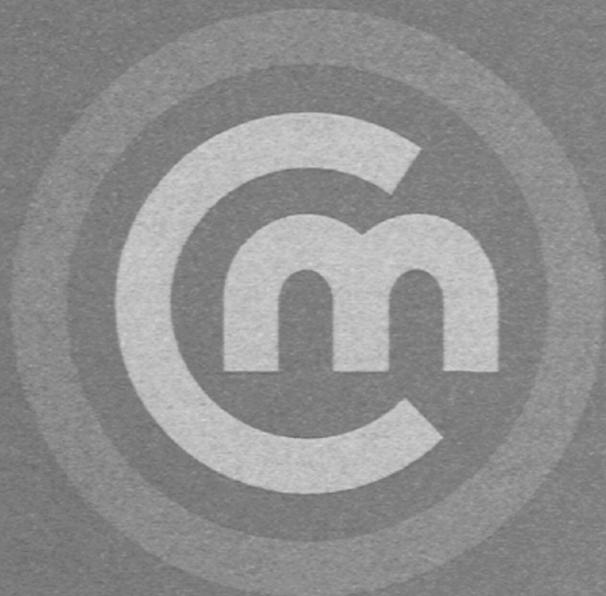


cité de la musique

les grandes inventions



amphithéâtre du musée

samedi 21 et dimanche 22 octobre 1995

samedi 28 et dimanche 29 octobre 1995

samedi 4 et dimanche 5 novembre 1995

notes de programme

Les grandes inventions

On associe généralement le XIX^e siècle au romantisme et à l'apparition de l'ère industrielle. De nombreuses inventions voient également le jour, aussi bien dans les domaines artistiques que scientifiques. Au sein de ce foisonnement créateur, de grandes innovations ponctuent l'évolution de la facture instrumentale. Plus qu'une évolution, elles représentent souvent un véritable tournant qui transforme l'écriture musicale et donne naissance à un nouveau répertoire.

Au cours des *Premières notes autour des collections* (cycle I du musée de la musique), vous avez pu découvrir le piano romantique et le passage entre la mécanique à simple échappement et celle à double échappement mise au point par Sébastien Erard vers les années 1820.

Pour ce second rendez-vous au musée, nous avons choisi d'illustrer ces «révolutions» par trois points forts de la facture instrumentale du XIX^e siècle. Autour de l'invention du système Boehm pour la flûte, du piston pour le cor et du double mouvement pour la harpe, vous pourrez découvrir et comparer l'instrument *avant* et *après* ces modifications dans toute la richesse de leurs répertoires respectifs.

Pascale Saint-André

*Responsable du Service culturel
du musée de la musique*

samedi 21 octobre- 16h30

dimanche 22 octobre - 15h / amphithéâtre du musée

La flûte

Jean-Marie Leclair

Sonate en sol majeur pour flûte et basse continue

(4^{ème} livre, ca 1738,)

*andante - allegro ma non troppo - aria affettuoso - giga **

(durée 13 minutes)

Johann Christian Fischer

*Menuet avec variations pour flûte seule***

(durée 5 minutes)

Georg Phiiipp Telemann

Sonate méthodique en si mineur pour flûte et basse continue

(1732)

*siciliana, allegro, dolce ma non adagio, grave, vivace, presto****

(durée 13 minutes)

Barthold Kuijken,

flûte à 1 clé, copie de Godfroid Adrien Rottenburgh (Bruxelles, 1745)*

flûte à 8 clés, copie de August Grenser (Dresde, 1789)**

flûte à 2 clés, copie Johann Joachim Quantz (Berlin, 1745)***

Robert Kohnen,

clavecin Ruckers-Taskin (1646-1780),

instrument appartenant aux collections du musée de la musique

Theobald Boehm

Air allemand pour flûte et piano

(durée 8 minutes)

Claude Debussy

Syrinx pour flûte seule

(durée 2 minutes 30)

Edgar Varèse

Density 21,5 pour flûte seule

(durée 3 minutes 30)

Pierre-Yves Artaud

Eole pour piccolo

(durée 5 minutes)

André Jolivet

Incantation n°2 pour flûte seule

(durée 3 minutes)

Paul Mefano

Traits suspendus pour flûte octobasse

(durée 4 minutes)

Pierre-Yves Artaud, flûte, piccolo, flûte octobasse

Francesca Carta, piano

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumière

Gérard Police, régie son

**Clavecin d'Andréas I Ruckers,
Anvers, 1646 ; ravalé par Pascal Taskin, Paris, 1780.**

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

- 2 claviers, 5 octaves (Fa1Fa3).
- clavier inférieur :
 - 8 pieds plume
 - 4 pieds plume
 - 8 pieds buffle
- clavier supérieur : 8 pieds plume
- jeu de luth (manuel).
- registration par 6 genouillères : diminuendo, octave, grand jeu, petit clavier (accouplement), buffle, élévation.
- inscription peinte au-dessus du clavier : *Andréas Ruckers me fecit Antverpiae.*

date peinte sur la table : 1646.

marque au fer sur le sommier : *Fait par Pascal Taskin à Paris. 1780.*

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

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

Le clavecin a ensuite subi un "grand ravalement" en 1756, dans l'atelier de François-Etienne Blanchet à Paris. La caisse a alors été

élargie, les claviers refaits, les sautereaux allongés et l'étendue portée à cinq octaves moins une note.

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

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

musée de la musique

Evolution et révolution de la flûte traversière

Sans qu'il soit toujours possible de dire qui, du luthier ou du compositeur, a pu influencer l'autre, l'évolution organologique de la flûte traversière suit une ligne générale qui va du bois vers le métal, du tube conique vers le tube cylindrique, d'un petit nombre de clés vers un mécanisme très complexe, tout cela en rapport avec le langage qui, quant à lui, évolue du diatonisme vers le chromatisme.

Dans son état le plus rudimentaire, la flûte traversière (car jouée "de travers") possède un nombre réduit de trous qui correspondent chacun à l'emplacement d'un doigt. Le langage musical qui accompagne l'instrument privilégie alors les notes "naturelles" et donc les tonalités les moins chargées d'altérations (celles-ci occasionnant des croisements de doigts appelés "fourches"). Pour de semblables raisons de doigtés, la flûte traversière de la Renaissance et le traverso baroque dépassaient rarement l'étendue de deux octaves. La seule manière de pouvoir jouer plus aigu et plus grave résidait alors dans la constitution de "familles d'instruments" qui comprenaient pour la traversière la "petite flûte", la flûte d'amour et plus rarement la flûte basse. Le corps en bois et la justesse très inégale de l'instrument achevèrent de lui donner tous les attributs d'un instrument de musique de chambre ou de coloration dans l'orchestre qui ont alimenté sa popularité pendant toute la période baroque.

Un tournant capital s'amorce dans la dernière partie du XVIII^e siècle sous l'impulsion conjuguée des compositeurs et des interprètes (conjonction d'autant plus nette que la grande partie de la musique pour flûte a été composée par les flûtistes eux-mêmes). Les premiers exigeaient de la flûte plus de mouvements chromatiques et de modulations, et les seconds, à l'instar des violonistes et des pianistes, recherchaient une virtuosité adaptée aux nouvelles exigences du concert (agrandissement des salles et de l'orchestre, goût du public pour le brillant et la rapidité...). Le traverso de bois se couvre alors de clés métalliques pour rectifier la justesse exigée par le tempérament égal, pour faciliter les trilles et la rapidité d'enchaînement de certains doigtés. Ces modèles dits "de transition" se rapprochent ainsi de l'aspect actuel du hautbois dont le corps disparaît littéralement sous la surcharge de mécanismes.

L'évolution décisive, qui pourrait tenir lieu de révolution pour la

flûte, a lieu entre 1832 et 1847 à Munich, lorsque Theobald Böhm met au point le mécanisme encore utilisé de nos jours. A l'inverse des précédents luthiers qui ajoutaient empiriquement des clés pour rectifier ponctuellement l'instrument, le flûtiste munichois tient compte des calculs acoustiques faits sur un tube cylindrique pour déterminer ensuite l'endroit où doivent être percés les trous qui correspondent désormais aux 12 notes chromatiques et non plus à l'emplacement des doigts sur le tube. Le mécanisme se contente alors d'adapter le nombre de trous percés aux 9 doigts que peut bouger le flûtiste en jouant. Les fourches disparaissent, le tube cylindrique et la grandeur des trous permet de gagner en ampleur, la perce régulière adapte la justesse au tempérament égal et la plaque métallique de l'embouchure achève de donner à la flûte la sonorité brillante, égale et volubile que nous lui connaissons aujourd'hui. La virtuosité de la flûte traversière réalise à partir de ce moment un changement décisif qui la place au niveau de la technique du violon et du piano (Boehm avait été fasciné par les concerts de Paganini et plus tard de Liszt). S'en suivra pendant tout le XIX^e siècle une musique offrant une débauche d'airs variés, de paraphrases d'opéras et de solos de concert qui, sans être vraiment d'un intérêt autre que flûtistique, achèvera de mûrir un style scintillant qui fera de la flûte, à partir de la fin du XIX^e siècle, un des instruments les plus utilisés en musique de chambre et à l'orchestre autant pour sa poésie que pour la souplesse de son phrasé.

Jean-Marie Leclair

Sonate en sol majeur pour flûte et basse continue
(4^{ème} livre, ca 1738)

Jean-Marie Leclair (1697-1764), violoniste et danseur français, avait passé le début de sa carrière à la cour du roi Louis XV avant de devenir en 1738 musicien de la princesse Anne (fille de Georges II d'Angleterre) à la cour d'Orange en Hollande. Anne passait pour être une claveciniste confirmée après avoir suivi l'enseignement de Haendel lui-même. La dédicace que Leclair lui fit de cette sonate en est, à n'en point douter, un gage d'estime mutuelle. Composée vers 1738 et éditée seulement en 1743, cette sonate peut se jouer

soit au violon soit "sur la flûte allemande" comme il était l'usage à l'époque d'écrire indifféremment pour des instruments du même registre. Le goût italien y est d'ailleurs très présent tels qu'en témoignent la présence d'ornements volubiles et d'un aria da capo. Ceux-ci sont toutefois scrupuleusement notés alors que la manière italienne exigeait que l'interprète les improvise durant le concert.

Johann Christian Fischer

Menuet avec variations pour flûte seule

Le *Menuet avec variations* de Johann Christian Fischer (1733-1800) est de style plus tardif puisque les courbes raffinées du rococo des sonates antérieures (Quantz, Telemann) font désormais place à la sobriété et au "naturel" du style galant. Cette pièce semble avoir été très célèbre comme en témoigne le grand nombre de variations qui ont été écrites d'après son thème (*Amé* en 1778 et *Bordet* certainement un peu plus tard). Les principes de la virtuosité romantique se font déjà pressentir : accroissement progressif du nombre des notes, l'illusion qu'un instrument mélodique joue en même temps son accompagnement et appauvrissement relatif du phrasé qui devient plus "mécanique".

Georg Philipp Telemann

Sonate méthodique en si mineur pour flûte et basse continue (1732)

Les sonates méthodiques de Telemann ont été éditées en 1728 puis complétées en 1732. Leur particularité vient du fait que sous la ligne relativement sobre de la partie de flûte se trouve ajoutée par l'auteur une deuxième version, beaucoup plus ornée cette fois-ci, qui montre à l'interprète comment "colorer" en improvisant à la manière italienne. Il s'agit en fait, là, de véritables "leçons méthodiques" du goût italien, ce goût qui faisait figure de référence dans toute l'Europe et que Telemann maîtrisait parfaitement (comme Bach à la même époque). Les mouvements lents de cette sonate sont les plus proches de ce style orné, de même que la forme en

petites sections juxtaposées et l'usage du rythme balancé de la "sicilienne" initiale sont des marques particulièrement reconnaissables de cette manière.

La nouvelle virtuosité s'affiche comme jamais dans les oeuvres composées par Theobald Boehm, l'inventeur du système de clés qui porte désormais son nom. Le style de ces variations écrites en 1840 requiert en effet de la part de l'interprète une redoutable agilité en même temps qu'une apparente aisance et une impression de fluidité produite par le nouveau mécanisme. L'œuvre commence par une courte introduction martiale et ornée - sorte de prélude de concerto issu des airs de bravoure romantiques - à laquelle succède la simplicité du thème folklorique allemand "*Du, du liegst mir im Herzen*". Quatre variations s'enchaînent ensuite brièvement, ponctuées par les ritournelles du piano et conclues par une coda effrénée.

Claude Debussy

Syrinx pour flûte seule

Edgar Varèse

Density 21,5 pour flûte seule

André Jolivet

Incantation n°2, pour flûte seule

Trois pièces du début du XX^e siècle illustrent ce bouleversement d'images, décrit par Pierre-Yves Artaud, qui s'est produit dans cette période charnière à propos de la flûte traversière. Si *Syrinx* (1913) doit encore beaucoup au style antiquisant et au phrasé français de la fin du XIX^e siècle, *Density 21,5* et les *Incantations* font chavirer en 1936 l'image pastorale et agreste attribuée traditionnellement à cet instrument. Le titre *Density 21,5* ne décrit en fait rien d'autre que la densité du platine, métal précieux dont était composée la flûte de Georges Barrère (le commanditaire de la pièce). La négation de tout sens extra-musical s'ajoute ainsi à une réelle volonté d'écrire "contre l'instrument", de repousser les possibilités acoustiques et stylistiques de la flûte, de brusquer cet instrument pris comme symbole d'une musique raffinée et légère que Varèse abhorrait.

Dans un autre ordre d'idée, les *Incantations* ne s'inscrivent pas "contre" l'instrument mais "hors" de la flûte à cause des références explicites faites au répertoire des instruments primitifs pris dans leur globalité. Ceux-ci symbolisent pour Jolivet le retour à une essence plus humaine de la musique, celle qui, par l'envoûtement des répétitions et des phénomènes de transe, se sert de l'art comme une magie.

Pierre-Yves Artaud

Eole pour piccolo

Paul Mefano

Traits suspendus pour flûte octobasse

Eole et *Traits suspendus* présentent enfin les aspects les plus modernes des compositions adressées à la flûte, un des instruments les plus utilisés de nos jours pour ses possibilités techniques et sonores. Dédiée à la mémoire du flûtiste français Jean Villatte, *Eole* a été composé en 1993 afin d'illustrer sur le plan sonore une œuvre du sculpteur Bauduin sur les éoliennes. *Traits suspendus* (1980) rend enfin hommage à Varèse pour la première utilisation faite de la flûte comme un instrument de "percussion". L'octobasse, modèle spécialement conçu pour donner corps à des sons inattendus, achèvera de montrer toute l'étendue des possibilités expressives d'un instrument sans âge.

Emmanuel Hondré

samedi 28 octobre - 16h30

dimanche 29 octobre - 15h / amphithéâtre du musée

Le Cor

Jean-Joseph Mouret

Seconde suite (fanfare et air, airs, gavottes, menuet, allegro)
(durée 10 minutes)

Wolfgang Amadeus Mozart

Rondo allegro K 514 (cadence de Hermann Baumann)
(durée 4 minutes)

Ludwig van Beethoven

Sonate op. 17
(*allegro moderato; poco adagio, quasi andante; rondo, allegretto moderato*)
(durée 10 minutes)

Louis Emmanuel Jadin

Fantaisie n°3, création mondiale
(*andante, allegro molto*)
(durée 6 minutes)

Hermann Baumann, cor naturel

Pi-hsien Chen, piano

Paul Dukas

Vivanelle

(durée 7 minutes)

Félix Mendelssohn-Bartholdy

Andante

(durée 4 minutes)

Alexandre Glazounov

Elégie op. 17

(durée 7 minutes)

Hermann Baumann, cor à pistons

Pi-hsien Chen, piano

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumière

Gérard Police, régie son

Evolution et révolution du cor

La facture du cor a connu depuis le XVII^e siècle deux rythmes de production distincts. Dans la première phase les modifications de l'instrument s'opèrent avec une extrême lenteur. Ce n'est qu'au début du XVIII^e siècle que le cor primitif, un tube enroulé sur lui-même au pavillon évasé et sans le moindre trou, se voit doté de «tons» de rechange par les frères Leichnamschneider. Avec la possibilité de modifier la longueur du tube, le registre de l'instrument s'accrut considérablement. Jusqu'alors limité à deux tons (ré et fa), le cor peut désormais s'accorder indifféremment dans toutes les tonalités en usage, tandis que la technique consistant à boucher le pavillon avec la main permettra d'atteindre les notes comprises entre les harmoniques naturelles (sons jusque-là inaccessibles).

Le début du XIX^e siècle est l'occasion d'une brusque accélération : augmentation du nombre des instruments fabriqués et surtout multiplication des modifications techniques. En quelques années, des inventions voient le jour à Berlin (chez Blümel et Stölzel) à Vienne (chez Uhlmann en 1820) ou à Paris (chez Périnet en 1830) qui tentent d'adapter le cor aux bouleversements contemporains de la langue musicale. Des pistons et des cylindres confèrent à l'instrument justesse et rapidité de modulation, qualités devenues indispensables à l'heure des partitions «chromatiques» et des solos d'orchestre multipliés. Après plusieurs décennies d'expérimentations, c'est le facteur Kruspe, établi à Erfurt, qui créera avec son cor double (en fa et en si bémol) le prototype dont seront dérivés la plupart des instruments actuels.

L'émulation à échelle européenne qui a animé durant trois siècles la facture du cor, a aussi contribué à constituer des écoles nationales d'instrumentistes. Frappé par l'éclat des cors joués à la cour de France, le comte von Spork les avait importés en Bohême dans les années 1680. Les cornistes virtuoses tchèques qui parcoururent l'Europe dans la première moitié du XVIII^e siècle furent la conséquence de cette greffe organologique. Un siècle plus tard, c'est l'Etat républicain qui, par l'intermédiaire du Conservatoire de musique de Paris, jeta les bases d'une école de vents française à laquelle les trois classes de cor fondées en 1795 devaient participer activement.

L'assimilation de l'instrument à la première institution pédagogique française est à mettre en parallèle avec son intégration définitive à l'orchestre lyrique et symphonique dans le courant du XVIII^e siècle. La création de postes fixes dans les grandes formations musicales parisiennes marque les étapes de cette reconnaissance : en 1759, Philidor et Montsigny introduisent le cor à l'Opéra-Comique ; en 1760, deux cornistes titulaires sont nommés à l'Académie royale de musique ; en 1769, un pupitre de cor est prévu dès la création du Concert des amateurs de l'Hôtel de Soubise pour lequel Gossec composera ses grandes symphonies. Car l'institutionnalisation de l'instrument coïncide avec son émergence de plus en plus fréquente dans les œuvres. Au début du XIX^e siècle, une véritable mythologie du cor s'élabore dans les pays germaniques autour de partitions phares : les symphonies de Beethoven, le *Freischütz* de Weber. Associé à l'idéalisation des forêts d'Outre-Rhin, le cor renouait tardivement avec la trompe de chasse originelle alors qu'il n'en avait jamais été aussi éloigné : les nouveautés techniques ayant achevé d'homogénéiser sa sonorité, les couleurs du cor naturel étaient définitivement perdues.

Wolfgang Amadeus Mozart

Rondo allegro K 514

Des rapports amicaux unissant Mozart au corniste Joseph Leutbeg (1732-1811) naquirent trois concertos et le quintette avec cor. Le *Rondo K 514* est le final d'un quatrième concerto, inachevé. L'esquisse laissée par Mozart fut complétée en 1792 après la mort du compositeur par son élève Sùbmayer, surtout célèbre pour son achèvement du *Requiem*.

La version définitive, réorchestrée et très largement réécrite, est loin de la légèreté et de l'ironie que sous-entendait le projet mozartien. Les brouillons qui nous sont parvenus comportaient en effet au-dessus du texte musical des apostrophes à Leutbeg, oscillant entre familiarité et franche vulgarité : «*Oh Dio, che velocità ! / respira un poco ! / Ah porco infame ! / Oh seccata di coglioni !*»... La normalisation de Sùbmayer, en rendant l'esquisse jouable travaillait aussi à purifier l'image de son maître : l'idée qu'allait se faire le

XIX^e siècle du génie était difficilement conciliable avec des plaisanteries de potaches.

Ludwig van Beethoven

Sonate op. 17

Ecrite en 1800 à l'intention du corniste bohémien virtuose Johann Wenzel Stich (dit Giovanni Punto) de passage à Vienne, la *Sonate op. 17* de Beethoven connut dès sa création un grand succès.

L'*allegro moderato* par laquelle elle débute est une forme sonate sans surprise. Après une entrée tonitruante du cor, énonçant seul l'arpège descendant et le rythme pointé qui nourriront le mouvement, c'est le piano qui occupe peu à peu le devant de la scène. Le virtuose Beethoven (qui accompagnait Punto lors de la création) y déploie tout son savoir-faire d'instrumentiste brillant et imaginatif. Le second mouvement, *poco adagio quasi andante*, est une fantaisie très libre («durchkomponiert»). Sur un mouvement de marche funèbre, piano et cor échangent durant quelques mesures des phrases brèves, entrecoupées de silences.

Le *rondo* final s'enchaîne brusquement, après une cadence du piano. Au cours d'une conversation animée, le cor s'abandonne à partir d'un motif aux intervalles étendus à toute la virtuosité dont il est alors capable (le piston et les cylindres ne seront inventés qu'une vingtaine d'années plus tard), répondant aux assauts pianistiques du premier mouvement.

Paul Dukas

Vivanelle

Comme pour beaucoup de compositeurs, les rapports qu'entretint Paul Dukas (1865-1935) avec le Conservatoire de Paris furent loin de se limiter aux années d'apprentissage (entre 1881 et 1889). Appelé par Fauré à diriger la classe d'orchestre en 1910 (il en démissionnera en 1913), il succède à Widor en 1928 comme professeur de composition. Ses liens avec l'institution eurent aussi une concrétisation musicale : en 1906, Paul Dukas compose pour le

concours de fin d'année de la classe de cor une *Vivanelle*.

Le morceau, respectant le «cahier des charges» du genre : mettre à l'épreuve l'exécutant en le soumettant à toutes les difficultés possibles, fait succéder à une introduction lente et mélodique un mouvement vif faisant penser à une toccata. Le mouvement perpétuel ne sera interrompu qu'à deux reprises : par un intermède méditatif où le cor s'exprime en valeurs longues puis par un rappel, juste avant la coda, de l'introduction initiale.

Expressivité, vélocité, souffle, jeu avec ou sans pistons : en quelques pages, Dukas réussit à condenser la plupart des problèmes propres à l'instrument sans renoncer à écrire une musique de qualité. Succès assez rare qui permit à la *Vivanelle* de s'échapper des salles de concours du Conservatoire pour entrer dans le répertoire de concert des virtuoses du cor.

Alexandre Glazounov

Elégie, op. 17

C'est sans doute par reconnaissance pour celui qui avait encouragé en 1881 son premier essai symphonique, que Glazounov (1865-1936) écrivit sa *Pensée à Franz Liszt. Elégie op. 17*, pour violoncelle et piano. L'adaptation pour le cor de pièces écrites originellement pour le violoncelle est une pratique courante qui a permis d'enrichir le répertoire de l'instrument. La quasi identité des tessitures facilite d'ailleurs la transcription sans dénaturer l'œuvre.

La pièce de Glazounov emprunte au style du musicien auquel elle rend hommage. Ainsi, dans le panneau central, un grand climax est traité de manière symphonique, de violentes oppositions de timbre abondent et l'on entend le souvenir du *Dies irae* si cher à Liszt. La mélodie accompagnée initiale, qui sera réexposée presque textuellement, emprunte quant à elle les procédés expressifs, le développement motivique et l'altération harmonique propres à l'auteur de la *Faust Symphonie*.

Rémy Campos

samedi 4 novembre - 16h30

dimanche 5 novembre - 15h / amphithéâtre du musée

La Harpe

Georg Friedrich Haendel

Chacone en ut (transcription)

Jean-Baptiste Krumpholtz

Romances en fa majeur et en si bémol majeur

Jean-François-Joseph Naderman

Contredanses et Walz, extrait du premier quadrille

Variations sur le Roi Dagobert, op. 21

Xavier Désargus

Marche funèbre sur la Gazza Ladra de Rossini

Martin-Pierre Dalvimare

Air russe varié, op. 25

Johann Ludwig Dussek

Sonate en ut (allegro, andante, rondo)

(durée 28 minutes)

Marielle Nordmann,

harpe Erard à simple mouvement (c. 1799),

instrument appartenant aux collections du musée de la musique

Ludwig van Beethoven

Air suisse varié

Gaetano Donizetti

Cadence de Lucia de Lammermoor, extrait de l'acte I

Elias Parish-Alvars

Sérénade, op. 83

Mandoline, op. 84

Mikhail Ivanovitch Glinka

Nocturne en fa mineur

Gabriel Pierné

Impromptu Caprice, op. 9

(durée 27 minutes)

Marielle Nordmann,

harpe Erard à double mouvement (1874),

instrument appartenant aux collections du musée de la musique

Olivier Fioravanti, régie générale

Frédéric Coudert, régie plateau

Guillaume Ravet, régie lumière

Gérard Police, régie son

Harpe à simple mouvement, par Sébastien Erard, Paris, vers 1800.

Collection du musée de la musique,
acquisition du musée en 1981.

L'instrument comporte quarante et une cordes, soit un peu plus de cinq octaves et demi réparties de fa -1 à ré 6.

Sur une des plaques de la console est gravé le texte suivant :
"n° 7/Erard Frères par brevet d'invention à Paris 1799".

La mécanique est à simple mouvement, ce qui signifie que le musicien, en agissant sur les pédales ne peut hausser le son de chaque corde que d'un demi-ton. Le brevet qui est évoqué sur l'inscription gravée concerne l'invention du système à fourchette : chaque corde de la harpe passe au-dessus d'un petit disque de laiton pourvu de deux ergots en saillie ; lorsque le disque tourne sur lui-même, entraîné par le mouvement d'une pédale, les ergots bloquent la corde en la raccourcissant d'une longueur égale à un demi-ton. Erard remédie ainsi au principal défaut des systèmes à crochet qui avaient précédé et dont l'action déviait les cordes du plan principal. Une huitième pédale permet d'ouvrir une série de volets d'expression situés derrière la caisse de résonance. La date de 1799 fait référence au dépôt du brevet et non à celle de la construction de l'instrument que l'on peut néanmoins situer au début du XIXe siècle. Le n° 7 indique aussi qu'il s'agit d'un des tout premiers instruments fabriqués par Erard.

Afin de respecter la sonorité originale, on a choisi des cordes en boyau nu et des filées sur soie.

Harpe à double mouvement, par Sébastien Erard, Paris 1874.

Collection du musée de la musique,
Ancienne collection Geneviève Thibault de Chambure ; acquisition
du musée en 1980.

La harpe est pourvue de quarante six cordes, de ut -1 à fa 6, soit plus de six octaves.

Une inscription gravée sur la console permet de lire : "n° 1752 Erard par brevet d'invention" et " Erard / facteur de pianos et harpes / 13, 21 rue du Mail Paris".

Ici la mécanique dite "à double mouvement" est plus complexe : il s'agit de deux rangées de fourchettes superposées et rendues solidaires. Elles sont animées par sept pédales à trois positions (bémol, naturel, dièse). Avec cet instrument, le harpiste peut accéder à vingt-sept gammes. Le brevet de cette géniale invention fut déposé à Paris en 1811. Une huitième pédale permet d'ouvrir et fermer des volets d'expression situés derrière la caisse. Les cordes sont en boyau nu et filées sur acier.

Dans le catalogue Erard, cette harpe est présentée comme "modèle Louis XVI" mais seul son décor luxuriant, stuc doré à la feuille et aventurine verte (laque mêlée de paillettes d'or) évoque les harpes de l'époque de la reine Marie-Antoinette, car elle fut construite à Paris en 1874 .

Joël Dugot

Évolution et révolution de la harpe

En 1547, Glarean constatait déjà dans son Dodechacordon la désaffection qui commençait à atteindre la harpe. Alors que le chromatisme naissant envahissait peu à peu la musique et favorisait ainsi les instruments plus aptes à moduler, tels les luths, les guitares ou les claviers, la harpe restait immuablement diatonique et risquait de perdre la faveur dont elle avait joui jusqu'alors d'une façon presque continue. Jusqu'au XVI^e siècle on construisait en effet des harpes à rangée unique de cordes, leur ton n'étant changé que par la clé d'accord tournant la cheville ou peut-être par un pincement de la corde entre le pouce et l'index. Les efforts des luthiers du XVII^e siècle pour permettre à l'instrument certaines modulations tendront à augmenter le nombre des cordes (harpe à double ou à triple rangée de cordes accordées selon l'échelle chromatique). Vers 1660, un luthier tyrolien imagina de changer le ton de certaines cordes au moyen de crochets fixés sur la console. Actionnés à la main, ceux-ci tiraient la corde et haussaient ainsi la note d'un demi-ton. Mais ce perfectionnement, qui exigeait que l'instrumentiste cessât de jouer d'une main pour actionner les crochets, était insuffisant pour que la harpe puisse prendre sa place dans le concert instrumental.

Pourtant, en 1697, le luthier bavarois Hochbrücker perfectionna ce système. Il trouva le moyen de faire effectuer le changement des tons par une ingénieuse mécanique actionnée par des pédales placées de chaque côté du socle de l'instrument. Chaque pédale actionnait une tringle reliée aux crochets fixés sur la console qui tiraient chaque corde et la haussaient d'un demi-ton. La harpe à simple mouvement était née et ce fut le début du prodigieux essor que connut l'instrument tout au long du XVIII^e siècle. C'est à cette époque que les Ecoles allemandes et françaises, notamment avec Krumpholz, Pétrini et Cousineau, posèrent les bases de la technique harpistique actuelle. Dans les oeuvres de Krumpholz apparaissent les premières harmoniques, les sons "en guitare", puis les sons étouffés. La fin du XVIII^e siècle voit enfin se développer une littérature conçue spécialement pour l'instrument ; la majeure partie du répertoire étant l'oeuvre de harpistes.

C'est en partie grâce aux remarques et aux conseils de Krumpholz

que Sébastien Erard entreprit de nouvelles recherches en vue de perfectionner le mécanisme de l'instrument. En 1811, le double-mouvement faisait son apparition. Grâce au nouveau système du facteur français, la même pédale selon qu'on la place dans un cran ou dans un autre, permet de jouer la même note en bémol, bécarre ou dièse. Le succès européen de la harpe d'Erard fut immédiat. Ce n'est pourtant qu'après la mort de Jean-François Joseph Naderman (1835), défenseur de la harpe à simple mouvement, que le nouvel instrument, alors partout d'un usage courant, fut enseigné au Conservatoire de Paris. Tout au long du XIX^e siècle les grands solistes (tel que Parish-Alvars) composent pour elle des oeuvres de pure virtuosité. Certains compositeurs (Bérard, Ferrari, Prumier, Vernier) semblent marquer une prédilection pour l'association de la harpe et du cor, tandis qu'en 1807, E.T.A. Hoffmann inaugure la série des quintettes pour harpe et cordes, ensemble qui a tenté plusieurs compositeurs du XX^e siècle (Caplet, Noël-Gallon, Busser, Bax...). La harpe Erard prend également une part de plus en plus active à la masse orchestrale surtout pour l'un de ses effets les plus spectaculaires : le glissando.

Survient une rivale en 1897 : la harpe chromatique de Gustave Lyon dont les 78 cordes croisées doivent apporter une simplification pour les modulations requises par l'évolution du langage musical. Rivalité d'une trentaine d'années seulement (jusqu'à la mort du facteur en 1936) durant lesquelles les compositeurs optèrent pour l'une ou pour l'autre (Debussy, F. Schmitt et Enesco pour la harpe Lyon / Fauré, Pierné et Ravel pour la harpe Erard). Aujourd'hui, c'est pour la harpe à pédales qu'écrivent les compositeurs contemporains, cherchant et trouvant toujours des couleurs et des effets nouveaux.

Georg Friedrich Haendel*Chacone en ut***Jean-Baptiste Krumpholtz***Romances en fa majeur et en si bémol majeur*

C'est essentiellement aux harpistes que l'on doit le répertoire de la harpe... Mis à part Georg Friedrich Haendel et Johann Ludwig Dussek, tous les compositeurs joués au cours de la première partie du concert ont été des virtuoses de cet instrument. Aux côtés de Meyer et Petrini, Jean-Baptiste Krumpholtz (1742-1790) est indiscutablement le plus grand de tous les harpistes de la fin du XVIII^e siècle. Après être entré à la Chapelle du Prince Esterhazy à Vienne, dirigée par Joseph Haydn, il se fixe à Paris en 1777 où il se produit fréquemment en concert. Il fut en outre dans cette ville le professeur de Mademoiselle de Guines à qui Mozart dédia son *Concerto pour flûte et harpe*. Les deux *Romances* de ce programme témoignent de l'utilisation nouvelle des homophones dont fit preuve le virtuose. Cette technique d'écriture lui permettait d'augmenter les possibilités de modulation de la harpe à simple mouvement.

Jean-François-Joseph Naderman*Contredanses et Walz, extrait du premier quadrille
Variations sur le Roi Dagobert, op. 21*

Jean-François-Joseph Naderman (1781-1835) est le fils du facteur Jean-Henri Naderman qui fabriqua en 1783 la harpe à crochets que possède le musée de la musique qui aurait appartenu, dit-on, à la reine Marie-Antoinette. Elève de Krumpholtz, puis professeur au Conservatoire de Paris dès 1825, il y enseigne la harpe à simple mouvement qu'il continuait à fabriquer bien qu'à cette époque la harpe Erard à double mouvement fut très répandue. Il composa plusieurs *Quadrilles* renfermant des "pièces de caractère" (*La Coquette, L'élégante, L'Indolente, La Folle...*) de rythme binaire qui s'opposent à la pulsion ternaire des *Waltze*. Son *Opus 21* comprend trois airs variés dont *Le Bon Roi Dagobert* en mi bémol majeur.

Martin-Pierre Dalvimare

Air russe varié, op. 25

De Martin-Pierre Dalvimare (1772-1839) ce n'est pas l'opéra *Le Mariage par imprudence* (1809) que l'on retiendra, mais bien sa production pour harpe. Dès l'âge de 8 ans, il se produit avec son instrument devant la reine à Versailles. En 1800, il est harpiste de l'Opéra et en 1807, "maître de harpe" de l'impératrice Joséphine. Son *Opus 25* contient 6 *Airs russes variés* exploitant les diverses facettes de la virtuosité harpistique.

Johann Ludwig Dussek

Sonate en ut

Johann Ludwig Dussek (1760-1812) a composé trois Sonates pour la harpe. Construites de manière identique (*allegro, andante, rondo*), elles portent toutes les trois l'empreinte de l'écriture pour piano-forte, instrument sur lequel excellait le compositeur.

Elias Parish-Alvars

Sérénade, op. 83

Mandoline, op. 84

Les premiers harpistes qui jouèrent la harpe à double mouvement furent Henri Horn et Marie-Martin-Marcel de Marin. La période romantique est dominée par trois grands virtuoses qui portèrent la technique harpistique à la perfection : Dizi, Bochsa et surtout Elias Parish-Alvars, surnommé "le Liszt de la harpe" par Hector Berlioz. Ces grands solistes composent le plus souvent des œuvres de pure virtuosité qui comportent notamment beaucoup de variations dites de bravoure sur des airs d'opéras en vogue. Elias Parish-Alvars (1808-1849) a fortement contribué à créer l'écriture moderne de l'instrument. Dans sa *Sérénade Op. 83* et sa *Grande Fantaisie en do majeur Mandoline Op. 84*, on note ses recherches sur l'emploi des homophones, des sons harmoniques simples ou en accords, des notes répétées, ainsi que des gammes glissées en tierces, sixtes et octaves.

Ludwig van Beethoven*Air suisse varié***Mikhaïl Ivanovitch Glinka***Nocturne en fa mineur*

Néanmoins, c'est également au cours du XIX^e siècle que certains compositeurs non harpistes commencent à s'intéresser à cet instrument. C'est le cas de Beethoven (1770-1827) et de Glinka (1804-1857). Pianiste et violoniste d'origine russe, ce dernier a composé le *Nocturne en fa mineur* pour piano ou pour harpe en 1828, bien avant d'entreprendre ses grands voyages à travers toute l'Europe.

Gabriel Pierné*Impromptu Caprice, op. 9*

A la fin du siècle dernier, la harpe prend une part de plus en plus active à la masse orchestrale pour finalement faire partie intégrante de l'orchestre moderne. Beaucoup de compositeurs s'intéresseront alors à elle non plus uniquement pour mettre la virtuosité de l'interprète en avant, mais aussi pour exploiter les diverses possibilités de "coloration" qu'offre l'instrument. Ainsi Gabriel Pierné (1863-1937), dans son *Impromptu-Caprice Op.9* fait-il autant appel aux cadences non mesurées, très virtuoses, qu'à la poésie que peut dégager cet instrument millénaire.

Corinne Schneider

Biographies

Barthold Kuijken

Barthold Kuijken, né en 1949 ; a fait des études de flûte traversière aux Conservatoires de Bruxelles et de La Haye. Parallèlement, il joue également la musique ancienne sur la flûte à bec. Grâce à l'acquisition d'une excellente flûte traversière baroque originale, à l'étude d'autres instruments conservés dans de nombreux musées et collections privées, ainsi qu'en consultant les sources écrites des XVII^e et XVIII^e siècles, il se spécialise en autodidacte dans l'interprétation de la musique ancienne sur instruments originaux. Comme flûtiste «moderne», il a participé très souvent aux concerts d'avant-garde de l'ensemble Musiques nouvelles de Bruxelles. Bientôt il commence à jouer avec ses frères Wieland (viole de gambe et violoncelle) et Sigiswald

(violon), avec Paul Dombrecht (hautbois baroque), René Jacobs (contre-ténor) et les clavecinistes Robert Kohnen, Gustav Leonhardt et Bob van Asperen. Aujourd'hui, il est flûtiste dans l'orchestre baroque La petite Bande et donne des concerts de musique de chambre partout dans le monde. Depuis 1986, il s'intéresse de plus en plus à la direction d'orchestre. Il est professeur de flûte baroque aux Conservatoires royaux de Bruxelles et de la Haye.

Robert Kohnen

Il est né à Saint-Vith, province de Liège et a fait des études d'orgue à Malines et au Conservatoire royal de musique de Bruxelles. Il apprend le clavecin en autodidacte. En 1954, il est un des fondateurs de l'Ensemble Alarius de Bruxelles, un des groupes pionniers de la nouvelle

façon d'interpréter la musique ancienne. Jusqu'en 1971, il fait partie de l'ensemble Musiques nouvelles. Avec ces deux ensembles, plus d'autres spécialistes comme Gustav Leonhardt, Frans Brûgen, René Jacobs, les frères Kuijken et Paul Dombrecht, il réalise des enregistrements et des concerts en Europe, aux Etats-Unis, au Canada et au Japon. Il donne des cours d'interprétation en été en Belgique (Spa) ainsi qu'en Italie. Il enseigne le clavecin au Conservatoire royal de Bruxelles

Pierre-Yves Artaud

Il est considéré depuis ses diplômes au Conservatoire de Paris (1969-1971) comme l'interprète le plus actif dans la création contemporaine même si ses postes de professeur et de soliste invité l'ont toujours gardé

proche du répertoire traditionnel. Un certificat d'acoustique musicale à la faculté de Paris IV (1971) et son travail commun avec les luthiers achèvent de rendre son activité de flûtiste aussi variée qu'incontournable.

Francesca Carta

Après ses études de piano en Italie, elle est depuis 1993 l'accompagnatrice de la classe de flûte de Pierre-Yves Artaud au Conservatoire de Paris.

Hermann Baumann

Corniste allemand né à Hambourg, Hermann Baumann est d'abord élève de Fritz Huth à la Musikhochschule de Hambourg, puis devient premier corniste à Dortmund et en 1961 à Stuttgart, où il entre dans l'Orchestre symphonique de la Radio. Il est considéré comme le meilleur corniste allemand contemporain. Sa renommée internatio-

nale repose sur le fait qu'il sait parfaitement jouer sur des instruments anciens et qu'il possède à la perfection la technique du cor naturel de l'époque de Mozart ainsi que celle du cor à pistons. Il collabore fréquemment avec Harnoncourt, Leonhardt, Schröber et d'autres spécialistes de la musique ancienne. Depuis le début de sa carrière, Hermann Baumann a joué un répertoire de plus de cinquante concertos pour cor avec les plus grands orchestres du monde. A son activité de concertiste, s'ajoute également une activité de pédagogue.

Pi-hsien Chen

Née à Taiwan, elle arrive à Cologne à l'âge de 9 ans et un an plus tard, elle est admise dans la classe de Hans-Otto Schmidt-Neuhaus. A 21 ans, elle obtient le premier prix du concours international de piano de l'ARD à Munich, puis

plus tard, les premiers prix des concours Schönberg à Rotterdam et Jean-Sébastien Bach à Washington, DC. Elle se produit avec des orchestres importants comme le London Symphony Orchestra, l'orchestre symphonique de la BBC, le Concertgebouw d'Amsterdam, l'orchestre de la Tonhalle de Zurich et tous les orchestres symphoniques des radios allemandes. Son intérêt grandissant et son engagement pour la musique contemporaine se concrétisent dans une collaboration avec des compositeurs comme Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen et György Kurtag. Depuis 1983, Pi-hsien Chen est professeur de piano au Conservatoire supérieur de musique de Cologne.

Marielle Nordmann

Elle aurait dû être pianiste si, à l'âge de dix

ans, elle n'avait rencontré Lily Laskine. Elle entre alors dans sa classe où elle obtient un premier prix et, dès lors, s'adonne à sa passion, essayant tous les genres où la harpe est présente : symphonies, musique de chambre, variétés... Pendant quinze ans, elle joue en trio avec les plus grands et parcourt le monde entier, puis, en soliste, elle est à l'affiche des orchestres les plus titrés.

Elle met sa célébrité au service de la harpe en enrichissant le répertoire par des recherches dans toutes les bibliothèques du monde. Elle s'attache à élargir son public, à aider les jeunes solistes. Elle est aujourd'hui la harpiste de référence dans le monde où tous les critiques louent la puissance et la rondeur de sa sonorité comme son exceptionnelle musicalité.

prochains concerts à la cité de la musique

Les Musiciens du Louvre

11-12 novembre

Jean-Philippe Rameau

Anacréon

Le Berger Fidèle

Marc Minkowski, direction

Les Musiciens du Louvre

Musiques pour violes

musée de la musique - cycle III

11 novembre

Maria-Cristina Kiehr, soprano

Concerto Soave

12 novembre

Jonathan Dunford, direction

Jennifer Lane, mezzo-soprano

A Deux Violes Esgales

25 novembre

Charles Medlam, direction

London Baroque

2-3 décembre

Jordi Savall, direction, basse de viole

Hesperion XX

Cité-chanson

du 16 au 19 novembre

CharlElie Couture

Elise Caron

Chansons de l'Océan Indien

cité de la musique

renseignements

1 44 84 45 45

réservations

individuels

1.44 84 44 84

groupes

1.44 84 45 71

visites groupes musée

1.44 84 46 46

3615 citemusique

(1,29F TTC la minute)

cité de la musique

221, avenue Jean Jaurès 75019 Paris

M Porte de Pantin

