

PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO-1989





Sculpture 1988

TOBIASSE
(en permanence)

GALERIE FERRERO

2, rue du Congrès
7, promenade des Anglais
téléphone : 93.88.34.44
NICE

FRANCE



**PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE CARLO**

1 9 8 9

*Sous le Haut Patronage de S.A.S. le Prince Souverain
et la Présidence de S.A.S. la Princesse Caroline de Monaco*

DU 24 MARS AU 21 AVRIL 1989

En couverture :
photographie d'Helmut NEWTON
reproduite avec l'aimable autorisation de l'artiste.

MARS 1989

PAGE

Vendredi 24 à 18 h. <i>Chapelle de la Visitation</i>	PRO CANTIONE ANTIQUA Motets de la Semaine Sainte Byrd, Purcell, Monteverdi, Berkeley...	9
Samedi 25 à 20 h 30 Lundi 27 à 20 h 30 <i>Salle Garnier</i>	LES BALLETS DE MONTE-CARLO Le pas de quatre Musique de Cesare Pugni - Chorégraphie de José Parès d'après Alicia Alonso Pas de deux : Coppélia Musique de Léo Delibes - Chorégraphie de José Parès The leaves are fading Musique d'Anton Dvorak - Chorégraphie d'Antony Tudor Gaîté Parisienne Musique de Jacques Offenbach - Chorégraphie de Léonide Massine	17
Dimanche 26 à 15 h et 20 h 30 <i>Salle Garnier</i>	LES BALLETS DE MONTE-CARLO La Sylphide Musique de Jean Schneitzhoeffter - Chorégraphie de Pierre Lacotte	17
Mardi 28 à 21 h. <i>Salle Garnier</i>	LES CHAISES de Ionesco Mise en scène de Jean-Luc BOUTTÉ avec Pierre DUX et Denise GENCE	37
Jeudi 30 à 21 h. <i>Salle Garnier</i>	Récital Vladimir STOUPÉL , piano Schumann, Liszt, Scriabine, Chostakovitch, Stravinski	39

AVRIL 1989

PAGE

Samedi 1 ^{er} à 18 h. <i>Théâtre Princesse Grace</i>	Récital jeune soliste : Thomas QUASTHOFF , baryton 1 ^{er} Prix au Concours International de Munich 1988 Au piano : Marcelle DEDIEU-VIDAL Schubert : <i>Winterreise</i>	43
Samedi 1 ^{er} à 21 h. <i>Salle Garnier</i>	I MUSICI Scarlatti, Leo, Giordani, Marcello, Albinoni, Vivaldi...	49
Dimanche 2 à 18 h. <i>Centre de Congrès-Auditorium</i>	ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO Direction : Alain LOMBARD Solistes : Marc LAFORET , piano René SAORGIN , orgue Mozart, Beethoven, Saint-Saëns	53
Mardi 4 à 21 h. <i>Centre de Congrès-Auditorium</i>	Récital Claudio ARRAU , piano Beethoven, Liszt	59
Vendredi 7 à 21 h. Samedi 8 à 21 h. <i>Salle Garnier</i>	Première représentation intégrale depuis le XVIII ^e siècle de la version française de l'opéra ALCESTE de Gluck sur instruments anciens et dans des décors et costumes reconstitués d'après les maquettes de l'époque par THE ENGLISH BACH FESTIVAL Direction : Marc MINKOWSKI	65

AVRIL 1989

PAGE

Samedi 8 à 18 h. <i>Théâtre Princesse Grace</i>	Récital jeune soliste : Victor VIDOVIĆ , guitare 1 ^{er} Prix au Concours International de Genève 1988 Dowland, Bach, Sor, Villa-Lobos, M. Torroba...	75
Dimanche 9 à 18 h. <i>Centre de Congrès-Auditorium</i>	ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO Direction : Alain LOMBARD Soliste : Salvatore ACCARDO , violon Prokofiev, Tchaïkovski	79
Lundi 10 à 21 h. <i>Salle Garnier</i>	Sir Yehudi MENUHIN et la CAMERATA LYSY de Gstaad Solistes : Yehudi MENUHIN, Alberto LYSY, Pablo SARAVI, violons Bach	83
Jeudi 13 à 21 h. <i>Théâtre Princesse Grace</i>	TUCKWELL TRIO Sheila ARMSTRONG, soprano Barry TUCKWELL, cor Roger VIGNOLES, piano Schubert, Beethoven, R. Strauss, Dukas, Rossini, Donizetti	88
Samedi 15 à 18 h. <i>Théâtre Princesse Grace</i>	Récital jeune soliste : Artur PIZARRO , piano 1 ^{er} Prix au Concours International "Vianna da Motta" de Lisbonne 1987 Bach/Busoni, Mozart, Chopin, Debussy, De Falla	95
Samedi 15 à 21 h. <i>Salle Garnier</i>	Récital Katia RICCIARELLI , soprano Au piano : Vincenzo SCALERA Haendel, Vivaldi, Rossini, Bellini, Donizetti...	99
Dimanche 16 à 18 h. <i>Centre de Congrès-Auditorium</i>	ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO Direction : Sergiu COMISSONIA Soliste : Stanislaw BOUNINE , piano Rossini, Chopin, Chostakovitch	105
Mardi 18 à 21 h. <i>Théâtre Princesse Grace</i>	MELOS QUARTETT Mozart, Schumann, Beethoven	109
Mercredi 19 à 20 h 30 Jeudi 20 à 20 h 30 <i>Salle Garnier</i>	LES BALLETS DE MONTE-CARLO Just another dance Musique de Camille Saint-Saëns - Chorégraphie de Dennis Wayne Blue Blues (création) Musiques de Stravinski, Bernstein, Davis - Chorégraphie de Philippe Lizon In the middle... somewhat elevated Musique de Tom Willems - Chorégraphie de William Forsythe	17
Vendredi 21 à 21 h. <i>Salle Garnier</i>	Récital Montserrat CABALLÉ , soprano Au piano : Miguel ZANETTI Haendel, Giordani, Pacini, Massenet, Ravel, Albéniz, Turina...	113

La recette de ce concert de bienfaisance, organisé avec le concours de Reefspan, sera versée intégralement au Fonds d'aide à la promotion de jeunes solistes du Printemps des Arts.

*"... la Principauté : un pays dont les frontières
ne sont que fleurs, où les hommes vivent
sans haine et où naissent pour être aussitôt
encouragées les œuvres de tous les arts."*

Colette
11 avril 1950



ENTREPRISE GENERALE DE CONSTRUCTION



*Sous le Haut Patronage de S.A.S. le Prince Souverain
et la Présidence de S.A.S. la Princesse Caroline de Monaco
Membre de l'Association Européenne des Festivals de Musique*

Placé sous le Haut Patronage de S.A.S. le Prince Souverain et sous la Présidence effective de S.A.S. la Princesse Caroline de Monaco, le Printemps des Arts de Monte-Carlo s'est affirmé depuis sa création en 1984 comme un festival de renommée internationale : plusieurs de ses concerts n'ont-ils pas été régulièrement retransmis à la radio et à la télévision dans différents pays, et n'a-t-il pas été admis en 1986 à faire partie de la prestigieuse et très influente Association Européenne des Festivals de Musique ?

Le programme présenté cette année illustre d'ailleurs de manière exemplaire les principales orientations que s'est fixées le Printemps des Arts, selon le souhait de sa Présidente, et qui contribuent à faire de la Principauté, durant près de trois semaines à l'époque des Fêtes de Pâques, un lieu d'élection clément et ensoleillé pour tous ceux que réunissent le goût de l'art et l'amour de la musique.

Largement ouvert en effet à la danse et aux différentes disciplines musicales – de la musique lyrique et symphonique à la musique sacrée ou à la musique de chambre – comme aux films musicaux et aux films d'opéras, mais aussi au théâtre, le Printemps des Arts présente une sélection de manifestations qui se caractérisent avant tout par la notoriété internationale des artistes ou des ensembles invités à se produire : qu'il suffise pour s'en convaincre de citer quelques-uns des grands noms figurant au programme 1989, tels que Claudio Arrau, Yehudi Menuhin, Montserrat Caballé ou Katia Ricciarelli, I Musici ou le Quatuor Melos, sans oublier les prestations toujours très attendues de l'Orchestre Philharmonique et des Ballets de Monte-Carlo.

Mais le Printemps des Arts n'aurait garde de négliger pour autant de découvrir de nouveaux talents, qu'il souhaite encourager au contraire en offrant à de jeunes et brillants lauréats des grands concours internationaux – en l'occurrence, pour 1989, à un baryton allemand, à un jeune guitariste yougoslave et à un pianiste portugais, au talent prometteur – la possibilité de se produire à Monte-Carlo et d'enregistrer leur premier disque.

En outre, chaque édition du Printemps des Arts se signale par un événement particulièrement original : c'est ainsi qu'on pourra assister à la Salle Garnier à la première représentation depuis le XVIII^e siècle, de la version française intégrale de l'opéra de Gluck, *Alceste*, par The English Bach Festival.

En s'efforçant ainsi d'allier la diversité et l'originalité, la consécration des meilleurs artistes de notre temps et la découverte des grands solistes de demain, le Printemps des Arts s'inscrit dans la prestigieuse tradition artistique de la Principauté, à laquelle il apporte son concours par la qualité et l'éclat de ses multiples manifestations.

BLEU, BLANC, BOÎTE ORANGE.



Chaussons "Marianne" veau velours brodé. Sandales "Tina" chevreau. Escarpins "Bianca" en chevreau avec nœud rouge. Parfum d'Hermès, le parfum au ruban rouge.
 Agenda "Adaptable" autruche rouge. Agenda "GMS" lézard bleu. Agenda "GMS" veau grainé blanc. Agenda "GM" autruche blanche.
 Agenda "GMS" lézard rouge. Agenda "PM" crocodile rouge. Petite pochette "Kelly" en box. Sac "Drum" veau grainé blanc. Sac à malice "Vive la France."
 Sac "Kelly" box tricolore, sangle coton blanc. 3 étoles "Ex-Libris" cachemire et soie bleu, blanc et rouge. Cravates "Drapeaux".
 Carré "1789". Montre homme "Arceau", bracelet autruche blanche. Montre "Clipper", bracelet crocodile rouge. Bracelet argent "Bucéphale". Bracelet argent "Surf".



HERMÈS. AVENUE DE MONTE-CARLO. MONTE-CARLO. TÉL. 93 50 64 89.



Sous le Haut Patronage de S.A.S. le Prince Souverain
 et la Présidence de S.A.S. la Princesse Caroline de Monaco
 Membre de l'Association Européenne des Festivals de Musique

FESTIVAL DE FILMS MUSICAUX ET DE FILMS D'OPÉRAS

Cinéma LE SPORTING, Place du Casino, Monte-Carlo
 RENSEIGNEMENTS: Tél. 93 25 58 04 - Séances à 17 h 30

MARS 1989

Vendredi 24 Samedi 25 Dimanche 26	La Traviata de Verdi par Franco Zeffirelli (1982) VOST avec Teresa Stratas, Plácido Domingo
Lundi 27 Mardi 28 Mercredi 29 (exceptionnellement film à 17 h)	Parsifal de Wagner par Hans Jürgen Syberberg (1982) VOST Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo Armin Jordan
Jeudi 30 Vendredi 31	Une étoile pour l'exemple de Dominique Delouche (1988) VF avec Yvette Chauviré, F. Clerc, I. Guérin, S. Guillem Sélection officielle au Festival de Cannes

AVRIL 1989

Samedi 1 ^{er} Dimanche 2 Lundi 3	Johann Strauss de Franz Antel (1987) VF avec Olivier Tobias, Mary Crosby, Mathieu Carrière
Mardi 4 Mercredi 5 Jeudi 6	La Tragédie de Carmen de Peter Brook d'après l'opéra de Bizet (1983) VF avec Zehava Gall, L. Dale, C.J. Falkman
Vendredi 7 Samedi 8 Dimanche 9	La Bobème de Puccini par Luigi Comencini (1987) VOST Orchestre National de France/James Conlon avec Barbara Hendricks, José Carreras, Luca Canonici, Gino Quilico
Lundi 10 Mardi 11 Mercredi 12	Orfeo de Monteverdi par Claude Goretta (1985) VOST Ensemble vocal de la Chapelle Royale Michel Corboz avec Gino Quilico, A. Michael, C. Walkinson
Jeudi 13 Vendredi 14 Samedi 15	Boris Godounov de Moussorgski par Vera Stroeva (1954) VOST Orchestre et Chœurs du Bolchoï Direction: V. Nebolsine - avec Alexandre Pigorov
Dimanche 16 Lundi 17 Mardi 18	Notturmo (Les dernières années de Schubert) de Fritz Lehner (1988) VOST avec Udo Samel: Schubert (Prix d'interprétation au Festival de Barcelone)
Mercredi 19 Jeudi 20 Vendredi 21	Der Freischütz de Weber par Joachim Hess (1968) VO Direction artistique: Rolf Liebermann avec Tom Krause, Toni Blankenheim, Arlene Saunders, Edith Mathis Production de l'Opéra de Hambourg



Monte-Carlo
BRITISH MOTORS S.A.M.
 Wright Frères

15, boulevard Princesse Charlotte
 téléphone : 93.25.64.84



PRINTEMPS
 DES ARTS DE
 MONTE-CARLO

CHAPELLE
 DE LA VISITATION

*Vendredi 24 Mars
 à 18 heures*

PRO CANTIONE ANTIQUA

Direction :

MARK BROWN

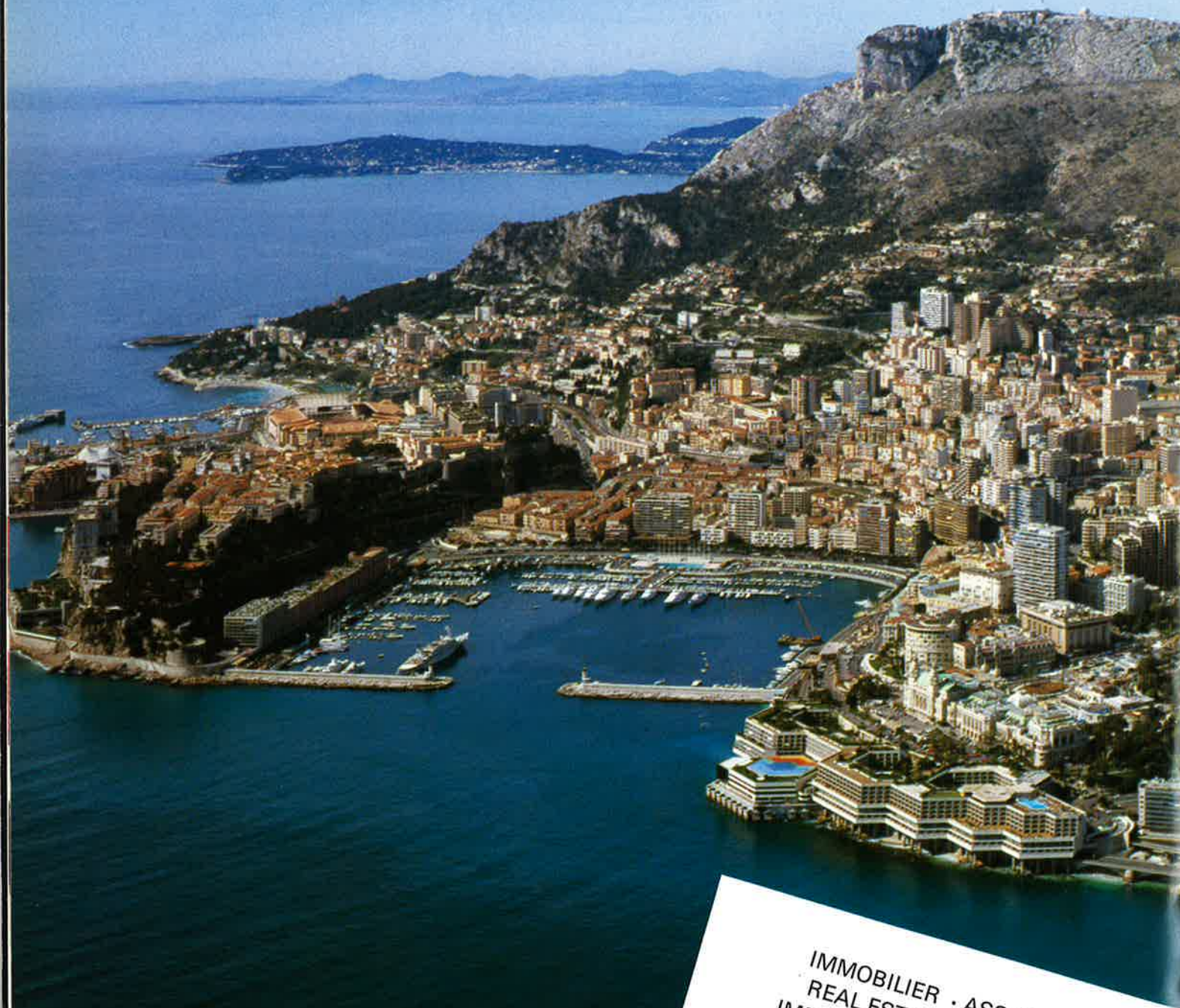
TIMOTHY PENROSE
 haute-contre

JAMES GRIFFETT,
 JOSEPH CORNWELL,
 ténors

CHRISTOPHER KEYTE,
 IAN CADDY,
 basses

ALAN CUCKSTON,
 clavecin

PRINCIPAUTE DE MONACO



IMMOBILIER • ASSURANCES
REAL ESTATE • INSURANCE
IMMOBILIARE • ASSICURAZIONI
IMMOBILIEN • VERSICHERUNGEN
INMOBILIARIO • SEGUROS
ONROEREND GOED • VERZEKERINGEN
EJENDOMSMÆGLER • FORSIKRING

AGEDI

J. de BEER-Président

"L'Astoria" (5^e étage)
26 bis, Bd Princesse Charlotte
Monte-Carlo
MC 98000 Monaco

Tél. : 93.50.66.00
Télex : 479 417 MC
Téléfax : 93.50.19.42
Télétext : 93.30.29.93



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

PRO CANTIONE ANTIQUA

Guillaume Dufay (v. 1400-1474) Ave regina caelorum

John Dunstable (v. 1385-1453) Sancta Maria

William Byrd (1543-1623) Missa tres vocum

Kyrie

Gloria

Giovanni Pierluigi da Palestrina (v. 1525-1594)

Alma redemptoris mater

William Byrd Missa tres vocum

Sanctus

Benedictus

Tomás Luis de Victoria (v. 1548-1611)

O Sacrum convivium

William Byrd Missa tres vocum

Agnus Dei

Thomas Tallis (v. 1505-1585) Te lucis ante terminum

ENTRACTE

Thomas Morley (v. 1557-1602) Let my complaint

Thomas Campion (1567-1620)

Never weatherbeaten sail

Claudio Monteverdi (1567-1643) Vêpres

Duo seraphim

Nigra sum

Henry Purcell (1659-1695)

Since God, so tender a regard

Henry Purcell The Lord is king

Heinrich Schütz (1585-1672) O Misericordissime Jesu

Henry Purcell Give sentence unto me, o God

Sir Arthur Sullivan (1842-1900) The long day closes

Horace Ian Parrott (1916-) Diffusa est gratia

Sir Lennox Berkeley (1903-) Ubi caritas et amor

dédié à S.A.S. Le Prince Rainier III



le modèle présenté est une Daimler 3.6 L

Beauté, performances, confort et distinction sont des qualités qui se doivent d'être remarquées et appréciées. A bord de la Daimler 3,6 L, tout n'est que luxe et volupté. Universellement reconnaissable grâce à sa calandre cannelée, la Daimler dégage une impression de sérénité et de distinction. Dotées d'un fabuleux moteur 6 cylindres, la Daimler 3,6 L et les Sovereign 2,9 L et 3,6 L procurent un incomparable plaisir de conduire. Intérieur en ronce de noyer et sièges en cuir Connolly au parfum envoûtant confèrent à ces berlines une classe exclusive qui les place dans la lignée de la haute tradition britannique.



Sovereign 3.6 L

Monte-Carlo
BRITISH MOTORS S.A.M.

Wright Frères

15, boulevard Princesse Charlotte
téléphone : 93.25.64.84



PRO CANTIONE ANTIQUA

"Longévité dans la qualité", telle semble bien être la devise de l'ensemble vocal "Pro Cantione Antiqua", fondé en 1968 par Paul Esswood, par Mark Brown et James Griffett à qui est dédiée l'œuvre de I. Parrott qui figure au programme de ce concert. Cet ensemble composé de six chanteurs solistes est aujourd'hui l'un des tout premiers dans le monde dans le domaine de la musique ancienne, mais il suffit de lire le programme du concert du "Printemps des Arts de Monte-Carlo" pour comprendre la dimension qu'il convient de donner à l'expression "musique ancienne" et retenir que cet attachement au passé ne nuit en rien à la curiosité agissante à l'égard des compositeurs contemporains.

"Le véhicule parfait de ce répertoire qui est loin d'être facile", "c'est le style même qui conduit ces chanteurs à considérer d'abord la beauté par la clarté et la netteté."

Ce sont là deux appréciations parmi un grand nombre d'autres qui témoignent du succès de Pro Cantione Antiqua auprès du public du monde entier, succès confirmé par de très nombreux enregistrements qui ont fait l'objet de plusieurs distinctions européennes, américaines et japonaises.

GUILLAUME DUFAY (1400-1474)

Ave Regina Caelorum

Né à Cambrai, Guillaume Dufay est certes l'un des plus grands musiciens de la première moitié du XV^e siècle, et celui qui a le mieux réalisé la synthèse des techniques française, anglaise et italienne.

L'*Ave Regina Caelorum* illustre ce rôle de Dufay qui célèbre la Vierge, dans l'élan passionné d'une vénération joyeuse, pour aboutir à un *Alleluia* moins triomphal que recueilli.

JOHN DUNSTABLE (1380-1453)

Sancta Maria

L'Angleterre du XIV^e siècle étant en quelque sorte restée à l'abri des réformes de "l'ars nova", il est aisé de comprendre que Dunstable, à l'orée du XV^e siècle, a montré, sinon ouvert, la voie à une polyphonie nouvelle, qui soutient l'élan mélodique. Un exemple caractéristique nous en est donné avec ce *Sancta Maria*.

WILLIAM BYRD (1543-1623)

Messe à trois voix

Si Byrd a écrit de nombreuses œuvres chorales et plus de 130 pièces pour le virginal, c'est sa musique religieuse qui fait de lui l'un des plus grands maîtres de la Renaissance. Spirituellement engagé, il prend fait et cause pour le catholicisme, comme le prouvent ses trois *Messes* à 4, 3 et 5 voix écrites entre 1592 et 1595, publiées et chantées clandestinement, ce qui peut expliquer leur expression particulièrement intense.

Kyrie et Gloria

Comme les deux autres, la *Messe à trois voix* est ciselée sur un thème qu'expose le très bref *Kyrie* et que reprend d'entrée le *Gloria*. Celui-ci est construit en deux parties; la première s'achève sur la triple répétition du *Jesu Christe*, tandis que la deuxième témoigne particulièrement de l'art de l'écriture chorale de Byrd.

Sanctus et Benedictus

Ténor et basse soutiennent d'arabesques joyeuses le chant du "*Sanctus*". La ligne mélodique accentue l'affirmation du *Pleni sunt*, qui monte vers un *Hosanna* richement orné.

Les voix se répondent par imitation dans le très court *Benedictus* qui termine un *Hosanna* qui n'est nullement, fait assez rare pour être signalé, la reprise du précédent.

Agnus Dei

Dans un tempo lent et recueilli, l'*Agnus Dei*, par opposition au *Kyrie*, est assez développé.

Le "*Dona nobis pacem*" est repris quatre fois. C'est peut-être la page qui témoigne le mieux de la beauté et de la noblesse du style de Byrd.

Dans le présent programme, les trois parties de la *Messe* de Byrd, sont entrecoupées de pages de deux de ses contemporains, et suivies d'une hymne de son maître et ami Tallis.

GIOVANNI PIERLUIGI DA PALESTRINA (1525-1594)

Alma Redemptoris Mater

Palestrina rougissait de honte à la seule pensée des deux livres de *Madrigaux*, son unique incursion dans le domaine de la musique profane. C'est assez dire son attachement à l'Eglise catholique, dont témoignent l'architecture et l'écriture polyphonique d'une œuvre qui comprend plus de 100 messes et de 600 motets.

La ferveur avec laquelle il implore ici la "*Mère du Rédempteur*", lui permet d'atteindre à la plus grande élévation dans l'expression de sa foi par les seules recherches de la musique pure.

TOMAS LUIS DE VICTORIA (1548-1611)

O Sacrum Convivium

Né à Avila et mort à Madrid, Victoria passa une grande partie de sa vie à Rome où il fut ordonné prêtre en 1575. Mais il était de la race des grands mystiques espagnols et son œuvre tout entière est consacrée à la gloire de Dieu.

Le célèbre motet *O sacrum Convivium*, est extrait des 2^e *Vêpres pour la fête du Corpus Christi*. L'exposition du thème, la répétition de "*passionis ejus*" qui termine la première partie, la brève modulation qui suit immédiatement portent témoignage de cette ferveur. Quant à l'*Alleluia* final en style fugué, il nous laisse pressentir qu'à l'époque baroque, l'*anthem* trouvera son aboutissement avec Haendel.

THOMAS TALLIS (1505-1585)

Te Lucis ante Terminum

Avec Tallis, nous revenons à la période tourmentée sur le plan religieux, - celle de la dynastie des Tudor -, qui est aussi une période de recherche dans le domaine de la musique. Le plus illustre représentant de cette époque fut Thomas Tallis, le maître et l'ami de Byrd avant de devenir, en 1575, son associé dans le domaine de l'édition musicale. Extrait des *Cantiones sacrae* (1575), voici l'hymne, *Te Lucis ante terminum* qui suffira à montrer la richesse polyphonique de ce compositeur et à témoigner aussi d'une certaine sensualité de l'âme, propre à la Renaissance anglaise.

THOMAS MORLEY (1557-1630)

"Let my complaint"

Elève de Byrd, ce Londonien était organiste à St-Paul vers 1591 et fut nommé l'année suivante, "gentilhomme de la Chapelle Royale". Maître des formes vocales légères et influencé par les Italiens, il témoigne également, dans ses anthems et motets, d'une veine mélodique très riche.

"*Let my complaint*" qui se termine par un vibrant *Gloria*, est écrit sur les derniers versets du psaume 119 "*Eloge de la loi*". Le psalmiste supplie le Seigneur pour que soient entendus son cri, sa supplication, sa louange et ses chants car il respecte "ses décrets", "sa parole" et ses "commandements": et il termine par cette invocation: "*J'erre comme une brebis perdue; cherche ton serviteur, car tes commandements, je ne les oublie pas.*"

THOMAS CAMPION (1567-1620)

"Never Weatherbeaten sail"

Londonien comme son contemporain Morley, médecin et poète, Campion est estimé comme l'un des meilleurs compositeurs "d'ayres", ce qu'illustre bien l'anthem que nous allons entendre et dont voici une traduction abrégée:

"*Jamais voile agitée par la tempête ne se courbera plus vers le rivage. Jamais plus les pèlerins fatigués ne goûteront le sommeil. (...) Venez, ô mon doux Seigneur, et prenez mon âme pour qu'elle se repose (...)*"

CLAUDIO MONTEVERDI (1567-1643)

Les Vêpres de la Vierge

Nous restons exactement dans la même période florissante de la musique religieuse, avec Monteverdi. Ses *Vêpres de la Vierge*, dédiées en 1610 au Pape Paul V, sont considérées, par la structure complexe et maintes nouveautés, comme l'une des œuvres les plus annonciatrices de l'avenir. Un exemple: les antiennes en plain chant qui accompagnent généralement chaque psaume, sont remplacées par des "concerti" dont nous entendons deux exemples.

"*Duo Seraphim*": "*Les deux Séraphins s'écrièrent: "Saint est le Seigneur, Dieu des armées. Toute la terre est remplie de Sa gloire. Ils sont trois à témoigner dans le ciel: le Père, le Verbe et le Saint-Esprit. Et ces trois ne font qu'un."*

"*Nigra sum...*": "*Je suis noire mais je suis jolie, filles de Jerusalem. C'est pour cela que le Roi m'a aimée et m'a fait entrer dans ses appartements. Il m'a dit: "Lève-toi, mon amie, et viens!" (...)*" *"Le temps des chansons est revenu."*

HENRY PURCELL (1659-1695)

Trois Psaumes

Une carrière fulgurante, une prodigieuse facilité, une rare faculté d'adaptation d'un style à un autre, ce sont les trois éléments déterminants de ce qui a fait de Purcell, malgré une vie trop brève, le plus grand musicien anglais, surnommé d'ailleurs "*l'Orphée anglais*".

Voici l'abrégé des trois *Psaumes* inscrits à ce programme.

Le premier, n° 116, "*Since God so tender a regard*", est un chant d'action de grâce pour la délivrance d'un péril mortel.

Le suivant, n° 93, "*The Lord is King*", est une exaltante louange à la gloire du Seigneur.

Le troisième, n° 43, "*Give sentence with me*", à la fois prière et chant de reconnaissance, se termine par un vibrant *alleluia*.

HEINRICH SCHÜTZ (1585-1672)

O Misericordissime Jesu

Inséré entre les deux derniers psaumes de Purcell, voici une page significative de l'art de Schütz, élevé dans les traditions allemandes et dans l'esprit de la Renaissance mais également imprégné de l'art italien de l'époque baroque.

"*O Misericordissime Jesu*" est d'abord un cri d'amour à l'égard de Jésus, "*miséricordieux, plein de douceur et de grâce, Jésus le refuge, Jésus qui remet les péchés*". C'est aussi une émouvante supplication, une ardente prière pour obtenir de Jésus sa clémence à l'égard du pécheur qui ne cesse de redire son nom.

ARTHUR SULLIVAN (1842-1900)

The long Day closes

Associé à l'humoriste William S. Gilbert, Sir Arthur Sullivan est connu surtout par ses nombreuses opérettes.

Mais il a également écrit des œuvres chorales et le charmant cœur à 4 voix d'hommes, "*The long Day closes*", nous donnera une idée assez exacte de ce sourire en musique qui fait chaud au cœur.

"*Le long jour va finir. Pas d'étoiles sur le lac. (...) Les dernières feuilles mordorées tombent. (...) Les chants de joie se sont tus pour toujours. Ne cherchez pas à pénétrer les volontés du destin. (...) Le feu maintenant vacille. Allez dormir, sans rêve. (...)*"

HORACE IAN PARROTT (1916-)

Diffusa est gratia

Né à Londres en 1916, Horace Ian Parrott a

fait ses études musicales dans sa ville natale puis à Oxford. Très proche de la musique du Pays de Galles, il a même écrit un opéra populaire sur des mélodies galloises. Dans ses compositions symphoniques et dans sa musique de chambre, il a tendance à utiliser toutes les ressources d'un thème sans pour autant nuire au cheminement de sa pensée pleine de couleur, de pénétration et fort originale.

Son motet pour l'Offertoire, "*Diffusa est gratia*", est dédié à James Griffeth. Dans cette hymne à la gloire de Dieu, les 4 voix d'abord se contrepontent puis se répondent dans l'invocation médiane, avant de s'unir dans un curieux balancement final qui s'achève pianissimo.

LENNOX BERKELEY (1903-)

Ubi Caritas et Amor

Né en 1903 près d'Oxford où il fit ses études, Lennox Berkeley montra de très bonne heure de grandes dispositions pour la musique. Il dut à ses ancêtres maternels français de faire de fréquents séjours en France et, sur les conseils de Maurice Ravel, il fut, de 1927 à 1932, disciple de Nadia Boulanger. S'il se sent très proche de Britten - avec qui il a même écrit une œuvre - s'il fut marqué par sa rencontre avec Stravinsky, il fréquenta Honegger, Roussel et Milhaud, et fut lié d'une profonde amitié avec Francis Poulenc. Il se rapproche d'ailleurs de ce dernier par son penchant naturel pour la mélodie, son sens de l'orchestration et de l'harmonie. Sa conversion au catholicisme en 1928 justifie la part importante de la musique religieuse dans une production abondante et variée. Commandeur de l'Ordre du Mérite Culturel Monégasque, Lennox Berkeley fut membre du Conseil Musical de la Fondation Prince Pierre de Monaco, de 1966 à 1985, et il est aujourd'hui membre honoraire de ce Conseil. C'est en janvier-février 1969 que Lennox Berkeley composa le motet "*Ubi Caritas et Amor*", qui, publié en 1978, fut dédié à Son Altesse Sérénissime le Prince Rainier III de Monaco.

"*Où il y a charité et amour, il y a Dieu.*" Soutenu par une ligne mélodique sans défaillance, ce motet brode avec générosité sur ce thème d'abord exposé avec une lente sérénité par les voix graves et développé avec une grande richesse d'invention et une grande noblesse d'inspiration.



Photo D. Mille

Pour une gestion efficace de votre capital:

Banque de Placements et de Crédit Monaco

2, Avenue de Grande-Bretagne
Monte-Carlo, Tél. 93.50.50.75

Groupe de la



**Société de Banque Suisse
Schweizerischer Bankverein
Società di Banca Svizzera
Swiss Bank Corporation**

LES BALLETS DE MONTE-CARLO

*Sous le Haut Patronage de S.A.S. le Prince Rainier III de Monaco
Sous la Présidence de S.A.S. la Princesse Caroline de Monaco*

Directeur de la Danse
Jean-Yves Esquerre

Directrice Administrative
Sonia Mandel

Etoiles
Evelyne Desutter Frédéric Olivieri

Première Danseuse
Muriel Maffre

Solistes
Paola Cantalupo - Jean-Baptiste Bello-Portu - Anne Derieux

Grands Sujets
Béatrice Belando - Peter Lewton
Loréna Baricalla - Kumiko Hayakawa - Laurence Neel - Léa Petrucci

Sujets
Nathalie Bauchez - Joëlle Boulogne - Sandrine Gouny - Anne Hainaut - Julie Hopkins
Raphaëlle Lecharpentier - Giovanna Lorenzoni - Elisabeth Miegge - Sophie Poulet
Valérie Pozzo - Anahi Renaud - Christine Robilliard - Brigitte Roman - Muriel Sépari
Heidi Ulrich - Jean-Pascal Cabardos - Henri Charbonnier - Vincent Cuny
Jean-Jacques Esprit - Fabrice Herrault - Stéphane Hossyvine - Antonio Interlandi
Serge Liagre - Nicolas Musin - Pierre-Marie Quéré - Serge Rampal - Nicolas Rapaic
Christophe Ridet - Laurent Trincal - Thierry Vezies - Olivier Wecksteen

Stagiaires
Annabelle Salmon - Michele Politi - Vanessa Tamburi

Maîtresse de Ballet
Susan Rowe

Professeur Invité
José Parès

Pianistes
Maureen Tomlin - Peter Kubik

Régisseur Général
François Thiolat

Assistante à la Direction Artistique
Katharine Plaistowe

Assistants à la Direction Administrative
Isabelle Thoyer - Jean-Marie Sosso

Directeur Technique
Michel Gros

Régie de Scène et de Son
Ahita Ardalan - Pierre Meurice

Régisseur Technique
Gérard Messahli

Chef Habilleuse
Christiane Lemoine

Chef de l'Atelier de Couture
Bernadette Mouza

Administration/Secrétariat
Muriel Provenzano - Janine Gajero - Francis Cardona

Technicien Polyvalent
Joseph Lombardi

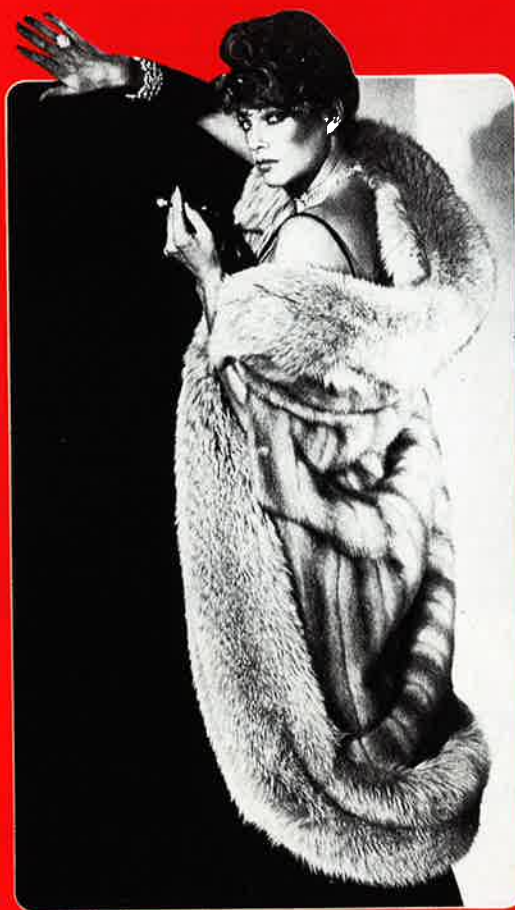
Tailleur et Couturières
Maria Rodriguez - Lamia Maghrebi
Gisèle Pélissier - Christiane Lopes Vicente

Masseur-Kinésithérapeute
Pierre Porcel

Attachée de Presse
Suzy Lefort

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
sous la direction d'André Presser

Raffinement - Elégance



haute fourrure
Jeunemaître
MONTE-CARLO
Tél.: 93.30.00.87

HISTORIQUE DES BALLETS

Les Ballets de Monte-Carlo sont nés russes. Car de la roulette... à la pirouette d'une ballerine, il ne pouvait qu'y avoir la passion d'un grand duc... ou d'un poète, Maïakowski!

Or, c'est Serge de Diaghilew qui a rêvé cette folie : choisir un rocher, pour y faire fleurir l'éphémère, la danse! Mais des larmes de sueur de Nijinsky y créant *Le Spectre de la Rose*, naîtra une Roseraie, dont les subtils parfums en sont les étoiles.

Aux étoiles de Diaghilew ont succédé celles de René Blum et du Colonel de Basil, "Les Ballets Russes de Monte-Carlo" ont choisi des baby-ballerinas pour être sûr de durer plus longtemps. C'est dans les studios ouverts à Paris par les grandes ballerines russes que George Balanchine a découvert Tamara Toumanova, Irina Baronova et Tatiana Riabouchinska qui émouvront l'Europe, puis l'Amérique. Mais à la veille de la seconde guerre mondiale, Balanchine a déjà quitté la troupe. Ensuite, c'est René Blum qui regagne l'Europe pour fonder "Les Ballets de Monte-Carlo", alors que la troupe américaine s'appelle désormais "Les Ballets Russes du Colonel de Basil" et triomphe, du Metropolitan Opera à Covent Garden, où - après avoir créé sa *Symphonie Fantastique* - Léonide Massine quitte, en 1938, la Compagnie qui s'embarque pour l'Australie, où elle s'appellera bientôt "L'Original Ballet Russe".

A Monte-Carlo, René Blum fait appel à Michel Fokine qui remonte ses meilleurs ballets : *Le Spectre de la Rose*, *Petrouchka*, *Carnaval*, *Les Danses Poloviennes* et *Les Sylphides*. En 1938, Léonine Massine rejoint René Blum, comme directeur artistique de la Compagnie.

Après une curieuse, mais douloureuse saison londonienne, où les deux Compagnies sœurs seront à l'affiche de deux théâtres différents, à se battre à coup de procès, en se volant les étoiles, alors que l'idée génieuse de Sol Hurok était de les réunir sur la même scène de Covent Garden! Elles se retrouveront l'une et l'autre, durant la guerre, en Amérique.

"Le Ballet Russe de Monte-Carlo" parcourt les Etats-Unis en tous sens, alors que "l'Original Ballet Russe" sillonne l'Amérique Latine, du Brésil au Mexique, en passant par l'Argentine. En 1946, cette dernière troupe est à nouveau à New York, au Metropolitan Opera, grâce à l'appui d'un mécène, dont on parlera beaucoup par la suite, le Marquis de Cuevas. En tête de distribution, Alicia Markova et Rosella Hightower. Le Colonel de Basil veut ensuite regagner l'Europe et présente sa Compagnie à Londres, puis à Paris. Enfin, il décide de travailler principalement en Espagne, où il mourra en 1951, et sa Compagnie avec lui.

Aux Etats-Unis, la troupe de René Blum dont s'occupe désormais Serge Denham, s'appelle au singulier "Le Ballet Russe de Monte-Carlo". Alexandra Danilova en

est la Prima Ballerina, aux côtés de Maria Tallchief, Frédéric Franklin et Igor Youskevitch. Agnès de Mille y crée *Rodéo* et Balanchine, *La Somnambule*. Cette Compagnie n'est jamais revenue en Europe.

C'est pourquoi, en 1942, Marcel Sablon - alors Directeur du Théâtre - fonde "Les Nouveaux Ballets de Monte-Carlo", où se retrouvent de très jeunes inconnus, qui ne le demeureront guère : Ludmilla Tcherina et Serge Golovine, entre autres, Nicolas Zverev en est le Maître de Ballet et remonte les ouvrages de Fokine qu'il a dansés depuis ses débuts, puisqu'il est entré en 1912, chez Diaghilew! Mais la troupe ne peut guère durer en cette période troublée. A la fin des hostilités, le Prince Louis II de Monaco confie à Eugène Grunberg, le soin de reconstituer la Compagnie, en changeant à peine le nom : "Le Nouveau Ballet de Monte-Carlo", dont la responsabilité artistique incombe à Serge Lifar : Yvette Chauviré, Janine Charrat, Renée Jeanmaire (la future Zizi), Wladimir Skouratoff, Alexandre Kalioujny et Boris Trailine, créent *Drama per Musica*, *Chota Roustaveli*...

Au printemps 1947, lorsque Serge Lifar peut enfin regagner Paris et l'Opéra, c'est le Marquis de Cuevas qui prend la direction de la troupe et la baptise "Grand Ballet de Monte-Carlo", pour, trois ans plus tard, lui donner son propre nom. Dès lors, la Compagnie n'a plus son point d'attache dans la Principauté. Et la Principauté n'a plus de ballet. Les saisons de Noël et de Pâques sont assurées par les grandes troupes internationales.

Mais S.A.S. la Princesse Grace, après avoir fondé l'Académie de Danse qui porte son nom, voulut renouer avec la tradition. Elle invita Balanchine puis Lifar, à titre d'experts, et surtout le seul Monégasque qui se soit fait un nom dans l'univers de la danse, Jean-B. Cerrone. Engagé à l'âge de dix-neuf ans par René Blum, pour tenir la comptabilité de la troupe, Cerrone est peu à peu devenu aux Etats-Unis l'administrateur par excellence des Compagnies de Ballet, jusqu'à diriger le "Ballet Harkness" et fonder le "Ballet de Houston"! C'est en définitive à Ghislaine Thesmar - assistée de Pierre Lacotte - que la Princesse Caroline, en souvenir des dernières volontés de sa mère, a confié la création des nouveaux "Ballets de Monte-Carlo".

Aujourd'hui, la troupe est dirigée par Jean-Yves Esquerre, Directeur de la Danse, et Sonia Mandel, Directrice Administrative.

Jean-Yves Esquerre, qui a fait carrière chez Béjart, Neumeier et Kylian, a un bagage artistique suffisant et un respect du répertoire pour permettre en même temps aux jeunes loups de la création contemporaine d'illustrer une nouvelle page de cette histoire fantastique et fabuleuse, qu'est celle des "Ballets à Monte-Carlo"!

Antoine LIVIO.

Le Quartier de la mer MONACO



**LE
PARADISE**



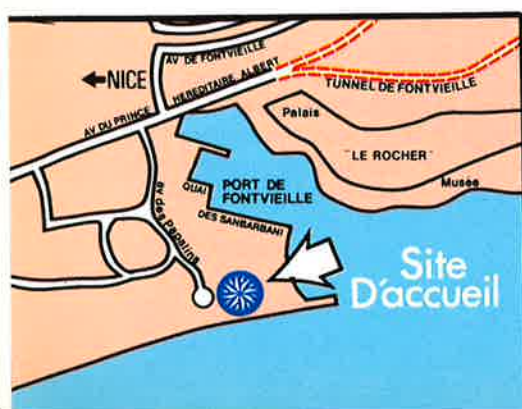
**Le Monte
MARINA**



Deux réalisations de grand luxe :
Merveilleusement exposées, Face à la mer,
face au superbe parc paysager et à la roseraie
Princesse Grace.
De magnifiques appartements plein sud
calmes, spacieux, baignés de lumière.

Vue panoramique de l'Italie au Golfe
de Saint Tropez.
Élégantes loggias, grandes terrasses,
jardins suspendus.
Salle de gymnastique, sauna, jacuzzi.
Gardien et système de sécurité ultra-moderne.

LIVRABLE A PARTIR DU 4^e TRIMESTRE 1989



MONACO
Av. des Papalins 98000 MONACO FONTVIEILLE
TEL. 93 50 49 71
CANNES
20, La Croisette 06400 CANNES
TEL. 93 99 11 47
PARIS
4, place d'Iena 75116 PARIS
TEL. (1) 47 23 78 78

POUR RECEVOIR UNE DOCUMENTATION
SUR LE PARADISE ET LE MONTE MARINA.
PRIERE DE RETOURNER CE BON A
GEFIC Av. des Papalins
98000 MONACO FONTVIEILLE

NOM
ADRESSE
TELEPHONE

POSITIF document et photo publicitaire non contractuels

PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

LES BALLETS DE MONTE-CARLO

Sous le Haut Patronage de S.A.S. le Prince Rainier III de Monaco
Sous la Présidence de S.A.S. la Princesse Caroline de Monaco

SALLE GARNIER

Samedi 25 et Lundi 27 Mars, à 20 h 30

PAS DE QUATRE

Musique de Cesare PUGNI
Chorégraphie de José PARÈS d'après Alicia ALONSO

COPPELIA (PAS DE DEUX)

Musique de Léo DELIBES
Chorégraphie de José PARÈS

THE LEAVES ARE FADING

Musique d'Anton DVORAK
Chorégraphie d'Antony TUDOR

GAITÉ PARISIENNE

Musique de Jacques OFFENBACH
Chorégraphie de Léonide MASSINE

Dimanche 26 Mars, à 15 h et à 20 h 30

LA SYLPHIDE

Musique de Jean SCHNEITZHOEFFER
Chorégraphie de Pierre LACOTTE

Mercredi 19 et Jeudi 20 Avril, à 20 h 30

JUST ANOTHER DANCE

Musique de Camille SAINT-SAËNS
Chorégraphie de Dennis WAYNE

BLUE BLUES

(Création)
Musique de Igor STRAVINSKY,
Léonard BERNSTEIN, Miles DAVIS
Chorégraphie de Philippe LIZON

**IN THE MIDDLE...
SOMEWHAT ELEVATED**

Musique de Tom WILLEMS
Chorégraphie de William FORSYTHE



JEAN-YVES ESQUERRE *Directeur de la Danse*

Jean-Yves Esquerre, natif de Pau, a 30 ans. Il étudie à l'Ecole de Danse avec Monique Malo. Entré à l'Ecole Mudra de Maurice Béjart en 1974, il accomplit le cycle complet d'Etudes de Danse Classique et Moderne, Musique, Chant, Théâtre pendant trois ans. D'autre part, il est choisi comme soliste dans les créations de Maurice Béjart pour cette école. Il est engagé ensuite au sein du Ballet du XX^e Siècle, où le chorégraphe Maurice Béjart lui confie des rôles importants dans *Gaité Parisienne*, *L'Amour du Poète*, *L'Oiseau de Feu*, *Pierre et le Loup*, etc. John Neumeier, chorégraphe invité au Ballet du XX^e Siècle, crée pour lui le rôle principal de la *Première et Dixième Symphonie de Mahler*. En 1980, il rejoint le Ballet de Hambourg où il est l'interprète de plusieurs ballets du chorégraphe John Neumeier. En 1981, Jiri Kylian, Directeur du Nederlands Dans Theater, l'invite à La Haye au sein de sa troupe. Il y reste quatre ans et danse comme soliste la plupart des créations et ballets du répertoire de Jiri Kylian, William Forsythe, Christopher Bruce, dont : *L'Enfant et les Sortilèges*, *Messe des Soldats*, *Torso*, *Love Song*, *Gosts Dances*, etc. Par ailleurs, Jean-Yves Esquerre donne des cours de danse classique au Groupe Junior de Kylian. En 1985, Jean-Yves Esquerre décide de se consacrer à l'enseignement, à la formation de danseurs ainsi qu'au "coaching" des Etoiles à qui sont confiés des rôles importants. C'est ainsi qu'il travaille successivement avec le Centre de Danse Contemporaine d'Angers, le Groupe Emile Dubois de Jean-Claude Gallota, le Ballet de Tours; puis avec un groupe d'Etoiles de l'Opéra de Paris dont notamment Eric Vu An, Elisabeth Maurin, Claude Pietragalla, Wilfrid Romoli, Jennifer Goube, pour plusieurs ballets dont *Giselle*. Il est engagé comme Professeur, Maître de Ballet au Ballet du Louvre pour sa saison 1986-1987. Il se rend ensuite aux Etats-Unis en tant qu'observateur notamment à l'Ecole de Balanchine. Au cours de la Saison 1987-1988, plusieurs Ecoles et Compagnies lui offrent la place de Professeur, Maître de Ballet, notamment le Ballet de Tours de Jean-Christophe Maillot, l'Ecole Mudra à Bruxelles et les Ballets de Monte-Carlo qui l'engagent comme "Professeur Invité" pour novembre et décembre 1987. A la même époque, Pierre Lacotte quitte la Direction Artistique des Ballets de Monte-Carlo. S.A.S. la Princesse Caroline de Monaco, Présidente des Ballets et le Conseil d'Administration proposent à Jean-Yves Esquerre de prendre la Direction de la Danse de cette Compagnie. Il a pris ses fonctions le 4 janvier 1988.

Pas de quatre

Divertissement sans argument, composé de quatre variations. Musique de Cesare Pugni. Chorégraphie de Jules Perrot. Création le 12 juin 1845 au Her Majesty's Theatre de Londres par les quatre plus grandes ballerines de l'époque : Marie Taglioni, Fanny Cerrito, Carlotta Grisi et Lucile Grahn. Marie Taglioni avait accepté de participer à ce spectacle à l'unique condition que Fanny Elssler n'en fasse pas partie. L'idée de cette confrontation de charme revient à Benjamin Lumley, Directeur du célèbre théâtre londonien, qui, pour un soir voulut célébrer la ballerine romantique en rassemblant sur la même scène, les quatre artistes qui avaient donné l'image la plus pure de la danseuse étoile. Le ballet commence sous forme de tableau vivant, avec les quatre danseuses qui se séparent, après moult révérences, aucune ne voulant céder le pas devant les autres. Chacune exécute ensuite une variation. Finalement elles dansent ensemble un pas de quatre qui se conclut par la célèbre pose finale qui a immortalisé la lithographie de Chalon. A l'issue de la première et unique représentation avec les quatre créatrices, Jules Perrot attendait devant le rideau que les ballerines apparaissent les unes après les autres pour saluer le public. Or, aucune ne voulait paraître la première. C'est Benjamin Lumley qui sauva la situation en proclamant que c'était à la plus âgée de venir saluer en premier; comme aucune ne brigait cet honneur, les quatre ballerines ont composé une série de tableaux vivants, durant lesquels, à tour de rôle, elles occupèrent le centre de la scène. Lorsque Keith Lester, remonta le *Pas de quatre* en 1936, pour la Compagnie Markova-Dolin, il reconstitua également ces poses finales en s'inspirant des lithographies de Chalon.

José Parès remonte pour les Ballets de Monte-Carlo *Pas de quatre* d'après la chorégraphie de Alicia Alonso.

The leaves are fading

Ballet abstrait en un tableau. Chorégraphie d'Antony Tudor. Musique d'Anton Dvorak. Création le 17 juillet 1975 au New-York State Theatre pour l'American Ballet Theatre. C'est un beau poème lyrique où les corps épousent la musique et semblent incarner tout ce qu'elle représente de charme et de douceur. Nous sommes très loin des âpres tragédies qu'étaient les premiers "ballets psychologiques" d'Antony Tudor. A 66 ans, il s'abandonne à la tendresse des amours d'adolescence. La nostalgie affleure l'évocation et l'on songe au vers de Jean Cocteau : "Mon automne aimait ton été".

Gaité parisienne

Première mondiale : le 5 avril 1938 à Monte-Carlo, par les ballets de Monte-Carlo (Chorégraphie de Leonide Massine). Sur une terrasse un bal a lieu chaque soir. Garçons de café et ouvrières rangent les

tables et le vestiaire. Une jeune fleuriste et une ravissante gantière disposent leurs marchandises. Un riche Péruvien s'empresse auprès d'elles. Un groupe de cocodettes vient l'arracher aux deux charmantes rivales. Entre un jeune Baron Autrichien à qui des amis ont vanté les fêtes de Paris et le charme de la gantière. Il la reconnaît et tombe éperdument amoureux, excitant ainsi la jalousie de la fleuriste. Des soldats arrivent; les cocodettes délaissent le Péruvien. Puis la "Lionne" fait une entrée sensationnelle, accompagnée par un Duc et un officier. Elle ne prête aucune attention au Péruvien qui passe et repasse mais flirte avec le Duc et ensuite avec l'officier. Le Baron se rapproche de la gantière et devient audacieux. L'officier cherche à embrasser la gantière qui se défend et le Baron, jaloux, se jette sur lui : on les sépare. Le scandale éclate et tous y prennent part. La "Lionne" tente de calmer l'officier, le Baron est entraîné par la gantière touchée par son courage. Les divertissements commencent : les danseuses du célèbre quadrille apparaissent. La foule s'y mêle. On distribue fleurs et objets de cotillon, loupes et baoutas. Les personnalités changent : on se croirait transporté à Venise. La farandole n'en est que plus gaie; elle disparaît dans le jardin et la scène se vide. La gantière restée seule avec le Baron se laisse étreindre tendrement par lui. Ils s'éloignent. Le Péruvien, seul, traverse la scène en dansant, poursuivant éperdument le succès.

La Sylphide

Ballet en deux actes, livret d'Adolphe Nourrit. Musique de Jean Schneitzhoeffer. Chorégraphie de Filippo Taglioni. Création le 12 mars 1832 à l'Opéra de Paris.

La Sylphide est l'histoire d'une femme-oiseau, génie aérien plein de grâce qui remplit les bois d'Ecosse de ses facéties. Tombée amoureuse du beau James, elle fait tout pour attirer son attention, alors qu'il est à la veille d'épouser Effie, une belle que courtisent tous les garçons et en particulier Guern, l'ami de James. Mais c'est James qu'Effie aime. Partagé entre ces deux amours, James est le seul à voir la Sylphide qui, pour qu'il la suive dans les bois, réussit à lui dérober son anneau de mariage qu'elle met à son doigt; elle s'est aussi révélée à Guern pour que quelqu'un connaisse leur amour.

Rendu nerveux par les facéties de la Sylphide, James chasse de sa maison Madge, une vieille sorcière qui vient prédire l'avenir aux époux. Quand le rideau se lève sur le deuxième acte, au cœur de la forêt, la vieille Madge appelle à l'aide ses amies, les autres sorcières, pour créer un voile maudit qui puisse tuer la Sylphide. C'est ainsi qu'elle veut se venger de James, dont elle a percé le secret et qu'elle a vu s'enfoncer dans les bois à la poursuite de la Sylphide... et de son anneau de mariage. Lorsque le voile maléfique sort du chaudron, Madge s'en saisit et s'approche de James pour le lui proposer, le persuadant que seule cette écharpe est capable de lui attacher la Sylphide à tout jamais. Quand cette dernière réapparaît, James tente d'abord de lui cacher le présent maléfique, mais elle l'aperçoit et le veut. Or, à l'instant où James en enrobe ses épaules, les deux petites ailes de la Sylphide tombent et la Sylphide meurt.

On entend au loin la cornemuse qui précède le cortège nuptial d'Effie et de Guern. James, voyant les autres Sylphides emporter le corps de sa belle dans les airs, meurt de désespoir.

Just another dance

Ballet abstrait. Musique de Camille Saint-Saëns (*Concerto n° 5 pour piano et orchestre*). Chorégraphie de Dennis Wayne. Décors et costumes de Dennis Wayne, ces derniers réalisés par Bernadette Mouza. Création : 2 avril 1988, Opéra de Monte-Carlo, Printemps des Arts. Dennis Wayne a voulu offrir aux Ballets de Monte-Carlo un divertissement aux vastes proportions pour mettre en valeur toutes les qualités de la troupe, avec *Pas de deux*, *Pas de trois*, *Pas de six* et ensembles brillants. Fluide comme l'est la musique, la chorégraphie de Dennis Wayne représente une synthèse élégante des divers styles qu'il a connus au début de sa carrière de danseur, dans la Compagnie Harkness. On retrouve à la fois la jovialité de John Neumeier mais aussi le nouveau romantisme cher à John Butler et surtout l'exaltation physique dont Brian Mac Donald et Vicente Nebrada sont les champions, sans oublier ces ruptures de styles que Jérôme Robbins a su si subtilement créer. C'est un ballet jeune pour une troupe jeune.

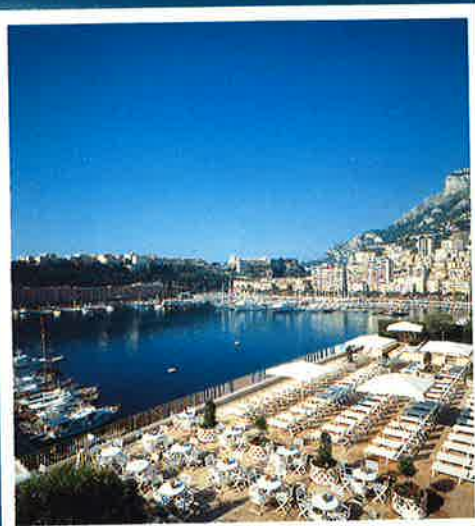
Blue Blues

Ballet en un acte. Musiques de Miles Davis, Igor Stravinsky (*Ebony Concerto et Tango*) et Léonard Bernstein (*Prélude, Fugue and Riffs*). Livret et chorégraphie de Philippe Lizon. Un homme d'aujourd'hui est un Narcisse qui s'ignore, tant il se mire et s'admire dans son poste de télévision. C'est le miroir dans lequel il recherche l'image la plus flatteuse de sa petite personne. Et c'est pourquoi il corrige son portrait en zappant à tour de bras. *Blue Blues* est l'histoire de cet homme. Une histoire d'un humour féroce et corrosif. Avec un sourire pas si tendre : l'homme croit s'amuser, mais on s'amuse à ses dépens. *Blue Blues* est une commande des Ballets de Monte-Carlo.

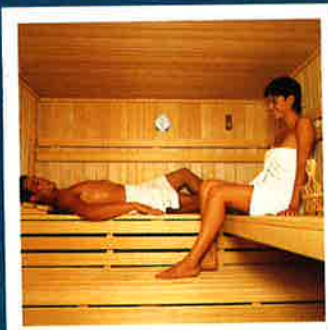
In the middle... somewhat elevated

Ballet en un acte. Musique de Tom Willems. Livret et chorégraphie de William Forsythe. Création : le 29 mai 1987, Théâtre National de l'Opéra de Paris. C'est un huis clos. Neuf danseurs sont livrés à la fantaisie d'un chorégraphe, dans l'étroit cadre d'une scène académique. Que se passe-t-il si la musique est autre et si, au milieu de la scène, un objet étrange et fascinant dérange la sévère ordonnance des pas et des lignes. Un peu de folie, une turbulence savamment désordonnée : des danseurs vivent un temps mis à part. Rêve ou cauchemard?

Piscine des Terrasses



Aqua-gym. Massage par kinésithérapeute diplômé. Cabine de bronzage. Soins esthétiques. Gymnastique-Sauna Terrasse-Solarium. Bar-Restaurant "minceur". Ouvert tous les jours de 9 h à 20 h. Parking assuré.



Immeuble "Les Terrasses" - 2, Avenue de Monte-Carlo
MC 98000 MONTE-CARLO - 93.30.22.55.



EVELYNE DESUTTER Danseuse étoile

Pensionnaire de l'Opéra de Paris pendant cinq ans, elle y danse de nombreux rôles de soliste dont : *Grand pas classique d'Auber*, *L'Oiseau Bleu*, etc.

Jérôme Robbins la choisit pour interpréter sa version de *L'Après-Midi d'un Faune*, Roland Petit l'invite à rejoindre sa Compagnie à Marseille où elle dansera tout son répertoire : *Carmen*, *Proust*, *Esméralda*, *Coppélia*, *La Dame de Pique* avec Michaël Baryshnikov, et la *Chauve Souris* avec Peter Schaufuss.

Entre autres partenaires prestigieux, elle a dansé avec Rudolph Nureev, Charles Jude, Michaël Denard les œuvres des plus grands chorégraphes : Béjart, Limon, Balanchine, Cullberg, Nureev, ainsi que tout le grand répertoire.

Elle est en permanence l'Etoile invitée des : London Festival Ballet, Australian Ballet, Ballet de Bâle, l'Opéra de Berlin ainsi que des Ballets de Monte-Carlo. Elle en devient l'Etoile résidente le 15 août 1988, où elle danse notamment *Thème et Variations* et *La Sylphide*.

FREDERIC OLIVIERI Danseur étoile

Danseur Etoile des Ballets de Monte-Carlo, Frédéric Olivier a été engagé comme Premier Danseur lors de la création de la Compagnie de Ballets en Juillet 1985. Il a fait ses classes au Conservatoire de Nice, sa ville natale ainsi qu'à Cannes chez Rosella Hightower et à Monaco chez Marika Besobrasova. En 1977, il gagne la Médaille du Prix de Lausanne et rentre ainsi à l'Opéra de Paris en 1978.

Il gravit rapidement les échelons et est nommé Sujet en 1980. Il se voit alors confier des rôles d'Etoiles tels que : "Le Bouffon" du *Lac des Cygnes*, "L'Oiseau Bleu" de *La Belle au Bois Dormant*, "Le Pas de Trois" du *Lac des Cygnes*. John Neumeier lui fait danser le rôle de "Puck" dans *Le Songe d'une Nuit d'Été* et le rôle de "Nijinsky" dans *Waslaw*.

Pierre Lacotte lui permet de briller dans *La Sylphide* et *Marco Spada* où il remporte un vif succès.

Nureev lui donne le rôle de "Ariel" dans *La Tempête* et celui de "Mercutio" dans *Roméo et Juliette*.

Frédéric Olivier participe à de nombreuses créations à l'Opéra de Paris et à l'étranger où il a dansé le rôle du "Prince" dans *Cendrillon*.

Norbert Schmuck lui a créé beaucoup de ballets qu'il a donnés un peu partout en France et à l'étranger où il a remporté chaque fois de grands succès.

Brillant technicien, c'est aussi un comédien remarquable dont on ne peut oublier les interprétations. Sa personnalité, son talent sont des atouts majeurs.

A l'issue de la représentation du 29 mars 1986, la Princesse Caroline, en accord avec Ghislaine Thesmar et Pierre Lacotte, a nommé publiquement et sur scène, Frédéric Olivier, Danseur Etoile des Ballets de Monte-Carlo.





MURIEL MAFFRE

Première danseuse

Entre à l'Ecole de Danse de l'Opéra de Paris en 1976. Elle y reste 5 années. Puis, elle poursuit ses études au Conservatoire National avec Pierre Lacotte. En 1983, elle reçoit le 1^{er} Prix avec mention du jury ainsi que la Médaille d'Or au 1^{er} Concours International de la Danse à Paris. En 1985, elle obtient le diplôme de finaliste au Concours International de Moscou.

Elle entre aux Ballets de Monte-Carlo où S.A.S la Princesse Caroline la nomme Première Danseuse.

Tous les chorégraphes invités lui confient des rôles importants dans leurs créations.



PAOLA CANTALUPO

Soliste

Née à Gênes, elle étudie la danse à l'Ecole de la Scala de Milan et y fait ses débuts de ballerine.

Elle remporte une Médaille d'Or au Grand Prix de Lausanne puis, l'année suivante, une Médaille de Bronze au Premier Concours International de Danse de Jackson aux Etats-Unis.

Elle est engagée successivement par les Compagnies de Maurice Béjart puis de John Neumeier.

Elle poursuit sa carrière au London Festival Ballet et au Ballet National du Portugal où elle est nommée Etoile.

Pendant quatre ans, elle danse des œuvres du répertoire classique dont notamment *Gisèle*, *Le Lac des Cygnes*, *Thème et Variations* mais également des œuvres de Serge Lifar, José Limon, etc.

Lors de la tournée des Ballets de Monte-Carlo à Lisbonne, Paola Cantalupo assiste aux représentations et propose de rejoindre cette Compagnie.

Elle assure dès son arrivée les rôles les plus importants de *Thème et Variations* à *Violin Concerto*, du classique au contemporain.



JEAN-BAPTISTE BELLO-PORTU

Soliste

Il étudie la danse à l'Ecole des Ballets de l'Opéra de Paris, de 1976 à 1983 et est engagé au Ballet du XX^e Siècle de Maurice Béjart où il reste une saison.

Il entre, comme Soliste, aux Ballets de Monte-Carlo en 1985. Il s'y voit confier les rôles du répertoire classique et les créations et notamment le *Pas de Six de la Vivandière*, *Le Mandarin Merveilleux*, *Violin Concerto*, *Les Sylphides*.



ANNE DERIEUX

Soliste

Elle étudie 4 ans la Danse au Conservatoire de Paris puis est engagée en 1985 au sein de la Compagnie des Ballets de Monte-Carlo comme Grand-Sujet.

En 1988, elle est promue Soliste et interprète des rôles importants notamment dans *Violin Concerto*, *Le Mandarin Merveilleux*, *Concerto Barocco*.

A Monaco les figures de proue ont un nom...



LE GRAND LARGE



LE MONTE-CARLO SUN



LES CYCLADES

et
portent
une
signature



SEMI MONACO

7, BOULEVARD D'ITALIE - MONTE-CARLO
93.50.62.72



PETER LEWTON
Grand Sujet

Né à Londres, il étudie la danse avec Stanley Williams, à l'Ecole de l'American Ballet : il dansera au Chicago City Ballet et au Pennsylvania Ballet des œuvres de George Balanchine. En 1984, il devient Etoile du Ballet National du Portugal où il restera 4 ans.

Il rejoint les Ballets de Monte-Carlo en juillet 1988, où il danse, entre autres : *Violin Concerto*, *Thème et Variations* et le *Pas de Six de la Vivandière*.



BEATRICE BELANDO
Grand Sujet

A étudié la danse à Bordeaux et à Cannes chez Rosella Hightower où Peter Van Dijck, Directeur des Ballets de Bonn la remarque et l'engage comme soliste. Elle reste trois ans à Bonn et danse des rôles importants.

Elle est engagée ensuite au Ballet de l'Opéra de Berlin, toujours en qualité de soliste et plusieurs chorégraphes invités la choisissent tels que Roland Petit qui lui confie le rôle de "L'Ange Bleu" et Maurice Béjart sa fameuse *Symphonie Pour Un Homme Seul*.

Elle rejoint les Ballets de Monte-Carlo en juillet 1988 où lui sont confiés des rôles majeurs.



PHOTO GILL LANZI

Monte-Carlo
BRITISH MOTORS S.A.M
 Wright Frères



RANGE ROVER

15, Boulevard Princesse Charlotte
 Téléphone : 93.25.64.84 · Télex : 469475 MC · Téléfax : 93.50.35.30
 Monte-Carlo



WILLIAM FORSYTHE *Chorégraphe*

Il est né en 1949 à New York. D'abord danseur au Joffrey Ballet, il est engagé au Ballet de Stuttgart par John Cranko en 1973 (qui disparaît prématurément cette même année). Il y réalise sa première chorégraphie *Urlicht* en 1976, suivie de quelques autres (*Orpheus*, *Time Cycle*, *Traum des Galilei/Le rêve de Galilée*). En 1979, il quitte le Ballet de Stuttgart pour se consacrer davantage à la chorégraphie. Il crée des ballets pour les opéras de Munich (*Joyleen get's up* 1980), de Berlin (*Die Nacht aus Blei* 1981), de Francfort (*Gänge* 1983), pour le Festival de Montepulciano (que dirige Hans Werner Henze), et aussi pour le Joffrey Ballet (*Square Deal* 1983) et le Nederlands Dans Theater (*Say bye* 1980, *Love Songs* 1983).

En décembre 1983, Rudolf Noureev l'invite à l'Opéra-Comique : ce sera *France/Dance*, un regard mi-tendre, mi-ironique sur les clichés culturels, le temps qui passe et la permanence de la beauté.

Depuis 1984, William Forsythe assure la direction du Ballet de Francfort et ses créations sont attendues comme autant d'événements parfois provocants. Le Lyon Opéra Ballet, avec *Steptext*, vient d'hériter l'un de ses essais pour déstructurer le langage classique.

Parmi ses chorégraphies récentes *Artifact* (1984), *LDC* (1985), *Skinny*, *Die Befragung des Robert Scott*, *Big White*, *Baby Dog* (1986). Il a aussi mis en scène une comédie musicale *Isabelle's dance* (1986).

En 1987, après *In the middle... somewhat elevated* créé à l'Opéra de Paris, Forsythe a réalisé *Same old Story* pour le Ballet de Francfort. *New Sleep* pour le San Francisco Ballet, et en janvier 88 : *Impressing the Czar*, toujours à Francfort.

TOM WILLEMS *Compositeur*

Il collabore avec William Forsythe depuis trois ans : *LDC*, *Pizza Girl* (1985), *Baby Sam*, *Die Befragung des Robert Scott*, *Big White*, *Baby Dog* (1986), *New Sleep*, *The Loss of Small Detail* (1987) *Impressing the Czar* (1988).

Né en 1955 aux Pays-Bas, Tom Willems - après ses études classiques de musique - se tourne vers la composition. Il travaille pour des ensembles de musique de chambre, le théâtre, le cinéma, la télévision et la radio. Il utilise, dans ses compositions, instruments traditionnels et sons électroniques.

Pour ce ballet *In the middle... somewhat elevated*, un "clavier échantillonneur" a été utilisé (il permet de mémoriser n'importe quel son, d'origine acoustique ou synthétique, de le traiter et de le jouer. Il devient possible d'enlever les sons de leur contexte, et de les manipuler de façon complète comme le ferait un studio d'enregistrement).



PIERRE LACOTTE *Chorégraphe*

Pierre Lacotte, né en 1932, entre à l'Ecole de Danse de l'Opéra de Paris à l'âge de 10 ans. Il est membre du Corps de Ballet en 1946. En 1951, Pierre Lacotte est Premier Danseur au Théâtre National de l'Opéra de Paris et interprète les grands rôles du répertoire avec pour partenaires Yvette Chauviré, Lycette Darsonval, etc.

Il est Directeur Artistique du "Ballet National des Jeunes Musicales de France" qui se produit chaque année au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, et aussi en Espagne, Allemagne, Autriche, Maroc, Suisse et Italie.

C'est en 1968 qu'il épouse la Danseuse Etoile Ghislaine Thesmar.

Il recrée pour la télévision française, après des années de recherches, le grand ballet romantique : *La Sylphide*.

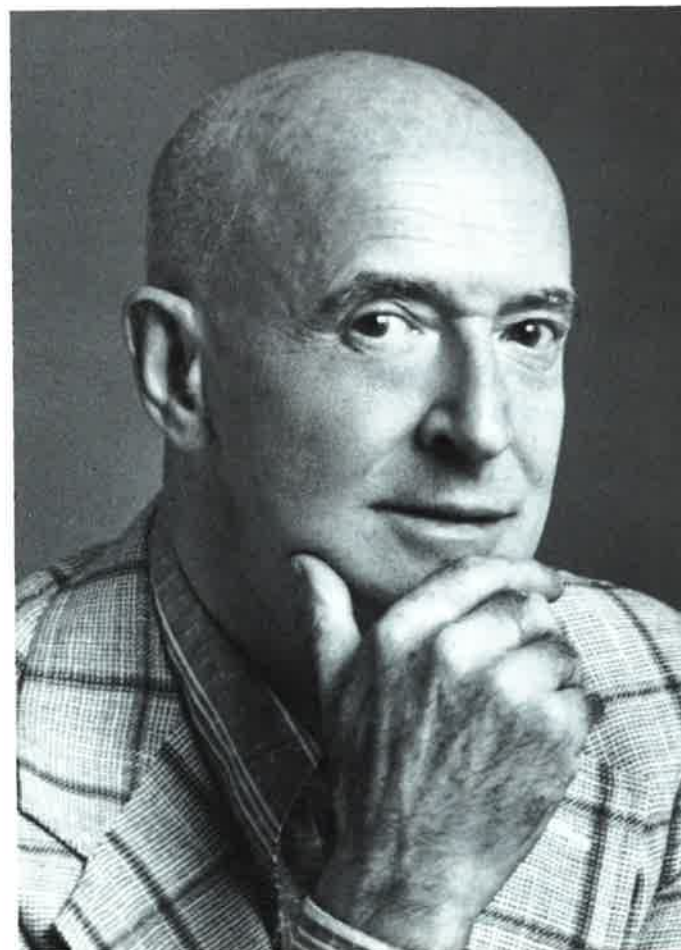
A New York, il monte *La Sylphide* pour Rudolph Nureev et Ghislaine Thesmar; en 1981, *Marco Spada* à l'Opéra de Rome avec Nureev, Ghislaine Thesmar et Michaël Denard.

En 1981, Pierre Lacotte est fait Officier des Arts et des Lettres. 1983, il met en scène *Coppélia* pour l'Opéra de Paris avec, pour la première fois dans cette version, Rudolph Nureev.

1984, pour l'Opéra de Rome, il prépare *La Sylphide* avec Ghislaine Thesmar et Michaël Denard comme artistes invités.

Il devient co-directeur des Ballets de Monte-Carlo avec Ghislaine Thesmar qu'il dirigera de 1985 à 1988.

En 1988, il est nommé Directeur en Italie des "Ballets de Vérone".



ANTONY TUDOR *Chorégraphe*

Antony Tudor, un des géants de la chorégraphie du XX^e siècle, a débuté comme danseur avec le Ballet Rambert à Londres.

Il a commencé immédiatement à rejoindre le Ballet Théâtre aux Etats-Unis et remonte pour cette Compagnie trois ouvrages qui le font connaître à Londres : *Le jardin aux Lilas*, *Dark Elegies* et *Judgment of Paris*. Depuis, les chorégraphies d'Antony Tudor ont été dansées chaque saison par l'American Ballet Theatre.

Il s'est ajouté depuis, pour cette même troupe : *Gala Performance* en 1941, *Pillar of Fire* en 1942, etc., et *The Leaves are Fading* en 1975.

En 1950, Antony Tudor est nommé à la tête de l'Ecole de Ballet du Metropolitan Opera.

En 1986, Antony Tudor reçoit le Prix Capezio et est médaillé par le Kennedy Center.

Il est le co-Directeur Artistique de l'American Ballet Theatre de 1975 jusqu'à sa mort en 1987.

Il a mis son immense talent de chorégraphe et ses dons de pédagogue au service de la Danse pendant 40 ans.



PHILIPPE LIZON *Chorégraphe*

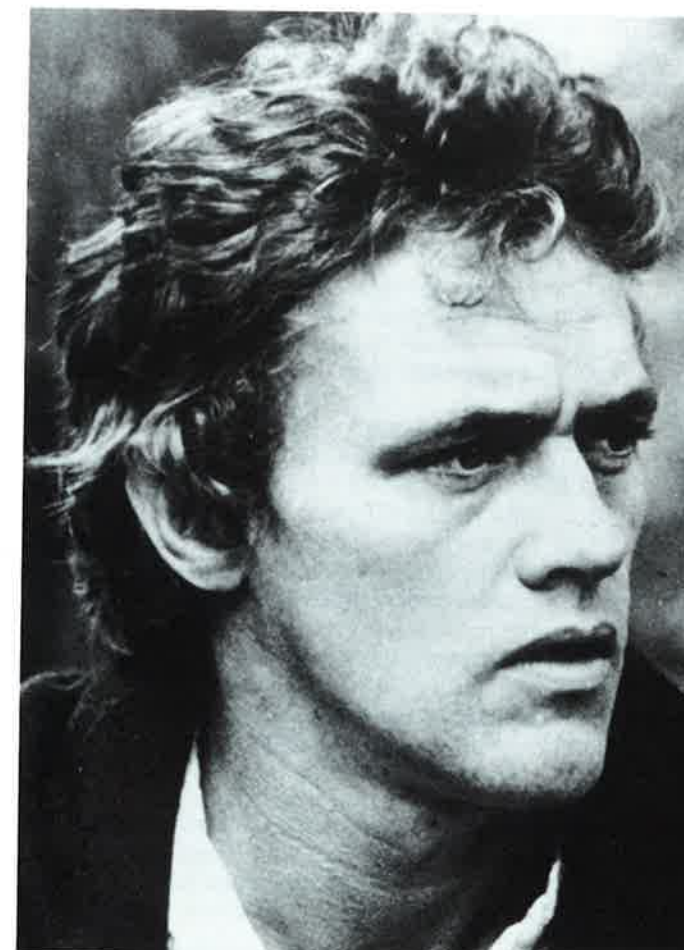
Né à Bruxelles, il rentre en 1972 au Conservatoire Royal de Danse de cette même ville. En 1973, il est engagé au sein du Ballet du XX^e Siècle de Maurice Béjart où il danse de nombreux rôles principaux notamment dans *Le Sacre du Printemps*, *La Flûte Enchantée*, *Bakli III*, *Le Chant du Compagnon Errant*, *Dyonisos*, etc.

Maurice Béjart lui donne sa chance comme chorégraphe et il réalise ses deux premières chorégraphies pour le Ballet du XX^e Siècle : *Debussy Cocktail* (Milan 1986), *Mais qu'est ce que t'as c' Matin* (Châtelet 1987).

En 1987, il quitte la Compagnie de Maurice Béjart et crée une troisième œuvre pour le Ballet de Stuttgart en 1988 (*Kontakt Olala... !*).

En 1988, il est engagé par Maguy Marin pour son spectacle *Coup d'Etat*.

Les Ballets de Monte-Carlo lui demandent une création pour le Printemps des Arts en avril 1989.



DENNIS WAYNE *Chorégraphe*

Dennis Wayne est né en 1945 dans une famille de spectacle de music-hall très connue, "Taffy & Terry & Trio".

Dennis Wayne fréquente à New York une grande Ecole de Danse Moderne et reçoit avec tous les honneurs le diplôme du Meilleur Danseur en 1963. Il poursuit ses études à l'Ecole Balanchine de l'American Ballet.

En 1962, il fait ses débuts professionnels avec la Compagnie Norman Walker comme Danseur Moderne.

En 1964, à l'âge de 19 ans, il rejoint le Harkness Ballet comme Soliste, et fait des tournées dans le monde entier avec cette Compagnie.

Quelques années plus tard, il rejoint le Joffrey Ballet et devient "l'idole" de Joffrey.

En 1974, il est Grand Soliste à l'American Ballet Theatre.

Durant toute son ascension, Dennis Wayne est sollicité par un grand public international et danse avec des partenaires mondialement connus dans le monde de la danse : Carla Fracci, Martine Van Hamel, Alicia Alonso, Cynthia Gregory, Gelsey Kirkland, Rina Schoenfeld, Luciana Savignano.

Durant sa carrière, - on le voit notamment à la Maison Blanche auprès de 3 Présidents différents -, Dennis Wayne a été l'auteur de chorégraphies, de pièces, d'opéras et a participé à de grandes manifestations sportives.

Plus récemment, Dennis Wayne a chorégraphié la production spectaculaire de *Aida* donnée à Louxor, en Egypte, avec Plácido Domingo et la production de *Herodiade* avec le concours de l'Opéra de Nice.

Dennis Wayne est toujours invité à participer aux plus grands festivals en Europe.



JOSE PARES

Chorégraphe

Né à Porto Rico, il a été danseur Etoile, ainsi que professeur et chorégraphe au Ballet National de Cuba pendant 16 ans. Durant cette même période, il a été le professeur-répétiteur de Madame Alicia Alonso.

Plus tard, il rejoint le Ballet du XX^e Siècle de Maurice Béjart, où il assure pendant 9 ans la Direction de la Danse. Il est également le Directeur de la Section Danse de l'Ecole Mudra et le Directeur du Conservatoire du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles.

Il est invité en qualité de chorégraphe à l'Opéra de Berlin, au Ballet du XX^e Siècle, au Ballet de Wallonie, etc.

En 1988, il est Maître de Ballet du "Ballet Nuevo Mondo de Caracas".

Il a dansé dans les plus grandes Compagnies du Bolchoï au Metropolitan Opera de New York.



ANDRE PRESSER

Chef d'orchestre

Après avoir achevé ses études au Conservatoire Royal de Musique de La Haye, André Presser devient pianiste-répétiteur auprès du Nederlands Ballet (Ballet des Pays-Bas). C'est en cette qualité qu'il se produit pour la première fois à Monte-Carlo en décembre 1959.

Il fait ses débuts en tant que chef-d'orchestre au Nederlands Ballet, au cours d'une tournée à Barcelone le 12 mai 1960. Lorsque le Nederlands Ballet fut intégré dans le National Ballet, André Presser devient Directeur Musical du groupe.

Il s'est, en outre, produit à de nombreuses reprises lors de galas, auxquels il était spécialement invité à diriger l'orchestre.

Le 19 novembre 1967, il dirigea pour la première fois à Monte-Carlo à l'occasion de la Fête Nationale. Il effectua ensuite des tournées en Europe, en Russie et aux Etats-Unis. Il travaille régulièrement avec les Compagnies de Ballet de Paris, Berlin, Munich, Francfort, et Stockholm. Un des points culminants de sa carrière a été la tournée des Ballets de Monte-Carlo au Japon en mai 1988.

André Presser a depuis 1978 un engagement fixe auprès de l'Opéra de Zurich et accompagne régulièrement les Ballets de Monte-Carlo dans leurs tournées à l'étranger.

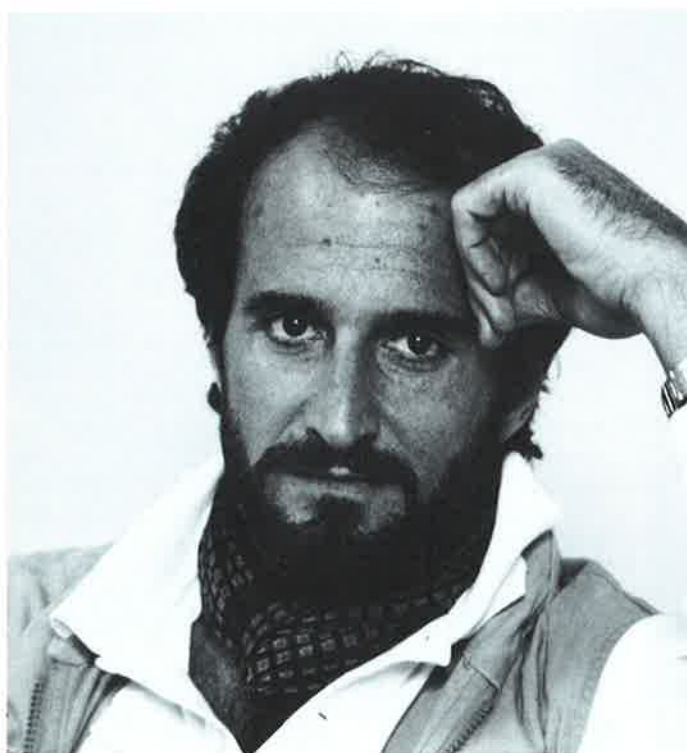
LEONIDE MASSINE

Chorégraphe

Né à Moscou en 1895 – Mort à Borken (Allemagne) en 1979. Maître de ballet, choré-auteur et chorégraphe russe naturalisé américain. Formé à l'Ecole Impériale de Moscou, puis engagé au Bolchoï en 1912, il est remarqué par Diaghilew qui lui propose de le suivre à Paris où il débute dans *La Légende de Joseph* de Michel Fokine en 1914.

Il crée ensuite les chorégraphies de *Parade*, *La Boutique Fantasque*, *Le Tricorne*, *Les Matelots*, *Le Beau Danube Bleu*, *Jeux d'Enfants*, *Présages*, etc. En 1938, il devient Directeur Artistique de la Compagnie de Ballet Russe de René Blum pour laquelle il règle *Gaité Parisienne* (Offenbach-Rosenthal), créée à Monte-Carlo le 5 avril 1938.

Puis il décide de s'établir aux Etats-Unis et de poursuivre une carrière internationale. On lui doit la chorégraphie de films dont les célèbres *Chaussons Rouges* (1948), *Carosello Napoletano* (1954) ainsi qu'un ouvrage autobiographique *My life in Ballet* (Londres 1960).



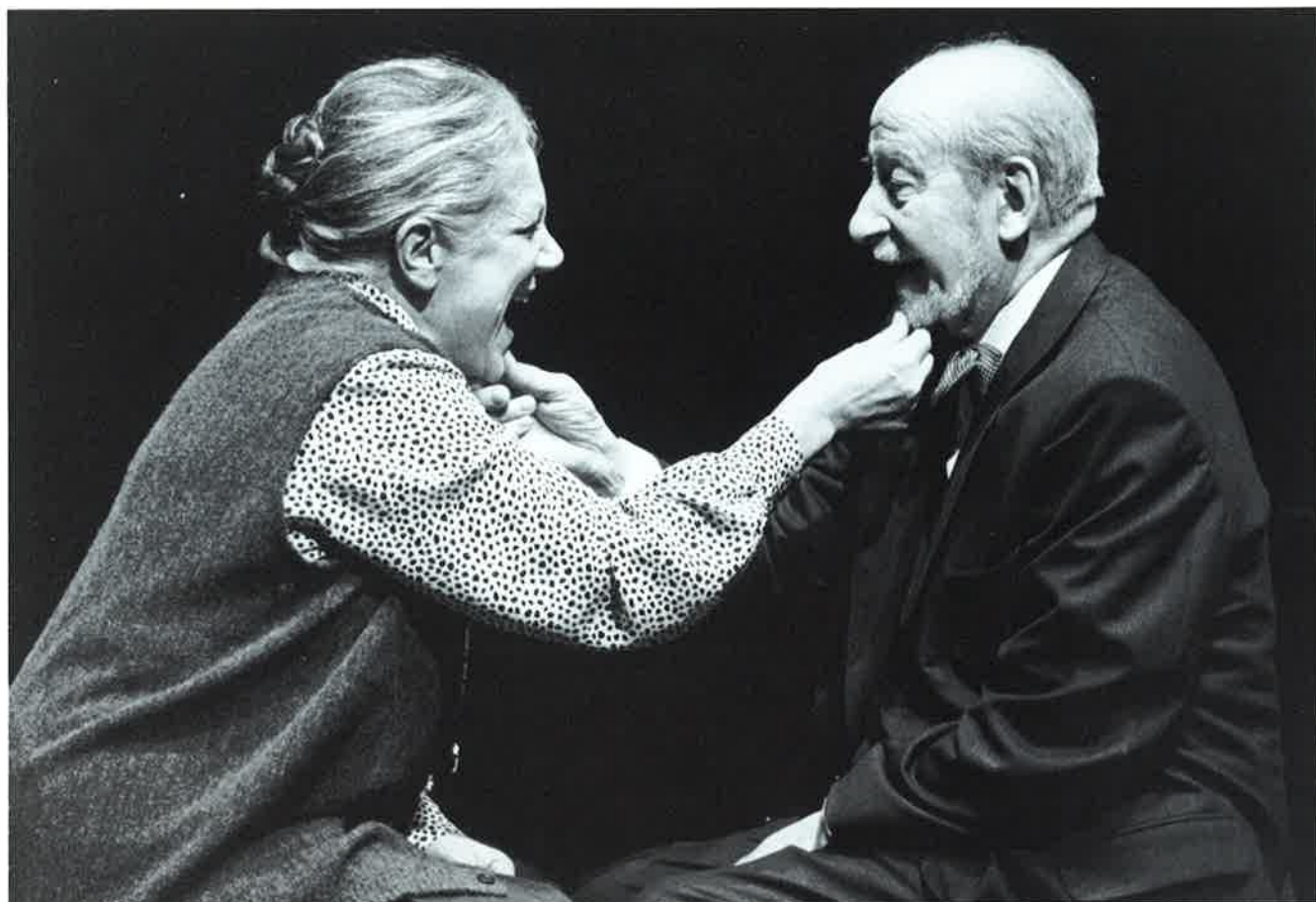
LORCA MASSINE

Chorégraphe

Fils de Léonide Massine, né à New-York en 1944, il devient danseur et, très jeune, aborde la carrière de chorégraphe. Il crée des ballets pour le New-York City Ballet de George Balanchine, pour l'American Ballet de Michaël Baryshnikov, également pour le Ballet du XX^e Siècle de Maurice Béjart.

Ses chorégraphies sont représentées dans les théâtres les plus prestigieux tels que la Scala de Milan, le Metropolitan Opera de New York, l'Opéra de Paris, etc.

Lorca Massine a été pendant 3 ans le Directeur de la Danse de l'Opéra de Rome. Il vient de remonter la version de son père: *Gaité Parisienne*, dans les costumes de Christian Lacroix pour Michaël Baryshnikov à New-York qui a été un immense succès.



PIERRE DUX

400 rôles dans une carrière de comédien interrompue par dix années d'administration de la Comédie Française qu'il quittait définitivement en 1979. Ajoutez 50 mises en scène – ses préférées sont, outre celles des grands classiques, *Cyrano* de Rostand dont il a marqué le rôle de sa personnalité, et *La Reine morte*, de Montherlant, – mais aussi 50 films, 2 livres sur la Comédie Française et un livre de souvenirs.

Telle est la carrière de ce comédien dont la simplicité de jeu n'a d'égale que son sens des nuances et le don d'entrer totalement dans un rôle : rester soi-même tout en s'oubliant dans le personnage qu'on incarne : le propre d'un grand, d'un très grand artiste.

DENISE GENCE

42 ans de Comédie Française dont 32 de sociétariat, ainsi se résume la carrière de Denise Gence qui excelle dans les rôles de composition et joue avec le même naturel Molière et Audiberti, Shakespeare et Dostoïevski.

"*Je n'ai pas le goût des bilans*", dit Denise Gence ; donc elle ne sait pas elle-même combien de rôles elle a interprétés ; mais elle est fière, par sa participation à trois mises en scène des *Femmes savantes*, d'avoir, avec le rôle de Bélise, battu un record.

Et cette grande dame du théâtre proclame avec le plus franc sourire : "*A moi, les folles, les biscornues, les hors-du-temps!*"

SALLE GARNIER

Mardi 28 Mars

à 21 heures

"LES CHAISES"

de Eugène Ionesco

avec

PIERRE DUX

et

DENISE GENCE

Mise en scène

JEAN-LUC BOUTTÉ

Décors et costumes

LOUIS BERCUT

JEAN-LUC BOUTTÉ et LOUIS BERCU

Sociétaire de la Comédie Française depuis 1975, Jean-Luc Boutté a interprété la plupart des grands rôles du théâtre classique et moderne, tout en réalisant nombre de mises en scène, dont celle du *Bourgeois gentilhomme* qui a obtenu le Prix de la Meilleure Mise en Scène en 1986.

A propos des *Chaises*, il a écrit ces lignes qui définissent à la fois son travail pour cette œuvre et son art propre :

"La liberté, l'invention, mais aussi la rigueur conservent intactes l'originalité poétique et la puissance émotionnelle de cette pièce".

Architecte-scénographe, Louis Bercut a beaucoup travaillé avec Jean-Luc Boutté, et il prépare actuellement avec celui-ci les décors de *Britannicus* pour la Comédie Française.

On lui doit également les décors et costumes pour la *Tétralogie* de Wagner, dans la mise en scène de Daniel Mesguish.

EUGENE IONESCO le "clown académicien"

De père roumain et de mère française, Eugène Ionesco est né en 1912 en Roumanie mais il passe quatorze ans de sa jeunesse, en famille, dans un petit village de la Mayenne dont il garde la nostalgie lorsqu'il retourne à Bucarest où il termine ses études, est nommé professeur de français et épouse une étudiante en philosophie. Il revient définitivement en France en 1938.

Douze ans plus tard, Ionesco donne *La Cantatrice chauve*, première de ses quelque trente pièces que ponctuent sketches, scénarios, nouvelles, essais, et – fait révélateur de son amour de notre langue – *Exercices de conversation et de diction pour étudiants américains*. Son œuvre est traduite et jouée dans presque toutes les langues, et tandis que *La Cantatrice chauve* et *La Leçon* entament en 1957, au Théâtre de la Huchette à Paris, une carrière qui – fait unique – se poursuit encore de nos jours, Ionesco est joué à la Comédie-Française et entre à l'Académie Française en 1970.

Dès ses débuts, Ionesco est "classé" entre Adamov et Beckett dans ce qu'on appellera, en 1963, le "théâtre de l'absurde".

Son nom de famille est aussi banal et répandu en Roumanie que Durand ou Dupont chez nous, mais son œuvre est unique : qui d'autre que lui peut être appelé "le clown académicien" ? Quelle œuvre dramatique entière mérite à ce point d'être placée sous le signe de la "dérision" ? Quel personnage peut, à l'instar du Vieillard des *Chaises*, être qualifié de "pantin métaphysique" ?

LES CHAISES Une farce tragique

Créée en 1952, à Paris, mal accueillie d'abord – un critique célèbre y dormit même d'un bout à l'autre ! – l'œuvre fut littéralement sauvée deux ans après, par un article retentissant de Jean Anouilh. 35 ans plus tard, elle n'a pas pris la moindre ride, comme on en pourra juger.

Dans une petite île déserte, le Vieux et la Vieille – 95 ans, précise l'auteur – ont convié d'invisibles visiteurs, symbolisés par ces chaises qui encombrant de plus en plus la scène.

"Ce qui compte, c'est le jeu des chaises", dit Ionesco. "Elles symbolisent le vide beaucoup plus que les théories de l'auteur".

On attend l'Orateur qui doit délivrer à l'assemblée l'ultime message du vieux couple qui va bientôt disparaître.

L'Orateur viendra-t-il ? S'il vient, saura-t-il être à la hauteur de son rôle ? Ou bien, le Vieux et la Vieille vont-ils mourir, pantins ridicules qu'on a honte de trouver tels ?...

Mais arrêtons-nous sur cette interrogation.

Ionesco l'a trop bien dit : "On peut dire de cette pièce des choses contradictoires et cependant également vraies".

Des choses que le public, lui, saura entendre et lire dans cette farce tragique.

SALLE GARNIER

Jeudi 30 Mars
à 21 heures

RECITAL VLADIMIR STOUPEL

piano

Ce concert sera retransmis par France Musique





VLADIMIR STOUPEL

"J'ai horreur du mot pianiste!" dit-il.

Ajoutez que Vladimir Stoupel n'a pas peur d'employer dans la conversation le terme "romantique" tout comme un leitmotiv, et vous savez l'essentiel de ce jeune pianiste, un moins de 30 ans, qui dès l'âge de trois ans reçut les conseils de sa mère.

Il entre à 7 ans à l'Ecole Centrale de Moscou et donne son premier concert. A 18 ans il est, au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou, l'élève de Malinine pour le piano et de Rojdestvenski pour la direction d'orchestre.

Le pianiste fait une très brillante carrière en récital et avec orchestre et, comme chef d'orchestre, il cherche à étendre son répertoire de Mozart et Schubert à nos contemporains.

Marié en 1984 à une jeune Française rencontrée à Moscou, Vladimir Stoupel s'est installé en France. *"Il faut se dépenser"*, affirme, imperturbable, le jeune pianiste – pardon ! le jeune musicien – qui, en passant de ses chers romantiques aux musiciens russes qu'il n'oublie pas, va nous montrer jusqu'où peut aller sa générosité.



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

VLADIMIR STOUPEL
piano

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)
Carnaval de Vienne, Opus 26

FRANZ LISZT (1811-1886)
Méphisto-valse

ENTRACTE

ALEXANDRE Scriabine (1872-1915)
4 études :
mi majeur, Opus 8
sol dièse mineur, Opus 8
fa mineur, Opus 42
ré dièse mineur, Opus 8 n° 12

DIMITRI CHOSTAKOVITCH (1906-1975)
6 préludes, Opus 34

IGOR STRAVINSKI (1882-1971)
3 fragments de "Petrouchka"

Romantique, vous avez dit romantique?...

"Il faut être fou pour vouloir définir le romantisme!"

Tous ceux qui s'y sont essayés ont abouti à la même conclusion. Et pourtant, un humoriste contemporain n'a-t-il pas proposé le plus sérieusement du monde la définition suivante: "Le romantisme est un beau jeune homme mort trop jeune et qui se survit à lui-même sans que nous voulions le reconnaître."

Vladimir Stoupel qui se définit courageusement lui-même comme un romantique, nous propose un programme qui illustre bien cette définition: près d'un siècle (1839-1933) sépare le *Carnaval de Vienne* de Schumann des *Préludes* de Chostakovitch, et dans chacune des œuvres que nous allons entendre, même les plus récentes, on retrouve cet élan du cœur qui sait parfois être pudique, ce pittoresque et ces audaces qui n'excluent pas un profond amour pour Bach, l'art d'être soi-même, de laisser parler son cœur et de ne pas en avoir honte...

ROBERT SCHUMANN
(1810-1856)

Carnaval de Vienne, Opus 26

On peut être romantique sans parler de soi ni mettre son cœur en écharpe: à l'heure où Robert Schumann et Clara Wieck luttent contre la volonté d'un père irréductible pour pouvoir enfin être unis, Robert seul à Vienne où il est à la recherche d'une situation stable, est témoin des réjouissances mondaines et populaires qui se déroulent dans la capitale autrichienne à l'occasion du "Carnaval": d'où le titre français du recueil que nous allons ouvrir. Mais le titre allemand, "*Faschingschwank*", est autrement explicite et signifie conte plaisant (*Schwank*) du *Carnaval de Vienne* que désigne spécifiquement le terme "*Fasching*".

Oserons-nous la comparaison avec un certain *Américain à Paris* qui est aussi une œuvre romantique par son pittoresque descriptif et sa discrète expression de sentiments intimes? C'est justement ce que nous allons retrouver dans l'œuvre de Schumann.

Le *Carnaval de Vienne* se présente comme une *Suite* en cinq mouvements que ne définissent pas des titres descriptifs, ce qui le distingue du *Carnaval Opus 9*, beaucoup plus connu, d'ailleurs assez injustement selon nous.

L'*Allegro* initial - il est précisé "*molto vivo*" - nous plonge d'entrée dans l'ambiance animée, grouillante, bruyante des rues de Vienne en ces jours de liesse que situe bien le refrain énergique et rythmé de ce rondo. Mais, fait significatif, chaque couplet comporte comme une évasion vers plus d'intimité dans les trois premiers, ou une allusion à Schubert puis à Beethoven, dans les deux derniers. Pourtant l'humour ne perd pas ses

droits: comme il arrive en d'autres œuvres de Schumann, passe ici et revient le refrain de la *Marseillaise*, audacieuse allusion à l'hymne interdit par Metternich dans tout l'Empire. A la très courte *Romance* où le musicien, esseulé et inquiet, s'abandonne à sa mélancolie, s'oppose la plaisanterie pleine de verve qui répond parfaitement au sens du titre "*Scherzo*".

Dans le style et l'atmosphère de maintes autres pages de Schumann, l'*Intermezzo* évoque le musicien qui, dans la foule, promène ses rêveries et son ennui.

"*Multitude, solitude! Termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond*". Jamais Schumann n'a été plus proche de Beethoven. Et ce n'est pas le *Finale (Molto vivace)* et son tourbillon débridé qui éloigneront le musicien du poète qui, lui aussi, savait "*peupler sa solitude dans une foule affairée*".

FRANZ LISZT (1811-1886)

Mephisto-valse

"*Je crois trop en Dieu pour croire au diable*", affirmait Voltaire. Franz Liszt s'inscrit en faux contre cette assertion lui qui "*ne peut révoquer en doute le Malin*": Méphistophélès occupe tout un mouvement de la *Faust-Symphonie* et, de sa partition orchestrale *Episodes pour le Faust de Lenau*, Liszt a repris plusieurs fois et jusqu'en 1885 cette *Danse à l'auberge du village*.

On entend les coups d'archet du violon diabolique. Au thème rythmique en la majeur succède un motif lyrique en ré bémol majeur. Le conflit est inévitable et dans le tourbillon de plus en plus démoniaque, le héros est emporté...

ALEXANDRE SRIABINE
(1872-1915)

Quatre études

"*Il cherche à faire atteindre à la musique les limites de la densité sonore et des possibilités expressives, en vue de créer un climat d'extase spirituelle et esthétique*".

Les quatre *Etudes* (Opus 8 et 42) inscrites à ce programme rendent compte de cette proposition de façon très diverse et d'autant plus significative.

Une danse qui prend bien son temps pour faire montre de son charme élégant, avant de s'affirmer en octaves, occupe le *Brioso* en mi majeur. Comme son sous-titre l'indique, *Alla Ballata*, l'étude suivante en sol dièse mineur est une ballade pleine de fougue et d'emportement. Suit, en fa mineur, un *Agitato* où dominent des effets de carillon obtenus par l'alternance, à la main droite, de notes uniques, de sixtes et de tierces. L'étude en ré dièse mineur qui terminera cette sélection, est sous-titrée *Patetico*. C'est assez dire que par son rythme et son climat elle rappelle, sans en forcer l'esprit, l'étude dite *Révolutionnaire* de Chopin.

DIMITRI CHOSTAKOVITCH
(1906-1975)

Six préludes

De sa *1^{re} Symphonie* (1926) à son opéra, *Lady Macbeth* (1934) qui allait lui valoir un sévère rappel à l'ordre des autorités soviétiques, Dimitri Chostakovitch a reçu plus que "subi" de nombreuses influences, de Tchaïkovski au Groupe des Six Français. Mais fait notable, Chostakovitch est de ces créateurs qui tirent leur originalité de la diversité des influences librement acceptées.

Les *24 Préludes* de l'Opus 34, composés en 1933 sont un bon exemple de cette faculté. 24 Préludes dans les douze tonalités majeures et leurs relatifs mineurs, par nombre croissant de dièses et nombre inverse de bémols: on reconnaît la disposition des *24 Préludes* de Chopin.

On remarque aussi la même diversité de tempo et de climat, du *Largo* au *Presto*, et de *L'Andante élégiaque* au *Furioso violent*.

Six ans plus tôt, Chostakovitch avait obtenu un diplôme d'honneur au premier Concours Chopin à Varsovie. Il n'est pas interdit de voir dans ce souvenir l'origine de ces *Préludes*.

IGOR STRAVINSKI
(1882-1971)

Trois fragments de Pétrouchka

Concerto pour piano et orchestre: telle est la forme primitive que Stravinski comptait donner à la partition qui devait devenir célèbre sous le titre de *Pétrouchka*, l'un des ballets les plus populaires qui soient.

Il n'est donc pas surprenant que, dix ans plus tard, en 1921, Stravinski ait donné cette *Suite*, lui qui était un excellent pianiste qui cependant écrivait parcimonieusement pour le piano. Chez *Pétrouchka*: on entend le cri du pitoyable héros, puis traits et trémolos traduisent les gestes dégingandés et la personnalité du timide héros amoureux de la Ballerine et rival du méchant Maure. Largement développé, voici le tableau chatoyant, animé, populaire par certains thèmes, de la *Semaine grasse*. Enfin, la *Danse des Nourrices*, construite sur le thème d'une vieille chanson, montre les exigences du compositeur à l'égard des pianistes et son habileté à rendre au piano ces effets orchestraux dont il a le secret.

PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

THEATRE PRINCESSE GRACE

Samedi 1^{er} Avril
à 18 heures

RECITAL JEUNE SOLISTE

THOMAS
QUASTHOFF

baryton

Au piano:

MARCELLE DEDIEU-VIDAL

Ce concert sera retransmis par France Musique



THOMAS QUASTHOFF

Né à Hildesheim (BRD), ce jeune baryton, tout en poursuivant ses études de droit, reçut une formation de chant et, fait important pour qui aborde le lied, il étudia la théorie et la littérature musicales.

C'est en 1984 que Thomas Quasthoff obtint sa première récompense internationale avec le Prix Spécial de la Fondation Walter Kaminsky, au Concours Fédéral de Chant de Berlin, suivi, deux ans plus tard, d'un 2^e Prix au même concours.

C'est à Würzburg en 1987 qu'il remporte le 1^{er} Prix au Concours Mozart. Surclassant 37 concurrents, Thomas Quasthoff se voyait attribuer l'an dernier le 1^{er} Prix au Concours International de Munich.

Selon son dossier de presse, Thomas Quasthoff est considéré comme un jeune homme chez qui le sérieux donne la main à l'humour. Doué d'un charisme certain, chanter est pour lui la chose la plus naturelle du monde, ce qu'il fait avec intelligence et émotion.

La Médaille d'Or à 29 ans! Il y a, semble-t-il, beaucoup à espérer du récital de chant de Thomas Quasthoff.



MARCELLE DEDIEU-VIDAL

Toulousaine de naissance, Marcelle Dedieu-Vidal a poursuivi au Conservatoire de Toulouse ses études qui trouvèrent leur récompense avec trois Premiers Prix à l'unanimité de piano, de sol-fège et de musique de chambre, le tout ponctué d'un Prix d'Excellence, de la Médaille de la Ville de Montpellier au Concours Bérard, et d'une première Médaille de Pédagogie Pianistique à Paris.

Après avoir enseigné à Toulouse, Sarcelles et Grasse, Marcelle Dedieu-Vidal est aujourd'hui professeur à l'Académie de Musique Rainier III de Monaco; elle a donné des concerts dans plusieurs pays d'Europe et participé comme accompagnatrice à de nombreux concours internationaux.

Dans le domaine discographique, on retiendra en particulier ses enregistrements avec les violonistes Christophe Boulier des *Sonates* de Frank et Lekeu, et Jane Peters des *Sonates* de Schu-



mann et R. Strauss (collection éditée par le Printemps des Arts de Monte-Carlo), et tout récemment, avec le baryton Michel Carey, un disque consacré à Poulenc, Auric et Honegger, sous le titre "*Trois des six*" (éd. REM).



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

THOMAS QUASTHOFF
baryton

Au piano :
MARCELLE DEDIEU-VIDAL

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Winterreise
"Voyage d'hiver"

Prélude au Voyage d'Hiver de Schubert

"Il ordonnait à la poésie de chanter et à la musique de parler".

C'est ainsi que le poète Grillparzer, dans un projet d'épithaphe pour la tombe de son ami, définissait l'art du lied chez Schubert.

Schubert n'est pas le créateur du lied mais il est celui qui, en 1814, après maints tâtonnements, laisse jaillir de son cœur le chef-d'œuvre incontesté *Marguerite au rouet*.

Treize années et plus de 600 lieder séparent ce sommet auquel accède un adolescent de 16 ans, du *Voyage d'hiver*. Sur cette route, et tout en jetant au vent de l'inspiration des opéras qui sont autant d'échecs, des symphonies que parfois il égare, de la musique de chambre que l'on joue en famille et "en amis", Schubert définit sans s'en douter ce qu'est le lied, brève confidence, cri d'amour, rapide effusion. Le lied n'a ni la légèreté narquoise de la chanson, ni la sentimentalité pâmée de la romance, ni l'aspect souvent trop travaillé et littéraire de la mélodie. C'est un chant simple, direct, sans détour, qui ne rougit pas de ses origines populaires mais est riche de son secret : le don d'évoquer les élans du cœur, les aspirations indéfinies, le trouble des passions et la révolte, l'amour de la nature et de la vie, la hantise de la solitude et l'angoisse de la mort désirée.

Le don de Schubert se peut-il expliquer ? Sans doute par la spontanéité naturelle, le jaillissement, – "ce qui est en moi je le fais apparaître tel qu'il existe" – par la rapidité de l'exécution (même si les manuscrits du *Voyage d'Hiver* attestent des hésitations sur le choix d'une tonalité), par une simple inflexion mélodique, par le rôle du piano, partenaire à part entière.

On parlera encore du génie mélodique de Schubert, beauté première de son œuvre instrumentale, source de son chant riche de la candeur de l'enfance par son inspiration, et de la saveur de l'expérience par son métier.

Et pour nous en tenir à l'essentiel, nous dirons encore cette infaillible intuition qui sublimise l'œuvre poétique quand elle est signée de Goethe ou de Heine, et lui confère une beauté certaine lorsqu'il s'agit de médiocres poètes.

Entre ces deux extrêmes, voici justement Wilhelm Müller qui donna à Schubert ses deux cycles, *La belle Meunière* et *Le Voyage d'Hiver*. Le poète, mort trop tôt, ne les a pas connus, mais, dès 1815, il prophétisait les deux chefs-d'œuvre qu'il inspira, et du même coup il répondait à la question que nous posions : *"Je ne sais ni chanter ni jouer d'un instrument et pourtant je joue en écrivant mes poèmes. Si je pouvais exprimer les mélodies qui sont en moi, mes lieder plairaient davantage. Mais confiance ! Il peut se trouver un jour une âme à l'unisson de la mienne, capable de percevoir les mélodies à travers les mots et de me les restituer".*

"Schubert, le musicien le plus poète qui fût jamais", dira Franz Liszt. Chaque page, chaque mesure, chaque inflexion de la voix, dans *Le Voyage d'Hiver*, portent témoignage de cette vérité, plus peut-être que *La belle Meunière*.

Cette suprématie – ou cette préférence ? – que nous donnons au *Voyage d'Hiver*, ce cycle le doit sans doute aux circonstances de sa rédaction esquissée en janvier, terminée en novembre 1827, à la santé physique qui se dégrade, aux déceptions de toutes sortes

du compositeur sans parler des tourments du cœur tout au long de cette courte existence où ne brilla que l'amitié.

Songeons encore au coup mortel que porte à Schubert la mort de son dieu, Beethoven, – il eut la prémotion d'être celui qui lui succéderait dans la tombe – et nous comprenons mieux alors cette aspiration à la mort qui ne se dévoilait que peu à peu dans *La belle Meunière*, quatre ans plus tôt, mais qui est ici le point de départ de la triste histoire du "voyageur".

Et, pour nous, le meilleur prélude à l'audition du *Voyage d'Hiver*, c'est le récit de Joseph von Spaun, l'un des plus sûrs amis de Schubert :

"Depuis quelque temps, il était d'humeur sombre et semblait épuisé. Comme je lui demandais ce qui se passait en lui, il me répondit : 'Vous l'entendrez et vous le comprendrez bientôt'. Peu après, il me dit : 'Viens aujourd'hui chez Schober. Je vous chanterai une série de lieder qui vous donneront le frisson. Ils m'ont empoigné plus qu'aucun autre n'a jamais fait'."

Pour mieux suivre le Voyage d'Hiver

1. **"Gute Nacht" (Bonne nuit)**. Venu en étranger, le voyageur va quitter la ville où il croyait trouver le bonheur. Sur le porche de la maison de la bien-aimée, amer mais toujours aimant, il grave son adieu. (En ré mineur, rythme de marche à 2/4).

2. **"Die Wetterfahne" (La Girouette)**. Au vent d'hiver, tourne la girouette sur le toit de la maison de l'aimée. Symbole du cœur infidèle des habitants qui dédaignent les peines de celui qui va partir : celle qu'il aimait est déjà une riche épousée ! (En ré mineur, tempo "assez animé" à 6/8).

3. **"Gefrorne Tränen" (Larmes glacées)**. Bien que jaillies d'un cœur toujours brûlant, les larmes du voyageur se changent en glace. (En fa mineur, "pas trop lentement" dans un rythme syncopé).

4. **"Erstarrung" (Engourdissement)**. En vain le voyageur cherche dans la neige les traces de l'aimée, un souvenir de bonheur. Rien, pas même une humble fleur... (En ut mineur, sur des triolets de croches, "assez vite").

5. **"Der Lindenbaum" (Le Tilleul)**. Le voyageur qui a souvent rêvé sous ce tilleul, n'entend plus, le cœur glacé, que des voix qui l'invitent au sommeil, au repos éternel et rédempteur. (En mi majeur, rythme "mesuré" à 3/4).

6. **"Wasserflut" (Le Déluge)**. Unies à la neige qui va fondre, les larmes du voyageur deviennent, dans son imagination, le ruisseau qui coulera, l'été, devant la maison de l'aimée. (En fa dièse ou mi mineur, à 3/4, lentement).

7. **"Auf dem Flusse" (Sur la rivière)**. Sur la surface gelée de la rivière, le voyageur grave le nom de l'aimée et deux dates. Puis dans le miroir glacé il voit son image et se demande si le flot sous la glace est aussi impétueux que le torrent qui bouillonne en son cœur. (En mi mineur, rythme de marche, "lentement").

8. **"Rückblick" (Regard sur le passé)**. Le voyageur qui voulait fuir sans se retourner, soudain revit en

pensée son arrivée et sa rencontre de la jeune fille. Alors il souhaite revenir en arrière et revoir la maison de la bien-aimée. (En sol mineur et majeur alternés, à 3/4 pas trop agité).

9. **"Irrlicht" (Feu follet)**. Le voyageur est attiré par un feu follet ; mais tous les chemins le conduisent à son but. Tout fleuve va à la mer, toute douleur à la tombe. (En si mineur, à 3/8, lentement).

10. **"Rast" (Repos)**. Dans la cabane d'un charbonnier, le voyageur espère trouver le repos ; mais dans le repos, plus poignante encore se fait la douleur. (En ré ou ut mineur, "mesuré" dans un 2/4 où l'on retrouve le rythme caractéristique du thème du voyageur).

11. **"Frühlingstraum" (Rêve de Printemps)**. Au chant du coq, le paysage riant et fleuri dont rêvait le voyageur ne voit que fleurs de glace et cherche à conserver en son cœur sa vision de printemps et d'amour. (En la majeur, puis mineur, "un peu agité").

12. **"Einsamkeit" (Solitude)**. Sur sa route déserte, le voyageur regrette les tempêtes qui savaient l'émouvoir. Mais le malheur présent est pire encore que ce qu'il a connu. (En ré ou si mineur, "lentement" à 2/4).

13. **"Die Post" (La Poste)**. Le cor du postillon a sonné. Pourquoi espérer une lettre qui ne peut venir ? Mais l'espoir est plus fort que tout, "n'est-ce pas, mon cœur?...". (En mi bémol majeur, à 6/8, "quelque peu animé").

14. **"Der greise Kopf" (La Tête grise)**. C'est le givre et non la vieillesse qui blanchit une mèche de cheveux du voyageur. Si jeune, avoir tant de chemin à parcourir pour parvenir au tombeau ! Le jeune homme en frémit ! (En ut mineur, à 3/4, un peu lent).

15. **"Die Krähe" (La Corneille)**. Le ciel s'est assombri. Le voyageur entend les battements d'ailes du corbeau, son seul compagnon. Mais même l'oiseau de mort ne l'accompagnera pas jusqu'au tombeau. (En ut mineur, à 2/4, assez lent).

16. **"Letzte Hoffnung" (Ultime espoir)**. Le voyageur veut unir son destin à l'une des dernières feuilles qui tombent. Mais le vent arrache ce pauvre symbole d'espoir des mains du voyageur qui s'effondre. (En mi bémol majeur, à 3/4, "pas trop animé").

17. **"Im Dorfe" (Au village)**. Seuls, des chiens hurlent dans le village endormi, les habitants rêvent de bonheur. Mais pour le voyageur qui ne croit même plus aux rêves, il n'est plus de repos. (En ré majeur, 12/8, "assez lent").

18. **"Der stürmische Morgen" (Matin d'orage)**. La voix du voyageur se confond avec les hurlements de la tempête. Dans la sauvage nature, le malheureux reconnaît sa propre image. (En ré mineur, rythme à quatre temps, "assez rapide mais avec force").

19. **"Täuschung" (Illusion)**. A nouveau, dans la nuit d'hiver, passe un feu follet qui trompe le voyageur par l'espoir d'un chaud logis tout proche et d'une âme accueillante. (En la majeur, 6/8, assez agité).

20. **"Der Wegweiser" (Le poteau indicateur)**. Dans la nature hostile, le voyageur cherche le chemin de la solitude où il trouverait repos et oubli. Mais un poteau indicateur lui impose son but, celui d'où nul jamais n'est revenu. (En sol mineur, moderato à 2/4).

21. **"Das Wirtshaus" (L'Auberge)**. Blessé à mort, le voyageur croit pouvoir trouver un dernier abri dans les tombes d'un cimetière. Mais il doit sans repos pour

suivre sa route. (En fa majeur, très lentement à 4 temps).

22. **"Mut" (Courage)**. Même dans le chant joyeux que le voyageur entonne pour mieux affronter la neige et la tempête, tout n'est qu'affreuse tromperie : il s'interdit en vain d'écouter la plainte de son cœur et son désir de se sentir un dieu dans ce monde abandonné. (En la mineur, rythme de marche à 2/4, "assez rapide avec force").

23. **"Die Nebensonnen" (Les Soleils fantômes)**. Dans une hallucination, le voyageur croit voir trois soleils, les yeux de la bien-aimée, depuis longtemps disparus, et celui-ci, soleil du monde qui disparaîtra à son tour : alors l'obscurité étendra sur le malheureux la mort, son refuge tant espéré. (En la majeur, 3/4 "pas trop lent").

24. **"Der Leiermann" (Le Joueur de vielle)**. La mélancolique ritournelle d'un joueur de vielle, indifférent au dédain des passants. Le voyageur, timide, lui demande s'il peut l'accompagner, s'il lui jouera ses lieder sur son instrument. Mais une dernière fois la mélodie s'élève avant de sombrer dans une accablante harmonie. (En la mineur, 3/4, "un peu lent").



I MUSICI

Douze instrumentistes de différentes villes d'Italie se réunirent à Rome en 1952. Ils y étaient incités par le plaisir de faire de la musique ensemble et par le désir de redonner au public le goût des formes instrumentales de chambre du passé dont on était en train de perdre la tradition. Baptisés simplement "I Musici", ils donnèrent une vie à l'Ensemble qui, en très peu de temps, provoqua l'étonnement et l'admiration du monde musical.

Ils ont débuté à l'Académie Santa Cecilia en mars 1952. Arturo Toscanini, durant sa dernière tournée en Italie, les entendit au cours d'une répétition à la R.A.I. et, ému, il les embrassa un à un. Aux journalistes présents il déclara enthousiaste : *"Bravo, bravissimo! Non, la musique ne meurt pas!"*

I Musici, en plus de trente ans de succès ininterrompu, ont contribué d'une manière déterminante au regain d'intérêt pour la musique baroque. Ils ont gardé intact leur idéal de beauté, de métier et le charme particulier de leur style.

L'Ensemble joue sans chef et chaque membre – jouant d'ailleurs sur des instruments d'époque – est "inter pares" et peut à tout moment assumer le rôle de soliste.

SALLE GARNIER

*Samedi 1^{er} Avril
à 21 heures*

I MUSICI

Violons :

FEDERICO AGOSTINI (*Sanctus Seraphin - Venezia 1745*)

ANTONIO PEREZ (*Florenzo Guidantus - Bologna 1736*)

ARNALDO APOSTOLI (*Gennaro Gagliano - Napoli 1730*)

CLAUDIO BUCCARELLA (*Francesco Goffriller - Udine 1739*)

PASQUALE PELLEGRINO (*Carlo Tononi - Bologna 1727*)

WALTER GALLOZZI (*Mathias Klotz - Tirolo 1742*)

Altos :

LUCIANO VICARI (*Aloysio Marconcini - Ferrara 1776*)

MASSIMO PARIS (*Pietro Guarnieri - Mantova 1697*)

Violoncelles :

FRANCESCO STRANO (*Giov. Batt. Guadagnini - Milano 1755*)

VITO PATERNOSTER (*Lorenzo Ventapane - Napoli 1820*)

Contrebasse :

LUCIO BUCCARELLA (*Antonio Mariani - Pesaro 1678*)

Clavecin :

MARIA TERESA GARATTI (*Anthony Sidey - Paris*)



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

I MUSICI

"Une soirée Naples et Venise"

Naples **ALESSANDRO SCARLATTI** (1660-1725)

Concerto en fa majeur pour cordes et continuo
Allegro - Largo - Allegro

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736)

Concerto en si bémol majeur n° 6 pour cordes et continuo
Andante - Presto a cappella - Adagio affettuoso - Allegro moderato

LEONARDO LEO (1694-1744)

Concerto en ré majeur pour violoncelle, cordes et continuo
Andantino grazioso - Con bravura - Larghetto con poco moto - Fuga - Allegro di molto
Soliste : Francesco Strano

TOMASO GIORDANI (1730-1806)

Concerto en ut majeur pour clavecin et cordes
Allegro - Larghetto - Allegro spiritoso
Soliste : Maria Teresa Garatti

ENTRACTE

Venise **ALESSANDRO MARCELLO** (1684-1750)

Concerto en si mineur pour cordes et continuo ("La Cetra" n° 3) *Andante larghetto - Adagio - Presto*

TOMASO ALBINONI (1671-1750)

Sonate en sol mineur pour cordes et continuo, Opus 2 n° 6 *Adagio - Allegro - Grave - Allegro*

ANTONIO VIVALDI (1675-1741)

Concerto en ré mineur pour 2 violons et violoncelle obligé, Opus 3 n° 11 "L'Estro Armonico"
Allegro-adagio-allegro - Largo e spiccato - Allegro
Solistes : Federico Agostini, Pasquale Pellegrino, Francesco Strano

"Une soirée Naples et Venise"

Si, durant les XVII^e et XVIII^e siècles, la vie musicale n'est nullement négligeable à Rome, Florence ou Bologne, c'est cependant Naples et Venise qui se partagent ou se disputent la suprématie.

En effet, dans le domaine qui nous occupe ici, celui de la musique instrumentale, c'est au XVII^e siècle qu'appartient le mérite d'avoir consacré la primauté du violon parmi les instruments à cordes tout en donnant l'essor à des formes nouvelles. Soliste doté de grandes possibilités de virtuosité technique – encore accrues par les perfectionnements de l'instrument – le violon qui, dans le *bel canto*, pouvait presque rivaliser avec la voix humaine, répond de plus en plus à l'esthétique du style baroque.

Quant à l'Italie du XVIII^e elle ne subissait nullement de façon passive ou résignée la domination étrangère. Tandis que se développait la conscience de l'unité nationale et que la "philosophie des lumières" héritée de l'Angleterre et de la France, encourageait la notion d'individualisme, en musique, le violon, "héros de la nouvelle époque instrumentale" assumait sa suprématie sur l'ensemble instrumental qui cependant travaillait à perfectionner l'équilibre des voix et une plasticité naturelle du développement mélodique. De Naples à Venise, dans la seconde moitié du XVII^e, et tandis que clavecinistes et organistes rivalisent, le sens du style instrumental s'affirme ; on assiste à l'apparition des *sonates en trio* (deux violons et basse le plus souvent) qui sont à l'origine de la musique de chambre et de la symphonie. De là naîtront *sonata da chiesa* et *sonata da camera* qui elles-mêmes conduiront au *concerto grosso*. Quant au XVIII^e, digne héritier de ces formes, rudimentaires sans doute mais qui avaient le mérite d'exister, il va les parfaire en des œuvres qui laissent plus que pressentir les grandes compositions classiques toutes proches.

Nous irons dans un instant de Naples à Venise. Mais ne peut-on prolonger encore quelques instants la rencontre de ces deux "écoles" pour mieux cerner le périple d'un siècle et demi que nous allons parcourir ? Naples, avec Alessandro Scarlatti et les maîtres figurant à ce programme, que caractérisent plus spécialement le don mélodique, la vivacité, le sens théâtral ; Venise dont les maîtres ont hérité de Vivaldi plus particulièrement l'ampleur, la variété et la fermeté de structure.

Mais ce programme nous incitera à bon escient, beaucoup moins à opposer qu'à rapprocher l'école napolitaine et l'école vénitienne tant il est vrai que s'appliquerait à l'une et à l'autre ce que Romain Rolland dit d'Alessandro Scarlatti : "C'est dans ses œuvres de musique de chambre qu'il a pu le plus librement perfectionner l'orchestre."

Tant il est vrai également que Musset aurait pu appliquer nommément à Naples et à Venise ce qu'il disait de toute l'Italie : "Harmonie, Harmonie !"
"Langue que pour l'amour inventa le génie,
"Qui nous vint d'Italie et qui lui vint des cieux."

ALESSANDRO SCARLATTI
(1660-1725)

Concerto en fa majeur, pour cordes et continuo

Il ne fut pas, comme on l'a dit à tort, "le fondateur de l'école napolitaine", mais il est grand par sa spontanéité, l'élégance de l'invention mélodique et l'aisance de son écriture polyphonique : qualités auxquelles correspond bien chacun des trois mouvements de ce *Concerto : Allegro - Largo - Allegro*.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI (1710-1736)

Concerto en si bémol majeur, n° 6 pour cordes et continuo

A l'aube d'une vie assombrie par la maladie qui avait emporté ses proches et dont il devait lui-même être victime, Pergolesi se distinguait de ses camarades non seulement par son adresse au violon mais aussi par sa gaieté et sa bonne humeur lorsqu'il allait, durant le carnaval, jouer des sérénades aux quatre coins de la ville. Est-ce qu'il ne passe pas quelques échos de ces réjouissances dans les deux mouvements vifs de ce *Concerto - presto a cappella* et *allegro* – que précèdent respectivement un *Andante* et un *Adagio affettuoso* qui disent peut-être qu'une larme parfois peut mouiller un sourire ?

LEONARDO LEO (1694-1744)

Concerto en ré majeur, pour violoncelle, cordes et continuo

Ses opéras et ses opéras-bouffes le rendirent célèbre mais cela ne doit pas nous faire oublier qu'il fut l'un des tout premiers à introduire en Italie le violoncelle et à lui conférer ses lettres de noblesse dont la valeur nous sera clairement montrée tout au long des cinq mouvements de ce *Concerto : Andantino Grazioso, Con bravura, Larghetto con poco moto, Fuga et Allegro di molto*.

TOMASO GIORDANI
(1730-1806)

Concerto en ut majeur pour clavecin et cordes

Il commença sa carrière comme claveciniste et "compositeur d'airs nouveaux", dans la compagnie d'opéra itinérante que son père avait formée avec toute sa famille. Pensait-il à ces débuts lorsqu'il jouait les trois mouvements et en particulier le finale de ce *Concerto : Allegro, Larghetto, Allegro spiritoso* ?

ALESSANDRO MARCELLO
(1684-1750)

Concerto en si mineur, pour cordes et continuo (La Cetra, n° 3)

Philosophe et mathématicien, Alessandro Marcello, compositeur infiniment moins célèbre que son frère cadet, Benedetto, nous a tout de même laissé, sous le pseudonyme de Eterio Stinfalico, 6 *Cantates* et 6 *Concerti*. L'ombre que lui fit son frère sera-t-elle justifiée après avoir entendu l'*Andante larghetto*, l'*Adagio* et le *Presto* de ce *Concerto en si mineur* ?

TOMASO ALBINONI
(1671-1750)

Sonate en sol mineur, Opus 2/6 pour cordes et continuo

Il signait de son nom suivi de la mention "dilettante vénitien". En 1695, date de publication des 6 *Concertos* et des 6 *Sonates* de son Opus 2, il entrait en relations avec la noblesse par l'intermédiaire de son frère – un page de l'épouse d'un neveu du pape Alexandre VIII ! –.

Hormis l'*Adagio* initial de cette *Sonate*, l'*Allegro* d'un irrésistible élan, le *Grave* d'une belle noblesse, et l'*Allegro* – sorte d'apothéose de la danse – ne sont peut-être pas sans rapport avec les heureux faits biographiques dont cette œuvre est contemporaine.

ANTONIO VIVALDI
(1675-1741)

Concerto en ré mineur, pour 2 violons et violoncelle obligé (Opus 3/11)

"Une sicilienne devrait être jouée très simplement. (...) Ce n'est pas parce que c'est une danse de pâtres siciliens que l'on peut se permettre d'autres ornements que quelques coulés de doubles-croches et quelques appoggiatures." Ce conseil de Quantz, théoricien de la musique et contemporain de Vivaldi, à propos du mouvement lent de ce *Concerto*, ne peut-il s'appliquer aux mouvements qui encadrent ce *Largo e spiccato* – ce sont deux *Allegros*, comme il se doit – ? Mais ce *Concerto* est extrait de l'œuvre fameuse, "L'Estro armonico", dont on dit le titre "intraduisible", pourtant : "Génie harmonieux", "verve harmonieuse", "fantaisie harmonieuse" ? Ces sens ne conviennent-ils pas à cette œuvre ?

Et que ce soit de Naples ou de Venise, nous refuserions-nous à choisir le terme le meilleur pour chaque moment de ce concert ?...



CENTRE DE CONGRÈS
AUDITORIUM

*Dimanche 2 Avril
à 18 heures*

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

Direction :

ALAIN LOMBARD

Solistes :

MARC LAFORET

piano

RENÉ SAORGIN

orgue



L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

Du temps où le jeudi était encore le jour de repos des petits enfants, un jeune orchestre se rendait célèbre avec ses "Jeudis de Monte-Carlo". Cela se passait il y a... 133 ans!

Aujourd'hui, après avoir suivi un chemin montant, parfois escarpé mais serpentant dans de merveilleux horizons, avec la haute approbation durant ces dernières décennies de S.A.S. le Prince Souverain, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo est devenu, selon la formule par laquelle on a coutume de le présenter, "*une formation d'élite possédant de nombreux titres à la reconnaissance des musiciens*".

De tous temps, les solistes les plus illustres ont eu à honneur d'être ses partenaires, les chefs les plus sollicités ont été fiers de compter au nombre de ses invités ou d'en être le directeur, Paul Paray, Louis Frémaux, Igor Markevitch, et Lovro von Matacic, avant Lawrence Foster qui depuis neuf ans ne cesse d'en accroître une réputation parfaitement méritée.

Administré par René Croési, l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo a étendu son rayonnement et sa réputation par deux activités de plus en plus développées : les tournées qui de l'Amérique à l'URSS, lui ont valu de grands triomphes, et des enregistrements, dans un répertoire riche et varié, couronnés de plusieurs Grands Prix du Disque.

Rigueur du recrutement, discipline qui impose une présence constante, camaraderie et solidarité qui favorisent l'émulation, tels sont les secrets de sa constance dans la qualité et de la fidélité enthousiaste que lui voue son public sans cesse accru et étendu. Mais il est sans doute une autre source de ces vertus. L'Orchestre de Monte-Carlo est avant tout un des serviteurs de la Principauté : comme tel, il assure bien entendu, ses saisons de concerts et l'été, les prestigieux Concerts du Palais Princier ; mais il participe également à la saison d'opéra et aux spectacles des Ballets de Monte-Carlo. Cette diversité dans ses activités, l'étendue de son répertoire ont donné à ses musiciens cette saine curiosité, ce besoin de renouvellement, indispensables à tout progrès.

C'est aussi parce qu'il est toujours présent, qu'il est, et avec quelle fierté, toujours jeune !...



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

ORCHESTRE
PHILHARMONIQUE
DE MONTE-CARLO

Direction :

ALAIN LOMBARD

Solistes :

MARC LAFORET, piano

RENE SAORGIN, orgue

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Les Noces de Figaro,
ouverture en ré majeur, K 492

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

2^e Concerto pour piano en si bémol majeur,
Opus 19

Allegro con brio

Adagio

Rondo (molto allegro)

ENTRACTE

CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)

3^e Symphonie avec orgue, en ut mineur, Opus 78

Adagio - Allegro moderato

Poco adagio

Scherzo

Finale

ALAIN LOMBARD

Alain Lombard dirigea à onze ans son premier concert, à Paris. A chaque fois que nous l'entendons nous retrouvons les mêmes impressions et les mêmes certitudes soulignées dans le compte-rendu que nous en avons donné : l'intéressé s'en souvient.

L'enfant prodige est resté fidèle à lui-même et devenu homme, il témoigne des mêmes qualités et des mêmes exigences d'une personnalité très affirmée.

"Une partition n'est jamais qu'une promesse de musique". Alain Lombard semble avoir fait sienne cette opinion du Comte de Keyserling, et sa carrière le prouve. Après quatre années passées à Lyon, il remporte en 1966 une Médaille d'Or au Concours International Mitropoulos ; aussitôt choisi comme assistant de Bernstein en Amérique puis de Karajan en Europe, il est, dès 1967, Directeur de la Musique à Miami et conduit les orchestres les plus réputés des Etats-Unis.

Mais la vieille Europe est là *"qui l'appelle et qui l'aime"*, comme dirait le poète. On le retrouve à Strasbourg, Directeur du Philharmonique (1972) puis de l'Opéra du Rhin, chef invité permanent de la Résidence de la Haye (1979) et pendant deux ans directeur de la musique à l'Opéra de Paris. Il dirige



actuellement l'Orchestre de Bordeaux : une diagonale qui passant par Paris est lourde de symboles et riche d'espoirs !



MARC LAFORET

Son prénom est celui du plus lucide des quatre Evangélistes ; son nom embaume la poésie et appelle à la rêverie : lucidité et poésie, les deux bornes de la carrière de Marc Laforet, les deux faces, qui se complètent et se recoupent de son art.

De descendance russe par sa mère, ce jeune pianiste de vingt-et-un ans, commençait le piano à cinq ans : trois ans plus tard, il faisait ses débuts en France où il continuait de travailler et de se faire entendre. 1er Prix à l'unanimité des Conservatoires de Billancourt puis de Paris, Médaille d'Or de la Fondation Cziffra et lauréat de la Fondation Menuhin en 1985, Marc s'ouvrait les portes des Etats-Unis en remportant le "Young Concert Artists International Auditions". Huit mois plus tard il couronnait ce palmarès de la Médaille d'Argent, avec le Prix de la Mazurka et celui du public, au XI^e Concours Chopin de Varsovie.



RENE SAORGIN

Saorge ! Un nom de l'arrière-pays niçois, un pays parsemé de petites chapelles où l'on découvre des orgues anciennes qui sont des trésors ! Sans doute est-ce à cette origine que René Saorgin doit, en premier lieu, sa vocation d'organiste et une carrière brillante qui l'a mené aux grandes orgues de la Cathédrale de Monaco dont il est le titulaire.

Mais René Saorgin n'est pas seulement organiste ; servir l'instrument qu'il aime avec passion est toute sa vie : en le jouant certes du meilleur de son art, mais aussi en formant des élèves qui lui demeurent profondément attachés et en se faisant le gardien et le restaurateur, plein de science et de clairvoyance, des instruments qui témoignent de la présence et de la valeur de l'école française des grands facteurs d'orgue.

WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756-1791)

Les Noces de Figaro, Ouverture

"Mozart n'amuse jamais. C'est comme une maîtresse sérieuse et souvent triste, mais qu'on aime davantage, précisément à cause de sa tristesse".

S'il est une œuvre qui donne un flagrant démenti à Stendhal, c'est bien *Le Nozze di Figaro*, l'opéra composé dans l'enthousiasme, sur le livret que Da Ponte écrivait, à la demande du compositeur, d'après la comédie de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*. Mais *Le Mariage* porte un sous-titre, *La Folle Journée*, qui annonce beaucoup mieux le rythme et l'atmosphère de l'opéra-bouffe, et singulièrement l'Ouverture, jaillie de la plume de Mozart, dans la nuit du 29 avril 1786, deux jours avant la première!

"Un grand seigneur passe à Séville. Il me reconnaît, je le marie, et pour prix de mes services, il veut me prendre ma femme. Orages, intrigues à ce sujet", disait Figaro.

Le tempo, le rythme, la verve pétillante de l'Ouverture, en un seul mouvement *allegro*, et dans la brillante tonalité de ré majeur, sont la fidèle transposition musicale de la pensée et de l'art de Beaumarchais, et du rire vif-argent de son Figaro.

LUDWIG VAN BEETHOVEN
(1770-1827)

2^e Concerto pour piano, en si bémol majeur, Opus 19

Dès l'enfance, Beethoven songeait au concerto, et à peine âgé de 15 ans, il s'était déjà essayé par deux fois dans ce genre qu'il allait enrichir de cinq compositions dont trois au moins comptent parmi ses chefs-d'œuvre. Et pourtant, après 1809, Beethoven abandonnera définitivement cette forme musicale.

Les deux premiers *Concertos*, composés avant 1797, sont si exactement contemporains que seul leur numéro d'Opus, 15 et 19, peut en permettre un classement d'ailleurs discuté.

Beethoven affirme ici sa volonté de donner au concerto un aspect nouveau en particulier en étoffant l'orchestre de vigoureuse façon. Il reprend les innovations de Mozart, mais accroît le rôle confié à certains instruments, en particulier aux bois.

Le *Concerto en si bémol* comporte les trois mouvements traditionnels. L'*Allegro con brio*, de forme sonate, oppose un thème rythmique et un thème mélodique, et il contient quelques modulations fort audacieuses pour l'époque. Beethoven écrivit après coup trois versions de la cadence. L'*Adagio* lui-même, de forme-lied, révèle un lyrisme orné de formules d'un style très nouveau, en particulier en sa partie médiane. Le *Molto allegro* final est un rondo de sentiment joyeux et de caractère populaire.

Ce Concerto est le "mal aimé", dont Beethoven disait déjà: "Ce n'est pas une de mes meilleures œuvres". Mais est-on toujours le juge le plus qualifié de ses propres œuvres?...

CAMILLE SAINT-SAËNS
(1835-1921)

Troisième Symphonie avec orgue

Saint-Saëns, ayant écrit deux symphonies de jeunesse et donné au genre du poème symphonique quelques-uns de ses chefs-d'œuvre, ne revint à la forme symphonique que pour nous donner sa "Troisième Symphonie", qui serait bien plus souvent programmée si elle ne requérait le concours de l'orgue! Pour en pénétrer la forme et le sens, écoutons Saint-Saëns lui-même:

"Cette symphonie est divisée en deux parties. Néanmoins, elle renferme en principe les quatre mouvements traditionnels; mais le premier, *Adagio et Allegretto moderato*, sert d'introduction au *Poco Adagio*, et le *Scherzo, Allegro moderato*, avec son *Trio (Presto)* répété deux fois, est lié par le même procédé au *Finale (Allegro moderato et Allegro maestoso)*. Le compositeur a cherché par ce moyen à éviter, dans une certaine mesure, les interminables reprises et répétitions qui tendent à disparaître de la musique instrumentale".

La genèse de cette œuvre qui, précisons-le, repose sur une cellule cyclique de quatre notes empruntée au *Dies irae*, est riche d'enseignements.

Saint-Saëns, pianiste et organiste, a voulu réunir pour la première fois au sein de l'orchestre, deux instruments qui lui étaient chers. Le piano apparaît fragmentairement mais il est joué à quatre mains; l'orgue n'entre en jeu que tardivement, mais il domine largement la péroraison.

En outre, Saint-Saëns n'ignore rien de tout ce que l'orchestration doit au génie de Berlioz à qui il rend hommage; d'où l'importance et l'utilisation d'une formation nombreuse, avec les bois par trois, quatre cors, trois trompettes, trois trombones, un tuba, et, outre le quatuor à cordes, une percussion qui regroupe timbales, triangle, cymbales et grosse caisse.

Reste le sens profond de cette œuvre, "à la mémoire de Franz Liszt". Il a suffi de cette dédicace pour que la *Troisième Symphonie*, créée quelques mois avant la mort de celui qui, à Weimar, avait dirigé pour la première fois *Samson et Dalila*, fût considérée comme l'écho du conflit entre la vie agitée de Franz Liszt et ses sentiments religieux, un débat entre le Doute et la Foi. Sans forcer les choses, on peut tout de même voir dans la *Symphonie en ut mineur* un hommage à un maître vénéré, à un ami sûr, mais aussi une sorte de méditation sur la mort, écho profond des pensées qui avaient assailli Saint-Saëns durant une longue maladie à laquelle il faillit succomber.

"J'ai donné là tout ce que je pouvais... Ce que j'ai fait alors, je ne le referais plus". Cette confiance à un ami achève de nous ancrer dans notre opinion: la *Symphonie avec orgue*, œuvre inspirée qui pourtant répudie toute fantaisie, est d'abord une profession de foi artistique, animée du souffle puissant de l'enthousiasme créateur.

**CENTRE DE CONGRÈS
AUDITORIUM**

*Mardi 4 Avril
à 21 heures*

**RECITAL
CLAUDIO ARRAU**
piano

ARRAU la Légende



PHILIPS
Le son qui fait oublier
qu'il est enregistré.



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

RECITAL
CLAUDIO ARRAU
piano

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

**26^e Sonate en mi bémol majeur, Opus 81a,
(Les Adieux)**

Les Adieux (Adagio - Allegro)

L'Absence (Andante)

Le Retour (Vivacissimamente)

7^e Sonate en ré majeur, Opus 10, N° 3

Presto

Largo e mesto

Menuetto (Allegro)

Rondo (Allegro)

ENTRACTE

FRANZ LISZT (1811-1886)

Sonnet de Pétrarque, n° 104

(Années de pèlerinage, 2^e année, Italie)

Après une lecture de Dante,

Fantasia quasi sonata

(Années de pèlerinage, 2^e année, Italie)



CLAUDIO ARRAU

Chilien de naissance, enfant prodige, élève de Martin Krause qui fut disciple de Liszt, lauréat du Prix Liszt et du Concours International de Genève, Claudio Arrau est à 85 ans et après une carrière de trois-quarts de siècle, celui que l'on considère comme *"le dernier des Titans du piano"*.

Il fut le premier à donner en 12 concerts l'intégrale de l'œuvre pour clavier de Bach, mais aujourd'hui il rêve de jouer Stockhausen; longtemps considéré contre son gré comme un "spécialiste de Beethoven", on parle maintenant avec stupéfaction de "l'universalité de son répertoire".

Claudio Arrau professe cette opinion selon laquelle on ne peut pas jouer certaines sonates de Beethoven avant des *"dizaines d'années de travail et de réflexion"*, mais il affirme et prouve non moins clairement *"qu'interpréter, ce n'est ni délibérer, ni analyser, ni préférer; c'est aller jusqu'au bout de l'imagination"*.

Il affirme *"être très positif en musique"*, et mettre la technique au service de l'expression sans pour autant perdre de sa lucidité, mais le plus beau "compliment" qu'il ait reçu, il l'a trouvé dans "les larmes de joie" d'un public japonais touché par la beauté de ses interprétations.

A Santiago, Claudio Arrau donnait son premier concert: il avait 5 ans.

Aujourd'hui, il vous dit, mi-sérieux, mi-narquois: *"Attendez! Malgré mon âge, je vais vous surprendre!..."*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

26^e Sonate en mi bémol majeur, Opus 81/a

Bach avait écrit un "Caprice sur le départ de mon frère bien aimé", à l'occasion du départ de celui-ci, comme hautboïste, dans l'armée du roi Charles XII de Suède. Beethoven composa cette *Sonate en mi bémol* à l'occasion du départ de son élève et ami, l'Archiduc Rodolphe d'Autriche, lorsque celui-ci quitta Vienne durant l'occupation de la ville par les troupes de Napoléon.

Quand on sait la place que Beethoven donnait à l'amitié dans son cœur et dans sa vie, on peut comprendre tout ce que le musicien a mis de lui-même dans cette œuvre commencée le 4 mai 1809, jour du départ de l'Ami, achevée le 30 janvier 1810, "jour du retour de mon archiduc vénéré", précise le manuscrit.

Il convient également de noter la précision "sonate caractéristique" qui précède le titre complet, de la main de Beethoven et en français: "Les Adieux, l'Absence et le Retour". Mais estimant que "Lebewohl est tout autre chose que Les Adieux; on ne dit le premier qu'à une seule personne et de cœur seulement, l'autre à toute une assemblée.", Beethoven préféra la dénomination allemande, "das Lebewohl, die Abwesenheit, das Wiedersehen".

Le mouvement initial s'ouvre par un court *Adagio* qui exprime l'accablement qu'éprouve celui qui voit partir son ami. Il est construit sur un motif de trois notes (sol - fa - mi bémol) que le manuscrit accompagne des trois syllabes de "Le - be - wohl" au-dessus de chaque note. C'est la cellule sur laquelle est bâti tout l'*Allegro* qui s'enchaîne - *attacca subito* - et évoque à la fois l'inquiétude du voyageur et sa précipitation à achever ses préparatifs, mais aussi, comme dans le *Caprice* de Bach, l'inquiétude de l'ami à la pensée des dangers du voyage.

"L'absence, *Andante espressivo*": il suffit de lire la précision, toujours donnée de la main de Beethoven, "dans un mouvement allant, mais avec expression" pour entendre Beethoven dire toute sa peine de l'éloignement de l'ami, son impatience dans l'attente du retour. Les deux motifs de trois notes qui se répondent en deux tonalités mineures rappellent le thème du *Lebewohl*, avant un *cantabile* qui s'éclaire comme à la prémonition du retour annoncé, sans interruption, par un joyeux dessin ascendant, "le plus animé possible". Et c'est "Le Retour" *Allegro*, où la joie du cœur, intime et douce, alterne avec des fusées de rire, des éclats de bonheur, qui justifient sans doute un apparent désordre qui n'est qu'agitation, un instant interrompu par un *Poco Andante*, avant une *coda* fulgurante et sans réplique.

7^e Sonate en ré majeur, Opus 10 n° 3

Composées entre 1796 et 1798, les trois *Sonates de l'Opus 10* ne sont pas sans suggérer

maints rapprochements avec certaines pages de Haydn. Dans la *Sonate en ré majeur*, cette parenté est particulièrement apparente dans le *Presto* initial de structure parfaitement classique qui cependant laisse place à une sorte de divertissement plein de fraîcheur et de grâce.

Pour le *Largo e mesto*, d'une ampleur inaccoutumée jusque-là dans les sonates beethoveniennes, il suffit d'écouter la confidence de Beethoven lui-même à son ami Schindler - une confidence faite près de trente ans plus tard - : *Chacun sentira bien dans ce Largo l'état d'âme en proie à la mélancolie avec les différentes nuances d'ombre et de lumière.*

Après ce mouvement lent, l'un des plus émouvants qu'ait écrit Beethoven, voici un *Menuet Allegro* et son *Trio*, un peu plus mouvementé. Le charme gracieux d'abord, le "jeu" de la main gauche, ensuite, sur des trios-lets de croches, pourraient-ils choquer l'esprit après une telle confidence? Parc bonheur, il n'en est rien, et le *Rondo* final - *Allegro* - peut bien à son tour nous inviter à un autre divertissement où le compositeur semble se livrer à maintes facéties d'écriture qu'il nous offre de partager avec lui. Y a-t-il, vers la fin, une ombre de tristesse? La *coda* bientôt l'emporte dans un élan dont Beethoven a le secret. Ne sommes-nous pas en ré majeur, tonalité de l'*Ode à la joie* future qui semble jaillir elle aussi de l'évocation des pires tourments de l'âme et du corps? Tant il est vrai pour Beethoven, à la fin de son adolescence, comme à la fin de sa vie, que c'est à travers la souffrance que l'on parvient à la joie.

FRANZ LISZT (1811-1886)

Le Pèlerin d'Italie

"L'amitié, l'étude et les plaisirs ne suffisaient plus pour remplir une âme aussi ardente". Ce que dit un biographe de Pétrarque, nous pouvons l'appliquer à Franz Liszt, et c'est en partie pourquoi la *Deuxième Année du Pèlerinage en Italie* rapproche des pages inspirées de Pétrarque et de Dante. Le très profane "pèlerin" qui parcourt la Suisse et l'Italie en compagnie de la Comtesse Marie d'Agoult, a cherché dans les 26 œuvres que renferment les trois *Années de pèlerinage* à rendre, selon ses propres paroles, "quelques-unes de ses sensations les plus fortes, de ses plus vives impressions", sensations et impressions ressenties aussi bien face à des paysages qu'à des lieux consacrés par l'histoire ou la poésie et même par des œuvres de peintres, de sculpteurs, de poètes.

Sonnet 104 de Pétrarque

"Paix je ne trouve et n'ai fait guerre, et je crains et j'espère, et brûle et suis de glace. En cet état je suis, Dame, à cause de vous..." Tel est l'essentiel du poème de Pétrarque, et qu'annonce un bref prélude d'une véhémence soutenue, *agitato assai*. Suit, dans la tonalité de mi-majeur, un *molto espressivo*, élégie amoureuse où l'enthousiasme répond à des soupirs de profonde tristesse. Puis tout

s'apaise; de la réconciliation des cœurs naît la sérénité.

Après une lecture de Dante

Marie d'Agoult était une grande admiratrice, et même une traductrice, de Dante; la *Divine Comédie* était leur bible de voyage; c'est ainsi que dix ans avant d'écrire la *Dante Symphonie*, c'est sur cette "Fantasia quasi Sonata" que Liszt refermera ses carnets de voyage en musique.

Le titre est emprunté à un poème de Victor Hugo et le ton est digne du style épique et grandiose du poète des *Voix intérieures* (recueil publié seulement un an plus tôt) autant que de l'infamale vision de Dante. Une introduction, *Andante maestoso*, un *Presto agitato*, puis un ample développement où abondent les indications très précises de tempi sans cesse changeants, enfin une *coda* en accords pesants, telle est la structure de cette œuvre puissante que l'on peut résumer par ces vers du poème hugolien: "Quand le poète peint l'enfer, il peint sa vie, Sa vie, ombre qui fuit de spectres poursuivie, Forêt mystérieuse où ses pas effrayés S'égarent à tatons hors des chemins frayés. (...) Là sont les visions, les rêves, les chimères! Oui, c'est bien là ta vie, ô Poète inspiré!..."



SALLE GARNIER

Vendredi 7 Avril
à 21 heures
Samedi 8 Avril
à 21 heures

Dans le cadre de l'Association
Européenne des Festivals de Musique

THE ENGLISH BACH FESTIVAL

Directeur: Lina LALANDI O.B.E.

présente

"ALCESTE"

de Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

Livret de Ranieri de Calzabigi tiré de la tragédie d'Euripide
Texte français de F. Leblanc du Roulet

Première représentation intégrale depuis
le XVIII^e siècle de la version française (Paris 1776)

ENGLISH BACH FESTIVAL BAROQUE ORCHESTRA

Christopher HIRONS

Direction musicale: Marc MINKOWSKI

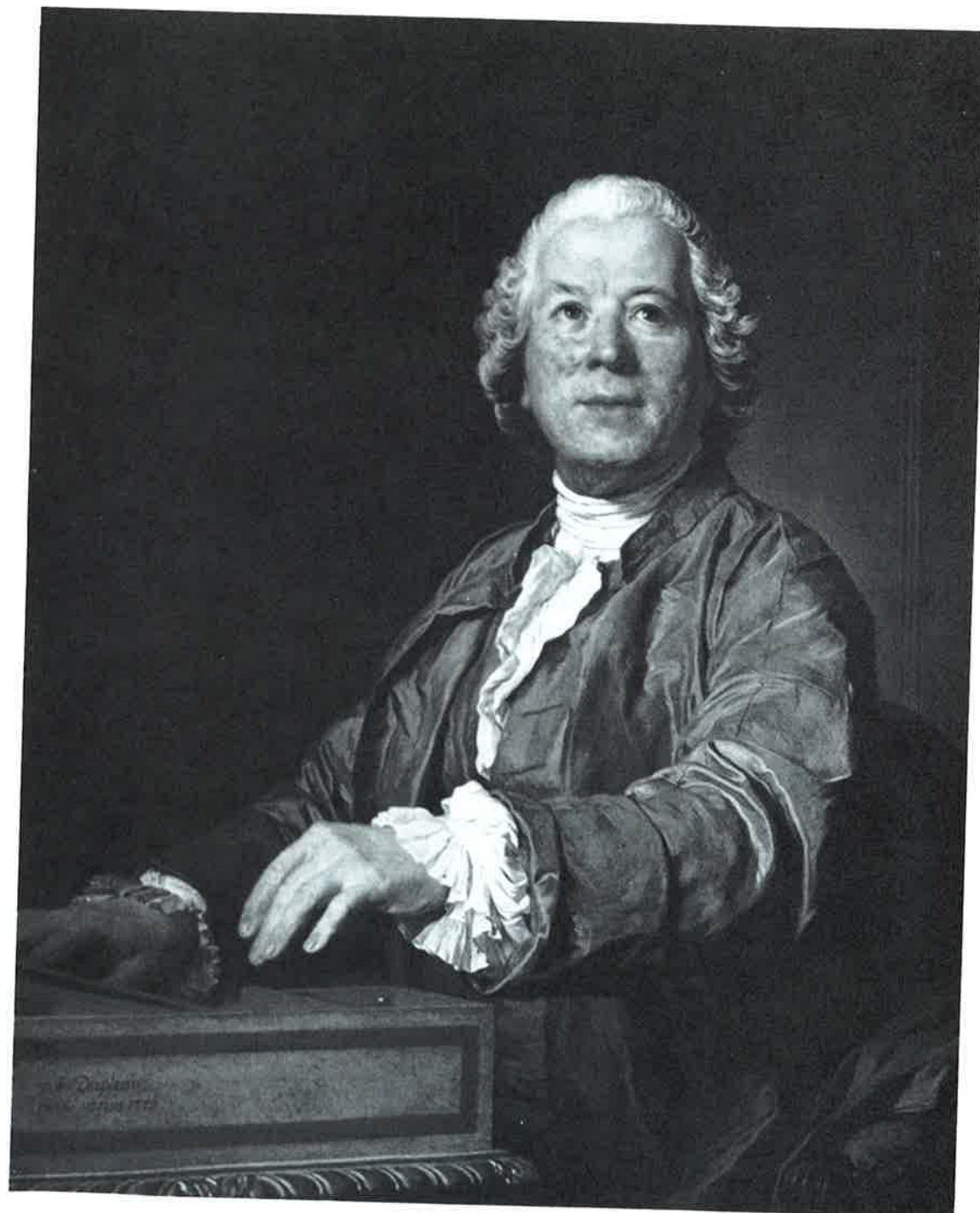
Mise en scène: Tom HAWKES

Chorégraphie: Stephen PRESTON

Décors d'après originaux: Terence EMERY

Lumières: Roger FRITH

Décors réalisés par THE SCENERY WORKS



Christoph Willibald Gluck (1714-1787)

PROGRAMME

ALCESTE

ALCESTE	Claire PRIMROSE, <i>soprano</i>
ADMETE	Gilles RAGON, <i>ténor</i>
LE GRAND PRETRE D'APOLLON	Neil HOWLETT, <i>basse</i>
EVANDRE	Jamie MAC DOUGALL, <i>ténor</i>
UN HERAUT	Michael BUNDY, <i>baryton-basse</i>
HERCULE	Neil HOWLETT
APOLLON - L'ORACLE	Richard CAMPBELL, <i>baryton-basse</i>
UN DIEU INFERNAL, THANATOS	Graeme BROADBENT, <i>basse</i>

CORYPHEES: Janine ROEBUCK, Adrienne MURRAY, Jamie MAC DOUGALL, Nicholas SEARS

LES ENFANTS D'ALCESTE: Rachel BERTAUT, Robert ARCHIBALD, rôles muets
Officiers du Palais, Femmes de la suite d'Alceste, Peuples de Phère, Divinités
infernales, Prêtres et Prêtresses dans le Temple d'Apollon
chantés par ENGLISH BACH FESTIVAL SINGERS
Julia GOODING, Anne O'NEILL, Diana PALMERSTON, Janine ROEBUCK,
sopranos

Nicola LANZETTER, Adrienne MURRAY, Pierre SCIAMA, Elizabeth STIRLING,
altos,
David ALDRED, Jamie MAC DOUGALL, Philip SALMON, Andrew TUSA, ténors
Graeme BROADBENT, Michael BUNDY, Richard CAMPBELL, Nicholas SEARS,
basses

dansés par ENGLISH BACH FESTIVAL DANCERS
Sarah CREMER, Janet FIELDSEND, Suzanne PERRY, Lizie SANDERSON,
Philippe GIRAudeau, Ray HOLLAND, Ian KNOWLES, Christopher TUDOR

Assistante de danse: Sarah CREMER
Clavecin continuo et répétiteur: David WRAY
Violoncelle continuo: John MORAN

Régisseur orchestre: David WILSON
Régisseurs de scène: Rita GUENIGAUULT - Graham SPICER
Costumes d'après originaux réalisés par l'English Bach Festival
Vestiaire: Angie BURNS, Susan HARTFREE, Joyce SMITH



THE ENGLISH BACH FESTIVAL

Créé en 1962 et placé sous le patronage du Duc de Westminster, *The English Bach Festival* a pour Président d'Honneur Leonard Bernstein et pour Président en exercice Ralph Emery; il est dirigé par Madame Lina Lalandi, Officier de l'Ordre de l'Empire Britannique, Officier de l'Ordre Français des Arts et Lettres.

Des programmes autour de thèmes précis, de Bach à nos jours, soutien aux jeunes artistes engagés et concours recherché de groupes et d'artistes étrangers, préférence marquée pour des œuvres peu connues: tels sont les buts de *The English Bach Festival* qui joue un rôle capital dans la vie musicale de la Grande-Bretagne.

Si *The English Bach Festival* ne dédaigne pas d'étendre son répertoire à Berlioz, Roussel, Ravel mais aussi Stravinski, Bernstein, Berio ou Dutilleux, il s'attache avant tout à recréer "l'opéra baroque" avec le faste des costumes mais aussi leur exactitude puisqu'ils sont copiés sur des dessins originaux puisés aux meilleures sources. Sur le plan chorégraphique, l'authenticité n'est pas moins scrupuleusement recherchée et pour ce faire, on utilise de préférence des instruments d'époque. On a pu juger de toutes ces qualités lorsque, en 1985, *The English Bach Festival* a donné *Theodora*, oratorio de Haendel, dans le cadre du Printemps des Arts de Monte-Carlo.

Et comme les publics d'Angleterre, mais aussi d'Espagne, de Hollande et de Luxembourg, de Grèce également, le public monégasque a ratifié les jugements de la critique internationale qui, à propos de *The English Bach Festival*, parle de "ravisement", d'"éblouissement", d'"enchantement".

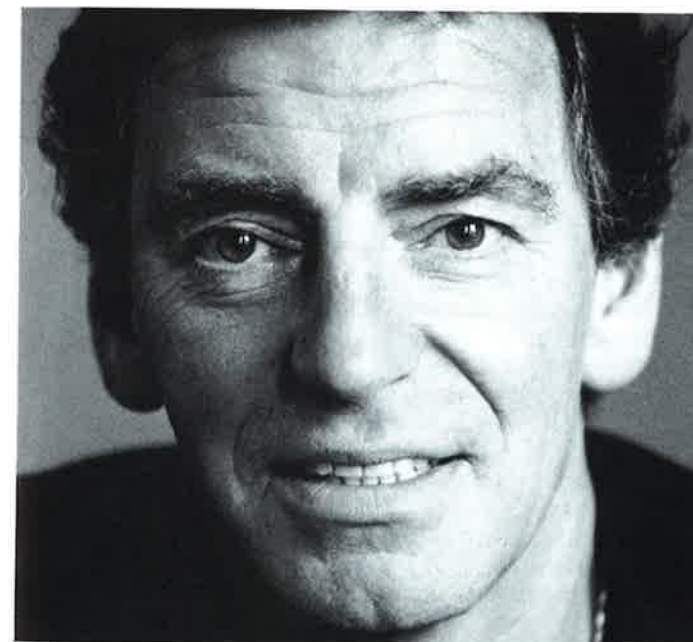


MARC MINKOWSKI

Chef d'orchestre

Né à Paris en 1962, Marc Minkowski, tout en travaillant le basson, a abordé la direction d'orchestre, art dans lequel il s'est perfectionné aux États-Unis, auprès de Charles Bruck.

Particulièrement attiré par la musique ancienne, Marc Minkowski a fondé un orchestre de chambre, "Les Musiciens du Louvre", qui a remporté de très vifs succès, en particulier avec les opéras de Purcell, *King Arthur* et *The Fairy Queen*, avec *Jephta*, le dernier oratorio de Haendel, de même qu'avec ses enregistrements des *Comédies Ballets* de Lully.



TOM HAWKES

Metteur en scène

Tom Hawkes, qui a signé la mise en scène de plusieurs opéras à l'English National Opera, a réalisé les présentations par *The English Bach Festival*, de plusieurs œuvres de Gluck, Haendel et Rameau. Il a également participé à de très nombreux festivals internationaux.

Professeur au Guildhall School of Music and Drama, il a assuré des classes d'été, l'an dernier, à la Fondation Royaumont.



STEPHEN PRESTON

Chorégraphe

Fondateur du *London Baroque Dance Theatre*, ce titre pourrait suffire à justifier le renom auquel est justement parvenu Stephen Preston, mais ne donnerait nullement un reflet exact d'une carrière remarquable par la diversité des centres d'intérêt de ce "créateur": d'abord passionné par l'histoire de la flûte traversière à laquelle il consacra d'importantes recherches, puis entraîné vers le développement de la danse baroque et de ses rapports avec la musique. A son palmarès d'œuvres dont il a assuré la chorégraphie mais aussi réalisé les arrangements des partitions qu'il a dirigées, citons *Les Amours de Mars et Vénus*, *Les Caractères de la Danse*, *Pygmalion*, *Les Petits Riens*.



CLAIRE PRIMROSE

Alceste

Claire Primrose est née en Australie. Elle a fait des études de chant à Londres et Paris. Elle a remporté des prix comme le Concours Instrumental et Vocal de l'Australian Broadcasting Corporation, le Queen Elizabeth Silver Jubilee Award, et une bourse à Vienne. Parmi ses rôles d'opéra en Australie : Nicklaus dans les *Contes d'Hoffmann*, Olga dans *Eugène Onégin*, Mercedes dans *Carmen*, Suzuki dans *Madame Butterfly*. Depuis 1985 elle habite Londres et a chanté en France Juliette des *Contes d'Hoffmann*, *Roméo et Juliette* de Berlioz à la Salle Pleyel à Paris, Charlotte de *Werther*. Parmi d'autres rôles : Dorabella dans *Così fan Tutte*, *Cendrillon* de Massenet et dernièrement, Léonore dans *Fidelio* avec un très grand succès en Angleterre et en Espagne. Pour l'English Bach Festival elle a déjà chanté Médée dans *Teséo* de Haendel et Dido dans *Dido and Aeneas* de Purcell.



GILLES RAGON

Admète

Il a suivi l'enseignement de Bernard Kruysen, Théo Altmeyer et de Peter Gottlieb. Après des débuts remarquables dans le rôle de "Jason" dans la *Médée* de Charpentier dirigée par William Christie, il participe à de nombreuses et importantes productions d'ouvrages baroques, qu'il s'agisse d'*Hippolyte et Aricie* ou de *Platée* de Rameau, de *Atys* ou *Psyché* de Lully. En 1988, il aborde Mozart : après *Ascanio in Alba*, il chante *Bastien et Bastienne* et *Le Directeur de Théâtre* puis *Les Noces de Figaro* et enfin *Zaïde*. Il interprète régulièrement le répertoire baroque sous la direction de chefs tels que J.-C. Malgloire, P. Herreweghe, A. Lombard, M. Corboz, S. Kuijken, M. Minkowski...



NEIL HOWLETT

Le Grand Prêtre

Considéré comme l'un des plus sûrs barytons anglais actuels, Neil Howlett s'est produit en Grande-Bretagne et en Europe dans des lieux aussi prestigieux que le Royal Opera House, Covent Garden ou le Festival d'Aix-en-Provence, et a participé à de nombreux enregistrements de la BBC. Il se produit régulièrement avec The English National Opera, et s'est particulièrement distingué dans les rôles d'Hector du *King Priam* de Tippett, d'Amfortas de *Parsifal*, Iago de l'*Otello* de Verdi, sans oublier une interprétation très remarquée de Scarpia dans *La Tosca*. Il s'est produit récemment dans *The Midsummer Marriage* de Tippett avec The Scottish Opera.

CHRISTOPH- WILLIBALD GLUCK

(1714-1787)

Né en Franconie, de parents forestiers attachés au prince Lobkowitz, Gluck fit ses études musicales comme enfant de chœur au collège des Jésuites de Komotau. Après un bref séjour à Vienne, c'est à Milan qu'il fut l'élève de Sanmartini et composa ses dix premiers opéras, entièrement d'influence italienne, tous disparus à l'exception d'*Ippolito*. En 1745, il passe par Paris – on joue alors à l'Opéra les grands opéras de Rameau –, se rend à Londres où il reçoit les conseils de Haendel : c'est alors qu'il prend conscience de la nécessité d'adapter étroitement l'expression musicale à la situation dramatique. Gluck rentre en Allemagne. Il ne cessera de voyager durant seize ans (1746-1762), tout en élisant domicile à Vienne où il est nommé en 1754, maître de chapelle de l'Opéra de la Cour. De cette première période allemande, date *Ezio* (1750) d'où sera tiré le chœur final d'*Alceste*. Avant même sa réforme de l'opéra, Gluck se permet dans l'un de ces dix opéras d'interrompre un air avant la cadence parce que l'action l'exige ! Sur des paroles de Lesage, Sedaine ou Dancourt, Gluck compose à Vienne ses opéras-comiques français, dont *Les Pèlerins de la Mecque*, qui annonce directement *L'Enlèvement au Sérail* de Mozart. Viendra ensuite la seconde période allemande, avec *Orfeo ed Euridice*, point de départ de la réforme de l'opéra. La rupture avec le passé s'affirmera dans la période des opéras français, de 1774 à 1779, avec *Iphigénie en Aulide* (1774) dont l'*Ouverture* annonce l'action, *Orphée* (août 1774), version française très différente de l'italienne, le rôle-titre passant du castrat au ténor, puis *Alceste*, considérablement remanié par rapport à la version primitive. *Armide* puis *Iphigénie en Tauride* réaliseront l'idéal formel de Gluck. Mais après l'échec à Paris de *Echo* et *Narcisse* en 1779, Gluck se retire définitivement à Vienne où il connaît une vieillesse fastueuse et riche de gloire et d'honneurs.

L'esthétique de Gluck

"Que toute chose ait de l'unité et de la simplicité."

Ce seul vers d'Horace, placé en exergue à la partition d'*Alceste*, résume parfaitement toutes les théories et convictions de Gluck, particulièrement énoncées dans l'*Épître dédicatoire d'Alceste*. En donner une analyse sommaire, c'est du même coup mettre en lumière plusieurs aspects de l'opéra qui nous occupe.

– *Critique de l'opéra italien*, et en particulier du souci dominant de mettre en valeur le chanteur. Marcello et le comte Algarotti (traduit en français en 1757), avaient déjà signalé combien cet "art de virtuosité" était nuisible à l'opéra. Si le premier acte d'*Alceste* est supé-

rieur aux deux autres, c'est justement parce que toute virtuosité vocale en est exclue.

– *Soumission de la musique à la poésie et définition de son rôle descriptif, expressif ainsi que de sa signification dramatique* : C'est avec le précieux concours de son librettiste Ranieri da Calzabigi, que Gluck peut tenir compte des moindres inflexions du vers, passer avec tant de naturel de l'évocation des Enfers à la peinture des états-d'âme contradictoires d'*Alceste*.

– *Unité du discours* : La version italienne faisait d'*Alceste* une tragi-comédie avec de nombreux épisodes comiques engendrés par la présence de personnages épisodiques. En faisant d'*Alceste* dans la version française, une "tragedia per musica", Gluck et Calzabigi ont resserré une action "simple et chargée de peu de matière", selon le vœu de Racine, proche de l'art d'Euripide à qui le sujet est emprunté. Ainsi l'œuvre a-t-elle pris toute sa force dramatique.

– *Nécessité des contrastes* : toute la personnalité d'*Alceste* repose sur ce contraste : épouse et mère heureuse, reine aimée et admirée, elle tient à cette vie à laquelle elle doit renoncer "pour qu'Admète vive". L'atmosphère de fête du peuple qui se réjouit du retour à la vie de son Roi, est parfaitement en situation et, de plus, sans s'écarter de la vraisemblance, apporte un moment de "divertissement" dans une action où domine la hantise de la mort.

– *"Réduire la musique à sa véritable fonction qui est de seconder la poésie"* : Une partition où les récitatifs l'emportent sur les airs, un opéra où ne se trouve qu'un seul duo, l'importance majeure des chœurs intégrés à l'action qu'ils commentent, une orchestration qui suggère situations et sentiments avec une grande richesse d'invention mais sans surcharge ni effets faciles, tout cela fait bien d'*Alceste* le modèle de l'idéal de Gluck... au moins pour les deux premiers actes. En ce qui concerne le troisième, c'est justement par ses faiblesses (inutile intervention d'Hercule, grande pauvreté du chœur final) qu'il ne fait que confirmer le bien-fondé d'une esthétique qui demeure un fait capital dans l'histoire de l'opéra.

NOTE CHRONOLOGIQUE : *Alceste* en 1767, dans sa première version, se situe exactement entre *Orphée* (1762) et *Iphigénie en Aulide* (1774).

La première version, en italien, sur le livret de Calzabigi, fut créée le 26 décembre 1767, au Burgtheater de Vienne.

La version française dans la traduction de Leblond du Roulet, fut créée le 23 avril 1776, par l'Académie Royale de Musique à Paris.

N.B. Moins d'un mois plus tard, Gluck apprend la mort de sa nièce et, bouleversé, se rend en hâte à Vienne. Durant son absence, les "administrateurs" de l'Opéra se livrèrent, en particulier sur le troisième acte, à maintes transformations et additions de ballets, de façon à mettre l'œuvre, disaient-ils, "au goût de la nation". Quand Gluck reparut à Paris à l'été 1776, il fut le témoin quasi impuissant

de ces "transformations" (?) mais il eut au moins la consolation de voir une bonne partie du public réagir vertement. Le compositeur en garda l'assurance que son *Alceste* "aura dans l'avenir une influence durable et profonde".

C'est ce que confirmeront les représentations d'*Alceste*, au "Printemps des Arts de Monte Carlo".

L'action et la partition

L'OUVERTURE

"J'ai imaginé que l'Ouverture devait prévenir le spectateur sur l'action qui va se présenter et en former pour ainsi dire l'argument."

Ce que dit Gluck dans son *Épître dédicatoire*, définit parfaitement l'Ouverture dont la tonalité de ré mineur, le rôle des trombones, les formules descendantes, les rythmes heurtés et le chromatisme concourent à créer dans l'esprit de l'auditeur terreur et pitié.

"Sans être très riche d'idées, elle contient plusieurs accents pathétiques et touchants" (1)

ACTE I

Scène 1. Devant le palais d'Admète. Relié de façon pathétique à l'Ouverture, le chœur des Grecs supplie les dieux de sauver leur roi, ADMÈTE. Un héraut confirme la mort imminente du souverain, le peuple reprend ses lamentations.

• Ce chœur est plein d'une tristesse noble que fait mieux ressortir l'agitation de la strette qui suit. Il en est de même du chœur dialogué d'une profonde vérité d'expression.

Scène 2. Accompagnée de ses jeunes enfants (rôles muets), la jeune reine ALCESTE unit ses pleurs à ceux de son peuple et implore à son tour les dieux (air: "Grands dieux! Du destin qui m'accable..."). Elle invite le peuple à la suivre au temple.

• Cet air présente pour la diction des paroles, l'enchaînement des phrases mélodiques et l'art de ménager la force des accents jusqu'à l'explosion finale, des difficultés dont la plupart des cantatrices ne se doutent pas.

Scène 3. Dans le temple d'Apollon. Après une marche lente qui porte le nom de "pantomime", le grand prêtre et le peuple demandent à Apollon le salut d'ADMÈTE.

• Ici Gluck fait de la couleur locale s'il en fut jamais; c'est la Grèce antique qu'il nous révèle dans toute sa majestueuse et belle simplicité.

Scène 4. ALCESTE paraît portant des offrandes à l'autel du dieu. L'oracle proclame le terrible édit: le Roi doit mourir dès aujourd'hui si quelqu'un ne s'offre pas en sacrifice à sa place. Le peuple épouvanté s'enfuit.

• Rien de plus imposant que le dialogue entre la voix du prêtre et l'harmonie pompeuse des trompettes sacrées. (...) La forme et la mélodie du chœur frappent d'étonnement par leur étrangeté. Et sur l'ensemble de la scène dont il étudie maints détails d'orchestration, Berlioz conclut: "C'est prodigieux; c'est de la musique de géant dont jamais avant Gluck on n'avait soupçonné l'existence."

La Reine restée seule, et d'abord atterrée par la sentence de l'oracle, se reprend et décide de s'offrir elle-même en sacrifice car elle ne pourrait vivre sans son époux... Malgré son désespoir à l'idée d'abandonner ses enfants, elle fait part de sa décision au Grand Prêtre. A

nouveau seule, ALCESTE s'adresse aux "Divinités du Styx": fierté devant la menace des dieux, attendrissement à l'idée du bonheur qu'elle sacrifie, mais volonté d'accomplir son sacrifice: ce sont ces sentiments contradictoires qui remplissent cet air, le plus célèbre de la partition.

• C'en est fait. Mais la faible femme, la tremblante mère ont disparu pour faire place à un être qui, jeté hors de la nature par fanatisme de l'amour, se croit désormais inaccessible à la crainte et capable de frapper, sans pâlir, aux portes de l'enfer. (...) Ce prodigieux morceau est la manifestation la plus complète du génie de Gluck (...).

ACTE II. Un vaste salon du palais d'Admète.

Scènes 1 et 2. La première partie de cet acte se déroule dans une atmosphère de joie. Le peuple s'abandonne, par des chœurs et des danses, au bonheur de voir son roi rendu à la vie.

• Ces chœurs n'ont pas précisément le brio que désireraient certains auditeurs; la gaieté que ces morceaux expriment est une sorte de gaieté tendre et naïve où je trouve



BOULET / J. H. 1876

un grand mérite spécial. C'est la joie d'un peuple qui aime son roi.

ADMÈTE paraît et s'offre aux témoignages touchants de ceux qu'il croyait ne jamais revoir. Le peuple réitère ses sentiments de confiance et d'affection. Le troisième chœur est "à reprises".

... forme incompatible avec la vraisemblance dramatique, mais ici le défaut de cette forme disparaît parce que la première reprise de chaque fragment, chantée par les coryphées seuls est répétée comme si le peuple s'associait aux sentiments d'abord exprimés par les amis d'Admète.

Mais EVANDRE, un des chefs du peuple, révèle au roi qu'une autre victime dont il ne précise pas l'identité, doit mourir à sa place. ADMÈTE d'abord se révolte, et le peuple insouciant l'exhorte à la joie. Cependant, il s'inquiète de l'absence d'ALCESTE qui paraît enfin. Elle veut cacher d'abord au roi l'horrible arrêt de l'Oracle, mais les chants joyeux du peuple lui déchirent le cœur. Le trouble de la Reine finit pourtant par frapper



ADMÈTE qui essaie de dissiper cette tristesse. • L'air d'Admète "Bannis la crainte et les alarmes" est plein d'une tendre sérénité; la mélodie me paraît d'une exquise élégance et les accompagnements des violons l'enlacent comme des caresses d'une charmante châteté.

C'est alors le long dialogue dramatique entre les époux. ADMÈTE est de plus en plus inquiet des soupçons qu'ALCESTE ne peut taire. Contrainte de s'expliquer, la jeune femme révèle la vérité. ADMÈTE terrifié et révolté, n'acceptera pas le sacrifice de son épouse. Il va lui-même s'offrir à la mort. • Les interpellations d'Admète, les apartés douloureux d'Alceste, la chaleur croissante du dialogue, l'emportement furieux de l'orchestre lorsque le Roi s'écrie: "Non! je cours réclamer leur suprême justice", font presque de cette scène le pendant du récitatif du prêtre au 1^{er} acte.

A nouveau, le chœur se lamente à l'idée de voir périr une reine "de tant de vertus et de si doux charmes".

• Quand toutes les voix se sont éteintes dans un pianissimo, les instruments terminent et complètent ce concert de douleurs par quatre mesures d'une expression grave.



BOULET / J. H. 1876

ALCESTE supplie le peuple de s'opposer au désespoir du Roi. Elle a besoin de tout son courage devant "la rigueur de son sort".

Alors, les plaintes du chœur sont comme l'écho du désespoir et du déchirement de la Reine.

• Le hautbois élève une plainte mélodieuse qu'accompagnent violons et altos avec une sorte d'arpège obstiné lent dont la quatrième note est toujours accentuée. (...) image de la douleur qu'éveille chaque pulsation du cœur d'Alceste sous l'obsession d'une implacable pensée.

ACTE III.

Scènes 1 et 2. Une cour devant le palais d'Admète.

La Reine va mourir et le Roi ne lui survivra pas. En apprenant ces nouvelles de la bouche d'EVANDRE, le peuple se lamente à nouveau quand paraît HERCULE tout heureux, ses travaux accomplis, de revoir ALCESTE et ADMÈTE, ses amis. Apprenant la vérité, HERCULE jure d'arracher aux Enfers la victime qu'ils attendent.

• L'air d'Hercule après un robuste récitatif débute par quelques mesures d'une belle énergie; mais bientôt le style en devient plat et redondant. (...) L'air n'est pas de Gluck. (N.B. On sait aujourd'hui que d'abord attri-

bué à Gossec, cet air est tiré de l'opéra *Ezio*, qui est bien de Gluck).

Scènes 3, 4, 5 et 6. L'entrée des Enfers.

ALCESTE avance avec effroi dans ce site affreux. Ce n'est que dans l'amour qu'elle trouvera une force nouvelle.

• L'orchestre est morne et stagnant. Un long murmure roule dans ses profondeurs pendant que dans les parties moins graves s'élève le cri des oiseaux de nuit.

(Quant à ce que chante Alceste:) - il faudrait être un grand écrivain, un poète au cœur brûlant, pour décrire dignement un tel chef-d'œuvre de grâce éplorée, un tel modèle de beauté antique. Et encore y parviendrait-on? Une pareille musique ne se décrit pas; il faut l'entendre et la sentir.

Mais ADMÈTE retrouve ALCESTE. Il ne peut vivre sans elle, et la supplie de le laisser mourir à sa place.

• Cet air est de ceux dans lesquels l'emploi d'un dessin obstiné fait de l'orchestre un personnage.

ALCESTE et ADMÈTE opposent l'un sa résignation, l'autre sa fièvre et leurs voix s'unissent pour une ultime supplication aux dieux.

• C'est le seul duo de toute la partition, et le compositeur n'y a permis aux voix de chanter ensemble que lorsque l'impatience de l'un des personnages ne lui permet pas d'at-



tendre que l'autre ait fini de parler.

THANATOS, dieu infernal, vient réclamer sa victime. ALCESTE s'éloigne, ADMÈTE veut la suivre. Mais HERCULE paraît. Les dieux infernaux s'avouent vaincus.

• Dans le chœur des esprits infernaux (...) les grands accords plaqués des trombones et le violent tremolo des instruments à cordes, reprenant à intervalles réguliers, en augmentent le caractère sauvage.

Scène finale. Une avant-cour du palais d'Admète.

Maintenant, APOLLON peut paraître. Il célèbre l'exploit d'HERCULE, l'amour d'un couple uni et la fidélité d'un peuple. Tout peut finir dans l'allégresse!

• Le chœur final? Si on l'a parfois supprimé, c'est (...) parce qu'on a craint de manquer de respect à l'homme de génie en faisant entendre, à la fin de son chef-d'œuvre et après tant de merveilles, une page si indigne de lui (...) Que se passe-t-il donc à certains moments, dans ces grands cerveaux?



(1) Ces réflexions de Berlioz sont tirées des multiples articles publiés dans la *Gazette musicale* devenue en novembre 1835 *La Revue et Gazette musicale de Paris*. Ces articles ont été rassemblés dans le recueil de Berlioz, "A Travers Chants". On voit par le dernier jugement combien l'enthousiasme véritable n'exclut pas la lucidité.



VICTOR VIDOVIC

Né à Karlovac en 1973, ce jeune Yougoslave fit ses études à l'Ecole de sa ville natale.

A 13 ans, il remportait le 1^{er} Prix des Concours de Croatie et celui des Fédérations des Républiques de Yougoslavie. Ayant rencontré, l'année suivante, Laria Livia Sao Marcos, professeur de virtuosité au Conservatoire de Genève, Victor Vidovic suit ses cours de perfectionnement et, la même année, se voit décerner le 1^{er} Prix au Concours d'Exécution musicale de Genève.

Avant le Grand Prix Patek Philippe, qui lui valut de recevoir une guitare du fameux luthier allemand Walter J. Vogt, Victor Vidovic avait obtenu le Prix Villa-Lobos, décerné par le gouvernement brésilien; on en retiendra la mention "pour son interprétation exceptionnelle du Concerto pour guitare et petit orchestre de Heitor Villa-Lobos."



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

THEATRE PRINCESSE GRACE

Samedi 8 Avril

à 18 heures

RECITAL JEUNE SOLISTE

**VICTOR
VIDOVIC**

guitare



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

VICTOR VIDOVIC

guitare

JOHN DOWLAND (v. 1563-1626)

Lacrimae Pavane

JOHANN-SEBASTIAN BACH (1685-1750)

3^e suite BWV 955, en la mineur

Prélude

Allemande

Courante

Sarabande

Gavotte I, II

Gigue

FERNANDO SOR (1778-1839)

Introduction, Thème et Variations, Opus 9

ENTRACTE

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

Deux études (n° 7 et 11)

RUDOLF KELTERBORN (1931-)

Trois monologues

FEDERICO MORENO TORROBA (1891-1982)

Suite castellana

Fandanguillo

Arada

Danza

MANUEL PONCE (1882-1948)

Thème varié et Final

Guitare... mal aimée et tendrement chérie

"Ab ça! Tu crois donc que j'écoute toutes les guitares que tu me grattes depuis une heure!", dit un personnage de Huysmans, fatigué des fadaïses et balivernes qu'il entend. Mais quel crime a bien pu commettre la guitare pour être l'objet d'un tel mépris? Pas d'autre crime que d'être la mal aimée des uns et la tendrement chérie des autres!

Importée en Europe par les Arabes, "mauresque" à caisse ovale ou "latine" à caisse étranglée, c'est sous cette dernière forme qu'elle fut l'instrument des jongleurs et ménestrels avant que la vihuela et le luth s'imposent comme les instruments "nobles". Et pourtant, Ronsard l'aimait et Henri VIII en possédait plus de vingt à sa mort. On la croit ennoblée quand elle acquiert sa cinquième corde. Illusion! Il lui en faudra une sixième et plus tard des doubles cordes pour qu'enfin on veuille bien lui prêter une oreille attentive sinon bienveillante.

Carulli en Italie, Sor en Espagne – ses deux fiefs – la feront bénéficier de toute leur science, Berlioz lui confiera ses premiers chagrins, et Paganini l'associera à d'autres "cordes"; ils n'empêcheront pas que la guitare qu'ils chérissent et à qui Tarrega va donner sa richesse, ne demeure la tristement et injustement mal aimée. Tarrega en sait quelque chose lui à qui on a reproché d'avoir, pour elle, abandonné le piano, et il faut entendre Segovia raconter, dans ses *Souvenirs*, le combat qu'il dut mener pour faire admettre à sa famille qu'il serait guitariste.

Est-elle sortie vainqueur de ce combat?

On peut le croire en écoutant Garcia Lorca:

La guitare

Fait pleurer les songes

Le sanglot des âmes

Perdues

S'échappe de sa bouche

Ronde.

Et comme la tarentule

Elle tisse une grande étoile

Pour prendre les soupirs

Qui flottent sur sa noire

Citerne de bois.

JOHN DOWLAND (1562-1625?)

Lacrimae Pavane

Il semblait mis sur terre pour être ami du luth, ancêtre de la guitare, ce John Dowland à la vie pleine de mystères et de tragédies, lui qu'en 1612, on comparait à "un rossignol perché sur un églantier en plein hiver".

Est-ce pour cela que tant sont appréciées ses œuvres en demi-teintes, riches dans leur brièveté? Sans doute est-ce aussi parce qu'elles sont des transcriptions de chansons et danses à la mode.

On notera ici que les *Lacrimae Pavane* sont sœurs par le thème unique sur lequel elles sont construites.

JEAN-SEBASTIEN BACH (1685-1750)

Troisième Suite en la mineur (BWV 955)

Contemporain de Bach et de Haendel, Mattheson (1681-1764), organiste, chanteur, compositeur et théoricien de la musique, a donné de la *Suite* une pertinente définition: "Dans les compositions pour clavecin, luth ou viole de gambe, l'Allemande vient avant

la Courante, qui elle-même précède la sarabande et la gigue: on appelle cette combinaison de mélodies une Suite." Ajoutez deux Gavottes avant la gigue, transcrivez pour la guitare, et vous avez la *Suite* de Bach que nous entendons maintenant.

FERNANDO SOR (1778-1839)

Introduction, Thème et Variations sur un thème de Mozart

Il naquit à Barcelone et mourut à Paris. Ami de Mehul et de Cherubini, il servit de tout son art la guitare. Car s'il écrivit un opéra et deux ballets, ce prodigieux virtuose enrichit le répertoire de l'instrument qu'il chérissait d'un grand nombre de transcriptions et d'œuvres originales. Parmi celles-ci, les *Variations* que lui inspira ce joli thème de Mozart: "O cara Armonia".

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959)

Deux Etudes

Florent Schmitt l'a surnommé "ce trois-quarts de dieu" et sans doute songeait-il à Eole, dieu des vents, car Villa-Lobos, autodidacte, prolifique et fantasque, ne manquait pas... de souffle! Musicien errant dans sa jeunesse, il jouait de la guitare et lui resta fidèle au point d'écrire pour elle, entre autres œuvres *12 Etudes*. Les deux que nous entendrons (nos 7 et 11) reflètent bien la nature franche, directe et sympathique de ce fervent musicien.

RUDOLF KELTERBORN (1931-)

Trois Monologues

Né à Bâle en 1931, ce compositeur sut vivre à l'écart de toutes les écoles, ce qui en notre temps n'est pas un mince mérite!

On jugera de cette indépendance en écoutant ces *Trois Monologues* qui témoignent aussi d'une heureuse recherche d'effets de sonorité et de rythmes.

FEDERICO MORENO TORROBA (1882-1982)

Suite Castellana

On sait ce que la guitare doit à Torroba qui, lui aussi, en a enrichi le répertoire de nombreuses transcriptions. Peut-être faut-il ajouter un mot, la générosité, celle du cœur et de l'inspiration.

On en jugera avec cette *Suite Castellana* qui comprend un *Fandanguillo*, variété de *fandango*, une *Arada* et une *Danza*.

MANUEL PONCE (1882-1948)

Thème varié et final

De son Mexique natal, Manuel Ponce fut, dans son pays et en Europe, un professeur renommé et un compositeur fort apprécié dès 1913. Et pourtant, il voulut peu avant la cinquantaine, reprendre ses études et fut l'élève de Paul Dukas. On notera encore que l'une de ses œuvres les plus réussies, le *Concierto del Sur*, est dédié à Ségovia. L'un de ses mérites est d'avoir tenté de concilier les techniques modernes et les éléments folkloriques, ce qui s'entend dans l'œuvre avec laquelle s'achèvera ce programme.

ALAIN LOMBARD

Alain Lombard dirigea à onze ans son premier concert, à Paris. A chaque fois que nous l'entendons nous retrouvons les mêmes impressions et les mêmes certitudes soulignées dans le compte-rendu que nous en avons donné: l'intéressé s'en souvient.

L'enfant prodige est resté fidèle à lui-même et devenu homme, il témoigne des mêmes qualités et des mêmes exigences d'une personnalité très affirmée.

"Une partition n'est jamais qu'une promesse de musique". Alain Lombard semble avoir fait sienne cette opinion du Comte de Keyserling, et sa carrière le prouve. Après quatre années passées à Lyon, il remporte en 1966 une Médaille d'Or au Concours International Mitropoulos; aussitôt choisi comme assistant de Bernstein en Amérique puis de Karajan en Europe, il est, dès 1967, Directeur de la Musique à Miami et conduit les orchestres les plus réputés des Etats-Unis.

Mais la vieille Europe est là *"qui l'appelle et qui l'aime"*, comme dirait le poète. On le retrouve à Strasbourg, Directeur du Philharmonique (1972)



puis de l'Opéra du Rhin, chef invité permanent de la Résidence de la Haye (1979) et pendant deux ans directeur de la musique à l'Opéra de Paris. Il dirige actuellement l'Orchestre de Bordeaux: une diagonale qui passant par Paris est lourde de symboles et riche d'espoirs!

SALVATORE ACCARDO

Né à Turin en 1941, Salvatore Accardo – ce n'est pas une légende! – déchiffrait une partition avant de savoir lire et écrire. On lui mit entre les mains, à trois ans, un violon miniature sur lequel il fit de remarquables progrès. A dix-sept ans, il obtenait le Premier Prix au Concours Paganini.

Et avec tout cela, Salvatore Accardo refuse d'admettre qu'il fut un enfant prodige! Il aimait le violon assez passionnément pour s'adonner avec constance et acharnement à son étude et se constituer un vaste répertoire.

Après cela, faut-il tenter de retracer la carrière internationale de ce prodigieux violoniste qui donne en moyenne cent concerts par an, siège dans les grands jurys et a enregistré l'*Intégrale* de Paganini, les *Sonates* et *Partitas* de Bach (Prix Spécial de Londres) et toutes les grandes œuvres du répertoire? Ne vaut-il pas mieux révéler qu'il joue aujourd'hui, sans doute en se souvenant de son violon miniature, un "Guarnerius del Gesù" de 1773, ou un "Stradivarius" de 1718, celui que l'on appelle l'*Oiseau de Feu*?



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

CENTRE DE CONGRÈS
AUDITORIUM

Dimanche 9 Avril
à 18 heures

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

Direction :

ALAIN LOMBARD

Soliste :

SALVATORE ACCARDO
violon



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

ORCHESTRE
PHILHARMONIQUE
DE MONTE-CARLO

Direction :

ALAIN LOMBARD

Soliste :

SALVATORE ACCARDO, violon

SERGUEÏ PROKOFIEV (1891-1953)

Lieutenant Kijé, Suite symphonique, Opus 60

Naissance de Kijé

Romance

Mariage de Kijé

Troïka

Enterrement de Kijé

PIOTR ILICH TCHAIKOVSKI (1840-1893)

Concerto pour violon en ré majeur, Opus 35

Allegro moderato

Canzonetta

Finale - Allegro vivacissimo

ENTRACTE

SERGUEÏ PROKOFIEV

*Roméo et Juliette,
extraits des Suites d'orchestre*

SERGUEÏ PROKOFIEV (1891-1953)

*Lieutenant Kijé,
Suite symphonique, Opus 60*

Depuis le glorieux temps du cinéma muet où un pianiste venait jouer Chopin pour accompagner la projection de *La Valse de l'Adieu*, la musique est devenue la partenaire de l'image... avec plus ou moins de bonheur. Mais dès 1908, Saint-Saëns avait composé la première partition de film pour *l'Assassinat du Duc de Guise*. Dès lors, ce fut l'enrôlement enthousiaste d'Honegger, Milhaud, Ravel, Rabaud, Georges Auric, Jaubert, Thiriet. Il en fut de même, en Grande-Bretagne, en Italie, en Allemagne, et en U.R.S.S. où dominent les trois grands, Chostakovitch, Khatchaturian et Prokofiev.

De ce dernier, trois chefs-d'œuvre, *Alexandre Nevsky*, *Ivan le Terrible* et *Lieutenant Kijé*, dont la partition sous forme de suite méritait d'être entendue au concert.

En fait, c'est avec *Lieutenant Kijé* que Prokofiev aborda ce genre en 1933, pour le film tourné à Lénin-grad par Feinzimmer.

Sous le règne du tsar Paul 1er, la négligence d'un bureaucrate sur un document officiel fut camouflée grâce à la naissance fictive d'un certain lieutenant Kijé – terme à traduire par "fantôme" ou "personne" –. Chargé de toutes les fautes commises par les très fidèles serviteurs du tsar, qui d'abord le condamne à l'exil en Sibérie, puis le gracie et lui fait gravir tous les grades de l'armée : Kijé est nommé général ! Le tsar demande à connaître cet officier remarquable ; on lui apprend qu'il vient précisément de mourir...

La Suite d'orchestre comporte cinq tableaux :

Naissance de Kijé, annoncée par une lointaine fanfare dans un *Andante assai*.

Romance (*Andante*) : sous le titre *Colombe aux ailes blanches*, c'est l'histoire d'amour du héros.

Mariage de Kijé : marche nuptiale en un *Allegro fastoso*, emphatique et particulièrement cocasse.

Troïka : ce *Moderato* évoque ces traîneaux aux clochettes légères dont la course animait les légendaires nuits blanches de la capitale.

Enterrement de Kijé : (*Andante assai - Allegro moderato*) : avec le retour des thèmes précédents, ce tableau s'achève dans les échos d'une fanfare lointaine.

PIOTR ILICH TCHAIKOVSKI
(1840-1893)

*Concerto pour violon et
orchestre, en ré majeur,
Opus 35*

Œuvre autobiographique s'il en fut, l'unique *Concerto* que Tchaïkovski donna au violon doit être replacé dans le contexte d'une vie tourmentée. La rapidité avec laquelle le premier thème de l'*Allegro* initial cède la place au thème lyrique ; le heurt de ces deux motifs dans la suite du mouvement – *Moderato assai - Allegro giusto* – tout cela dit assez les tourments causés au musicien par son malheureux mariage et l'ébranlement de sa santé.

Canzonetta : assombrie par le pathétisme de la partie centrale et les arabesques des bois à la reprise du thème, cette cantilène dit à la fois le bienfait que le musicien retira de son voyage en Italie et la nostalgie de sa patrie, cette "belle lointaine", qu'il ressentit devant les splendeurs de Florence.

Finale : c'est encore la patrie qui est évoquée dans l'*Allegro vivacissimo*, sur un rythme de danse cosaque qui va s'accéléralant, et l'on entend hautbois et clarinette évoquer la cornemuse des fêtes populaires et des danses villageoises.

"*Œuvre injouable*", déclarait Auer, premier dédicataire du *Concerto*; "*sauvage, révolutionnaire, nihiliste*", dirent certains ; mais telle admiratrice y découvrit "*l'espoir, l'attente, la félicité que la vie peut donner*". Peut-on formuler un jugement plus nuancé : sous la difficulté technique qui fait de cette œuvre la pierre de touche des virtuoses, n'entend-on pas chanter des sentiments toujours présents au cœur des hommes qui aiment et qui souffrent ?

SERGUEÏ PROKOFIEV

*Roméo et Juliette,
Suite symphonique (extraits)*

Il est des attentes qui peuvent être bénéfiques !

En 1935, à la demande du Théâtre de Moscou, Prokofiev terminait sa partition de *Roméo et Juliette*, ballet élaboré par le compositeur lui-même avec le metteur en scène Radlov. Or, il lui fallut attendre trois ans pour voir son œuvre enfin créée, non pas à Moscou mais en Tchécoslovaquie, à Brno !

Durant ce temps, le musicien tira d'une partition de deux heures et demie, trois *Suites symphoniques* dont maints extraits figurent au répertoire des orchestres. Voici les pages que nous entendrons dans ce concert. Tout d'abord, quatre extraits de la 2^e *Suite*.

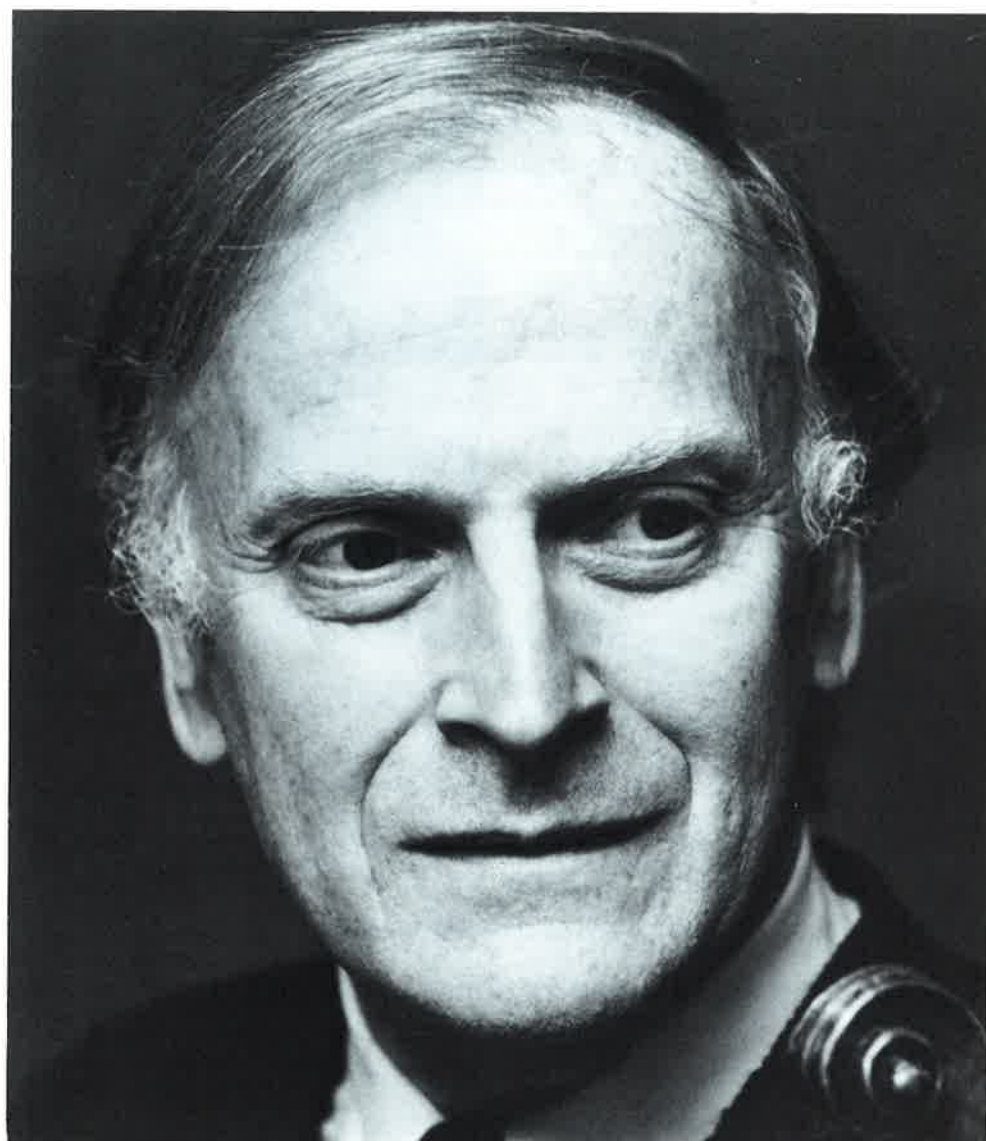
Montaigus et Capulets. Après une introduction, *Ordre du Duc*, voici sur un lourd rythme pointé, la *Danse des chevaliers*, coupée d'un gracieux intermède où chantent les flûtes et le hautbois.

Danse. C'est ici une version abrégée de la *Danse des cinq couples* qui figurait au troisième tableau du deuxième acte du ballet.

Roméo au tombeau de Juliette. Aux lamentations que dramatise l'entrée des cuivres, répondent des réminiscences de la *Danse d'Amour*. Un crescendo soutenu des timbales, et voici *La mort de Juliette*, évocation qui s'achève de façon quasi immatérielle, dans l'aigu des violons.

Danse des jeunes filles antillaises. Sur un rythme modéré, "*des filles avec des lys*" dansent gracieusement, dans une atmosphère exotique quelque peu inattendue.

Mort de Tybalt. C'est le finale de la *Première Suite* qui rassemble trois scènes de la fin du 2^e acte : combat de Tybalt et de Mercutio, suivi du combat de Roméo et de Tybalt, qui s'achève par les quinze coups de timbale, auxquels Prokofiev tenait assez pour refuser d'en réduire le nombre. La marche funèbre termine l'œuvre dans une atmosphère brutale et particulièrement tragique.



SIR YEHUDI MENUHIN

Peu après ses débuts, à l'âge de sept ans, avec l'Orchestre de San Francisco, Yehudi Menuhin se fait entendre à Paris, Berlin, New York et Londres. C'est l'aurore d'une carrière triomphale qui ne se raconte pas!

Véritable citoyen du monde – il parle couramment cinq langues – Yehudi Menuhin s'est également consacré à la direction d'orchestre : pour ne donner qu'un exemple, citons son association avec le "Bath Festival Orchestra", devenu le "Menuhin Festival Orchestra".

Mais citoyen du monde, Yehudi Menuhin l'est également par son action humanitaire – plus de 500 concerts pour les Forces Alliées durant la guerre –, action reconnue par un grand nombre de décorations, l'anoblissement par la Reine Elizabeth d'Angleterre, et le titre de citoyen d'honneur de nombreuses villes d'Europe et d'Amérique.

Fondateur de l'école qui porte son nom dans le Surrey (Angleterre), et du mouvement humanitaire, *Live Music Now*, Sir Yehudi Menuhin a également fondé l'"International Menuhin Music Academy" à Gstaad, en Suisse, où se déroule chaque année un festival international. Sans chauvinisme, ajoutons que Sir Yehudi Menuhin a été reçu, en décembre 1986, à l'Académie des Beaux-Arts.

SALLE GARNIER

Lundi 10 Avril

à 21 heures

SIR YEHUDI MENUHIN

et la

CAMERATA LYSY de Gstaad

Solistes :

YEHUDI MENUHIN

ALBERTO LYSY

PABLO SARAVI

violons



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

SIR YEHUDI MENUHIN
et la
CAMERATA LYSY
de Gstaad

JOHANN-SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Concerto pour deux violons et orchestre à cordes en ré mineur, BWV 1043

Vivace - Largo, ma non tanto - Allegro

Solistes : Yehudi Menuhin - Alberto Lysy

Concerto en la mineur, BWV 1041, pour violon et orchestre à cordes

Allegro - Adagio - Allegro assai

Soliste : Yehudi Menuhin

ENTRACTE

Concerto en mi majeur, BWV 1042, pour violon et orchestre à cordes

Allegro - Adagio - Allegro assai

Soliste : Yehudi Menuhin

Concerto pour trois violons et orchestre à cordes en ré majeur, BWV 1064

(d'après le Concerto pour trois clavecins)

Allegro - Adagio - Allegro

Solistes : Yehudi Menuhin - Alberto Lysy - Pablo Saravi

Le concerto de soliste chez Bach

Depuis que Lully en 1666 faisait dialoguer dans le *Ballet des Muses*, "l'individu soliste" et la masse orchestrale, l'esthétique du concerto de soliste a évolué jusqu'à Bach, annoncé dès l'aube du XVIII^e siècle, par Torelli, Jacchini, Marcello, Albinoni, et surtout par Vivaldi. Ce dernier a introduit dans ses drames lyriques, des "ritournelles" qui sont autant de "tutti" de concertos; de même, il a dans ses concertos de soliste, insisté sur les contrastes dramatiques et conçu ses mouvements lents comme des airs ou des ariosos d'opéra.

Bach a donc su mettre en valeur cette tendance dramatique du concerto et surtout du concerto de violon. Pourquoi? Albert Schweitzer a déjà répondu: la phrase mélodique chez Bach s'inspire volontiers du jeu du violon et c'est sous l'archet que l'on trouve son phrasé le plus juste.

Bach a également hérité de Vivaldi - mais aussi de Telemann et de tous ceux dont il a étudié et transcrit les œuvres - la structure uniforme du concerto - un mouvement lent encadré de deux mouvements vifs -, celle de l'*Allegro* initial où, plus que d'autres, Bach fait des "ritournelles" de véritables piliers séparés par des épisodes secondaires. Si l'on ajoute que la virtuosité, violonistique entre autres, a atteint au XVIII^e siècle les plus hauts sommets, on notera pourtant que Bach sait parfaitement en fixer les limites: même le final du *Double Concerto en ré mineur*, ou celui du *Concerto en la mineur*, ne contiennent pas de ces formules acrobatiques fréquentes dans la *Chaconne* ou les *Sonates pour violon seul*. Ici, l'invention mélodique et le délire d'un Vivaldi sont contrôlés par la logique, la volonté d'unité et de clarté qui, en définitive, est peut-être le secret du génie de Jean-Sébastien Bach.

Les Concertos pour violon

Lorsque Bach arrive, en 1717, à Cöthen où il va trouver d'excellents solistes, il a longuement et profondément étudié le concerto sous ses formes les plus variées.

Il a même transcrit de sa propre main un grand nombre de concertos italiens et allemands.

Si le séjour à Cöthen (1717-1723) est la période la plus prodigieusement riche de l'œuvre instrumentale de Bach, cela est donc bien dû en partie au fait qu'il a vécu, travaillé et médité à Weimar, dans un cercle musical que l'on a à juste titre comparé à un laboratoire.

Bach a donc écrit une trentaine de *Concertos* dans la forme concertante, c'est-à-dire que le soliste dialogue avec l'orchestre, nullement réduit lui-même au rôle d'accompagnateur. De cette œuvre considérable, une grande partie a été perdue, souvent par la négligence des fils du compositeur; plusieurs autres œuvres ont été sauvées grâce aux transcrip-

tions originales qu'il nous en a laissées. Le programme du présent concert rassemble les plus célèbres pages de cette production.

Concerto pour deux violons, en ré mineur (BWV 1043)

Le thème de la *ritournelle*, donne immédiatement l'élan au *Vivace* initial où les deux solistes ont droit à un motif spécial et varient, échantillant ou reprennent des éléments de la ritournelle.

Dans l'ambiance d'une délicate sérénade - qu'entretiennent les "ripieni" ou instruments qui complètent l'orchestre ou "grosso" - se déroule l'admirable duetto lyrique de ce *Largo ma non tanto* qui suffirait à justifier la réussite de cette page.

Violence dans l'ardeur, tension dynamique extrême définissent l'*Allegro* final, où éclate, en dépit du mode mineur, une merveilleuse "joie de création, joyeuse furie", qui ne laisse guère de répit aux deux solistes.

Concerto pour violon en la mineur (BWV 1041)

Dans le premier *Allegro*, la "ritournelle" qui donne à ce mouvement un début fier et hardi, présente, en ordre enchaîné, les idées mélodiques que les divers épisodes de solo commenteront, à découvert ou accompagnés. On remarquera dans le mouvement lent, *Andante* et non *Adagio*, le dessin obstiné de la basse en perpétuelle antithèse avec le chant du soliste, voix pure et fragile. On a comparé cette page à une sorte de "scène instrumentale" entre une basse, voix de "père noble", et une "ingénue" au soprano éthéré. L'*Allegro assai* (nettement vite) par sa ritournelle fuguée au rythme de saltarelle, et les sextolets éperdus du soliste, est animé d'un dynamisme qui s'accommode fort bien de l'alternance de la virtuosité et de l'élan du refrain.

"Une illustration sonore des divers aspects de jeunesse", c'est ce qu'Arnold Schering nous propose de voir dans cette œuvre.

Concerto pour violon en mi majeur (BWV 1042)

Au caractère juvénile du *Concerto en la mineur*, s'opposent la somptuosité tonale, l'ampleur des développements, la symétrie solennelle des différentes sections de l'*Allegro* initial qui n'est pas sans rappeler le 3^e *Concerto brandebourgeois*. Bach nous entraîne ici vers des paysages, émotifs et harmoniques, fort étranges; on entend comme un dialogue de la passion et de la volonté, du cœur et de la raison, et quand le soliste qui a atteint à une sorte de "paroxysme suraigu", redescend seul et comme alangui, il nous

paraît tout surpris du sentiment tragique par lequel il s'est laissé envahir. Dans la tonalité d'ut dièse mineur, l'*Adagio* médian au caractère envoûtant, est comme un *Arioso* extrait d'un drame spirituel intime, le véritable dialogue d'une âme avec elle-même. Avec l'alacrité gracieuse de son rythme et les prestiges d'une aérienne vélocité, l'*Allegro assai* est un véritable "Rondeau" qui nous ramène à la lumière.

Concerto pour trois violons en ré majeur (BWV 1064)

Comme un peintre "copie" des modèles pour mieux se pénétrer de l'art des maîtres du passé, Bach tout autant que ses contemporains, s'est livré à un nombreux et fructueux travail de transcriptions: ce qui nous paraît aujourd'hui "sacrilège" - souvent non sans raison - était couramment admis au XVIII^e siècle.

D'autre part, il a dû à plusieurs reprises avoir à souffrir des travaux de "transcripteurs" maladroits ou peu respectueux d'une œuvre originale, et il s'est à plaisir livré à ce jeu plus enrichissant qu'il n'y paraît pour celui qui le pratique.

C'est ainsi que l'œuvre qui va, pour parachever ce concert, rapprocher trois violons soli, peut avoir eu pour original la conversation de trois clavecins ou même d'un violon, d'un hautbois et d'une flûte. Chacune de ces œuvres ayant d'ailleurs pu pour des raisons de technique d'instrument, changer de tonalité.

L'*Allegro* initial comporte des "ritournelles" d'orchestre qui acquièrent de plus en plus d'importance, et le contrepoint des solistes se resserre.

L'*Adagio* qui suit est construit, comme souvent, sur une basse obstinée servant de support aux "figurations" des solistes. Bondissant, chargé de virtuosité et riche de thèmes de caractère nettement défini, l'*Allegro* met à cette œuvre un point d'orgue final plein d'exubérance.



ALBERTO LYSY et LA CAMERATA DE GSTAAD

C'est au Concours International de la Reine Elisabeth de Belgique qu'Alberto Lysy doit sa rencontre avec Yehudi Menuhin qui fut son professeur, tandis qu'il travaillait la musique de chambre avec Casals, Nadia Boulanger, Britten et Rostropovitch.

Depuis lors, et tout en poursuivant sa double carrière, Alberto Lysy déployait une activité pédagogique soutenue en Angleterre et en Suisse.

C'est à Gstaad qu'il a fondé la *Camerata* qui représente par ses concerts l'Académie Menuhin et se compose de jeunes virtuoses qui se produisent alternativement en solistes ou comme membres de cet Orchestre de chambre, dans un répertoire qui s'étend du XVII^e siècle à nos jours.

PABLO SARAVI

Né en 1962, à Parana (Argentine), Pablo Saravi commence à huit ans l'étude du violon sous la direction de Miguel Puebla et de S. Bajour.

En 1980, 1986 et 1987, il obtient des distinctions dans plusieurs concours en Argentine où il se fait entendre, ainsi qu'au Canada, sous la direction de chefs éminents.

Il a également fait partie de l'Orchestre Philharmonique de Buenos Aires et de la Camerata à Zurich.

En octobre 1988, Pablo Saravi obtient une bourse pour poursuivre ses études à l'Académie Internationale de Musique Yehudi Menuhin, à Gstaad. Il travaille sous la direction d'Alberto Lysy et il joue avec la Camerata Lysy de Gstaad.



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

THEATRE PRINCESSE GRACE

Jeudi 13 Avril

à 21 heures

TUCKWELL TRIO

SHEILA ARMSTRONG

soprano

BARRY TUCKWELL

cor

ROGER VIGNOLES

piano



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

TUCKWELL TRIO

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Auf dem Strom, pour soprano, cor et piano
D 943, Opus 119

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonate pour cor et piano en fa majeur, Opus 17

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Cinq lieder:

Einerlie, Opus 69 n° 3

Waldseligkeit, Opus 49 n° 1

Heimliche Aufforderung, Opus 27 n° 3

Freundliche Vision, Opus 48 n° 1

Hat gesagt - bleibt's nicht dabei, Opus 36, n° 3

Andante, pour cor et piano, Opus posthume

Alpborn, pour cor, chant et piano, Opus 15 n° 3

ENTRACTE

PAUL DUKAS (1865-1935)

Villanelle, pour cor et piano

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

La Regata Veneziana

Anzoletta avanti la Regata

Anzole co passa la Regata

Anzoletta dopo la Regata

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

L'Amor Funesto



SHEILA ARMSTRONG

Après ses études dans le New Castle et à l'Académie Royale de Musique, Sheila Armstrong remporte les Prix Kathleen Ferrier et Mozart, qui marquent le début d'une grande carrière internationale.

On l'a entendue à Glyndebourne, au Scottish Opera, à Covent Garden, et elle a participé aux plus grands festivals en Europe, aux Etats-Unis et au Canada. Son répertoire d'opéra extrêmement étendu comporte les grandes œuvres de Mozart et Beethoven, de Strauss et de Britten qu'elle a interprétées sous la direction des chefs les plus illustres.

Mais Sheila Armstrong s'est également imposée en récital, en de nombreuses villes et festivals, étendant sans cesse son répertoire qu'elle vient d'enrichir cette année du *Knaben Wunderhorn* de Richard Strauss. Elle a également enregistré de nombreux disques sous la direction, entre autres, de Barenboïm, Bernstein, Boult, Giulini, Haitink, Previn, Leppard.



BARRY TUCKWELL

Né en Australie, il fut premier cor solo du London Symphony Orchestra pendant 13 ans, avant de se consacrer entièrement à sa carrière personnelle. C'est aujourd'hui l'un des plus illustres cornistes du monde, – il est aussi le plus "enregistré".

Mais le soliste est aussi musicien de chambre et chef d'orchestre. On ferait plus aisément l'inventaire des pays où il n'a pas été invité que de ceux où il a triomphé dans sa triple carrière.

"Précision et élégance" sont les termes qui reviennent le plus souvent pour louer la virtuosité et la musicalité du soliste ; ce sont les mêmes termes qui définissent les qualités du chef d'orchestre.



ROGER VIGNOLES

Roger Vignoles, l'un des pianistes accompagnateurs les plus réputés, a été dans les grands centres musicaux du monde, le partenaire des plus illustres chanteurs et instrumentistes. C'est ainsi qu'il a accompagné Kiri Te Kanawa, Elisabeth Söderström, Dame Janet Baker, Ileana Cotrubas, Ruggiero Raimondi et, parmi les instrumentistes, Nobuko Imai, Ralph Kirshbaum, Gyorgy Pauk et Viktoria Mullova.

Soprano, cor et piano

"Koren" des Hébreux, "cornu" des Romains, "corn" en vieux français, mais aussi "oliphant" – qui rappelle sa matière première, la corne d'éléphant –, le cor qui a résonné surtout dans les combats et à la chasse, devient au XVI^e siècle, la trompe de chasse qui s'enroulait "en replis tortueux" sur elle-même, tels les serpents qui hantent la folie d'Oreste.

Ce bel instrument, devenu le "cor d'harmonie", avait fait son entrée dans les orchestres quand, environ 1760, un corniste allemand, passant par hasard la main dans le pavillon de son instrument, s'aperçut qu'il modifiait ainsi la hauteur des sons : les "sons ouverts" du cor étaient ainsi complétés par les "sons bouchés" : il suffisait d'ajouter 2 ou 3 pistons pour obtenir tous les degrés de la gamme chromatique. Telle est la belle histoire qui mit à la disposition des cornistes un instrument – le plus "incertain" de tous – qui réserve parfois de désagréables surprises à ceux qui en jouent mais offre de grandes beautés à ceux qui l'écoutent.

"Dieu, que le son du cor est triste au fond des bois!" Alfred de Vigny n'a pas tort! Mais on entend encore dans les mêmes bois les "joyeuses fanfares de la chasse".

Entendant un jour l'explosion finale – avec cor obligé – d'un duo de Mehul : "Gardez-vous de la jalousie", Gretry s'écriait : "C'est à ouvrir la voûte du théâtre avec le crâne des auditeurs!"

Mais qu'on se rassure! Les partitions pour cor de Mozart et Haydn, de Beethoven, Schubert et Schumann, de Weber, Strauss et Hindemith prouvent que le "son du cor" peut exprimer tous les sentiments! Il peut même répondre à la voix humaine ou chanter avec elle, comme il le fera ce soir, par trois fois, avec Schubert, Strauss et Donizetti.

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Auf dem Strom (Sur la rivière) D. 943, Opus 119 pour soprano, cor et piano

La nature entière a inspiré, avec ou sans le secours de l'orchestre, Franz Schubert qui a erré "sur les bords d'un lac", "sur les rives d'un cours d'eau", "au bord d'un torrent", "au sommet d'une montagne".

Or, près de sa fin, et sept mois avant d'unir la clarinette et la voix, dans "Der Hirt auf dem Felsen" (Le pâtre sur le rocher), Schubert avait choisi le cor pour compagnon de la voix humaine. "Auf dem Strom", inspiré d'un poème de Rellstab, se déroule en trois strophes dans la tonalité principale de mi majeur. Il convient d'insister sur l'importance du rôle des deux instruments : ampleur de l'introduction et des interludes, pour commenter le poème. D'autre part, si le piano n'est guère ici qu'un accompagnateur, le cor est véritablement le partenaire de la voix humaine. Pour ce qui est de l'atmosphère de ce lied assez développé, on peut estimer qu'il est de ceux où Schubert s'exprime, comme il excelle à le faire, avec le plus de naturel et de force dramatique dans la sobriété.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Sonate pour cor et piano, Opus 17

Contemporain des six *Quatuors à cordes* de l'Opus

18, la *Sonate en fa majeur pour cor et piano*, de Beethoven est datée de 1800, et fut écrite à l'intention d'un illustre virtuose Johann Wenzel Stich, dit Giovanni Punto (1746-1803), pour qui Mozart avait, 22 ans plus tôt, écrit la partie de cor de sa *Symphonie pour quatre instruments à vent*.

Donnée en première audition par Punto et Beethoven, en avril 1800, à Vienne, cette *Sonate* aurait été écrite si rapidement que son annonce sur le programme aurait précédé sa composition. A l'entendre, on ne le dirait pas...

L'*Allegro moderato* initial morcèle le thème que se partagent les deux instruments, mais c'est le cor qui aura le privilège de devancer le piano dans la présentation des deux autres thèmes.

Après ce triomphe de l'accord parfait descendant, vient un très court *Poco Adagio quasi Andante* qui est beaucoup plus qu'un simple intermède; son rythme fait de cette page comme l'esquisse de la *Marche funèbre* de la *Sonate en la bémol*, Opus 26, de Beethoven.

Pour finale, un *Allegro moderato*, aimable rondo à deux couplets. L'ultime reprise du refrain porte en sa conclusion la "signature" de Beethoven : un *Adagio* de quelques mesures précède la coda, *Allegro molto*.

RICHARD STRAUSS (1864-1949)

Cinq lieder

Après Schubert et Schumann, Richard Strauss a l'art de transfigurer musicalement des poèmes assez médiocres par eux-mêmes, ou de donner plus d'élan, de passion ou de rêves à ceux qui le méritent. Par quels procédés? Par le sentimentalisme tendre mais ferme de la ligne mélodique et par le raffinement d'un commentaire pianistique ou orchestral qui est toujours beaucoup plus qu'un accompagnement.

Einerlie (Uniformité), Opus 69/3

Sur un poème de A. von Arnim, l'amant chante la beauté toujours semblable de la bien-aimée que "sa chère uniformité sait rendre si diverse", idée que traduit fort bien l'accompagnement.

Waldseligkeit (Béatitude de la forêt), Opus 49/1

Sur un poème de R. Dehmel, Strauss a entendu ces "murmures de la forêt" qui enchantaient Siegfried. Sur un bruissement continu de l'accompagnement, la voix par deux fois s'élève et retombe, en une émouvante courbe mélodique pour chanter la douceur de la forêt qu'enveloppe l'ombre de la nuit, et le bonheur du poète, seul, mais proche de sa bien-aimée par la pensée.

Heimliche aufforderung (Invitation secrète), Opus 27/3

Sur un accompagnement qui soutient brillamment la voix, le poète, J.H. Mackay, invite la femme aimée, à rencontrer son regard pour boire "à la coupe étincelante".

Qu'elle quitte ensuite la bruyante compagnie et vienne le rejoindre au fond du jardin, dans la nuit merveilleuse, ardemment désirée.

Freundliche Vision (Aimable Vision), Opus 48/1

Poème de J. Bierbaum. Ce n'est pas en rêve mais en pleine lumière que l'amante a vu la prairie fleurie, le

bois et la maison blanche où elle va entrer avec celui qu'elle aime. Le compositeur s'attache à peindre une sensation visuelle, d'où le rôle essentiel du commentaire instrumental.

Hat gesagt: "bleibt's nicht dabei", Opus 36/3

Extrait du "*Knaben Wunderhorn*", ce lied en trois strophes dit avec humour le refus d'une fille "de bercer l'enfant pour un œuf, de pratiquer la trahison pour un seul petit oiseau; mais elle acceptera les trois baisers de son amoureux."

Andante, (Opus posthume) pour cor et piano

Strauss n'avait pas 20 ans que déjà il avait composé *Sonates*, *Trios* et *Quatuors* pour cordes avec ou sans piano. Dans un autre domaine, il avait déjà écrit le premier de ses deux *Concertos pour cor*, chose d'autant moins surprenante que son père était un corniste réputé, fort admiré de Wagner.

Or, en 1888, pour les noces d'argent de ses parents, le jeune compositeur voulut leur faire la surprise d'une *Sonate pour cor et piano*. De cette louable intention, il ne resta qu'un *Andante* en ut majeur, œuvre posthume qui témoigne d'une parfaite maîtrise d'un instrument que Strauss appréciait particulièrement, une œuvre aussi dont le caractère intime et tendre rappelle bien les circonstances de sa composition.

Alphorn (Cor des Alpes), Opus 15/3, pour cor, chant et piano

On connaît la passion de Strauss pour la montagne, passion de jeunesse satisfaite aussi longtemps que le lui permirent ses forces physiques. En 1915, il écrira même une *Symphonie des Alpes*, où, en une heure et avec un orchestre de 117 musiciens, il racontera toute la journée parfois périlleuse, parfois enchantée, d'un alpiniste.

Comme il se doit, notre homme a traversé un pâturage où il a entendu le "cor des Alpes" chanter avec accompagnement de cloches des vaches.

Dans le lied *Alphorn*, écrit en 1876 – donc œuvre de la prime jeunesse – apparaît bien comme la préfiguration de cet épisode de la *Symphonie* future, un épisode que précise mieux le titre complet du lied, "J'entends résonner le cor des Alpes".

PAUL DUKAS (1865-1935)

Villanelle pour cor et piano

Modeste et réservé, consciencieux au point de détruire bon nombre d'œuvres qui auraient suffi à la gloire de compositeurs moins scrupuleux, Paul Dukas fut aussi, au Conservatoire de Paris et à l'Ecole Normale de Musique, un professeur estimé et respecté qui compta parmi ses nombreux élèves, Duruflé, Messiaen, Tony Aubin. Il est donc tout naturel qu'il ait été sollicité pour écrire plusieurs œuvres pour les concours des Conservatoires.

Parmi celles-ci, en 1906, une *Villanelle*, forme qui, après la *Frottola* et le *Madrigal*, est caractéristique de la musique italienne des XVI^e et XVII^e siècles.

Tout à tour rêveuse et mouvementée, cette page utilise d'ingénieuse façon les ressources de l'instrument et dépasse de beaucoup la valeur courante de ces sortes de compositions.

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

La Regata veneziana

Dans la dernière partie de sa vie, Rossini, retiré "des affaires", comme il disait lui-même, écrivit encore pour lui ou pour ses amis un grand nombre de pages réunies par ses soins sous le titre de "*Mes péchés de Vieillesse*".

Parmi ces compositions du "*plus joyeux des musiciens*", un *Album italien* qui contient l'aimable triptyque, *La Regata veneziana*.

Ce sont trois canzonette en dialecte vénitien qui laissent parler, durant une course de régates, une jeune fille dont l'amoureux, Momolo, est évidemment à ses yeux le meilleur concurrent, le plus habile et le plus rapide! Ai-je dit qu'elle se nomme Anzoletta?...

Avanti la Regata: De loin, Anzoletta encourage Momolo. S'il ne rapporte pas le trophée, il peut bien aller se cacher; mais s'il le rapporte, que de bonheurs! Alors, qu'il coure et vole!

Co passa la Regata: Quand passe la régata, Anzoletta tremble, encourage de loin son amoureux qui soudain semble s'envoler. Pas étonnant! il l'a regardée!

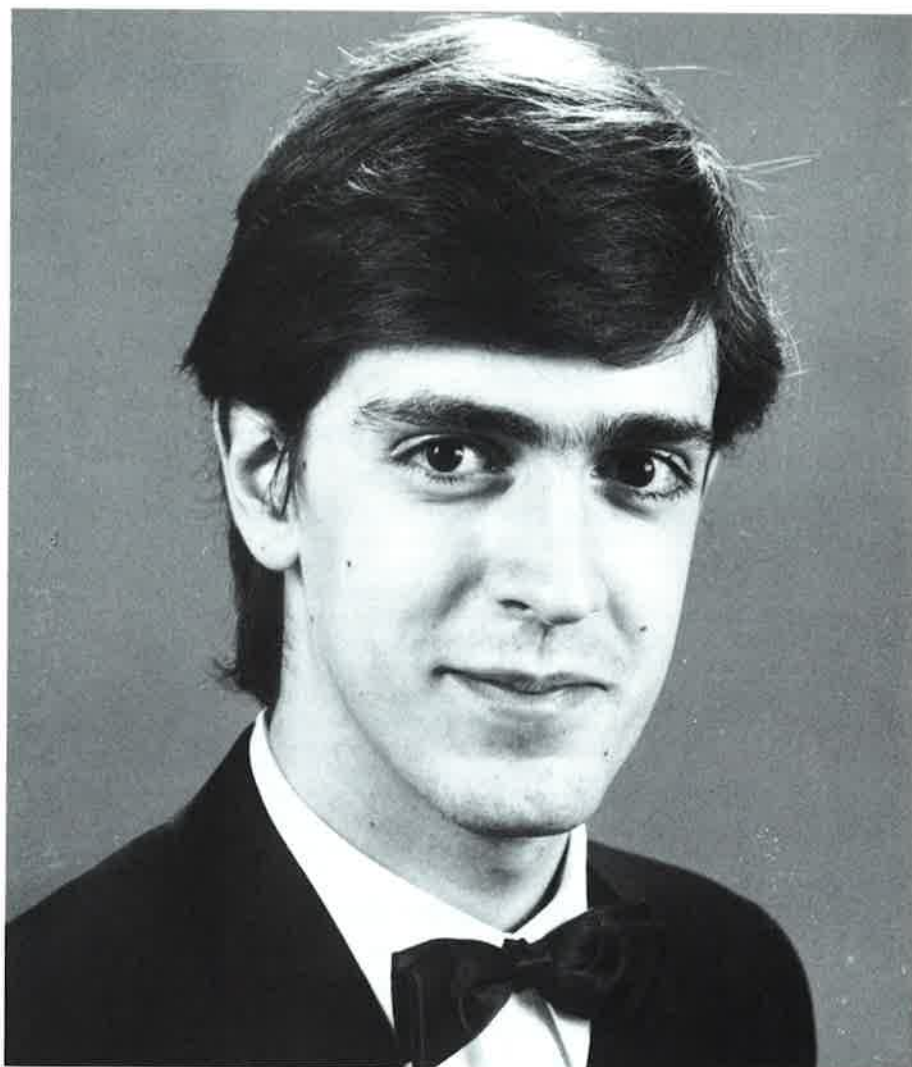
Dopo la Regata: Anzoletta, folle de joie et de fierté, accueille Momolo... comme il le mérite car "*De toute la famille des nautonniers, c'est lui qui est le meilleur.*"

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

L'Amor funesto

C'est entre *La Favorite* et son joyeux *Don Pasquale* que Donizetti, en 1842, arrangea, pour cor ou violoncelle – curieuse alternative! – une Romance primitivement écrite pour voix et piano.

C'est par cette double incursion dans la musique italienne que s'achèvera ce concert où auront alterné d'agréable façon les œuvres sérieuses et graves, tendres et nostalgiques, aimables et joyeuses.



ARTUR PIZARRO

Né à Lisbonne en août 1968, Artur Pizarro commença à cinq ans l'étude du piano avec Sequeira Costa qu'il tient – et ce fait l'honneur! – à appeler *"son maître et son mentor"*.

A 12 ans, il donne son premier récital à Lisbonne et un an plus tard, toujours dans sa ville natale, il fait ses débuts avec orchestre.

Ce qui caractérise la déjà brillante carrière de ce jeune artiste, c'est la ténacité sur laquelle il compte beaucoup plus que sur ses dons exceptionnels pour le piano.

Et c'est ainsi qu'à 18 ans, Artur Pizarro a remporté le Premier Prix du Concours International de Piano Vianna da Motta, qui lui ouvre les portes des studios d'enregistrement de la firme américaine "Marco" et qui lui vaut d'être invité au Wigmore à Londres, et en de nombreuses villes des Etats-Unis où il s'est déjà fait entendre à plusieurs reprises.

"Quand sa mère me le présenta, il avait cinq ans, ses pieds n'atteignaient même pas les pédales, il jouait entièrement par cœur. A ce moment, je soupçonnais déjà le talent et depuis, j'ai travaillé avec lui sans interruption. J'ai vu croître son talent et quelquefois, en l'entendant jouer, je crois m'entendre moi-même..."

Peut-on espérer plus belle conclusion d'une notice biographique que ces réflexions de S. Costa à propos de son disciple préféré?...

THEATRE PRINCESSE GRACE

Samedi 15 Avril

à 18 heures

RECITAL JEUNE SOLISTE

**ARTUR
PIZARRO**

piano

Ce concert sera retransmis par France Musique





PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

ARTUR PIZARRO

piano

BACH-BUSONI

Chaconne en ré mineur BWV 1004

WOLFGANG-AMADEUS MOZART (1756-1791)

Sonate en la mineur K 310

Allegro maestoso

Andante cantabile con espressione

Presto

ENTRACTE

FREDERIC CHOPIN (1810-1849)

Polonaise-Fantaisie, Opus 61

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Children's Corner

Doctor Gradus ad Parnassum

Jimbo's Lullaby

Serenade for the doll

The snow is dancing

The little sheperd

Golliwogg's Cakewalk

MANUEL DE FALLA (1876-1946)

Fantasia Baetica

JOHAN SEBASTIAN BACH
(1685-1750)

Chaconne en ré mineur
(BWV 1004)
(transcription Busoni)

La chaconne, primitivement danse populaire espagnole, est vraisemblablement d'origine mexicaine et apparut en Espagne au XVI^e siècle pour devenir une forme classique à l'époque baroque. On notera que "chacóna" en espagnol peut être une déformation du basque "chacuna", qui veut dire "joli" ou du français "chacon".

La chaconne est une pièce instrumentale d'allure lente à trois temps qui a inspiré à J.-J. Rousseau le commentaire suivant: "Sa beauté consiste à trouver des chants qui marquent bien le mouvement et, comme elle est souvent fort longue, à varier tellement les couplets qu'ils contrastent bien ensemble et réveillent sans cesse l'attention de l'auditeur". La célèbre Chaconne de Bach, conclusion attendue de la Partita en ré mineur, est un gigantesque ensemble de variations reliées entre elles sur un dessin harmonique dérivé d'une basse simple de quatre mesures. On a fait remarquer à bon droit que, par le génie de Bach, le violon, à qui est destiné ce chef-d'œuvre, "sonne comme un orgue". On admettra donc plus volontiers la transcription pour piano qui nous en est proposée sous la signature de Busoni (1866-1924), pianiste, chef d'orchestre et compositeur dont les transcriptions de Bach sont tellement célèbres que l'expression "Bach-Busoni" appartient au vocabulaire traditionnel.

WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756-1791)

Sonate en la mineur
(KV 310)

Composée en 1778, durant le malheureux séjour de Mozart à Paris où l'on ne retrouve plus en lui le petit prodige acclamé lors de son premier voyage, la Sonate en la mineur baigne dans une atmosphère dramatique qui semble bien proche d'une confidence intime. L'Allegro maestoso – cet adjectif est ici significatif – est animé d'une tension qui trouve son paroxysme dans la partie médiane du développement où l'on entend de surprenantes dissonances.

Non moins éloquente est la précision apportée au titre du deuxième mouvement, un Andante certes, mais cantabile con espressione. Il est très rare que Mozart insiste à ce point sur l'intention à donner à un tempo ; il est tout aussi rare que la tonalité de fa majeur n'apporte pas un peu de sérénité. Le Presto final est un rondo et, chose rarissime chez Mozart, un rondo qui reste dans le mode mineur. Une brève éclaircie dans la partie médiane en majeur n'apporte aucun apaisement à cette Sonate, l'une des plus chargées de l'expression d'un sentiment personnel chez Mozart.

FREDERIC CHOPIN
(1810-1849)

Polonaise-Fantaisie,
Opus 61

Pourquoi joue-t-on si rarement cette œuvre particulièrement originale ? A la différence des premières Polonaises, elle ne répond nullement à la définition donnée par Liszt: "un défilé où la société entière faisait la roue..." Ici au contraire, Chopin se souvient de son serment: servir par son art la cause de sa Patrie lointaine et martyre; il oublie la danse, fastueuse et mondaine, et chante la tragédie de la Pologne, sa lutte héroïque, son agonie, son invincible espoir. Mais il faut également tenir compte des circonstances de composition de cette œuvre, achevée peu avant l'été de 1846: la Polonaise-Fantaisie est contemporaine des orages qui précéderont la malheureuse liaison de Chopin et de Georges Sand... Un récit dramatique pose de sombres et modulantes interrogations; un thème semble évoquer des chants nationaux qui, après avoir laissé flotter un motif de transition, reparait et se développent; un second thème paraît, de tendres supplications s'élèvent et un épisode très modulant conduit à une péroraison violente d'abord puis sereine dans son emportement. Telle est cette œuvre qui nous passionne parce que l'on y retrouve à la fois la personnalité intense et mystérieuse de Chopin et le chantre de sa race: la bémol, tonalité de la Polonaise-Fantaisie, est aussi, ne l'oublions pas, celle des plus tendres effusions lyriques de Chopin et celle de la Polonaise dite héroïque.

CLAUDE DEBUSSY
(1862-1918)

Children's Corner

"A ma chère petite Chouchou, avec les tendres excuses de son père pour ce qui va suivre".

Rarement une dédicace aura été aussi précieuse pour les auditeurs d'une œuvre et surtout pour ses interprètes: ces quelques mots disent exactement comment il faut entendre et jouer les six moments qui s'insèrent dans le Children's Corner que Debussy composa en 1908, inscrivant son nom à la suite de Schumann, de Moussorgsky et Liadov, Fauré encore et avant Florent Schmitt ou Jean Françaix, qui expriment tous des sentiments puerils et profonds, avec un sourire attendri parfois voilé d'une larme passagère.

Doctor gradus ad Parnassum: Contre les "monotones complications du perfide Clementi", l'enfant entame une lutte inégale et résignée, avant de courir retrouver sa poupée! **Jimbo's Lullaby:** Debussy évoque les belles histoires que l'enfant chantonne pour son éléphant qu'elle peut à peine serrer dans ses bras.

Serenade for the doll: ce n'est pas ici l'imitation des mouvements quelque peu mécaniques d'une poupée, mais la libre fantaisie, la

badinerie à laquelle s'abandonne l'enfant sous le regard figé de sa toute neuve poupée. Debussy qui possédait assez mal l'anglais, avait écrit: "of the doll". On a eu raison de faire la correction, Alfred Cortot n'a pas moins raison de le souligner!

The Snow is dancing: par la fenêtre de sa chambre bien chaude, l'enfant suit mélancoliquement des yeux la chute indolente des flocons de neige, et peut-être songe-t-elle aux oiseaux, aux fleurs, au soleil...

The little Shepherd: L'enfant a sorti de sa boîte un petit pâtre – un santon peut-être? – qui lui apporte, sans qu'elle en ait conscience, un peu de la douceur agreste et de la poésie des lointains...

Golliwogg's Cake Walk: L'enfant rit de tout son cœur de la gesticulation ataxique et dégingandée de son polichinelle. Debussy fait pénétrer le jazz dans la musique "sérieuse" (?) et plus tard dans les Préludes, il nous donnera des évocations semblables avec Minstrels et General Lavine-Eccentric. Mais tout cela, l'enfant l'ignore, elle est toute à ses jeux que, pour notre bonheur, Debussy a si bien su observer puis évoquer avec autant de grâce que d'esprit.

MANUEL DE FALLA
(1876-1946)

Fantasia Baetica

Arthur Rubinstein ayant commandé une œuvre à Manuel de Falla, celui-ci crut, non sans quelque candeur, que l'illustre pianiste cesserait de se consacrer entièrement à Chopin. Il écrivit donc entre janvier et mai 1919 cette Fantasia bétique, encore moins souvent jouée que la Polonaise-Fantaisie de Chopin, on se demande bien pourquoi! La Bétique, c'est le nom donné à l'Andalousie à l'époque romaine, et l'œuvre témoigne de la fidélité du compositeur à ses origines "bétiques".

Une forme ternaire libre, deux thèmes violents et rapides, un beau chant lyrique dans un court intermède lyrique, une réexposition qui mène à une coda sobre mais énergique avec des accords alternés aux deux mains.

"Un créateur qui utilise le folklore n'améliore pas celui-ci mais le transforme" (Luis Campodónico). Cela est vrai, mais sous la plume d'un Falla cette "transformation" n'a-t-elle pas la valeur d'un total renouveau?...



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

SALLE GARNIER

*Samedi 15 Avril
à 21 heures*

KATIA RICCIARELLI

Soprano

Au piano :

VINCENZO SCALERA



415 498-2



415 685-2

KATIA
RICCIARELLI



410034-2





PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

KATIA RICCIARELLI
soprano

Au piano :
VINCENZO SCALERA

Georg-Friedrich Haendel (1685-1759)
Oh sleep (*Sémélé*)
Oh had I a Jubel's lyre (*Joshua*)

Luigi Cherubini (1760-1842)
Ahi, che forse ai miei dì (*Demofonte*)

Antonio Vivaldi (1678-1741)
Sposa son disprezzata (*Bajazet*)

Giovanni Paisiello (1740-1816)
Nel cor più non mi sento (*La Molinara*)

Niccolo Piccinni (1728-1800)
Furie di Donna irata (*La Buona figliola*)

Gioacchino Rossini (1792-1868)
L'Invito
La Danza

ENTRACTE

Gioacchino Rossini
Giusto ciel, in tal periglio (*L'Assedio di Corinto*)
Bel raggio lusinghiere (*Semiramide*)

Vincenzo Bellini (1801-1835)
Ah, non credea mirarti (*La Sonnambula*)

Gaetano Donizetti (1797-1848)
Era desso il figlio mio (*Lucrezia Borgia*)



KATIA RICCIARELLI

Quelque part, dans la plaine du Pô, passe un cirque ambulante. Entre des jongleurs et des clowns, une toute petite fille paraît sur la piste. Elle chante un air de *Madame Butterfly*!

C'est la future grande cantatrice Katia Ricciarelli qui a voulu apporter le soutien d'un peu d'argent à sa mère devenue veuve. Enthousiaste, le public se montre généreux et Katia va pouvoir prendre des leçons de chant auprès d'Iris Adami Corradetti, puis poursuivre durant neuf ans, ses études au Conservatoire de Venise. Entre 1969 et 1971, trois prix vont récompenser ses efforts : Milan, Parme, le Concours des Jeunes Chanteurs Verdiens.

Mantoue, Venise, Munich : les trois premières étapes d'une carrière internationale où Katia Ricciarelli devient l'une des plus exceptionnelles interprètes pucciniennes et verdiennes, en particulier de *Turandot* dont elle donna, dirigée par Karajan, un enregistrement d'une rare qualité intimiste, et "Violetta", son rôle favori, mais aussi dans *Aida*, *Le Trouvère*, *Falstaff* et *Le Requiem*.

Katia Ricciarelli aime tous les rôles qui lui permettent d'atteindre son idéal qu'elle définit ainsi : "souplesse de la voix, perfection du legato, maîtrise technique, large palette de sonorités et de nuances".

C'est pourquoi peut-être, Katia Ricciarelli a étendu son répertoire aux œuvres peu connues de Donizetti et de Rossini, et plus encore – elle nous en offre le témoignage dans le programme de son récital – de Cherubini, Paisiello et Piccinni.



VINCENZO SCALERA

Né dans le New Jersey aux U.S.A., Vincenzo Scalera a obtenu le Prix de la Manhattan School of Music de New York. Venu en Italie en 1979 – il est d'ailleurs d'origine italo-américaine – il entre à la Scala comme répétiteur. Vincenzo Scalera accompagne donc régulièrement les plus grands chanteurs, Montserrat Caballé et Katia Ricciarelli, José Carreras ou Bergonzi entre autres.

Mais il ne néglige pas pour autant sa carrière de pianiste soliste et de musicien de musique de chambre ; il a également répondu à l'invitation de Claudio Abbado de tenir la partie de clavecin dans l'enregistrement de *La Cenerentola* de Rossini.

A propos d'un récital lyrique

Katia Ricciarelli que l'on entendait au Printemps des Arts de Monte Carlo en 1987 dans le *Stabat Mater* de Pergolèse, nous offre un récital entièrement consacré à l'opéra, de Vivaldi à Rossini. Qu'on nous permette à cette occasion quelques réflexions sur l'art du chanteur lyrique.

Le mérite premier du film récent, *Le Maître de Musique*, est sans doute de montrer à un public qui ne s'en doute pas toujours, tout ce que demande de travail et de patience, de sacrifices et d'abnégation, en un mot d'amour de son art, la réalisation et le succès d'un récital que les Anglais appellent – Gabriel Bacquier a raison de le rappeler – une "performance".

Oublions l'affligeante image de marque que l'on se complait à donner du chanteur d'opéra et de sa partenaire – plus ils roulent les "r" moins on comprend ce qu'ils disent, un haltérophile ne paraît pas faire plus d'efforts en soulevant son poids qu'ils n'en font en "poussant" leur contre-ut – et ce ne sont encore là que gentilles plaisanteries ! Certes, en début de carrière, la chance joue son rôle. Mais il faut ensuite prouver que l'on était digne de cette faveur du destin : comme on l'a bien dit, le chanteur, la cantatrice savent que Cendrillon risque un jour de retrouver ses sabots ; ils savent que la voix est l'instrument le plus précieux mais aussi le plus fragile, ils savent que le chanteur est "un athlète qui a de la voix" et qu'il doit, comme tel, avoir une discipline et une hygiène de vie constantes et sévères.

Et l'expérience ni le succès ne délivrent de ces contingences, de ces obligations impérieuses... ni du trac qu'il faut combattre sans renoncer à la concentration de sa pensée. Il est une expression bien connue des habitués des casinos : "Faire opéra !" c'est-à-dire empocher par un heureux coup du sort tout l'argent misé. En entrant en scène – et peut-être plus encore pour un récital – Katia Ricciarelli sait, comme toute "artiste" digne de ce nom, que "faire opéra" pour elle, c'est tout autre chose !...

GEORG-FRIEDRICH HAENDEL (1685-1759)

"Oh! Sleep..." (*Sémélé*)

"Il possédait le sens vivant de ce grand art tragique et lumineux comme des Grecs." Ce don que Romain Rolland célébrait en parlant de Haendel, nous allons en avoir témoignage avec les deux airs qui nous sont ici proposés. Ouvrons la partition de *Sémélé* (1744). Fille du roi Cadmus et fiancée à Athamas, prince de Béotie, *Sémélé* est secrètement amoureuse de Jupiter. Au deuxième acte, dans son palais, *Sémélé* chante un air de pure beauté et le plus célèbre de la partition, pour implorer le sommeil qui l'a abandonnée.

"Oh! had I Jubel's lyre"
("Oh! Si j'avais une lyre...")
(*Josua*)

Nous passons de l'opéra à l'oratorio avec un air de *Josua* daté de 1748. Comme le laisse soupçonner le nom de Josué, successeur de Moïse et chargé de conduire le peuple d'Israël dans la terre de Canaan, la partition est quelque peu noyée dans les échos (bruyants!) de batailles, sièges et atrocités de toutes sortes. Mais pour l'air : "Oh! Si j'avais une lyre..." Haendel délaisse tout de même timbales et tambours militaires et nous offre un air à couplets et à vocalises, d'une veine heureuse que rehausse un rythme allègre.

LUIGI CHERUBINI (1760-1842)

"Ahi che forse ai miei dì..."
("Que peut-être à mes jours")
(*Demofonte*)

Refuser, avec l'accent italien, l'entrée du Conservatoire de Paris dont on est directeur, au jeune Franz Liszt sous prétexte qu'il est étranger, causer les pires ennuis à Berlioz, cela suffit à expliquer la mauvaise réputation de Cherubini qui, entre autres œuvres religieuses et profanes, écrivit pourtant 13 opéras italiens et 18 français.

C'est de 1788, année où Cherubini s'installe définitivement à Paris, que date *Demofonte*, nom d'un roi d'Athènes, objet de bien des légendes mais toutes aussi dramatiques les unes que les autres ! C'est ce que laisse pressentir l'extrait que nous entendons.

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)

"Sposa son disprezzata..."
("Je ne suis pas une épouse appréciée")
(*Bajazet*)

Le rôle de précurseur de Vivaldi dans le domaine de la musique instrumentale a jeté une ombre sans doute injuste sur son œuvre lyrique qui comporte pourtant plus de 40 titres.

L'air extrait de *Bajazet* "Sposa son disprezzata", ne manque ni de profondeur, ni de charme dans l'expression. Précédé d'un assez long prélude instrumental, il est en outre un bon exemple de l'air "da capo" de style baroque et rappelle dans une certaine mesure, le concerto pour voix seule.

GIOVANNI PAISIELLO (1740-1816)

"Nel cor più non mi sento..."
("Dans mon cœur je ne sens plus...")
(*La Molinara*)

Représentant de l'ultime époque de l'école napolitaine et témoin actif de la transition entre les deux siècles, Paisiello a laissé une

œuvre qui constitue une bonne anthologie de la musique italienne de l'époque. C'est ce que nous rappellera l'air extrait de *La Molinara*, "Dans mon cœur, je ne sens plus briller la jeunesse. Que de tourments ! Pitié, pitié aux élan du cœur !" On appréciera avec quel art la ligne mélodique s'enrichit de vocalises périlleuses mais qui n'enlèvent rien à la valeur de cette page.

NICCOLO PICCINNI (1728-1800)

"Furie di donna irata"
(*La Buona Figliola*)
("La Bonne Fille")

Piccinni est infiniment moins connu de nos jours par son œuvre que par le rôle qu'on lui fit jouer bien involontairement dans la trop "fameuse" Querelle des Gluckistes et des Piccinnistes. Cependant, de son abondante production – 33 opéras sérieux et 76 opéras bouffes italiens, 9 opéras sérieux et 6 opéras comiques français – on pourrait détacher bien des pages de qualité. Peut-être pourrait-on se souvenir que *La Buona Figliola*, créée à Rome en 1760, fut représentée dans toute l'Europe et devint l'un des ouvrages lyriques les plus populaires du temps.

De cette œuvre, l'air "Furia di donna irata" traduit la colère d'une jeune femme qui invoque du secours : son cœur brûle d'un amour désespéré !

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

L'Invito, La Danza

Sur les paroles de son ami, le Comte Pepoli, Italien émigré qui fréquente les salons de la Princesse Belgiojoso, Rossini écrit ses *Soirées musicales* qui seront aussitôt publiées. Huit ariettes et quatre duos, avec accompagnement de piano, pages ravissantes et subtiles, mélancoliques ou joyeuses, musique "de salon" certes mais composée comme en se jouant, pour soi-même et ses amis, comme Schubert composait ses *Impromptus* et *Moments musicaux*.

L'Invito qui est un boléro et *La Danza*, tarentelle napolitaine d'un élan entraînant, évoquent bien cette "joie de vivre passionnée, à l'italienne".

"In tal periglio"
("En un si grand danger")
(*L'Assedio di Corinto*)

Composé pour l'Opéra de Paris sur un livret français, à partir d'un remaniement de *Maometto II*, *Le Siège de Corinthe*, créé en 1826, connu pendant 40 ans un immense succès avant de tomber dans l'oubli à l'exception de son *Ouverture*.

Durant le siège de Corinthe par les Turcs en 1459, se déroule le drame de Pamira, fille du gouverneur de la cité, et déchirée entre sa passion pour Maometto connu sous le nom d'Almanzor, et son amour pour son père et sa Patrie. Mais au dénouement, les Turcs seront victorieux et Pamira et les femmes grecques

se tuent.

L'air de Pamira, à la fin de l'action, est donc une ultime prière : "Juste ciel ! En un si grand péril, la seule issue, le seul espoir qui nous reste est de pleurer et d'implorer ta pitié..."

"Bel raggio lusinghiere"
("Brillant rayon d'espoir")
(*Semiramide*)

Le personnage mythique de Sémiramis, reine de Babylone, a été l'héroïne d'une quarantaine (!) d'ouvrages lyriques dont seul s'est maintenu l'opéra de Rossini, créé à Venise en 1823.

Ouverture, récitatifs dramatiques et chœurs ne sont pas étrangers à ce succès, mais plus encore les grands airs où surabondent les coloratures.

Tel est, tout au début de l'action, l'air aussi "brillant" que le "rayon d'espoir" qui inonde le cœur de la Reine : elle ignore encore quel drame elle va vivre entre le prince Assur qui l'a aidée à assassiner son époux, et Arsace, le chef victorieux de ses armées, qu'elle aime et qui n'est autre que son fils !

VINCENZO BELLINI (1801-1835)

"Ah! Non credea mirarti..."
("Ah! Je n'aurais pas cru...")
(*La Sonnambula*)

"Une tendre élégie rustique", ainsi a-t-on résumé l'action très simple de la belle histoire de la tendre Amina qui, victime de son somnambulisme, est accusée bien à tort d'avoir trahi son fiancé. Pour que ce dernier soit convaincu de sa fidélité, il faudra qu'elle traverse, dans son sommeil, un pont qui menace de s'effondrer.

Amina est hors de danger. Elle tire de son corsage les fleurs qu'Elvina lui avait données : "Oh! fleurs, je n'aurais pas cru que vous seriez si tôt fanées".

Dans cette page "la mélodie se déroule sans jamais revenir sur elle-même. Chaque note semble surgir de la précédente comme un fruit d'une fleur toujours nouvelle, toujours imprévue." (Domenico de Paoli).

GAETANO DONIZETTI (1797-1848)

"Era desso il figlio mio"
("C'était donc mon fils !")
(*Lucrezia Borgia*)

Préfiguration de l'opéra romantique verdien, *Lucrezia Borgia*, en 1833, repose sur l'ambiguïté de l'origine du jeune Gennaro, fils illégitime de Lucrece. Pour sauver son fils, elle empoisonne ses ennemis au cours d'un banquet, mais découvre parmi eux son fils mourant qui refuse son aide ; elle se tuera elle-même sur le cadavre de Gennaro.

Nous sommes donc aux derniers instants du drame quand Lucrece chante avant de mourir, cet air en deux parties : "C'était donc mon fils, mon espérance et mon réconfort, qui seul pouvait m'apaiser..."

CENTRE DE CONGRÈS
AUDITORIUM

*Dimanche 16 Avril
à 18 heures*

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

Direction :

SERGIU COMISSIONA

Soliste :

STANISLAV BOUNINE
piano

Ce concert sera retransmis par France Musique



STANISLAV BUNIN

DEBUSSY - SUITE BERGAMASQUE
Pour le Piano - Estampes
STANISLAV BUNIN

FRÉDÉRIC CHOPIN
4 Impromptus - 3 Walzer - 5 Ecossaises
6 Mazurken - Polonaise-Fantaisie
STANISLAV BUNIN

ROBERT SCHUMANN - STANISLAV BUNIN
Kinderszenen - Arabeske
Faschingsschwank aus Wien



deutsche
Grammophon



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

ORCHESTRE
PHILHARMONIQUE
DE MONTE-CARLO

Direction :

SERGIU COMISSIONA

Soliste :

STANISLAV BOUNINE, piano

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

Semiramis, ouverture

FREDERIC CHOPIN (1810-1849)

1^{er} Concerto pour piano en mi mineur, Opus 11

Allegro maestoso

Romance - Larghetto

Rondo - Vivace

ENTRACTE

Dans le cadre de l'Année Chostakovitch,

DMITRI CHOSTAKOVITCH (1906-1975)

9^e Symphonie en mi bémol majeur, Opus 70

Allegro

Moderato

Presto

Largo

Allegretto



SERGIU COMISSIONA

Né à Bucarest, Sergiu Comissiona étudia le violon avant d'aborder la direction d'orchestre.

Directeur Musical de l'Orchestre d'Etat en 1959, et, cinq ans plus tard, à 27 ans, de l'Opéra d'Etat de Roumanie, il émigre ensuite en Israël, où il sera durant six ans Directeur Musical de l'Orchestre Symphonique de Haïfa.

C'est en 1962 que Sergiu Comissiona fait ses premières apparitions en Europe avant de trouver le meilleur accueil aux Etats-Unis où il est depuis 1980 directeur de l'Orchestre Symphonique de Houston, tout en étant principal chef invité de l'Orchestre Philharmonique de la Radio des Pays-Bas.



STANISLAV BOUNINE

Comme pour fêter son quarantième anniversaire, le Concours International Marguerite Long-Jacques Thibaud donna son 1^{er} Prix 1983 à un jeune pianiste de dix-sept ans, Stanislav Bounine.

Né dans une famille de musiciens, il entra à l'âge de six ans, à l'Ecole Centrale de Musique du Conservatoire d'Etat de Moscou. Dès ses premières apparitions en public, on vantait son jeu, "synthèse de virtuosité et de force, de simplicité et de raffinement". Stanislav Bounine est proche des romantiques, Chopin, Liszt, Schumann dont, à son concours, il jouait les *Kreisleriana*, "avec fantaisie, fougue et tendresse". Mais il n'est pas moins proche de Debussy, et étend son répertoire de Mozart à Chostakovitch.

GIOACCHINO ROSSINI (1792-1868)

Sémiramis, ouverture

3 février 1823, Rossini donne à la Fenice de Venise, *Sémiramis* – traduisons : *Sémiramis* – son dernier opéra italien, et ce fut un triomphe. Poussée par son complice Assur, la reine Sémiramis a fait assassiner son mari pour régner seule. Ayant échappé au massacre, son fils Ninias, élevé secrètement dans Babylone, est devenu, sous le nom d'Assace, l'un des plus valeureux généraux de Sémiramis. La reine veut se remarier et choisit Ninias!!! Apparition du spectre du roi... Le librettiste de Rossini, Gaetano Rossi, s'inspire de la tragédie de Voltaire et ne recule devant aucune horreur! Qu'on se rassure! L'ouverture de cet opéra où règnent luxuriance et profusion du beau chant, n'annonce rien de ces atrocités, et n'évoque même pas le lieu de l'action. Tout est ici lumière éclatante, servie par une orchestration non moins somptueuse et généreuse.

FREDERIC CHOPIN (1810-1849)

1^{er} Concerto pour piano, en mi mineur, Opus 11

Dans la *Revue musicale* qui rendit compte du concert donné par Chopin, le 15 janvier 1832 – c'était à Paris, dans les salons de Camille Pleyel – on pouvait lire : "Voici un jeune homme qui, s'abandonnant à ses impressions naturelles et ne prenant point de modèle, a trouvé, sinon un renouvellement complet de la musique de piano, au moins une partie de ce qu'on cherche en vain depuis longtemps". C'était une assez juste impression générale du *Concerto en mi mineur*, dont Chopin venait de donner la première audition. Dans l'*Allegro maestoso* initial, écrit dans la plus parfaite forme classique, les deux thèmes mènent un dialogue ou un combat qui attestent de la richesse d'invention du compositeur qui, dans le *Rondo, Vivace* final, saura exposer et faire rentrer son refrain, et varier les couplets de la plus heureuse façon. Mais au centre de cet ouvrage, voici la *Romance, Larghetto*, l'une des plus émouvantes inspirations de Chopin. Alors, l'exilé polonais est tour à tour nostalgique et emporté, rêveur et agissant, balayant tous les regrets du passé et tourné vers l'avenir. Sachant adapter à son inspiration les données d'un genre à forme fixe, Chopin s'abandonne avec confiance à cette spontanéité qui ne s'accommodait ni d'un moule académique, ni d'une trop sèche rigueur. Chopin est bien ici "le poète du piano".

DIMITRI CHOSTAKOVITCH (1906-1975)

Neuvième Symphonie

La France a voulu faire de 1989, "l'Année Chostakovitch" : on n'entendra pas moins de 20 concerts que complètera un cycle concertant. Le concert de ce jour dans le cadre du "Printemps des Arts de Monte-Carlo" s'inscrit en bonne place dans ces manifestations que commente ainsi Guy Erismann, secrétaire général du Comité National Chostakovitch : "La mort, déjà, avait dépouillé Chostakovitch des oripeaux trouvés au vestiaire de l'opinion publique. Dans une nouvelle clarté, le compositeur avance, front large, regard perçant, traversant le miroir sans sarcasmes, sans

grimaces, sans effroi".

C'est aujourd'hui la *Neuvième Symphonie* en mi bémol majeur, Opus 70, qui a été choisie. Elle fut donnée en première audition à Leningrad, le 3 novembre 1945.

Succédant aux deux précédentes Symphonies, monumentales, l'une dédiée à Leningrad, l'autre peignant le désarroi de l'humanité, ses pensées, ses aspirations, la *Neuvième Symphonie* était attendue comme un chant de victoire, un hymne grandiose à la mémoire des héros morts pour le triomphe de la patrie.

Au lieu de cela, dès l'*Allegro* initial, où ne passe l'écho d'aucun conflit, on entend aux cordes, un motif dans la manière de Haydn ou de Mozart, puis un autre, sorte de chanson de rues que siffle le piccolo. La gaieté qui envahit cette page tourne même à la verve humoristique, lorsque apparaît le second thème au trombone.

Avec le deuxième mouvement, un *Moderato* en si mineur, d'un lyrisme émouvant, on croit entrer enfin dans le vrai "sujet" de l'œuvre. Mais celle-ci, de dimension très réduite, se poursuit par un troisième mouvement, lui-même en trois parties.

C'est d'abord un *Presto* en sol majeur qui s'éploie sur un mouvement de tarentelle pour aboutir à un *Largo* en si bémol mineur – la tonalité de la Sonate "funèbre" de Chopin – et son pathétisme, son tragique profondément humain ne peuvent s'expliquer dans l'ensemble de l'œuvre que comme un hommage aux disparus. Et quand surgira l'*Allegretto* final, dans la tonalité principale, il faudra attendre la *coda* pour que revienne, dans l'envolée d'une chanson de marche, l'élan joyeux qui a éclairé l'œuvre.

Une œuvre qui fut très mal accueillie et valut au compositeur un "blâme..." trois ans plus tard. Pour aplanir le malentendu sur lequel reposait cette réaction du public et de la presse, il suffit de songer à la personnalité de celui qui dans sa petite enfance, passée dans l'atmosphère inquiète de la grande ville, a été privé des chants populaires et des contes russes qui enchantèrent un Moussorgsky par exemple. Il suffit surtout de relire cette discrète confession qui termine les *Mémoires* de Chostakovitch publiées sous le titre "Témoignage", lorsqu'il dit son espoir que les jeunes ne connaissent pas "cette amertume qui a rendu ma vie si grise".

Pour bien comprendre la *Neuvième Symphonie*, il faut encore avoir présente à l'esprit la réflexion de Michel R. Hoffmann :

"Au lieu de célébrer la victoire en des termes grandioses, cette symphonie reflétait une allégresse personnelle et presque intime : la joie de l'homme qui observe, de sa fenêtre, des cortèges de fête mais qui ne s'y mêle pas, car il sait trop bien quel a été le prix du triomphe".



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

THEATRE PRINCESSE GRACE

Mardi 18 Avril
à 21 heures

MELOS QUARTETT

WILHELM MELCHER
violon

GERHARD VOSS
violon

HERMANN VOSS
alto

PETER BUCK
violoncelle



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

MELOS QUARTETT

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Quatuor en la majeur, K464

Allegro

Menuet

Andante

Finale, allegro non troppo

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Quatuor en la majeur, Opus 41, n° 3

Andante espressivo

Allegro

Adagio

Assai agitato

Adagio molto

Allegro molto vivace

ENTRACTE

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

9^e Quatuor en ut majeur, Opus 59, n° 3

Andante con moto

Allegro vivace

Andante con moto quasi allegretto

Minuetto (grazioso)

Allegro molto



MELOS QUARTETT

Voici quatre ans, nous nous réjouissons ici même de la première apparition en Principauté du "Quatuor Melos" qui avait trouvé au "Printemps des Arts" le cadre idéal pour fêter son vingtième anniversaire.

C'est en effet en septembre 1965 que deux violonistes de l'Orchestre de chambre de Wurtemberg, Wilhelm Melcher et Gerhard Voss, et deux membres de l'Orchestre de chambre de Stuttgart, le violoncelliste Peter Buck et l'altiste Hermann Voss, présentèrent leur premier concert public. Sept ans plus tard, ayant donné des concerts de jeunes artistes sous l'égide du Conseil allemand pour la musique et remporté deux brillants prix internationaux, à Genève et Rio de Janeiro, ils décidèrent de se libérer entièrement de leurs engagements antérieurs pour se consacrer à leur Quatuor qui, depuis lors, s'est pratiquement fait entendre dans le monde entier.

Aujourd'hui, leur répertoire comprend plus de 120 ouvrages des grands classiques mais aussi de compositeurs rarement joués en quatuor, tels Donizetti ou Janacek, et de contemporains, Malipiero, Lutoslawski, Kelemen et Wittlinger. Leur discographie commencée en 1969 s'est largement étendue aux *Intégrales* en particulier celle des *Quatuors* de Beethoven.

Dans un esprit de louable curiosité, maints auditeurs s'interrogent sur le sens de leur dénomination, "Quatuor Mélos". Prenez les trois premières lettres de *Melcher*, ajoutez les deux lettres médianes du nom de Voss, et vous aurez la réponse.

Pour lire avant le quatuor

Quel bonheur plus grand que celui d'entendre un quatuor? Et quel plus sûr chemin pour parvenir à ce bonheur que le silence?

Silence, cessation idéale de tout bruit mais irréalisable sur cette terre. Nous ne parvenons jamais par le silence qu'à mieux entendre des rumeurs que le tapage mesquin de la vie nous dissimule. Nous ne goûterons jamais qu'une ébauche de cette grande joie. Pourtant, ne dédaignons pas cette ébauche si par elle, nous nous rendons plus dignes de cet autre bonheur que nous dispense la musique de chambre, et, de toutes ses voix, celle du quatuor.

"C'est par la musique, porte d'azur, que nous sommes sortis de la vraie pauvreté, celle de l'âme. C'est la musique souveraine qui nous a fait entrevoir les vraies dimensions de l'homme".

Ce que dit ici Laurent Pasquier, celui que Duhamel appelle son frère, redisons-le opportunément dans le silence de notre cœur, en l'appliquant au Quatuor, forme idéale de la musique, notre ineffable bonheur...

WOLFGANG-AMADEUS MOZART (1756-1791)

Quatuor en la majeur (K 464)

Beethoven, relisant en compagnie de Czerny, la partition de ce Quatuor fit cette réflexion: "Voilà une œuvre! Ici Mozart dit au monde: Voyez ce que je pouvais faire si le temps était venu pour vous!"

Ainsi annoncé, que dire de plus de ce Quatuor en la, l'avant dernier des six Quatuors dédiés à Joseph Haydn, et qui fut composé à Vienne et achevé le 10 janvier 1785?

Au violon solo qui expose la première partie du thème premier, répond l'ensemble des cordes à l'unisson: et c'est ainsi par demandes et réponses, que se développe l'Allegro initial que suit immédiatement le Menuet. Celui-ci reprend, en l'inversant, le même procédé, et fait alterner gaieté et rêverie, dont nous conservons le souvenir durant que passe et s'estompe le Trio en mi.

Faut-il noter que l'indication première du mouvement suivant, Andante cantabile, a été réduite par Mozart lui-même à la seule précision Andante? Quoi qu'il en soit, retenons que le Thème donne lieu à six Variations dont Beethoven se souviendra lorsqu'il écrira son Cinquième Quatuor.

Remarquable par l'habileté de son contrepoint, l'Allegro ma non troppo final nous emporte dans son flot mélodique de plus en plus joyeux.

ROBERT SCHUMANN (1810-1856)

Troisième quatuor en la majeur, Opus 41/3

Même si 1842 commença pour Robert et Clara Schumann par la seule séparation de plus de quelques jours qu'ils eurent à supporter - une tournée de Clara à Hambourg et Copenhague - cette année-là est celle où ils virent grandir leur bonheur tant attendu. Ils demeurent tendrement unis; ils voient s'éveiller à la vie leur petite Marie, leur premier enfant. Clara fait passer sa carrière de pianiste virtuose après ses devoirs d'épouse et de mère, tout en prenant le soin d'étendre sa culture et de "s'élever jusqu'à Bach", grâce à Robert. Celui-ci accomplit une prodigieuse évolution créatrice: s'il n'abandonne ni les compositions pour piano ni les œuvres vocales, il sent tout le besoin de faire appel à l'orchestre et tout à la fois de

pénétrer dans le domaine de la musique de chambre; c'est ainsi que vont éclore les trois Quatuors dédiés à Mendelssohn.

Pourtant ne cherchons pas dans le Troisième Quatuor la complaisante évocation de ce bonheur.

Il débute par un court Andante espressivo avec lequel contraste le rythme de plus en plus tourmenté de l'Allegro traditionnellement construit sur deux thèmes. Il sera un instant coupé par un suave Adagio.

L'Assai agitato qui suit est particulièrement original dans sa forme. Il débute comme un lied où perce l'angoisse, puis le rythme de plus en plus accusé du Scherzo atteint à la violence pour finir cependant, lentement et pianissimo.

Soutenu d'une polyphonie assez complexe, l'Adagio molto déroule en une simple phrase, une pathétique rêverie.

Dans l'Allegretto molto vivace, Schumann semble lutter pour retrouver une sérénité qu'exprime un thème de gaieté dansante: c'est Florestan qui parle mais, ainsi qu'en l'âme de Schumann, Eusebius l'accompagne, l'interroge, le fait constamment moduler. C'est toute la double personnalité du compositeur qui se retrouve dans la lutte entre la volonté de sérénité et de bonheur et l'angoisse latente du drame futur.

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

Neuvième Quatuor, Opus 59/3

Sollicité par le Comte Razoumovski, fervent musicien et violoniste, de lui donner des leçons de composition de quatuor, Beethoven trouva une compensation élégante à son refus: il écrivit et dédia au Comte les trois Quatuors de l'Opus 59.

Les Carnets d'esquisses témoignent du travail accompli entre 1804 et 1808, mais aussi des souffrances morales et physiques que dut surmonter Beethoven. C'est ainsi qu'il écrit: "De même que tu te précipites dans le tourbillon de la société, de même il est possible d'écrire des œuvres malgré toutes les contraintes de cette société. Que ta surdité ne soit plus un mystère même pour l'art".

Parfois surnommé outre-Rhin "Quatuor héroïque", le Troisième Quatuor de l'Opus 59 est une œuvre d'énergie et de vigueur, qu'annonce déjà la tonalité d'ut majeur.

Un Andante con moto de 28 mesures, en grands accords tenus, précède sans l'annoncer directement, l'Allegro vivace où le premier thème, fier et énergique, l'emportera sur le second, plus expressif. Le développement amplifie largement ces éléments et la réexposition acquiert encore plus de force.

L'Andante con moto quasi allegretto qui épouse la forme-sonate est donc construit sur deux thèmes; mais ceux-ci, au lieu de s'opposer, se complètent et semblent vouloir se libérer de la mélancolie qui les enveloppe pour atteindre la sérénité.

On pourrait qualifier le Minuetto (grazioso) de strictement classique et insister sur son style "galant" n'était le Trio qui n'appartient qu'à Beethoven, de même que la coda qui transforme de façon inattendue le thème du Minuetto auquel s'enchaîne le finale.

Celui-ci est un Allegro molto qui développe librement une fugue monumentale. Si elle surprend encore aujourd'hui par sa puissance, elle effraya, à l'époque, jusqu'aux partenaires du violoniste ami, Schuppanzigh. Celui-ci s'étant plaint de l'effort qui était demandé à "de si frêles instruments", s'entendit répondre par Beethoven: "Croyez-vous donc que je me soucie de cela quand l'esprit souffle en moi et m'inspire!"

SALLE GARNIER

Vendredi 21 Avril
à 21 heures

RECITAL MONTSERRAT CABALLÉ

soprano

Au piano:

MIGUEL ZANETTI

La recette de ce concert de bienfaisance, organisé avec le concours de Reefspan, sera versée intégralement au Fonds d'aide à la promotion de jeunes solistes du Printemps des Arts



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

PROGRAMME

RECITAL

MONTserrat CABALLÉ

soprano

Au piano :

MIGUEL ZANETTI

Georg-Friedrich Haendel (1685-1759)

Oh sleep (*Sémélé*)

Lascia ch'io pianga (*Rinaldo*)

Oh had I Jubel's lyre (*Joshua*)

Francesco Gasparini (1668-1727)

Lasciar d'amarti

Giuseppe Giordani (1744-1798)

Caro mio ben

Alessandro Marcello (1684-1750)

Il mio bel foco

Vincenzo Puccitta (1778-1861)

Calma, o caro (*La Vestale*)

Giovanni Pacini (1796-1867)

Tacete, ohimé quei cantici (*Il Temistocle*)

ENTRACTE

Claude Debussy (1862-1918)

Beau soir

Jules Massenet (1842-1912)

Ouvre tes yeux bleus

Maurice Ravel (1875-1937)

Habanera

Isaac Albéniz (1860-1909)

La Lontananza

Moriro

T'ho riveduta

Joachim Turina (1882-1949)

A unos ojos

Cancion de cuna

Tu pupila es azul



MONTserrat CABALLÉ

Le hasard n'est pas toujours aveugle ! Il sait se manifester à l'aube même de la carrière de certains artistes qui en sont dignes. Tel fut l'heureux et juste destin de Montserrat Caballé qui, après avoir témoigné d'un art du chant exceptionnel en interprétant en sept ans quelque quarante-sept rôles, n'avait pas dépassé les limites d'une renommée qui ne répondait pas à ses mérites.

En remplaçant en 1965, à Carnegie Hall, Marilyn Horne tombée malade – et cela à l'improviste et sans répétition – elle triompha dans le rôle de "Lucrezia Borgia". Depuis ce jour, sur toutes les scènes du monde, Montserrat Caballé a abordé tous les genres et tous les styles, tant à la scène qu'en récital.

Ses moyens techniques lui permettent d'étendre son répertoire de Haendel à Pablo Casals dont elle a créé l'oratorio *El Pessebre*.

Son intelligente curiosité l'incite à remettre à jour des œuvres oubliées, en particulier de la première moitié du XIX^e siècle italien.

Sa musicalité lui permet de chanter tous les Italiens, mais aussi Wagner et Strauss. C'est d'ailleurs ce dont témoigne le programme de son récital au

"Printemps des Arts de Monte Carlo" qu'elle termine heureusement par des mélodies de ses chers Espagnols.

"Véritable incarnation de la diva de l'âge d'or du chant", a-t-on écrit à son sujet, et qui, pas un instant, n'oublie de servir avant tout la musique qu'elle aime et qu'elle sait nous faire aimer.



MIGUEL ZANETTI

Né à Madrid où il fit ses études et obtint le "Prix extraordinaire" d'Esthétique, d'Histoire de la musique et de Virtuosité pianistique et d'Harmonie, Miguel Zanetti, s'est consacré à la musique de chambre et à l'accompagnement.

Dans ce domaine, sa réputation s'est étendue à tel point qu'il a été le partenaire de solistes tels que Salvatore Accardo ou André Navarra, mais surtout de chanteurs et cantatrices parmi lesquels Victoria de Los Angelès et Montserrat Caballé, Teresa Berganza et Theresa Stich-Randall, Alfredo Kraus, José Carreras et Nicolai Gedda.

Miguel Zanetti n'a pas pour autant négligé l'enseignement et il occupe à l'Ecole Supérieure de Chant de Madrid, la chaire de Répertoire stylistique et donne des cours internationaux d'interprétation.

Récital Montserrat Caballé

Avec Montserrat Caballé, nous allons faire "un beau voyage" et le plus beau de tous, par la diversité des pays où la "cantatrice" va nous guider, sans effort (apparent) grâce à la maîtrise de son souffle, dans une sorte d'irradiation de la beauté, grâce à la pureté de son timbre, avec des plages où l'on croit atteindre à l'infini, et cette faveur nous sera accordée par ses impalpables pianissimi.

"Cantatrice", ai-je dit, et non pas "chanteuse". Naguère on distinguait encore celle dont la belle et grande voix était au service d'interprétations basées sur une éducation musicale profonde et réfléchie, et l'on disait une "cantatrice". Un mot qui n'a point de masculin, au grand dam et dépit des "chanteurs". Pour les consoler on prit l'habitude de les nommer par leur emploi, ténor, baryton ou basse.

C'est ainsi que "chanteuse" devait désigner, sans le moindre mépris d'ailleurs, la chanteuse "légère", "de charme" ou... "des rues"... "Cantatrice", ai-je dit, et non point "diva".

Ce n'est pas que Montserrat Caballé ne soit digne du terme qui, lui non plus, n'a pas de masculin, et qui veut dire "déesse". Mais ce soir, seule en scène avec le piano qui va l'accompagner, sans décors ni costumes somptueux, Montserrat Caballé va se tenir sur le proscenium et paraître se pencher vers nous et par instants nous tendre la main...

Car ce soir, la "cantatrice" se donne et s'abandonne à l'exercice périlleux et sublime qu'on appelle un récital.

Un récital qui pour nous sera une merveilleuse invitation au voyage...

Un voyage au point de départ incertain car comment savoir, avec Haendel, né à Halle mais qui repose sous les voûtes de Westminster Abbey et que nous entendrons chanté en anglais et... en italien!

Mais notre route ensuite sera toute tracée. Ce sera d'abord l'Italie, celle du XVIII^e siècle puis du XIX^e, le temps de nous convaincre un peu plus que, même en récital, la cantatrice peut encore rêver d'opéra...

Puis, ce sera la France au début de ce siècle, avec le plus illustre élève de Massenet, Debussy qui précèdera le maître. Pour Ravel, né à Ciboure, si près de l'Espagne, sa *Habanera* sera comme le pont vers ce pays où Montserrat Caballé rentre chez elle...

Nous savons bien, depuis Diaghilev, qu'aux oreilles de bien des gens, la meilleure musique espagnole est due à des compositeurs français qui s'appelaient Chabrier, Debussy, Ravel et quelques autres. En interprétant Albeniz et Turina, Montserrat Caballé s'inscrira-t-elle en faux contre cette assertion? Qu'importe, puisque de toutes façons, notre périple s'achèvera un peu comme il a commencé. Car qui peut savoir en quel pays de rêve Montserrat Caballé nous entraînera avec les "bis" que nous attendrions d'elle pour prolonger le beau voyage...

GEORG-FRIEDRICH HAENDEL (1685-1759)

"Oh! Sleep..." (Sémélé)

De celui que Romain Rolland célébrait en louant "le sens vivant de ce grand art tragique et lumineux comme celui des Grecs", entrouvrons d'abord la partition de *Sémélé* (1744).

Sémélé, fille du roi Cadmus et fiancée à Athamas, prince de Béotie, est secrètement amoureuse de Jupiter. Au deuxième acte, dans son palais, Sémélé chante un air de pure beauté et le plus célèbre de la partition: "Oh! Sleep, why dost thou leave me?" (Oh! Sommeil, pourquoi me délaisses-tu?...)

"Lascia ch'io pianga..." (Rinaldo)

C'est avec l'annonce de *Rinaldo* que le public londonien apprit en 1711 à connaître le nom de celui qui allait briller au premier rang de sa vie musicale pendant près de cinq décennies.

Un opéra inspiré d'un épisode de la *Jérusalem délivrée* du Tasse et composé "en deux semaines seulement avec la plus extrême perfection": il met en scène Renaud et Armide la magicienne. L'air "*Lascia ch'io pianga*" ("Laisse-moi pleurer") est une déploration émue, soutenue et prenante accompagnée des mêmes motifs rythmiques que la voix. Cet air reprend la sarabande de l'Ouverture du ballet d'*Almira*, ce qui d'ailleurs n'enlève rien à sa beauté...

"Oh! had I Jubel's lyre" ("Oh! Si j'avais une lyre...")

Nous passons de l'opéra à l'oratorio avec un air de *Josbua* (1748). Comme le laisse soupçonner le nom de Josué, successeur de Moïse et chargé de conduire le peuple d'Israël dans la terre de Canaan, la partition est quelque peu noyée dans les échos (bruyants) de batailles, sièges et atrocités de toutes sortes. Mais pour l'air: "Oh! Si j'avais une lyre..." Haendel délaisse tout de même timbales et tambours militaires, et nous offre un air à couplets et à vocalises, d'une veine heureuse que rehausse un rythme allègre.

FRANCESCO GASPARINI (1668-1727)

"Lasciar d'amarti" ("Laisse-moi t'aimer")

Il fut l'élève de Corelli et de Pasquini à Rome mais vécut surtout à Venise où il fut le maître de Marcello. Plus de 60 opéras et intermezzi et 7 oratorios sont au répertoire d'une production où figurent en bonne place des traités de composition qui font autorité. Ses motets sont aujourd'hui plus en honneur que son œuvre profane, mais on appréciera le lyrisme de cette imploration: "Oh! Laisse-moi t'aimer."

GIUSEPPE GIORDANI (1743-1798)

"Caro mio ben..." ("Mon bien cher")

Curieuse destinée que celle de cette canzonetta, la page la plus populaire de ce récital et pour laquelle un doute subsiste sur le nom de son auteur!

Quoi qu'il en soit, écoutons cette voix qui supplie: "Crois, ô mon bien cher, que sans toi mon cœur languit. Ton amie fidèle soupire toujours. O cruel, cesse tant de froideur..."

ALESSANDRO MARCELLO (1684-1750)

"Il mio bel foco" ("Mon beau feu...")

Philosophe et mathématicien, Alessandro Marcello savait aussi écrire de tendres choses comme en témoigne cette page délicate qui dit à peu près: "Le feu qui brûle en moi plaît à mon âme qui n'a nulle envie de le voir s'éteindre."

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Beau Soir

Celui qui allait mettre en musique, et de merveilleuse façon, Charles d'Orléans et Villon, Baudelaire, Verlaine et Mallarmé, s'essayait déjà à la mélodie alors qu'il était encore élève au Conservatoire. Entre des esquisses du *Clair de Lune* et de *Pantomime*, on trouve quatre mélodies sur des poèmes de Paul Bourget.

Beau Soir chante, sur un balancement d'arpèges, le "conseil d'être heureux" et de "goûter le charme d'être au monde", conseil que nous donne la rivière "car nous nous en allons comme s'en va cette onde..."

Dans ses "Notes sur l'interprétation des mélodies de Debussy", Jane Bathory plaisante sur l'enthousiasme des barytons pour cette mélodie parce qu'il y a, dit-elle, "un beau fa dièse aigu en force..."

JULES MASSENET (1842-1912)

"Ouvre tes yeux bleus"

Cette mélodie est la troisième du cycle intitulé "*Poème d'amour*" qui date de 1879. L'art de "cet exquis petit maître", on l'apprécie au théâtre, mais qui se souvient qu'il est un très fécond mélodiste? Parmi ses 258 mélodies – un record absolu! –, on aimera ce conseil donné à la femme aimée: "Ouvre tes yeux bleus".

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Habanera

En 1907, Ravel composait cette "*Vocalise - Etude, en forme de Habanera*", qu'il utilisait d'ailleurs dans sa *Rapsodie espagnole*, reprenant une œuvre composée 12 ans plus tôt. "Une espagnolade de plus", a-t-on dit avec quelque dédain. Pourtant Ravel qui aimait le balancement de cette danse populaire ne méprisait pas cette page écrite pour un concours du Conservatoire car il y avait bien joué de l'indécision tonale et, de fait, elle contenait en germe plusieurs éléments de son œuvre ultérieure.

ISAAC ALBENIZ (1860-1909)

Trois mélodies

Albeniz, comme Chopin et Liszt, est avant tout un pianiste, et c'est par le piano que s'exprime particulièrement son inspiration profondément espagnole et que brille la richesse et l'originalité de son écriture. De là vient que l'on a, bien à tort d'ailleurs, tendance à négliger l'œuvre lyrique, orchestrale et vocale d'Albeniz qui, selon l'expression de Debussy, "*jetait de la musique par les fenêtres*". Et n'oublions pas qu'en fin de compte, il a fondé l'école espagnole "*par quelques morceaux écrits comme en se jouant*".

Une bonne illustration de ce qui précède nous sera donnée avec les trois mélodies: "*La Lontananza*" ("Dans le lointain"), "*Morirò*" ("Je mourrai"), et "*T'ho riveduta*" ("Je t'ai revue").

JOAQUIN TURINA (1882-1949)

Trois mélodies

Comme son contemporain, Manuel de Falla, Turina a été marqué par son séjour parisien où il rencontra Debussy et Ravel entre autres. Mais il reste un pur musicien andalou, peignant sa ville mais sans le moindre pittoresque de pacotille et avec une sensibilité délicate et quelque peu austère. C'est ce qui explique d'ailleurs qu'entre les deux nuances du chant andalou, le *flamenco* légèrement encanaillé, et le *rondo*, plus sévère, plus contenu, plus profond, c'est du *jondo* qu'il est le plus proche.

C'est avec trois pages caractéristiques, – "*A unos ojos*", "*Canción de cuna*", "*Tu pupila es azul*", que s'achèvera ce récital.

BIENNALE DE SCULPTURE MONTE-CARLO 89

Dans le cadre du Printemps des Arts
25 MARS-30 SEPTEMBRE 1989



Karel Appel
Arman
Jean Arp
Fernando Botero
Alexander Calder
César
John Chamberlain
Sandro Chia
Enzo Cucchi
Salvador Dalí
Giacometti
Willem de Kooning
Ellsworth Kelly
Alain Kirili
Claude & François-Xavier Lalanne
Fernand Léger
Giacomo Manzù
Marino Marini
André Masson
Joan Miró
Henry Moore
David Nash
Isamu Noguchi
Anne & Patrick Poirier
Arnaldo Pomodoro
Niki de St Phalle
George Segal
Susana Solano
Sacha Sosno
Antoni Tàpies
Bernar Venet

Arman - "DHL"

Une exposition de la Galerie Marisa del Re, New York,
avec le concours de la Société des Bains de Mer



Informations :
Atrium du Casino, Place du Casino, Monte-Carlo
Tel. : (93) 50 69 31



CONCERTS AU PALAIS PRINCIER

AVANT-PROGRAMME 1989

JUILLET

Dimanche 16 à 21 h 45

JAMES DE PREIST
MICHEL DALBERTO (pianiste)
AUGUSTIN DUMAY (violoniste)
GARY HOFFMAN (violoncelliste)

Mercredi 19 à 21 h 45

GIANLUIGI GELMETTI
QIAN ZHOU (violoniste)

Dimanche 23 à 21 h 45

LAWRENCE FOSTER
HELENE GRIMAUD (pianiste)

Mercredi 26 à 21 h 45

LAWRENCE FOSTER
LUCIANO PAVAROTTI (ténor)

AOÛT

Mercredi 2 à 21 h 45

JERZY SEMKOW
RUGGERO RAIMONDI (baryton)

Dimanche 6 à 21 h 45

SERGE BAUDO
CYPRIEN KATSARIS (pianiste)

Mercredi 9 à 21 h 45

YURI AHRONOVITCH
ALEXIS WEISSENBERG (pianiste)

(sous réserve d'éventuels changements)

PIANOTECHNIC

Jacques Coquelin

Facteur de pianos · Technicien · Accordeur de concert
Expert près des Tribunaux

SCHIMMEL · PLEYEL · ERARD · GAVEAU
STEINWAY & SONS · BÖSENDORFER
BECHSTEIN · GROTRIAN · STEINWEG · FEURICH
EUTERPE · RAMEAU PIANOS DE FRANCE
Location de concert · STEINWAY & SONS · BÖSENDORFER



*Jacques Coquelin entretient et accorde les pianos de concert
de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo
et du Printemps des Arts*

VENTES · ACCORDS · REPARATIONS · EXPERTISES
Magasin d'exposition :
5-9 boulevard Montfleury · 06400 Cannes
Tél. 93 38 34 46 · Minitel: PIANOTECHNIC CANNES Code 11

PHOTOS: SUSESCH BAYAT · AG. DE PRESSE BERNARD · MALCOLM CROWTHERS · FRITZ CURZON · KENN DUNCAN · MARA EGGERT
ERATO/JACQUES SARRAT · ROBERTO ESTRADA · FOTOGRAFIE AMERICAINE · HAARI IRMLER · KARSH · LELLI & MASOTTI
LENDINEZ · GAETAN LUCI · MAC BURNIE · CHRISTOPH MOHZ · PHONOGRAM/CLAUDE DELORME · REAL · MARTHA SWOPE

EDITION JACQUES RAMEL S.A.



MONTE CARLO PALACE

L'adresse!



3.5.7.9, boulevard des moulins

**Appartements, bureaux, boutiques
de très grand luxe.**

Vente dans toutes les agences monégasques agréées.

Bureau de vente sur place.

Tél. 93.50.40.20 - Télex 489 135 MC - Téléfax 93.50.40.41

SCI RESIDENCE