime hommage au classicisme de Mozart et Haydn (variation 33). Le cycle se termine en laissant l'impression d'un immense kaléidoscope d'états contrastés, mêlés quelquefois contre leur gré, et dégageant des frottements une tension typiquement beethovénienne qui s'ingénie à détourner le prévisible et à se distancer des modèles. Mais fallait-il s'en étonner alors que le titre portait déjà la mention de *Veränderungen*, c'est-à-dire d'« altération », autant dans le sens de « note altérée » que celui de « thème altéré »? La variation prend donc, dans ce cycle, une dimension particulière qui tend à souligner les liens qui unissent chez Beethoven l'acte de création et l'acte de destruction. Comme si créer devait forcément passer par une lutte contre un élément donné, lutte dont l'auditeur pourrait d'ailleurs sentir toute la distance prise pour s'en éloigner et tirer de cette tension une émotion.

E.H.

dimanche 3 novembre - 16H30 / salle des concerts

## les *Symphonies parisiennes*

### Joseph Haydn

*Symphonie en la majeur, Hob. 1: 87*

*vivace, adagio, menuetto - trio, finale : vivace*

(durée 22 minutes)

*Sonate pour piano-forte, en mi bémol majeur, Hob. XVI : 52*

*allegro, adagio, finale : presto*

(durée 25 minutes)

### entracte

*Symphonie en ut majeur, Hob. 1: 82, « L'Ours »*

*vivace assai, allegretto, menuetto - trio, finale : vivace assai*

(durée 22 minutes)

**Frans Brüggen**, direction

**Stanley Hoogland**, piano-forte

**Orchestre du XVIIIe siècle**

Le concert est présenté par Jean-Pierre Derrien

Le concert est enregistré par Radio France

L'Orchestre du XVIIIe siècle est sponsorisé par Deloitte & Touche

## Joseph Haydn

### *Symphonie en la majeur, Hob. 1: 87*

Même si elle porte le dernier numéro de la série, la *Symphonie n° 87* semble avoir été composée la première, en 1785. Elle s'engage, sans introduction lente, dans un frénétique *vivace* dont les croches ininterrompues projettent sans cesse le discours en avant. Les rares tenues qui subsistent trouvent alors une résonance inhabituelle, tout comme le surprenant silence qui vient interrompre le milieu du développement. A cet endroit, la résolution des modulations, s'effectuant d'habitude avec une certaine « mise en scène », se trouve ici court-circuitée pour ne plus laisser place qu'à l'ironie et au désir de déjouer les prévisions du public. Le mouvement lent étonne, lui aussi, par la part qu'il confie aux bois (flûte et hautbois). Ceux-ci, prenant le relais mélodique des violons, se trouvent mis à nu dans une véritable cadence centrale qui souligne leur rôle de plus en plus concertant au sein de l'orchestre. Le mouvement suivant prolonge cette opposition de masse en confiant le menuet au tutti (fortement accentué sur les premiers et troisièmes temps) et le trio au hautbois solo. *Le finale* termine de surprendre l'auditeur par les points d'orgue interrogatifs qui ponctuent le mouvement. Autant de gestes révélateurs d'une rhétorique spécifiquement instrumentale à laquelle répond, dans le développement, le contrepoint, principe d'écriture qui incarne au contraire les strictes règles de la « musique pure ».

### *Sonate pour piano, en mi bémol majeur, Hob. XVI : 52*

Haydn découvrit à Londres une nouvelle facture de piano-forte qui, à la différence des instruments viennois plus légers et moins puissants, allait engager l'évolution du piano-forte vers un son orchestral, puissant et adapté à de grandes salles de concert. Haydn possédait d'ailleurs chez lui un exemplaire de piano-forte Longman & Broderip, qu'il joua jusqu'à la fin de sa vie. Lorsqu'il était venu s'installer à Londres en 1791, la maison de Salomon, qui l'hébergeait, était située juste en face de la prestigieuse maison Broadwood, l'autre grand facteur de pianos anglais qui allait gagner une célébrité internationale. La *Sonate n°52*, écrite en 1794 à Londres, fut ainsi conçue pour un piano

anglais de ce genre et demeure la dernière des sonates pour clavier de Haydn. Elle fut dédiée à la pianiste Thérèse Jansen, comme l'indique le manuscrit autographe redécouvert, en 1933, à la Bibliothèque du Congrès de Washington : *Sonata composta per la Celebra Signora Teresa de Janson*. Cette pianiste avait été non seulement l'élève de Clementi, comme Johann Baptist Cramer et John Field, mais entretenait également une fidèle amitié avec Haydn. Celui-ci sera même invité comme témoin, à son mariage avec le graveur Bartolozzi le 16 mai 1795. La *Sonate n° 52* s'ouvre par des accords massifs et pointés auxquels s'enchaîneront des modulations chromatiques qu'Harry Halbreich qualifie avec justesse de « prophétiques », soulignant leur « essence purement romantique ». La liberté tonale s'exprimera encore avec plus d'originalité lorsque Haydn enchaînera, après la tonalité de *mi* bémol du premier mouvement, un *largo* en *mi* majeur, tonalité apparemment proche (distance d'un demi-ton) mais pourtant antinomique (altérations opposées). Le *presto* conclut l'œuvre par une forme-sonate identique à celle du premier mouvement, ceci dans un principe d'équilibre que Haydn n'avait pas réemployé dans une sonate pour clavier depuis 1780. Même très massive, l'écriture se renouvelle sans cesse, combinant à loisir les cellules élémentaires exposées au début du mouvement. Le succès de cette sonate fut d'ailleurs immédiat et motivé par cette perpétuelle inventivité. Un peu après la première édition en 1798, l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* parlait d'une « grande sonate, riche et difficile, à la fois par son contenu et son style. Et l'auteur de ce compte rendu ne peut que répéter ce que d'autres ont sans doute dit cent fois : Haydn est inépuisable et ne vieillira jamais. Quelle originalité de nouveau ! Pas la moindre trace de copie de son ancien style » (15 mai 1799).

### *Symphonie en ut majeur, Hob. 1: 82, « L'Ours »*

Composée en 1786, la *Symphonie n° 82* tire son surnom de la rusticité de la basse en « bourdon » ouvrant le quatrième mouvement. Ce trait d'écriture, mêlant le populaire d'une figure à la science du langage musical, restera désormais une des caractéristiques des symphonies de Haydn. La fausse simplicité du début des mouvements donne d'ailleurs le vertige lorsqu'on réalise, forcément après coup, avec

quelle maîtrise Haydn est arrivé à élaborer un monde si raffiné et ingénieux à partir d'éléments aussi sobres, voire insignifiants. Le début du premier mouvement en est un parfait exemple : dans l'accord parfait initial (antécédent) et dans la réponse discrète et mélodique (conséquent) se trouve résumé l'essentiel du *vivace*, fondé sur ce principe de contraste entre les deux éléments. De la même manière, le second mouvement, en apparence un rondeau « à la française » alternant couplets et refrains, construit subrepticement un vaste édifice en ornant un peu plus le refrain à chaque retour. Aussi étrange que cela puisse paraître, c'est cette science discrète qu'admirait Richard Wagner. Cosima écrit ainsi dans son *Journal* que « lorsque R(ichard) avait besoin de musique, il jouait la *Symphonie* « *L'Ours* » de Haydn avec une attention toute spéciale donnée au dernier mouvement ; (...) c'était là parmi les plus belles choses jamais écrites ».

E.H.

**mardi 12 novembre - 20h / salle des concerts**

## **Ludwig van Beethoven**

*Symphonie n° 2, en ré majeur, op. 36*

*adagio molto - allegro con brio, larghetto, scherzo : allegro, allegro molto*

**(durée 32 minutes)**

### **entracte**

*Symphonie n° 7, en la majeur, op. 92*

*poco sostenuto, allegretto, presto, allegro con brio*

**(durée 37 minutes)**

**Nikolaus Harnoncourt, direction**  
**Chamber Orchestra of Europe**

## Ludwig van Beethoven

### *Symphonie n° 2, en ré majeur, op. 36*

Comparées aux 104 Symphonies de Haydn et aux 41 de Mozart, les compositions pour orchestre de Beethoven se font moins nombreuses mais cherchent à augmenter l'intensité de leur discours, comme si chaque symphonie devait désormais se présenter comme un monde entier et individualisé. Le grand tournant s'opère en 1802, la même année que le fameux Testament d'Heiligenstadt rédigé par Beethoven après la brutale prise de conscience de sa surdité. C'est la *Troisième symphonie*, sous-titrée « *héroïque* », qui incarnera le mieux le nouveau style musical que Beethoven se forgera à ce moment pour transcender ce choc. En comparaison, la *Deuxième symphonie* (pourtant aussi composée à Heiligenstadt en 1801-1802) ne porte pas les traces de ce bouleversement. Elle prolonge plutôt, comme la *Symphonie n° 1*, l'esthétique classique. Elle reprend par exemple une nomenclature semblable aux dernières symphonies de Haydn (bois par deux, deux cors, deux trompettes, timbales et cordes) ainsi que les quatre mouvements traditionnels (*allegro-largo-scherzo-finale*). L'accentuation de ses contrastes dynamiques, les modulations inattendues et son geste propulsif en font pourtant une œuvre charnière qui prépare le grand style symphonique à venir. L'introduction lente, étirée sur une longueur inhabituelle de 33 mesures, souligne ainsi la suspension avant le premier *allegro* d'une manière si démesurée qu'elle en vient presque à déformer cette suspension. Ce que Boucourechliev appelle le « rythme des formes » se trouve alors sorti de son contexte fonctionnel (annoncer un mouvement rapide) pour atteindre le niveau d'une « idée d'introduction » entrant ouvertement en conflit - et comme un ressort dramatique - avec le cadre traditionnel. Pressentie plus que réalisée dans la *Symphonie n° 2*, cette idée de distorsion restera en germe, mais ces enjeux ont très vite été perçus à l'époque, comme le montre le musicien Wilhelm von Lenz qui distingue déjà, en 1855, une « première manière » de Beethoven - décrite comme un « hommage au classicisme » centré essentiellement sur l'idée mélodique - et une « seconde manière » où, après 1802, « l'idée ne succombe jamais » et où « la forme se montre impuissante parce que l'idée la déborde » (*Beethoven et les trois styles*, 1855).

## *Symphonie n° 7, en la majeur, op. 92*

Créée le 8 décembre 1813 à l'Université de Vienne sous la direction du compositeur, la *Symphonie n° 7* fut esquissée dès 1811 pour être achevée le 13 mai 1812, quatre ans après la *Symphonie n° 6*, « *Pastorale* », et dix ans après la *Symphonie n° 2*. Beethoven se débarrasse, dans cette œuvre, de toute relation de programme avec un personnage ou avec des circonstances biographiques pour ne conserver qu'un jeu de formes stylisé et parfaitement maîtrisé. Le grand souffle et le subtil agencement rythmique qui s'en dégagent, coïncident d'ailleurs avec les contacts fréquents que Beethoven engagea à cette époque avec Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838), l'inventeur du métronome. Les mouvements métronomiques et le « rythme intérieur des œuvres » est alors devenu un sujet de préoccupation constante, comme en témoignent les *Carnets de conversation* que Beethoven rédigeait avec son ami Schindler. Beethoven tenait ainsi à indiquer, pour chacun des mouvements, des précisions sur les passages à ralentir ou, au contraire, à resserrer. Il ne faut pas n'y voir qu'une simple manière de noter un *tempo* « idéal » (celui-ci changeant d'ailleurs au cours de sa vie), mais une volonté de considérer le *tempo* comme une voie supplémentaire donnée à l'expression dramatique. Luigi Magnani écrit avec justesse : « Ce n'est pas seulement pour obtenir une plus grande clarté d'exécution que Beethoven exigeait un retenu au cours des *allégros*, mais aussi pour permettre une expression dramatique plus intense ; un ralentissement du discours musical non seulement pour mettre en évidence la structure polyphonique, mais pour en révéler la tension secrète. De même que les passions ne disparaissent pas lorsqu'on les domine mais assurent un souffle plus large, l'intime pathos de sa musique trouve son expression dans l'ardeur d'un *allegro* bien soutenu et freiné, comme la vie, dans l'antonomie de la douleur et de la joie. » (*Les Carnets de conversation de Beethoven*, 1971).

E.H.

## biographies

### Frans Brüggen

commence à jouer de la flûte à bec à l'âge de six ans. Après avoir étudié la technique instrumentale et l'histoire de la musique au Conservatoire d'Amsterdam, sa ville natale, puis les techniques d'interprétation de la musique du XVIIIe siècle au Conservatoire de La Haye, il est, à l'âge de 21 ans, nommé professeur de flûte à bec et de musique ancienne au Conservatoire d'Amsterdam. Il enseigne, également, à l'université de Berkeley en Californie (dont il sera membre du conseil de l'université) et à l'université d'Harvard (où il est nommé Erasmus Professoren 1972) et donne de nombreuses master-classes. Parallèlement à sa carrière de virtuose, Frans Brüggen se consacre depuis 20 ans à la direction d'orchestre. Après

avoir fondé et dirigé le Concerto Amsterdam et l'Amsterdam Mozart puis l'Orchestre du XVIIIe Siècle, Frans Brüggen est souvent sollicité pour diriger d'autres formations, telles que l'Orchestre de l'Age des Lumières, l'Orchestre de chambre d'Europe, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'English Chamber Orchestra et l'Orchestre de Paris. Figure de proue dans le mouvement d'interprétation du répertoire classique sur instruments anciens, Frans Brüggen impose une direction lyrique, sobre et précise. Luciano Berio a dit de lui : «Voilà un musicien qui n'est pas un archéologue, mais un grand artiste ».

### Lenie van den Heuvel

commence ses études à l'âge de 8 ans au Stedelijk Helmonds

Concertkoor sous la direction de Roland de Kroon. Elle étudie au Conservatoire royal de La Haye avec Marianne Dieleman et termine ses études en 1983. Elle suit ensuite les cours d'Elisabeth Söderström et Evelyn Lear. Depuis 1983, elle fait partie de l'Ensemble vocal néerlandais. Elle a chanté, en tant que soliste, sous la direction de Harmut Haenchen, Jos van Immerseel, Uwe Gronostay, Lev Markiz et Frans Briiggen... Elle est depuis 1993 professeur de chant au Conservatoire royal de La Haye.

### **Kathrin Pfeiffer**

a fait ses études au Conservatoire de Würzburg. Elle a eu pour professeurs, Ingeborg Rusz, Barbara Schlick et France Simard. Kathrin chante pour le Stadttheater de

Würzburg et dans différents chœurs de chambre. Depuis 1980, elle travaille avec le Chœur de chambre néerlandais.

### **Robert Coupe**

étudie le piano et l'orgue, puis devient choriste au Trinity Collège de Cambridge. Il vit maintenant à Amsterdam où il chante dans le Chœur de chambre néerlandais. Il se produit aussi avec d'autres ensembles vocaux, dans un répertoire allant de la musique de la Renaissance à nos jours. Il enregistre régulièrement des émissions de radio, télévision et CD et travaille sous la direction de chefs tels que Ton Koopman, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Paul van Nevel et Reinbert de Leeuw...

### **Jelle Draijer**

Ses parents étaient chanteurs profession-

nels, mais Jelle Draijer choisit d'abord d'étudier l'anglais et l'histoire en vue d'enseigner ces deux disciplines. Il prit des leçons de chant avec sa tante et, en 1974, décida d'étudier au Conservatoire d'Amsterdam. En 1977, il devient membre du chœur professionnel d'Amsterdam et en parallèle continue ses études de chant. Il se produit sous la direction de Gustav Leonhardt, Sigiswald Kuijken, Ton Koopman, Reinbert de Leeuw, Jos van Immerseel, Uwe Gronostay, René Jacobs... et avec des orchestres tels que Fiori Musicali, Il Fondamento et l'Orchestre du XVIIIe Siècle...

### **Stanley Hoogland**

étudie le piano au Conservatoire d'Amsterdam avec Jaap Spaanderman. Il continue ses études, à

Londres avec M. Curcio et à Bloomington (USA) avec Menahem Pressler. Il est l'un des premiers à s'intéresser au piano-forte, aux débuts des années 70. Il fait partie de l'Amsterdam Fortepiano Trio et du Trio d'Amsterdam (clarinette, violoncelle et piano-forte), accompagne des chanteurs et joue sur piano moderne. Stanley Hoogland enseigne le piano-forte au Conservatoire royal de musique de La Haye et au Conservatoire Sweelinck.

### **Mechthild Bach**

fait des études de chant avec Elsa Cavelti au Conservatoire de Francfort, participe également au Studio für Alter Musik avec le professeur Michael Schneider et à la classe de chant d'Hartmut Höll. Elle

suit les master-classes de Vera Rosza à Nice et Laura Sarti à Londres. Depuis la saison 91/92, elle est engagée en qualité de soprano lyrique au Staatstheater de Heidelberg. Elle travaille avec des chefs tels que Hans Beuerle, Michael Schneider, Frieder Bernius, Reinhard Göbel et Sigiswald Kuijken...

### **Orchestre du XVIII<sup>e</sup> Siècle**

Frans Brüggen crée, en 1981, l'Orchestre du XVIII<sup>e</sup> Siècle. Constitué de musiciens de 16 pays, l'orchestre se réunit deux ou trois fois par an pour travailler un programme spécifique avec lequel il se produit en tournée internationale. Les instrumentistes sont tous spécialistes de la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle et du début du XIX<sup>e</sup> et jouent sur des instruments d'époque ou sur d'excellentes

copies contemporaines. Depuis sa création, l'Orchestre du XVII<sup>e</sup> Siècle a effectué 35 tournées totalisant plus de 600 concerts dans 190 villes. Toujours sous la direction de Frans Brüggen, cette phalange a enregistré un large répertoire allant de Purcell à Mendelssohn. En France, Frans Brüggen et l'orchestre se sont produits à l'Opéra Garnier (pour y fêter leur dixième anniversaire en 1991, ainsi que dans *La Passion selon Saint-Jean* de Bach), au Théâtre des Champs-Élysées, à la Salle Pleyel, à l'Opéra Royal de Versailles, ainsi que dans de très nombreuses villes françaises.

### **flûtes**

Konrad Hünteler  
Karl Kaiser

### **hautbois**

Ku Ebbinge  
Alayne Leslie

**clarinettes**

Eric Hoeprich  
Guy van Waas

**bassons**

Danny Bond  
Donna Agrell

**cors**

Claude Maury  
Teunis van der Zwart

**trompettes**

David Staff  
Jonathan Impett

**timbales**

Maarten van der Valk  
Katja Correa  
Jergen van der Linden  
Fernando Sousa

**violons I**

Rémy Baudet  
Marc Destrubé  
Lorna Glover  
Kees Koelmans  
Imgard Schaller  
Staas Swierstra  
Natsumi Wakamatsu  
Sayuri Yamagata

**violons II**

Aida Stuurop  
Anthony Martin  
Guya Martinini  
Marinette Troost  
Dirk Vermeulen

Richard Walz  
Gustavo Zarba

**altos**

Jacques Holtman  
Marten Boeken  
Ruth Hesselting  
Oscar Hoogland  
Else Krieg  
Emilio Moreno

**violoncelles**

Wouter Möller  
Roel Dieltiens  
Richte van der Meer  
Iidewij Scheifes  
Rainer Zipperling

**contrebasses**

Anthony Woodrow  
Robert Franenberg  
Margaret Urquhart

**Georges****Pludermacher**

débuta le piano à l'âge de trois ans et, à onze ans, entre au Conservatoire de Paris pour y suivre l'enseignement de Lucette Descaves, Jacques Février puis Geneviève Joy et Henriette Puig. Aux nombreux premiers prix qu'il obtient, vont succéder les

récompenses internationales : seconds prix des concours Vianna da Mota et Leeds et surtout, en 1979, unique prix du concours Geza Anda. Il se produit sous la direction de Sir Georg Solti (Chicago Symphony

Orchestra), Christoph von Dohnannyi (Orchestre national de France), Pierre Boulez (Sinfonietta de Londres). Il affectionne particulièrement la musique de chambre, notamment au contact des violonistes Christian Ferras, Ivry Gitlis et de son maître Nathan Milstein... Avec le Trio Pasquier, le Quatuor Amadeus et d'autres partenaires (Ernst Häffliger, Michel Portal, Youri Bashmet et Jean-François Heisser), Georges Pludermacher est

invité régulièrement dans les plus grands festivals. Eclaireur de la musique contem-

poraine (Domaine Musical, Musique Vivante, etc.), grand amateur de jazz dans lequel il retrouve le sens de « l'invention », il n'entend renoncer ni à ses activités d'enseignant (au Conservatoire de Paris) ni à celles d'écrivain de la musique ou de meneur de débat.

## **Nikolaus Harnoncourt**

Né à Berlin en 1929, Nikolaus Harnoncourt étudie le violoncelle avec Paul Grummer, puis avec Emanuel Brabec à la Musikakademie de Vienne à partir de 1948. De 1952 à 1969, il est violoncelliste à l'Orchestre symphonique de Vienne. Très tôt, il s'intéresse à la musique ancienne. Il commence alors une collection d'instruments baroques et Renaissance et entreprend des recherches musicologiques, les

enrichissant par sa pratique de la viole de gambe. En 1953, il fonde le Concentus Musicus Wien rassemblant principalement des musiciens de l'Orchestre symphonique de Vienne. Après quatre ans de travail, les musiciens du Concentus Musicus donnent leur premier concert. Par l'aspect novateur de leur interprétation et l'originalité de leurs recherches, ils acquièrent très rapidement une renommée internationale. Depuis 1957, ils n'ont cessé de faire des tournées en Europe, aux Etats-Unis, au Japon et en Australie. En 1963, ils enregistrent leur premier disque. Nikolaus Harnoncourt se consacre à la musique du XVe au XVIIIe siècle, interprétant essentiellement des œuvres de Monteverdi, Haendel, Bach et Mozart. Avec Gustav Leonhardt, il entreprend l'enregis-

trement de l'intégrale des *Cantates* de Bach. Depuis quelques années, il explore également le répertoire du XIXe siècle. Il fait ses débuts à l'opéra en 1971 lors des Festwochen de Vienne avec *II Ritorno d'Ulisse in Patria* de Monteverdi. De 1975 à 1979, il entreprend avec Jean-Pierre Ponnelle un cycle Monteverdi à l'Opéra de Zurich, puis en 1980, un cycle Mozart. Nikolaus Harnoncourt est aussi l'invité d'orchestres prestigieux (Royal Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam, Orchestre de chambre d'Europe, Orchestre philharmonique de Berlin). Depuis 1972, il enseigne l'interprétation de la musique ancienne au Mozarteum et donne des conférences à l'Institut musicologique de l'Université de Salzbourg.

## **Chamber Orchestra of Europe**

Fondé en 1981, The Chamber Orchestra of Europe compte cinquante membres de quinze pays différents. Les musiciens, tous solistes, chambristes ou premiers pupitres d'orchestres, se rencontrent environ 140 jours chaque année, lors de festivals, enregistrements, concerts ou tournées. Le fait de partager la passion de la musique avec des musiciens possédant la même sensibilité conduit l'orchestre à développer ses propres qualités artistiques sans l'aide d'un chef permanent, d'un directeur musical ou de toute autre direction artistique rigide. S'il se produit fréquemment sans chef d'orchestre, il arrive que des solistes issus des rangs de l'orchestre en tiennent lieu, ce qui astreint les musiciens à s'adapter à des

approches musicales souvent contrastées. L'orchestre a tissé des liens très étroits avec Claudio Abbado et Nikolaus Harnoncourt. The Chamber Orchestra of Europe est placé sous la direction d'un comité exécutif composé de quatre membres élus chaque année, de la directrice générale responsable du développement artistique et financier, avec à leur tête un président. Parmi les chefs et les solistes qui dirigeront ou accompagneront l'orchestre cette saison, citons Claudio Abbado, Paavo Berglund, Bernard Haitink, Nikolaus Harnoncourt, Emanuel Krivine, Maria Joao Pires, Anne Sofie von Otter et Bryn Terfel...

### **flûtes**

Jaime Martin  
Magdalena Martinez

### **hautbois**

Douglas Boyd  
Gillian Woodrow

### **clarinettes**

Richard Hosford  
Lynsey Marsh

### **bassons**

Matthew Wilkie  
Christopher Gunia

### **cors**

William Purvis  
Elizabeth Randell  
Jan Harshagen

### **trompettes**

Nicholas Thompson  
Julian Poore  
Tony Cross

### **timbales**

Geoffrey Prentice

### **violons**

Marieke Blankestijn  
Fiona Brett  
Katrine Buvarp  
Ulf Forsberg  
Kolbjorn Holthe  
Ulrika Jansson  
Hanno de Kogel  
Sylwia Konopka

Maria Kubizek  
Fiona McCapra  
Annette Mannheimer  
Stefano Mollo  
Peter Olofsson  
Leo Phillips  
Joseph Rappaport  
Hakan Rudner  
Henriette Scheytt  
Vesna Stankovic  
Caterina Szepes  
Marin Walch

**altos**

Jane Atkins  
Charlotte Geselbracht  
Claudia Hofert  
Pascal Siffert  
Dorle Sommer  
Stephen Wright

**violoncelles**

Richard Lester  
Henrik Brendstrup  
Kim Bak Dinitzen  
Sally Jane Pendlebury  
Howard Penny

**contrebasses**

Enno Senft  
Denton Roberts  
Lutz Schumacher

**technique**

**salle des concerts**  
**les 1er, 2 et 3 novembre**

**Joël Simon**  
régie générale

**Jean-Marc Letang**  
régie plateau

**Marc Gomez**  
régie lumières

**amphithéâtre**

**les 2 et 3 novembre**

**Olivier Fioravanti**  
régie générale

**Jean-Marc Letang**  
régie plateau

**Guillaume Ravet**  
régie lumières

**Gérard Police**  
régie son

**salle des concerts**  
**le 12 novembre**

**Noël Leriche**  
régie générale

**Jean-Luc Pétrement**  
régie plateau

**Roland Picault**  
régie lumières

## **prochains concerts**

**réservations : 01 44 84 44 84**

### **Orchestre de l'Opéra national de Lyon**

**dimanche 10 novembre - 16H30**

Gustav Mahler

*Symphonie n° 4*

*Lieder eines fahrenden Gesellen*

**Kent Nagano**, direction

**Lorraine Hunt**, mezzo-soprano

**Norah Amsellem**, soprano

Orchestre de l'Opéra national de Lyon

### **territoires d'accordéons**

**samedi 9 novembre - 16H30**

**Phil Cunningham, Manus Lunny**

**dimanche 10 novembre - 15h**

**Noel Hill, Brian Mac Grath**

**dimanche 17 novembre - 15h**

**Jacques Bolognesi, Francis Varis, Pierre Guignon**

### **jazz**

**jeudi 14 novembre - 20h**

**Pendulum Quartet Vincent Courtois**

**Gateway**

**dimanche 17 novembre - 16h30**

**Kenny Barron, Mino Cinelu**

**formules de la cité de la musique**

# **Parcours musique**

## **Carnet musique jeunes**

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

**souscription tout au long de l'année**

**01 44 84 44 84**

**3615 citémusique**

(1,29 Frs TTC la minute)

**Parcours musique : à partir de 150Frs Les 3 concerts**  
**Carnet musique jeunes : 140Frs Les 4 concerts**

# cité de la musique

réservations

individuels

j 01 44 84 44 84

groupes

01 44 84 45 71

visites groupes musée

01 44 84 46 46

015 44 84 45 45

(1,2)F TT(1) (1) (1) (1)

renseignements

01 44 84 45 45

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

© Porte de Pantin

