



PRINTEMPS DES ARTS DE MONTE-CARLO 2002



l'adresse de référence du nouveau quartier des affaires, à Fontvieille



GILDO PASTOR CENTER



HELENE
PASTOR
PALLANCA



WORLD TRADE CENTER

7, rue du Gabian - MC 98000 Monaco - Tél. (377) 92 05 57 57 - Fax (377) 92 05 57 58



2 0 0 2

*Sous le Haut Patronage de S.A.S. le Prince Souverain
et la Présidence de S.A.R. la Princesse de Hanovre*

"AUTOUR DU SACRÉ"

29 MARS - 28 AVRIL 2002

*La couverture de ce programme
a été conçue spécialement pour le Printemps des Arts par
Nicolas ALOUIN,
lauréat du "Grand Prix de S.A.S. le Prince Rainier III"
de la Fondation Prince Pierre de Monaco (2001)*

MARS

Vendredi 29 à 21h30
Chapelle de la Visitation

LE POÈME HARMONIQUE
Direction : **Vincent DUMESTRE**
"Musiques pour les Ténèbres"
de **Michel Richard de Lalande**

Samedi 30 à 21h00
Chapelle de la Visitation

LES VEILLEURS DE NUIT
"Les sonates du Rosaire"
de **Heinrich Ignaz Franz Biber**

Dimanche 31 à 18h00
Auditorium Rainier III

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
Direction : **Rinaldo ALESSANDRINI**
Elisabetta SCANO, soprano
Malena ERNMAN, alto
Bach, Haydn, Pergolese

AVRIL

Mardi 2 à 21h00
Salle des Variétés

MUSICATREIZE
Direction : **Roland HAYRABEDIAN**
Haydn, Schubert, Janacek, Bartok, Ligeti

Vendredi 5 à 21h00
Auditorium Rainier III

Récital **Nikolaï LUGANSKY**, piano
Chopin, Medtner, Rachmaninov

Samedi 6 à 21h00
Auditorium Rainier III

Récital **Felicity LOTT**, soprano
Graham JOHNSON, piano
Purcell, Schubert, Wolf, Chabrier, Satie, Poulenc, Messager, Roussel, Yvain

Dimanche 7 à 18h00
Auditorium Rainier III

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
Direction : **Marek JANOWSKI**
Soliste : **Roger MURARO**, piano
Messiaen : Turangalila-Symphonie

Lundi 8 à 21h00
Salle des Variétés

TRIO WANDERER et **Paul MEYER**, clarinette
Schubert : Trio opus 99
Messiaen : Quatuor pour la Fin du Temps

Jeudi 11 à 21h00
Eglise Saint Charles

A SEI VOCI - Direction : **Bernard FABRE GARRUS**
et **L'ENSEMBLE TAVAGNA**
"Polyphonies sacrées et profanes du bassin méditerranéen"

Vendredi 12 à 21h00
Salle des Variétés

Angélique IONATOS
"Sacré et profane autour de la Méditerranée"

Samedi 13 à 21h00
Salle des Variétés

RIZWAN-MUAZZAM QAWWALI (Ensemble pakistanais)
"Musique Soufie"

PAGE

7

11

16

20

23

26

30

36

39

42

44

Dimanche 14 à 18h00
Grimaldi Forum
Salle des Princes

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
Direction : **Marek JANOWSKI**
Alessandra MARC, soprano / **Birgit REMMERT**, alto
Christian ELSNER, ténor / **Franz Josef SELIG**, basse
Rundfunkchor Berlin, **Simon HALSEY**, chef de chœur
Beethoven : Missa Solemnis

47

Mardi 16 à 21h00
Salle des Variétés

Théâtre : "Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc"
de **Charles PÉGUY**
avec **Françoise SEIGNER**, **Delphine HABER** et **Pascale CHEMIN**
Mise en scène : **Jean-Paul LUCET**
Avec la collaboration de l'Espace Culturel Fra Angelico - Diocèse de Monaco

53

Mercredi 17 à 21h00
Salle des Variétés

Cinéma : "Jeanne au bûcher" (1954)
de **Roberto ROSSELLINI** avec **Ingrid BERGMAN**
Musique de **Arthur HONEGGER**
En collaboration avec les Archives Audiovisuelles de Monaco

56

Jeudi 18 à 21h00
Salle des Variétés

KRONOS QUARTET
Vrebalov, Glass, Revueltas, Briseno, Lara, Reich, Vasks

59

Vendredi 19 à 21h00
Grimaldi Forum
Espace Le Génois

"MONTREUX JAZZ FESTIVAL A MONACO"
Michel CAMILO Trio
Michel CAMILO, piano / **Anthony JACKSON**, basse
Horacio "El Negro" HERNANDEZ, batterie

63

Samedi 20 à 21h00
Grimaldi Forum
Espace Le Génois

"MONTREUX JAZZ FESTIVAL A MONACO"
Charlie HADEN "Nocturne"
Charlie HADEN, contrebasse / **Gonzalo RUBALCABA**, piano
David SANCHEZ, sax ténor / **Federico BRITOS RUIZ**, violon
Ignacio BERROA, batterie

65

Dimanche 21 à 21h00
Auditorium Rainier III

SOLISTES EUROPÉENS, LUXEMBOURG
Direction : **Jack Martin HÄNDLER**,
Augustin DUMAY, violon
Slavicki, Haydn, Brahms, Ives

67

Mercredi 24, Jeudi 25
Vendredi 26, Samedi 27
à 20h30
Dimanche 28 à 16h00
Grimaldi Forum
Salle des Princes

LES BALLETS DE MONTE-CARLO
"Opus 40" de **Jean-Christophe MAILLOT**
"No More Play" de **Jiri KYLIAN**
"Sechs Tanze" de **Jiri KYLIAN**
Une création de **Jacopo GODANI**

71

Vendredi 26 à 21h00
Salle des Variétés

Carte blanche à **Marie DEVELLEREAU**, soprano
avec **Jean-François ZYGEL**, piano
et **Xavier PHILLIPS**, violoncelle
Debussy, Fauré, Massenet, Poulenc, Ravel
Création d'une œuvre de **J.F. Zygel**
pour soprano, violoncelle et piano
(commande du Printemps des Arts de Monte-Carlo)

81

(Sous réserve d'éventuels changements)

Les analyses musicales et les notices des artistes figurant dans ce programme ont été rédigées pour le Printemps des Arts
par **René IMBERT**, à l'exception des Ballets de Monte-Carlo et de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo.

Magie de l'instant, UBS Verbier Festival Youth Orchestra.

PUBLICIS



Réceptivité. Votre avenir financier est primordial. Chez UBS, votre gestionnaire attire investit beaucoup de temps et d'efforts pour connaître votre situation et vous proposer des prestations personnalisées pour la gestion de votre patrimoine. Ce qui requiert lucidité, intelligence et perspicacité. Et beaucoup de doigté pour interpréter au mieux toutes les subtilités de vos exigences en matière de finances. Retrouvez-nous sur www.ubs.com/monaco

«Un doigté incomparable.»



UBS (Monaco) S.A., 2, avenue de Grande-Bretagne, MC-98000 Monaco
UBS (Monaco) S.A., 10/12, quai Antoine 1^{er}, MC-98000 Monaco
Tel. +377-93-15 58 15, Fax +377-93-15 58 00

PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

Sous le Haut Patronage de S.A.S. le Prince Souverain
et la Présidence de S.A.R. la Princesse de Hanovre
Membre de l'Association Européenne des Festivals
et de la Fédération Française des Festivals
Internationaux de Musique

Ouvert aux principaux genres et styles musicaux, mais aussi à la danse, au théâtre, au cinéma et aux arts plastiques, le Printemps des Arts de Monte-Carlo, membre de l'Association Européenne des Festivals et de la Fédération Française des Festivals Internationaux de Musique, se veut une sorte de "microcosme" de la vie culturelle très dense de la Principauté.

Après avoir abordé le siècle nouveau en rendant hommage à la musique du XX^e siècle, le Printemps des Arts de Monte-Carlo a intitulé cette année sa dix-huitième édition : **Autour du Sacré.**

Ce thème permettra, bien entendu, de présenter certains chefs d'œuvre de la musique sacrée, comme les *Sonates du Rosaire* de Biber par les Veilleurs de Nuit, ou le *Quatuor pour la Fin du Temps* de Messiaen par le Trio Wanderer et Paul Meyer, ou, interprétés par l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, le *Stabat Mater* de Pergolèse, sous la direction de Rinaldo Alessandrini, et la *Missa Solemnis* de Beethoven, sous la direction de Marek Janowski.

Mais cette thématique permet aussi, selon la vocation du Printemps des Arts, de mettre en valeur le croisement des styles, des époques, des cultures et des religions, en proposant, de la musique baroque au répertoire contemporain, des programmes privilégiant les influences réciproques du sacré et du profane.

Ainsi, chaque soliste, chaque ensemble proposera son approche musicale de ce thème "Autour du Sacré": de Felicity Lott à Nikolai Lugansky, de Musicatreize au Kronos Quartet, sans oublier Augustin Dumay et les Solistes Européens du Luxembourg.

De même, on relèvera le concert dédié aux polyphonies sacrées et profanes du bassin méditerranéen, associant deux ensembles vocaux a cappella - A Sei Voci et Tavagna - et le récital donné par Angélique Ionatos, qui interprétera notamment le superbe et très moderne *Lamento de Marie*.

Parmi les temps forts du festival :

- une nouvelle production du *Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc* de Charles Péguy, adapté et mis en scène par Jean-Paul Lucet avec Françoise Seigner; cet événement sera suivi par la projection de *Jeanne au bûcher* de Roberto Rossellini, d'après l'oratorio de Honegger ;
- en exclusivité européenne, les Rizwan-Muazzam Qawwali viendront directement du Pakistan illustrer le mysticisme de l'Islam avec des chants et musiques soufis, incantations et louanges au prophète ;
- résolument profane et festive, la nouvelle collaboration du Printemps des Arts avec le Montreux Jazz Festival proposera deux soirées "Club" avec les rythmes latinos du Michel Camilo Trio et de Charlie Haden ;
- la "carte blanche" offerte à Marie Devellereau, Xavier Phillips et Jean-François Zygel auquel le Printemps des Arts a passé commande d'une œuvre pour cette occasion.

Cette 18^e édition du Printemps des Arts s'ouvrira sur une exposition de trente-huit gouaches de Marc Chagall dédiées à l'univers du cirque et pour la première fois présentées au public, dans une scénographie confiée au grand styliste américain, Hilton McConnico.

Printemps des Arts de Monte-Carlo, 4, Boulevard des Moulins, MC 98000 Monaco
Tél.: +377 / 93.15.83.03 - Télécopieur : +377 / 93 50 66 94

“Musiques pour les Ténèbres”

LE POÈME HARMONIQUE

Direction
VINCENT DUMESTRE

CLAIRE LEFILLIÂTRE, dessus

DAMIEN GUILLON, haute-contre

HUGUES PRIMARD, taille

BERNARD ARRIETA, basse-contre

MARTIN BAUER, basse de viole

LAURENT STEWART, orgue

VINCENT DUMESTRE, théorbe

MICHEL RICHARD DE LALANDE

Psaume : *In te Domine Speravi* (plain-chant et faux bourdon)

Leçons de Ténèbres du Jeudi (édition 1730)

Leçon de Ténèbres du Jeudi (en plain-chant)

(*Passiones Domini NJC cum Lamentationibus Jeremiae Prophetarum*)
(Nivers, éd. Frédéric Léonard Paris 1698)

Miserere (version messe de Sébastien de Brossard 1711)

Avec le soutien de la Fondation d'entreprise France Telecom

FRANCE MUSIQUES 

partenaire du Printemps des Arts de Monte-Carlo

DIMANCHE 28 AVRIL, 20H00

GRIMALDI FORUM (ESPACE LE GÉNOIS)

MONTREUX JAZZ FESTIVAL À MONACO

Michel Camilo Trio

(enregistré le 19 avril 2002 à 21h00)

Charlie Haden “Nocturne”

(enregistré le 20 avril 2002 à 21h00)

 **France
musiques**

francemusiques.com



LE CASINO DE MONTE-CARLO PRÉSENTE LATIN GROOVE EXPERIENCE



COCKTAILS, DANSE ET MUSIQUE LIVE
CONSOMMATION-SPECTACLE : 40 €
À PARTIR DE 22H30 - SHOW À 23H

LE BAR CUBAIN (377) 92 16 36 36
WWW.MONTECARLORESORT.COM VMC PRODUCTION



LE POÈME HARMONIQUE

Fondé en 1997, le Poème Harmonique s'est fixé pour but de faire mieux connaître et de redonner vie à certaines pages de musique ancienne, notamment du début du XVII^e siècle, tant du point de vue vocal qu'instrumental. Il se livre pour cela à un travail sur l'expressivité, sur la technique vocale, sur le jeu instrumental, sur l'interprétation en général, dont il veut retrouver le style original. Il utilise évidemment des instruments anciens tels le théorbe, le lirone, le tiorbino, l'arpa tripla. Malgré son «jeune âge», le Poème Harmonique s'impose comme une des meilleures formations du genre, tant au concert qu'au disque (pour la firme Alpha), pratiquement tous ses enregistrements étant distingués par les revues spécialisées : Diapason d'or de l'année, Choc du Monde de la musique de l'année, Répertoire, Opéra International, Télérama, etc. On lui doit entre autres des gravures tout à fait remarquables consacrées à Domenico Belli (mort en 1627), Bellerofonte Castaldi (1580-1649), Allegri, Buonamente.

Le Poème Harmonique est soutenu par la Fondation France Telecom, il est ensemble résident de l'Académie Bach d'Arques la Bataille, et travaille en collaboration avec l'Atelier de recherche du Centre de musique baroque de Versailles.



VINCENT DUMESTRE

Après des études de guitare classique, il a abordé dès 1991 les instruments anciens, luth, guitare baroque, théorbe, aux CNR de Toulouse et de Boulogne et lors de stages avec les meilleurs spécialistes. Il a ensuite participé à de nombreux concerts et à une trentaine d'enregistrements avec des ensembles comme Ricercar Consort, la Simphonie du Marais, le Concert des Nations, A Sei Voci, la Grande Écurie et la Chambre du Roy, Akademia, le Centre de musique baroque de Versailles. En 1997, il a fondé le Poème Harmonique dont il assure la direction. Il a été élu «Jeune talent 1999» par la revue Diapason pour le travail effectué au sein de cet ensemble.

MICHEL RICHARD DE LALANDE

1657-1726

Leçons de Ténèbres

La liturgie catholique extrêmement riche de la Semaine Sainte comprend en particulier des *Leçons de Ténèbres*, qui se chantaient à l'origine lors des offices des Matines (de la nuit à l'aube) des Jeudi, Vendredi et Samedi Saints, puis furent avancées à l'après-midi du jour précédent, devenant ainsi les *Leçons* des Mercredi, Jeudi et Vendredi Saints.

Chacune se composait de trois Antienne et de trois Psaumes, ainsi que de trois *Leçons* suivies de leurs Répons. Ces *Leçons* sont en fait des versets de la première des cinq *Lamentations* du Prophète Jérémie qui sont, on le sait, un texte acrostiche, chaque verset étant lancé par une lettre de l'alphabet hébreu.

Ces offices furent longtemps suivis avec dévotion par les fidèles. Dès le milieu du XVII^e siècle, il apparut que la ferveur serait encore plus grande si on «remettait en valeur» la mélodie grégorienne par l'introduction de la musique «contemporaine». Le premier compositeur traitant des *Lamentations* dans le nouveau genre fut l'Italien Vincenzo Galilei ; en France, ce furent Michel Lambert, Charpentier, Bouzignac, de Lalande, Brossard, Bernis, Couperin.

De Lalande fut le compositeur de musique sacrée le plus influent de la Cour de Versailles durant le Grand Siècle, plus que Lully lui-même. Il a en particulier contribué au corpus de musique sacrée pour des voix féminines, à une époque où cette musique était généralement considérée comme la chasse gardée des voix masculines.

Les *Leçons de Ténèbres* furent composées «pour les Dames de l'Assomption et chantées par Mesdemoiselles de La Lande à l'admiration de tout Paris». Les deux filles du compositeur étant mortes de la variole en 1711, les *Leçons* furent composées avant cette date, vraisemblablement dès 1680.

Les *Trois Leçons du Mercredi Saint* sont construites autour des quatorze premiers versets de la première *Lamentation* de Jérémie qui en compte vingt-deux et qui décrivent la Jérusalem détruite. Ils sont entourés par une antienne, un psaume, un répons.

Les *Leçons du Vendredi Saint* sont construites quant à elles sur la dernière moitié du troisième chapitre et les chapitres 4 et 5 des *Lamentations* de Jérémie.

Miserere

Écrite pour soprano (et chœur de sopranos) et basse continue, cette œuvre fut également composée vers 1706 pour les Dames de l'Assomption et chantée par les filles du compositeur. Elle a pour base le Psaume 50, un des psaumes de David : «O Dieu, aie pitié de moi dans ta bonté», qui a inspiré de très nombreux compositeurs : Josquin des Prés, Allegri, Alessandro Scarlatti, Charpentier, Lully... et dans les dernières années du XX^e siècle : Arvo Pärt. De Lalande lui-même avait écrit un grand motet sur le même Psaume 50 en 1687.

Entre les neuf mouvements écrits pour voix soliste «les religieuses chantent alternativement un verset sur le plain-chant», ce qui assure ainsi un contraste musical saisissant dans le traitement de ce psaume relativement long. Le premier manuscrit comportait plusieurs versions de plain-chant pour les différents versets chantés en alternance ; mais l'édition gravée en 1730 n'indique qu'un plain-chant destiné à être employé pour tous ces versets.

Le premier récit (Verset 1 : O Dieu, aie pitié de moi dans ta grande bonté) est très différent de celui du grand motet antérieur de de Lalande. Il est d'une grande simplicité et évoque l'introduction de l'œuvre similaire de Lully de 1664 dont il adopte la même tonalité d'ut mineur. Le deuxième récit (Versets 3 et 4 : Lave-moi complètement de mon iniquité et purifie-moi de mon péché, car je reconnais mes transgressions et mon péché est constamment devant moi) est écrit dans une mesure ternaire.

Le récit suivant (Versets 8 et 9 : Purifie-moi avec l'hysope et je serai pur ; lave-moi et je serai plus blanc que la neige. Annonce-moi l'allégresse et la joie et les os que tu as brisés se réjouiront) est construit sur des contrastes de tempos et de tonalités. Il en est de même pour l'un des mouvements les plus expressifs de l'œuvre, qui met en musique les versets 15 et 16 (O Dieu, Dieu de mon salut, délivre-moi du sang versé et ma langue célébrera ta miséricorde. Seigneur, ouvre mes lèvres et ma bouche publiera ta louange), où l'on passe du récitatif mesuré suppliant à un air orné, léger et gracieux, pour refléter les changements de caractère du texte.

La version du motet à voix seule du verset 18 (Les sacrifices qui sont agréables à Dieu, c'est un esprit brisé ; o Dieu, tu ne dédaignes pas un cœur brisé et contrit) dérive du grand motet antérieur ; c'est le récitatif mesuré qui est employé, avec des retards harmoniques, des ornements, des

procédés expressifs comme la répétition du mot «non».

Le dernier air, le plus long (Verset 20 : Alors tu agréeras des sacrifices de justice, des holocaustes et des victimes tout entières ; alors on offrira des taureaux sur ton autel) a un caractère cérémonial rendu par des figurations rythmiques animées, des changements de tonalités, des méliques vocaux très expressifs, en particulier sur les mots «ton autel».

Par l'utilisation des basses obstinées chromatiques dans l'écriture de la basse continue, du silence expressif des longues pauses, par la très grande attention qu'il accordait aux textes mis en musique, il semble que l'œuvre sacrée de de Lalande renferme l'expression la plus éloquente d'un compositeur au sommet de sa réussite.

LE POÈME HARMONIQUE
VINCENT DUMESTRE



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTECARLO

LES VEILLEURS DE NUIT

ALICE PIÉROT, violon baroque

MARIANNE MULLER, viole de gambe

ELISABETH GEIGER, clavecin et orgue

PASCAL MONTEILHET, théorbe

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER

Les Sonates du Rosaire (extraits)

Les mystères joyeux

Annonciation

Visitation

Nativité

Présentation au Temple

Recouvrement de Jésus

ENTRACTE

Les mystères douloureux

Christ au Mont des Oliviers

Flagellation

Couronnement d'épines

Portement de la Croix

Crucifixion

SAMEDI
30
MARS
À 21 HEURES

CHAPELLE
DE LA
VISITATION

LES VEILLEURS DE NUIT

Mezzo

Création Autonomie - Crédits photos : E. Maspa - S. Lauterwasser - Jean Gaumy/Magnum



CHRISTOPH ESCHENBACH

**Musique symphonique - Récital
Musique vocale - Musique baroque ou ancienne
Musique de chambre - Musique d'aujourd'hui.**



NELSON FREIRE



LAURENT KORCIA



ORCHESTRE PHILHARMONIQUE TCHÈQUE



MSTISLAV ROSTROPOVITCH



HERBERT VON KARAJAN

SUR LE CA
ET SUR
SATELLIT



LES VEILLEURS DE NUIT

ALICE PIÉROT, *violin baroque*

Premier prix de violon «classique» du Conservatoire de Lyon, lauréate de concours de musique de chambre, elle s'est orientée ensuite vers le violon baroque et a été violon solo des Musiciens du Louvre sous la direction de Marc Minkowski. Appelée régulièrement à jouer dans des formations comme l'Ensemble Bach des Pays-Bas, l'Arte dei Suonatori de Pologne, l'Orchestre Ad Fontes de Zurich, elle est également premier violon du Parlement de Musique que dirige Martin Gester. Elle se consacre aussi à la musique de chambre avec les Nièces de Rameau et le Quatuor Ad Fontes.

Les Mystères du Rosaire

L'un des exercices de piété le plus pratiqué par les fidèles catholiques fut longtemps la récitation du chapelet, ou plus précisément du Rosaire, un grand chapelet composé de quinze dizaines de petits grains correspondant à la récitation de l'Ave Maria, séparés par des grains plus gros correspondant à celle du Pater Noster. Pour susciter une réflexion chez le fidèle au-delà de la récitation mécanique des deux prières, l'Église choisit de caractériser chaque dizaine de chapelet par une étape de la vie du Christ et de la Vierge Marie, désignée sous le nom de Mystère.

Il y a ainsi cinq **Mystères Joyeux** : l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, la Présentation de Jésus au Temple, le Recouvrement de Jésus (après qu'il eut rencontré les docteurs de la Loi); cinq **Mystères Douloureux** : l'Agonie au Mont des Oliviers, la Flagellation, le Couronnement d'épines, le Portement de croix, la Crucifixion; cinq **Mystères Glorieux** : la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte, l'Assomption de la Vierge, le Couronnement de Marie.

Non loin de la Principauté de Monaco, à Menton, on peut rejoindre le Monastère de l'Annonciade par le chemin du Rosaire, un sentier jalonné de quinze petites chapelles évoquant les quinze Mystères du Rosaire : les chapelles originelles furent construites vers 1660 à l'initiative d'une sœur du Prince Louis I^{er} de Monaco guérie miraculeusement de la lèpre. Elles ont été restaurées et décorées par des artistes de notre région il y a une vingtaine d'années.

Mezzo, c'est aussi de l'opéra, de la danse, des films, des documentaires, des archives, des musiques du monde, du jazz...

Pour vous abonner : 08 36 68 64 63 (0,34 €/mn) ou www.mezzo.fr

Mezzo partenaire du Printemps des Arts de Monte-Carlo

DU 22 FÉVRIER AU 14 AVRIL 2002

SALLE D'EXPOSITION DU QUAI ANTOINE 1^{ER}

MARC CHAGALL

Cirque



Cirque, vers 1957

Marc Chagall fait partie des artistes modernes les plus imprégnés par la représentation du sacré. C'est toutefois une exposition peu conventionnelle, mise en scène par le célèbre styliste Hilton McConnico, qui sera présentée dans la Salle du quai Antoine 1^{er}, en Principauté.

Le public pourra découvrir, exposée pour la première fois, une série originale de 38 gouaches exécutée par Marc Chagall, vers 1957, puis éditée en 1967 chez Tériade.

Cette exposition s'inscrit dans le thème du cirque qui marquera les grandes manifestations artistiques de l'année 2002 en Principauté.

Commissariat général : Martine Fresia
Scénographie et direction artistique : Hilton McConnico

OUVERT TOUS LES JOURS DE 12H À 19H

ENTRÉE LIBRE

Renseignements : +377 93 15 83 03

MARIANNE MULLER, viole de gambe

Lauréate de la Schola Cantorum, elle a poursuivi ses études avec Wieland Kuijken au Conservatoire de La Haye, où elle a obtenu son diplôme de soliste.

Elle joue régulièrement dans plusieurs pays européens et américains, participe à des festivals comme ceux de Bruges, Saintes, Sablé, Utrecht en tant que soliste, chambriste ou au sein d'ensembles tels La Chapelle Royale, l'ensemble Gradiva, Hesperion XX, Les Nièces de Rameau. Elle-même est à l'initiative de l'ensemble Khôra.

Esprit curieux, ouvert à la musique contemporaine, elle interprète aussi des œuvres de notre temps. D'une discographie imposante, on peut retenir chez ADES un récital Marin Marais et une intégrale des *Sonates avec clavecin* de Bach (avec Willem Jansen).

ELISABETH GEIGER, clavecin et orgue

Elle a étudié le clavecin, l'orgue, l'harmonie, la basse continue, au départ de musique ancienne du Conservatoire de Strasbourg, puis au Conservatoire Erik Satie de Paris, avant de suivre des stages et master-classes et de travailler à la Fondation Royaumont avec notamment Gérard Lesne et Jean-Claude Malgoire. Elle joue régulièrement avec les ensembles Concerto di bassi, Akademia, Douce Mémoire.

PASCAL MONTEILHET, théorbe

Lauréat de la Fondation Menuhin France après avoir terminé ses études de luth à la Schola Cantorum de Bâle, il travaille avec les plus grands noms de la musique baroque (Christie, Harnoncourt, Herreweghe, Savall, Minkowski), ainsi qu'avec le Seminario Musicale de Gérard Lesne dont il est membre permanent depuis sa création.

Fondateur des ensembles Les Libertins et Les basses réunies, il vient d'entreprendre, à la demande du Centre de musique baroque de Versailles, une série d'enregistrements du répertoire du luth et de l'air de cour en France au XVII^e siècle : quatre disques sont déjà sortis, dont l'un couronné d'un Diapason d'or.

En février 2000, Pascal Monteilhet a obtenu un Choc du Monde de la musique pour son enregistrement des transcriptions des *Suites pour vio-loncelle* de Bach.

HEINRICH IGNAZ FRANZ BIBER

1644-1704

Compositeur et violoniste autrichien qui servit à la cour de plusieurs monarques et grands noms de la noblesse, il a laissé des œuvres de musique sacrée parfois «monumentales» (sa *Messe Solennelle* pour la cathédrale de Salzbourg de 1682 fait appel à 53 voix), des opéras, des chœurs. Mais il a surtout écrit pour le violon ; il est d'ailleurs considéré comme l'un des fondateurs de l'école allemande de violon : telle *Passacaille*, écrite vers 1675, annonce clairement la fameuse *Chaconne* de Bach. Biber se distingue en particulier par un emploi savant du jeu sur doubles cordes et surtout de la «scordatura», procédé qui consiste à modifier l'accord habituel de l'instrument.

C'est le cas pour ses seize *Sonates d'église pour violon et basse continue* consacrées aux quinze Mystères du Rosaire plus une scène apocryphe, l'*Ange gardien*. Chacune de ses sonates ou presque nécessite un accord différent du violon (quatorze au total et il ne faut pas moins de six violons pour les interpréter) en relation avec la tonalité de chaque pièce, et permettant toutes sortes d'effets et de sonorités : par exemple, pour la sixième sonate, au lieu de l'accord normal sol2-ré3-la3-mi4, l'accord est la bémol2-mi bémol3-soi3-ré4.

C'est dire que cette œuvre publiée en 1674 et dédiée au prince-archevêque de Salzbourg («*Ces sonates variées, préludes, allemandes, courantes, sarabandes, arias, chaconnes, variations, etc. sont écrites pour honorer les quinze Mystères sacrés de la vie de Marie et du Christ*») est un exemple sans précédent dans l'histoire de la scordatura, mais aussi dans celle de la musique sacrée. Celle-ci est traditionnellement liée au chant et au verbe en particulier. Ici, Biber choisit un violon accompagné d'un riche continuo (orgue, clavecin, théorbe, viole de gambe) pour dire et chanter la parole sacrée, traduisant au moyen du langage musical du baroque, avec ses figures, ses images et ses passions, le contenu extra-musical.



MONTE CARLO
ORCHESTRE
PHILHARMONIQUE

Direction :

RINALDO ALESSANDRINI

Solistes :

ELISABETTA SCANO

soprano

MALENA ERNMAN

alto

JOHANN SEBASTIAN BACH

Cantate BWV 42, ouverture

JOSEPH HAYDN

Symphonie N°49 "La Passion" en fa mineur

Adagio

Allegro di molto

Menuet

Finale : Presto

— ENTRACTE —

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESE

Stabat Mater

DIMANCHE
31
MARS
A 18 HEURES

AUDITORIUM
RAINIER III

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
RINALDO ALESSANDRINI - ELISABETTA SCANO



RINALDO ALESSANDRINI,

chef d'orchestre

Il est un des plus grands spécialistes de la musique ancienne et baroque, en tant que chef et aussi par des révisions d'œuvres comme la *Missa romana* de Pergolese et la cantate *La contesa dei Numi* de Vinci. Il a notamment dirigé à plusieurs reprises l'ensemble instrumental Concerto italiano dans tous les grands festivals européens.

Parmi ses principales prestations, *Semele* de Haendel au Festival de Spoleto, *Le couronnement de Poppée* à Cardiff, *Le combat de Tancredi et Clorinde*, *La serva padrona*. Quant à ses enregistrements, notamment pour la marque française Opus 111, ils ont obtenu de nombreuses distinctions : *Villanesche* et *chansons* de Lassus (Diapason d'or 1995), *Arie musicale* de Frescobaldi (Cini Award 1995, Diapason d'or 1994), *Madrigaux* de Marenzio (Diapason d'or 1994), *Le combat de Tancredi et Clorinde* et *Il ballo delle ingrate* de Monteverdi (Prix de l'année du Monde de la Musique 1999). Quant à ses enregistrements des différents livres de *Madrigaux* de Monteverdi, ils ont obtenu des récompenses dans plusieurs pays européens.



ELISABETTA SCANO,

soprano

Née à Cagliari, elle a étudié le chant avec son père et s'est spécialisée avec Renata Scotto, Leyla Gencer et Regina Mesnick.

L'année de ses débuts, en 1992, elle a notamment chanté Adina de *L'Elisir d'amour*, Musette de *La bohème*, le rôle-titre de *Lucie de Lammermoor*, la Reine de la nuit de la *Flûte enchantée*. Elle allait ensuite incarner Blondine, Gilda, Serpina de *La Servante maîtresse*, faisant ses débuts aux Arènes de Vérone en 1999 dans *Lucie de Lammermoor*.

Au concert, elle a chanté notamment Mozart (*Messe du Couronnement*), Rossini (*Petite messe solennelle*, Schubert (*Messe en sol mineur*), Carl Orff (*Carmina Burana*).

Elle a fait ses débuts au disque en 1998 chez Decca avec la cantate de Rossini *Le nozze di Tete e Peleo* sous la direction de Riccardo Chailly. Ont suivi Musette, toujours avec Chailly, le *Te Deum* de Charpentier, *Juditha triumphans* de Vivaldi pour Opus 111.



MALENA ERNMAN,

alto

Elle a étudié en France et à l'Académie Royale de Musique de Stockholm. En 1997-98, elle a pris part à une tournée aux Etats-Unis, a fait ses débuts dans le *Music Makers* d'Elgar, avant de faire une prestation remarquée dans *La voix humaine* de Poulenc à Stockholm.

L'année suivante, elle participait à la création de *Staden*, le nouvel opéra de Sven David Sandström dans la capitale suédoise. Depuis, elle a chanté dans *Le paradis et la Péri* de Schumann à Graz et Zurich sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, Rosine du *Barbier de Séville* à Stockholm et Helsinki, Chérubin des *Noces de Figaro* à Berlin.

Par ailleurs, son répertoire de concertiste s'étend des *Cantates* et des *Passions* de Bach aux œuvres de Brahms, Schnittke, Schönberg, Ravel, Messiaen, Ives, en passant par des compositeurs suédois, ou encore Arvo Pärt.

JOHANN SEBASTIAN BACH 1685-1750

Cantate BWV 42, Ouverture

L'œuvre de Bach est intimement liée aux différentes fonctions qu'il a occupées durant sa vie. Mülhausen (1705-1708) : Bach occupe un poste d'organiste qu'il assume avec dynamisme, donnant des idées nouvelles pour améliorer l'orgue, composant une cantate de fête... Mais les heurts entre les différentes factions religieuses de la ville menaçant de limiter le répertoire musical, Bach accepte, en 1708, le poste d'organiste et de musicien de la cour du duc Ernst de Weimar. Là, il se consacre essentiellement à la composition d'œuvres pour clavier. Promu «Konzertmeister» en 1713, il doit dorénavant composer une cantate par mois, il adopte alors un nouveau style : prédominance des récitatifs et arias au détriment des chœurs. Les querelles qui éclatent entre le duc et son neveu rendent la situation de Bach intenable, il démissionne. Mais sa renommée est désormais acquise : en 1717, on lui offre les fonctions de directeur de la musique du prince Leopold de Cöthen.

N'étant plus tenu d'écrire de la musique religieuse, maîtrisant parfaitement les styles italiens et français, et disposant d'un orchestre de dix-sept musiciens, Bach compose alors de la musique profane. Cette période, la plus féconde en ce domaine est à l'image de ce que sera celle de Leipzig pour les cantates. Encore une fois les événements précipitent la destinée de Bach : en 1723 il accepte le poste de cantor à Leipzig. Cumulant les fonctions de professeur, directeur de musique, et de compositeur, il doit pourvoir à la musique de quatre églises, c'est-à-dire, fournir une cantate un dimanche sur deux. Entre 1725 et 1727, Bach composera environ 150 cantates, le texte en étant l'ossature.

La cantate BWV 42, *Am Abend aber desselbigen sabbats* est écrite en 1725 pour le premier dimanche après Pâques, le dimanche de Quasimodo. La cantate BWV 42 se distingue par un texte particulier commençant ainsi : *Le soir de ce même jour, le premier de la semaine, toutes les portes étant closes par crainte des juifs, là où se trouvaient les disciples, Jésus vint et se tint au milieu d'eux.*

La sinfonia d'ouverture est une des plus belles écrites par Bach. Il s'agit probablement d'un mouvement tiré d'une composition instrumentale antérieure, ayant été perdue. L'orchestre est constitué des bois formant le concertino (soli), tandis que les cordes à l'unisson forment le *ripieno* (tutti).

Les cordes symbolisent la lumière, les vents symbolisent l'obscurité. Le dialogue qui s'instaure entre eux illustre la lutte entre le jour et la nuit, cette dernière l'emportant, malgré de brefs éclairs. Sa forme tripartite rappelle celle d'une aria «da capo».

Le calme apaisant de la mélodie semble dépendre la quiétude d'un champ au

crépuscule... Faux semblant : c'est bien un climat dramatique qu'instaure la sinfonia d'ouverture à la cantate entière.

Nomenclature orchestrale :
2 hautbois, 1 basson, clavecin et cordes

JOSEPH HAYDN 1732-1809

Symphonie n° 49 en fa mineur, "La Passion"

Adagio
Allegro di molto
Menuet
Finale : Presto

Composée entre 1766 et 1773, cette symphonie frappe avant tout par l'emploi de la tonalité mineure, à une époque où dominait volontiers la luminosité du majeur. Certes le mouvement littéraire Sturm und Drang (Orage et passion), préfiguration du romantisme, est alors en plein essor. Peut-on pour autant associer le tragique de cette symphonie avec ce courant littéraire ? Rien n'est moins sûr. Haydn lui-même précise sur une des copies : *serve de compagna* à la symphonie n°22, *Le Philosophe* datant de 1764. Toutes deux, fait exceptionnel, inversent l'ordre des deux premiers mouvements : l'Adagio précède l'Allegro. Après *La Passion*, Haydn n'emploiera jamais plus cette «inquiétante» démarche. L'hypothèse selon laquelle l'œuvre s'inspirerait de la Passion du Christ est également à écarter, Haydn avait déjà composé une symphonie sur ce thème, la n°26 en ré mineur (intégration de toute une séquence de plain-chant de la Passion dans le mouvement initial). De fait, il semble que le terme de «passion» soit à prendre au sens de sentiment : l'émotion la plus intense.

Composée en 1768, cette symphonie entièrement écrite en fa mineur (tonalité symbolique chez Haydn) est en quatre mouvements.

Adagio

Son langage poignant nous entraîne vers un univers de tension et de conflits ; vers une profondeur quasi abyssale, encore jamais atteinte dans l'œuvre de Haydn. On pense là aux pages les plus singulières de Carl Philipp Emanuel Bach.

Allegro di molto

Mouvement plein d'agitation dominé par les cordes, il rompt violemment avec le recueillement précédent. Cet Allegro se caractérise par sa brutale puissance et de terrifiants effets d'écriture.

Menuet

Bien que mélancolique, ce menuet est empreint d'une désespérance résignée. Son écriture archaïque s'apparente à celle de la *Sonata da Chiesa*, ancêtre de la symphonie. Seul un bref trio en majeur, confié aux hautbois et cors, apporte une

touche de lumineux espoir.

Finale : Presto

Un thème exaltant et héroïque s'élance avec autorité. Quelles sont ces forces imparables, mais douloureuses qui entraînent l'orchestre vers sa conclusion ? La souffrance prime et imprime une ambiguïté à ce final : à quelle noire introspection se livrait Haydn en écrivant cette symphonie ?

Alice Blot

Nomenclature orchestrale :
2 hautbois, 1 basson, 2 cors, clavecin et cordes.

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESE

1710-1736

Stabat Mater

Pergolèse

La vie brève et douloureuse de Pergolèse nous est fort mal connue. On sait seulement que Giovanni Battista Draghi naquit à Jesi, dans la province de Pesaro et que sa famille fort modeste était originaire de Pergola d'où il prit son nom. A Naples il reçut, pour le violon et la composition, l'enseignement des représentants les plus marquants de l'école napolitaine, et ce n'est qu'en 1731 que, déjà très malade, il commença à composer une œuvre qui, en conséquence ne s'étend pas sur plus de cinq ans.

Si sa production est donc marquée par une dominante du langage baroque de l'école napolitaine, Pergolèse affirme son besoin d'atteindre à des possibilités d'expression plus vastes et plus personnelles. Ces deux tendances voisinent particulièrement et avec bonheur dans le *Stabat Mater* : c'est ce qui en fait un chef-d'œuvre.

Le *Stabat Mater*

Le *Stabat Mater* est une œuvre à la fois officielle et très personnelle. D'autre part, c'est une «commande» faite au compositeur par les Cavalieri della Vergine dei dolori pour remplacer une œuvre d'Alessandro Scarlatti dont il fallait respecter le modèle : deux voix solistes avec orchestre à cordes et basse continue. D'autre part, Pergolèse que les bains de Pouzzoles n'avaient pu guérir, s'était retiré, se sachant condamné, dans un couvent de capucins, en janvier 1736. Un an plus tôt, il avait accompagné les obsèques d'une jeune Napolitaine qui, contrainte par sa famille de renoncer à épouser le jeune musicien, était entrée au couvent et s'était laissé mourir de désespoir. Le *Stabat Mater* écrit dans les dernières semaines de la vie de Pergolèse, est donc aussi pour une bonne part, l'écho de ce drame intime.

L'œuvre

On attribue au moine Jacopone da Todi, d'Ombrie, mort en 1306, la séquence de vingt strophes écrites pour la Fête des sept Douleurs de la Bienheureuse Vierge Marie. Le compositeur divise son œuvre en douze fragments joués comme des numéros séparés mais dont l'unité est donnée par l'emploi de tonalités bémolisées, majeures ou mineures. La structure repose sur l'alternance de duos des deux solistes, soprano et alto, et des soli confiés à l'une et à l'autre voix à tour de rôle.

1. *Stabat Mater dolorosa* (duo, Grave en fa mineur)
Debout, la Mère de douleurs se tenait contre la Croix où était attaché son fils.

2. *Cuius animam gementem* (soprano solo, Andante amoroso en ut mineur)
Et dans son âme gémissante, inconsolable et défaillante, s'enfonçait un glaive.

3. *O quam tristis et afflicta* (duo, Larghetto en sol mineur)
Ah ! Qu'elle est triste et affligée, cette Mère comblée par ce Fils unique.

4. *Quæ mærebat et dolebat* (alto solo, Allegro en mi bémol majeur)
Elle pleurait, gémissait et se lamentait en voyant les souffrances de son Fils condamné.

5. *Quis est homo* (duo, Largo et Allegro en ut mineur)
Qui pourrait retenir ses pleurs à la vue de la Mère du Christ qui endure une telle souffrance ?
Qui peut, sans se sentir affligé, voir près de son Fils, cette Mère dans une telle affliction ? Pour nos péchés,
Elle voit son Fils accablé de tourments et de flagellations.

6. *Vidit suum dulcem natum* (soprano solo, A tempo giusto en fa mineur)
Elle voit son Enfant qui meurt dans un grand abandon et remet son âme à son Père.

7. *Eia, Mater, fons amoris* (alto solo, Andantino en ut mineur)
Hélas ! Mère, source d'amour, fais-moi partager Ta peine que je pleure avec Toi.

8. *Fac, ut ardeat cor meum* (duo, Allegro en sol mineur)
Fais que mon cœur brûle d'un feu ardent, dans l'amour du Christ mon Dieu, pour que je puisse Lui complaire.

9. *Sancta Mater, istud agas* (duo, A tempo giusto, en mi bémol majeur)
Exauce-moi, Sainte Mère, et plante les clous du Calvaire, profondément dans mon cœur. C'est pour moi que Ton fils, couvert de plaies, a voulu tant souffrir :
Fais que je partage ses tourments. Qu'avec Toi je souffre en Fils aimant, qu'avec Lui je souffre sur la croix aussi longtemps que durera ma vie. Je veux rester debout contra la Croix auprès de Toi, et pleurer avec Toi Ton fils. O Vierge, pour moi ne sois plus si amère et fais que je pleure avec Toi.

10. *Fac, ut portem Christi mortem* (alto solo, Largo en sol mineur)

Fais que me touche son supplice, Que je prenne part à sa Passion, que je partage ses souffrances, Fais que ses blessures me blessent, Fais que par cette Croix je m'abreuve de son Amour et de son Sang.

11. *Inflamatus et accensus* duo, (Allegro ma non troppo en si bémol majeur)
Qu'au jour du Jugement, Par Toi, ô Vierge, je sois préservé des tourments et des flammes. Christ, fais qu'à l'heure de ma mort, Ta Mère m'obtienne la palme de la victoire.

12. *Quando corpus morietur* (duo, Largo assai et Presto assai en fa mineur)
Jésus, fais qu'à l'heure de ma mort, soit ouverte à mon âme la gloire du Paradis. Amen

Nomenclature orchestrale :
orgue et cordes



ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
RINALDO ALESSANDRINI - ELISABETTA SCANO

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
RINALDO ALESSANDRINI - ELISABETTA SCANO
MALENA ERNMAN

MUSICATREIZE

Direction
ROLAND HAYRABEDIAN

Kaoli ISSHIKI, Elizabeth GRARD, Claire GOUTON, Elise DEUVE, sopranos
Mireille QUERCIA, Felicitas BERGMAN, Laura GORDIANI, Tricia HAYWARD, mezzos
Jérôme COTTENCEAU, Jacques LOSSE, Gilles SCHNEIDER, J.P. JUCHEM, ténors
Olivier DELAFOSSE, Patrice BALTER, Alain LYET, Fabrice CHOMIENNE, basses

JOSEPH HAYDN

Cinq chœurs avec piano

*Die Beredsamkeit ; Warnung ; Alles hat seine Zeit
Der Augenblick ; Die Harmonie in der Ehe*

FRANZ SCHUBERT

Deux chœurs avec piano

An die Sonne ; Gebet

ENTRACTE

LEOŠ JANÁČEK

Kacena divoka ;

Élégie sur la mort de ma fille Olga

BÉLA BARTÓK

Quatre chants populaires hongrois ;
Quatre chants populaires slovaques

GYÖRGY LIGETI

Papaïne ; Magany ; Etudes hongroises

Musicatreize reçoit le soutien du Ministère de la Culture
(Direction Régionale des Affaires Culturelles),
du Conseil Régional Provence-Alpes-Côte-d'Azur,
du Conseil Général du Département des Bouches-du-Rhône, de la Ville de Marseille.

Ce concert reçoit le soutien de

*musique nouvelle
du littoral*



MUSICATREIZE

Fondé en 1984 par Roland Hayrabedian, Musicatreize comprend un «noyau dur» de douze voix solistes qui s'enrichit au gré des concerts et des enregistrements d'autres chanteurs et d'instrumentistes. Le but est simple : faire connaître la musique vocale et instrumentale sans exclusion d'époques et de genres, lancer un pont entre la musique ancienne et contemporaine, et pour ce qui concerne la musique de notre temps, offrir au public des «clés de lecture» par le biais de répétitions publiques, de rencontres avec les compositeurs, de conférences et expositions.

C'est dire que si Haydn et Schubert figurent à son répertoire, ainsi que Bartók et Janáček, l'ensemble suscite des créations contemporaines : plus d'une centaine d'œuvres à ce jour, dues notamment à Philippe Hersant, Patrick Burgan, Edith Canat de Chizy, Alain Louvier, Luis de Pablo, etc.

On notera par exemple qu'à l'occasion de son 13^e anniversaire en 2000, l'ensemble a réalisé un projet original, *Musiques an 13* : treize œuvres originales commandées à treize compositeurs pour un effectif de treize interprètes.

Musicatreize reçoit le soutien du Ministère de la Culture, du Conseil Régional PACA, du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, de la Ville de Marseille.



ROLAND HAYRABEDIAN

Formé à la direction d'orchestre, il consacre cependant une grande partie de son temps et de son énergie à la voix, dirigeant des formations a cappella ou avec orchestre et abordant dans ses concerts un répertoire qui mêle la création contemporaine, les œuvres clés du XX^e siècle et les œuvres classiques et baroques.

Un de ses compositeurs de prédilection reste Maurice Ohana, ses enregistrements étant récompensés par de nombreux prix discographiques.

Chef invité des grands chœurs et orchestres, Roland Hayrabedian collabore avec des ensembles comme les Percussions de Strasbourg, Musique Vivante, Musique Oblique, et divers ensembles étrangers. Attiré par la musique de scène, le théâtre musical et le ballet, il travaille également régulièrement avec les metteurs en scène et les chorégraphes : Ariel Garcia Valdes, Pierre Barrat, Angelin Preljocaj.

Professeur au Conservatoire de Marseille, il est nommé en 2001 directeur musical de l'Orchestre des Jeunes de la Méditerranée.

JOSEPH HAYDN
1732-1809

Dans le domaine de la musique vocale, Haydn est surtout connu pour ses grands oratorios profanes et sacrés (*Les Saisons*, *La Création*), ses messes et à un degré moindre ses opéras. On sait moins qu'il a composé de nombreux lieder, plus de 350 arrangements de chansons populaires anglaises, écossaises et galloises. On lui doit également quatre trios vocaux et neuf quatuors composés en 1799 alors que, de retour de Londres, il était redevenu Kapellmeister du prince Nikolaus Esterházy à Vienne. Période d'intense activité créatrice qui vit naître plusieurs messes et ses deux grands oratorios.

Cinq des neuf quatuors figurent au programme de ce concert : *Die Beredsamkeit* (l'éloquence), *Warnung* (Avertissement), *Alles hat seine Zeit* (Chaque chose en son temps), *Der Augenblick* (Le moment), *Die Harmonie in der Ehe* (L'harmonie dans le mariage).

FRANZ SCHUBERT
1797-1828

Les œuvres vocales profanes de Schubert comprennent une grande majorité de compositions pour chœurs d'hommes. On compte seulement une vingtaine de partitions pour chœur mixte a cappella ou avec accompagnement de piano.

An die Sonne (Au soleil) en fa majeur D. 439 sur un texte de Johann Peter Uz, fut composé en juin 1815. C'est le premier «petit chœur» qui fait appel à la voix de soprano, à un moment où Schubert, quittant un milieu presque exclusivement masculin, s'installe dans la maison du professeur Watteroth et y rencontre un monde estudiantin plus ouvert à la mixité.

C'est un *Adagio molto* à 2/2, d'un esprit assez solennel, parfois un peu pompeux, mais non dénué d'expressivité. Il est de coupe tripartite ABA, la voix de basse et, plus discrètement, celle de soprano, se détachant du quatuor dans la partie centrale.

Gebet (Prière) D. 815. Ce quatuor vocal, pour soprano, alto, ténor, basse, avec accompagnement de piano, d'abord *Andante* en la bémol, puis *Andantino* en mi bémol, est évidemment d'esprit très religieux. Il est construit sur une forme alternée entre l'ensemble du chœur et les passages solistes, les quatre parties évoluant parfois en canon. Écrit sur un poème de La Motte-Fouqué, il fut composé durant l'été 1824 lors d'un séjour de Schubert en Hongrie auprès de la famille Esterházy, et précisément pour le quatuor vocal constitué par les membres de la famille. Achievé en quelques heures (le poème avait été proposé au petit déjeuner par la comtesse), il fut «créé» le soir, après dîner, par le Comte et la Comtesse Esterházy et leurs deux filles, Schubert tenant le piano.

LEOŠ JANÁČEK
1854-1928

On a pu dire que la musique chorale représentait «la colonne vertébrale» de l'œuvre de Janáček durant toute sa vie. Il a composé des chœurs, de ses premières œuvres (1870-1874) à sa dernière. S'inspirant très largement de la musique populaire, dont il avait vite compris toute la richesse, il ne s'est pas contenté de la transcrire, mais il s'est livré à un véritable travail de réécriture dans un cadre de «musique savante». On peut noter qu'il écrivait surtout des chœurs pour voix d'hommes, notamment après sa rencontre avec le célèbre chœur des instituteurs moraves fondé en 1904.

C'est vers 1885 qu'après des «œuvres de jeunesse», Janáček donna toute sa mesure avec les quatre chœurs dédiés à Dvořák et des partitions chorales isolées comme *Na přivoze* (Sur le bac) pour chœur d'hommes, et *Kacena divoka* (La cane sauvage) pour chœur mixte, œuvres qui témoignent de la volonté de Janáček d'étudier attentivement la musique populaire pour mieux en saisir la véritable essence. S'il est vrai que les chœurs mixtes n'atteignent pas à la qualité des chœurs d'hommes, on peut faire une place à part à une *Élégie* composée en 1903 sur un texte russe, à l'occasion de la mort, à vingt et un ans, de sa fille Olga. Elle est écrite pour ténor solo et chœur, avec accompagnement de piano.

BÉLA BARTÓK
1881-1945

Tout comme Janáček pour la Tchécoslovaquie, la Moravie et la Silésie, Bartók consacra une grande partie de son activité à la musique populaire et folklorique de Hongrie, de Roumanie, de Slovaquie. Activité ethnomusicologique menée souvent en compagnie de Zoltán Kodály, transcription mais aussi «absorption» et «invention» à partir de ces bases vers une musique plus savante certes, mais exploitant toute la richesse mélodique, harmonique et surtout rythmique de cette musique paysanne.

La collaboration avec Kodály aboutit à la production de douze volumes contenant des milliers de chansons traditionnelles hongroises et roumaines, et notamment à *Vingt chansons populaires hongroises* pour voix et piano, les dix premières étant de Bartók, les dix dernières de Kodály. Les quatre *Chansons populaires slovaques*, composées en 1917 et créées la même année à Budapest, évoquent des scènes joyeuses de la vie paysanne : *Chanson de noces*, *Chant de fenaison*, *Manger et boire*, *Air de danse*. L'écriture chorale (le piano soutenant ou introduisant le chant) va de la plus grande simplicité (unisson, octave) à une polyphonie souvent assez complexe.

GYÖRGY LIGETI
1923

Durant toute sa période «hongroise», c'est-à-dire avant qu'il ne quitte précipitamment son pays natal en 1956, Ligeti s'inscrivit résolument dans la tradition de Bartók et Kodály et consacra une grande partie de son activité à la musique vocale et surtout chorale, y exprimant tout son attachement au patrimoine de son pays, mais aussi la richesse de son esprit créateur, avec un langage déjà très personnel.

C'est à cette veine qu'appartiennent *Magany* (*Solitude*) composé en 1946, et *Papainé* (*Madame Papai*) qui date de 1953. Les trois *Études Hongroises* ont été écrites en 1983 et créées la même année par la Schola Cantorum de Stuttgart. Elles sont composées sur des textes du poète hongrois Sándor Weöres, textes intraduisibles, dans la mesure où ils sont élaborés à partir des particularités sonores, rythmiques et métriques de la langue hongroise. Ligeti les traite avec des techniques très élaborées : canons, polyrythmie, contrepoint rigoureux, recours au double chœur (jusqu'à seize voix réelles).

Ce concert reçoit le soutien de



Fondée en 1991 par Marcel Landowski, sous l'égide de la Ville de Paris, l'association Musique nouvelle en liberté s'est fixée pour mission d'élargir l'audience de la musique de notre temps, auprès du plus vaste public. Elle apporte des aides financières, sans aucune directive esthétique, aux formations musicales qui mêlent dans leurs programmes les œuvres contemporaines à celles du répertoire. L'action de Musique nouvelle en liberté, subventionnée par la Mairie de Paris, se développe aujourd'hui dans toute la France grâce au soutien du Ministère de la Culture (Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles), du Conseil Régional d'Ile de France, du FCM (Fonds pour la Création Musicale), de l'ADAMI (Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes) et de la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de Musique).

Cette action a reçu le soutien de nombreux artistes comme Olivier Messiaen, Maurice Ohana, Yehudi Menuhin, Seiji Ozawa, Krzysztof Penderecki, Mstislav Rostropovitch, Iannis Xenakis.

Musique nouvelle en liberté
Président : Jean-Claude Casadesu
Directeur : Benoît Duteurtre
Administrateur : François Piatier
42 rue du Louvre - 75001 Paris
Tél : 01 40 39 94 26
Fax : 01 42 21 46 16
www.mnl-paris.com

MUSICATREIZE
ROLAND HAYRABEDIAN

PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE CARLO

RÉCITAL
NIKOLAÏ LUGANSKY
piano

FRÉDÉRIC CHOPIN

Nocturne en ré bémol majeur, opus 27 N° 2
Nocturne en do mineur, opus 48 N°1
12 Études, opus 25

ENTRACTE

NIKOLAÏ MEDTNER

Trois pièces extraites du cycle
«*Mémoires oubliées*», opus 38

N°6 Canzona serenata

N°7 Danza silvestra

N°8 Alla reminiscenza

SERGE RACHMANINOV

Six moments musicaux, opus 16

Andantino - Allegretto

Andante Cantabile - Presto

Adagio sostenuto - Maestoso

VENDREDI
5
AVRIL
À 21 HEURES

AUDITORIUM
RAINIER III

RÉCITAL NIKOLAÏ LUGANSKY



NIKOLAÏ LUGANSKY, piano

Considéré comme l'un des plus grands talents de la jeune génération pianistique russe, il a obtenu une médaille d'argent au VIII^e Concours international Bach de Leipzig en 1988, il est également lauréat du Concours national Rachmaninov 1988 et du X^e Concours international Tchaïkovski.

Après des débuts triomphaux au Wigmore Hall de Londres en 1990, il se produit régulièrement en récital ou comme concertiste dans toute l'Europe et aux États-Unis. Il est particulièrement apprécié en France (Théâtre des Champs-Élysées, Châtelet, Salle Gaveau, Salle Pleyel).

Pour la saison 2001-2002, Nikolaï Lugansky a ouvert l'année du Royal Festival Hall avec le London Philharmonia et a participé à de nombreux festivals : La Roque d'Anthéron, Grange de Meslay, Menton, Montpellier, «Les folles journées de Nantes», le Festival Menuhin de Gstaad, jouant également au Musikverein de Vienne avec Vadim Repin. Des concerts sont programmés avec l'Orchestre de Paris et une tournée avec le Tokyo Philharmonic est prévue en 2002-2003.

Parmi ses enregistrements, deux consacrés à Rachmaninov ont obtenu un «Choc du Monde de la Musique». Pour Erato, il a ensuite gravé *The young Apollo* de Benjamin Britten sous la direction de Kent Nagano; les vingt-quatre *Études* et trois *Études posthumes* de Chopin (Diapason d'or 2000); les deux *Études Op. 23* et les six *Moments musicaux Op. 16* de Rachmaninov (Diapason d'or 2001); il a également enregistré les vingt-quatre *Préludes* de Chopin, ainsi que *Fantaisie, Toccata et Kreisleriana* de Schumann.

FREDERIC CHOPIN

1810-1849

En composant ses premiers *Nocturnes*, Chopin ne faisait que suivre une mode instaurée par l'Irlandais Field, mais il sut immédiatement leur donner un contenu, en faisant une musique-état d'âme, toute de spleen et d'abandon, dans l'atmosphère romantique de cette époque et dans l'admiration du bel canto italien. Ainsi, le *Nocturne* permet à Chopin de chanter, d'atteindre à la parfaite réalisation instrumentale d'une musique d'essence vocale.

Le *Nocturne Op. 27/2* en ré bémol majeur, *Lento sostenuto* à 6/8, fut composé en 1835 et dédié à la comtesse d'Apponyi, femme de l'ambassadeur d'Autriche à Paris. Le thème est d'apparence très simple, mais apparaissant trois fois, il est présenté à chaque reprise avec une ornementation variée et d'une expressivité bien différente. L'accompagnement en doubles croches évoque le rythme et l'esprit de la barcarolle. Sous les arabesques décoratives, le poète parle.

Le *Nocturne Op. 48/1* en ut mineur, *Lento* à 4/4 a été écrit en 1841 et est dédié à Laure Duperré, l'une des élèves préférées de Chopin. C'est l'un des plus longs et des plus dramatiques. Il se caractérise par de nombreux changements d'atmosphère et de tempos, avec notamment un passage médian *Poco più lento* en forme de choral aux longs accords égrenés, avant un retour au dramatisme, à l'agitation, avec un épisode passionné indiqué *Doppio movimento*; on a pu définir ce nocturne comme «une page du journal intime» du compositeur.

Chopin a composé vingt-cinq *Études*, elles ont certes un but pédagogique (traiter un problème technique), mais elles ont aussi et surtout un contenu musical, poétique, expressif, montrant bien que pour le compositeur, la technique n'était qu'un moyen de s'exprimer musicalement.

Les *Études op. 25* ont été composées en 1832 et 1836, elles sont dédiées à la comtesse Marie d'Agoult. Camille Bourmiquel a pu écrire que «nulle part Chopin n'a montré plus de turbulence, de vivacité expressive, de puissance, d'ironie». En fait, sous couvert de l'intention didactique, elles sont pleines d'une poésie personnelle, intime ou extravertie.

1. La bémol majeur, *Allegro sostenuto*, pour travailler l'extension simultanée des deux mains. Sur une succession d'arpèges se détache une merveilleuse mélodie.
2. Fa mineur, *Presto*, pour le travail de l'indépendance rythmique des deux mains, avec des triplets de croches à la main droite, des triplets de noires à la main gauche. Cette page, aux allures de mouvement perpétuel, garde une belle atmosphère poétique.
3. Fa majeur, *Allegro*, également pour le travail de l'indépendance des mains.

Schumann y voyait une «pièce de bravoure aimable».

4. La mineur, *Agitato*, pour l'étude du staccato. C'est une pièce de technique pure.

5. Mi mineur, *Vivace*. C'est l'une des plus riches et des plus originales du recueil. Le rythme vif, brisé, est interrompu par un passage en mi majeur, *più lento*, qui évoque la sonorité d'un violoncelle.

6. Sol dièse mineur, *Allegro*, dite la *Sibérienne*. Elle étudie les difficultés de l'écriture en tierces, avec des gammes chromatiques montantes et descendantes, avec une technique propre à Chopin, le chevauchement des doigts.

7. Ut dièse mineur, *Lento*, dite *Étude pour la main gauche* bien que sa réalisation poétique exige en fait un dialogue. C'est une admirable cantilène élégiaque à propos d'un problème de pure technique : l'emploi du pouce sur les touches noires dans ces fragments mélodiques.

8. Ré bémol majeur, *Vivace*. La 6^e Étude était consacrée aux tierces, celle-ci l'est aux sixtes sous les formes les plus diverses.

9. Sol bémol majeur, *Allegro vivace*. C'est la plus courte du recueil, elle est consacrée au problème de l'exécution sur les touches noires. Délicate, spirituelle, dynamique, Cortot la définit comme «l'étude des touches appliquée au jeu d'octaves».

10. Si mineur, *Allegro con fuoco*, est également consacrée aux octaves. Octaves violentes des deux parties extrêmes contrastant avec celles du *Lento* médian en si majeur, très douces et liées.

11. La mineur, *Lento*. Comme la première série d'*Études*, le second recueil s'achève en force par deux pièces très développées où le lyrisme magnifique dépasse de beaucoup le contenu technique. Ici, quatre mesures d'introduction *Lento*, exposent le thème, on passe à un *Allegro con brio* sur un déferlement de doubles croches à la main droite, déferlement «farouchement contenu par le rythme implacable de la basse».

12. Ut mineur, *Allegro molto con fuoco* : digne pendant de la *Révolutionnaire*, et évoquant aussi, a-t-on dit, la chute de Varsovie, c'est une page de haute virtuosité, où arpèges et dissonances violentes donnent un caractère véhément au choral qui se détache de l'ornementation.

NIKOLAÏ MEDTNER

1880-1951

Né à Moscou, quittant l'URSS en 1922 pour s'installer successivement à Berlin, Paris et Londres où il mourut, Medtner fut un adversaire acharné de la musique contemporaine et s'inscrivit résolument dans la tradition romantique et postromantique : Schumann, Brahms, Rachmaninov, le premier Scriabine. Ses meilleures compositions datent de sa période russe.

Considéré malheureusement comme le

«parent pauvre» de Rachmaninov, il connut une longue éclipse et ce n'est qu'après sa mort, au début des années 50 que, grâce notamment à Emil Gilels, sa musique a retrouvé la place qu'elle méritait. Ses œuvres complètes ont d'ailleurs été publiées à Moscou entre 1959 et 1963.

Parmi elles, des *Sonates*, des *Concertos*, de petites pièces intitulées *Contes* et enfin trois recueils de *Mémoires oubliées*, op. 38, 39 et 40, écrites en 1918 et 1920. Comme le sous-titre des trois extraits joués ce soir le montre, il s'agit de reminiscences, de «visions fugitives», d'impressions offrant une image poétique et démontrant par ailleurs une parfaite connaissance technique et expressive du piano.

SERGE RACHMANINOV

1873-1943

Écrits à l'automne 1896, les *Moments musicaux* op. 16 consacrent le style pianistique personnel de Rachmaninov tel qu'il s'était déjà affirmé dans les *Pièces Op. 3* de 1892. Ils marquent en fait une étape supplémentaire dans le développement de son langage qui arrivera à sa pleine maturité dans les *Préludes* et les *Études-Tableaux*.

1. *Andantino* en si bémol majeur : un épisode central assez virtuose ne rend que plus douloureux les deux passages extrêmes d'une simplicité émouvante.

2. *Allegretto* en mi bémol mineur : mouvement perpétuel tumultueux, très contrasté quant à la dynamique, mais d'où ressort une tendre mélodie chromatique.

3. *Andante cantabile* en si mineur : bâti sur un seul thème en tierces, très lyrique et à l'atmosphère sombre et parfois fantastique, il bénéficie d'une harmonisation très fournie.

4. *Presto* en mi bémol mineur : c'est le Rachmaninov grand virtuose qui apparaît ici avec un thème dramatique mais lapidaire à la main droite, accompagné par une main gauche déferlante, tout en sextolets et en chromatismes, d'une exécution difficile et délicate.

5. *Adagio sostenuto* en ré bémol majeur. Évoque le 3^e Moment musical avec son thème en tierces et son accompagnement en batteries d'arpèges.

6. *Maestoso* en ut majeur. C'est le 4^e moment musical qui est rappelé ici, dans ce morceau de bravoure où le thème au caractère épique émerge au milieu d'intenses progressions chromatiques.



RÉCITAL
FELICITY LOTT
Soprano
GRAHAM JOHNSON
Piano

*Lord, what is man ?; Evening Hymn;
If music be the food of love;
What can we poor females do ?*

Henry Purcell

*Du bist die Ruh' ; Gott im Fruhlunge;
Ave Maria ; Die Manner sind mechant*

Franz Schubert

*Gebet ; Begegnung ; Schlafendes Jesukind;
Erstes Liebeslied eines Mädchens*

Hugo Wolf

— ENTRACTE —

Lied

Emmanuel Chabrier

La Diva de l'Empire

Erik Satie

La Dame de Monte-Carlo

Francis Poulenc

L'Amour est un oiseau rebelle

André Messager

Réponse d'une épouse sage

Albert Roussel

Je chante la nuit

Maurice Yvain

Berceuse (Max Jacob) ; Cimetière (Max Jacob);

Francis Poulenc

Priez pour paix ; Les chemins de l'amour

SAME
6
AVR
A 21 H
AUDITORIUM
RAINIER

RÉCITAL FELICITY LOTT



FELICITY LOTT, soprano

Après ses études à la Royal Academy of Music de Londres, elle accomplit une carrière exceptionnelle sur les grandes scènes internationales : Covent Garden, Glyndebourne, Bruxelles, Paris, San Francisco, Met de New York, Scala de Milan, Vienne, Salzbourg, dans les plus grands rôles du répertoire, notamment la Maréchale du *Chevalier à la Rose*, la Comtesse Madeleine de *Capriccio*, la Comtesse Almaviva des *Noces de Figaro*. Elle consacre également une grande partie de son activité artistique au répertoire de la mélodie : on lui doit de nombreux enregistrements consacrés à Wolf, Schubert, Schumann, Strauss et aux grands compositeurs de mélodies français. Et aussi, dans le domaine de l'opéra, Fiordiligi et Elvire pour Telarc, the Governess dans *The turn of the screw* pour Collin Classics, le rôle titre de *La veuve joyeuse* pour EMI et la Comtesse de *Capriccio* pour Forlane.

Felicity Lott a été nommée Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres, Chevalier de l'Empire Britannique au New Year Honours et « Dame Commander of the British Empire ». En 2001, elle s'est vu décerner la Légion d'Honneur.



GRAHAM JOHNSON, pianiste

Après des études à la Royal Academy of Music de Londres, il fut en 1972 l'accompagnateur officiel de la première masterclass de Peter Pears, travaillant ensuite régulièrement avec le grand ténor. Il accompagna également Elisabeth Schwarzkopf à la demande de Walter Legge.

Auteur d'un ouvrage où il explore le domaine, souvent négligé, de l'accompagnement au piano de la musique vocale (on y sent la « philosophie » de Gerald Moore, dont l'influence sur sa carrière fut d'une grande importance), il a enseigné cette discipline à la London's Guildhall School of Music et a donné des masterclasses dans le monde entier.

Graham Johnson a formé des duos salués par le public, la critique et les jurys discophiles, avec Elly Ameling, Victoria de Los Angeles, Peter Schreier, Felicity Palmer, Margaret Price, Felicity Lott, avec laquelle il travaille depuis leurs études communes à Londres. Il a participé à l'enregistrement de l'intégrale des *lieder* de Schubert, avec une pléiade de chanteurs et de chanteuses et enregistre actuellement l'intégrale des *lieder* de Schumann. Le premier disque de la série avec Christine Schäfer a remporté le prix Gramophone en 1997.

HENRY PURCELL

1659-1695

La production vocale de Purcell est très importante, qu'il s'agisse de musique sacrée ou profane, d'œuvres pour solistes ou pour chœurs, opéras, anthems, odes, chansons.

On lui doit en particulier des *Chansons profanes* pour une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement choral. On y trouve exprimés tour à tour une grande sensibilité, une expressivité toute personnelle, un humour souriant ou grinçant tout à fait anglais.

C'est à cette veine qu'appartient *If music be the food of love* (Si la musique était la nourriture de l'amour), dont il existe trois versions écrites entre 1692 et 1695; et *What can we poor females do?* (Que pouvons-nous faire, nous autres faibles femmes?).

Si les chansons profanes évoquent parfois les cantates profanes de chambre, les chansons sacrées écrites pour une ou deux voix sont proches des petits motets français ou des cantates d'église, encore qu'elles ne fassent pas appel à un accompagnement orchestral, mais à une basse continue. Purcell a écrit une dizaine de chansons sacrées pour soprano, dont *Evening hymn: Now that the sun hath veiled his light* (Hymne du soir: maintenant que le soleil a voilé sa lumière) et *Lord, what is man, lost man* qui date de 1693. Les paroles dues à William Fuller paraphrasent un verset du Psaume 8: «Qu'est-ce que l'homme pour que tu te souviennes de lui, et le fils de l'homme pour que tu prennes garde à lui». L'œuvre est divisée en trois parties: un récitatif en sol mineur, un air, un «Alléluia» très virtuose où la voix et la basse continue dialoguent en faisant assaut de vocalises.

FRANZ SCHUBERT

1797-1828

Du bist die Ruhe (Tu es le repos) D.776 est un des six lieder (et autant de réussites) sur des poèmes de Friedrich Rückert, il date de 1823 et est divisé en trois parties. Si les deux premiers groupes sont identiques, calmes, comme une prière, le troisième se distingue par beaucoup plus de tension, d'élan, de chromatismes, de modulations. C'est une œuvre habilement structurée, à l'écriture concise, à la grande expressivité, et au-delà de la technique d'écriture, un lied bouleversant.

Gott im Frühling (Dieu au printemps) D.448, sur un poème d'Uz, date de l'été 1816. A son sujet, Brigitte Massin parle d'un *lied* pointilliste, lumineux (dans la tonalité de mi majeur), se dissolvant dans un espace aérien à l'horizon indéfini. Cela tient tout autant à la mélodie simple et sans fioritures, qu'à un procédé d'accompagnement tout à fait inédit: une succession d'accords «inachevés» mêlant *legato* et *staccato*.

Ave Maria, D.839. Datant de 1825, il fait partie des sept lieder et œuvres chorales sur des textes tirés de *La dame du lac* de Walter Scott et regroupés sous le numéro d'Opus 52 (Ils furent édités en 1826). Même si de nombreuses «adaptations» navrantes ont parfois défiguré cette œuvre, elle reste une des grandes pages de Schubert, ne serait-ce que par la simplicité même de son architecture: trois strophes identiques, un accompagnement unique et immuable en sextolets de doubles croches, créant un climat surnaturel. Et, par dessus, une mélodie qui plane, comme étrangère à l'accompagnement, libérée de toute contrainte, aux mélismes que l'on pourrait dire inspirés par le bel canto, mais totalement épurés.

Die Männer sind mechant (Les hommes sont méchants) D.866/4, sur un poème de Johann Gabriel Senal, date sans doute de 1826 et fut publié avec trois autres en 1828 sous le numéro d'Opus 95, sous le titre *Refrains-Lieder*. Il s'agit de quatre œuvres «comiques et gaies», l'éditeur ajoutant qu'ils sont pleins d'humour et tout empreints de volontaire naïveté. Ce lied exprime par la voix d'une jeune fille, sur un rythme et une tonalité hésitants, la situation changeante qu'imposent les hommes, passant trop rapidement d'un simple bonjour au baiser compromettant.

HUGO WOLF

1860-1903

Toujours très attentif aux poèmes qu'il mettait en musique, Wolf a fait appel à Heine, Eichendorff, Goethe, ainsi qu'au pasteur souabe Eduard Mörike (1804-1875). C'est le cas des quatre lieder proposés ici, tous écrits en 1888.

Gebet (Prière), comme son titre l'indique, est une page d'inspiration religieuse exprimant la paix et une foi sereine, dans un style qui évoque un cantique et plus précisément un choral, sans appel aux chromatismes qu'il utilisera par exemple dans *Seufzer*.

A la même veine appartient *Schlafender Jesuskind* (L'Enfant-Jésus endormi), inspiré par un tableau du peintre italien du XVII^e Francesco Albani. C'est une prière devant Jésus endormi sur une croix. Le résumé tragique de la destinée du Christ s'exprime par des dissonances et des accords à base de septième dans l'accompagnement sur les mots «le bois de souffrance».

Les deux autres lieder illustrent des poèmes d'amour. *Begegnung* (Rencontre), ravissant et espiègle, euphorique, joue sur la métaphore entre un ouragan météorologique et la bourrasque amoureuse d'une nuit de rencontre. L'accompagnement, hâletant et syncope, représentant parfaitement le «désordre» qui a présidé à cette nuit, évoquée avec beaucoup de finesse et de jubilation à la fois.

Erstes Liebeslied eines Mädchens (première chanson d'amour d'une jeune fille) est très virtuose et joue sur la dualité innocence/diabolisme, avec une teinte d'érotisme accentuée par un rythme de valse, apparaissant ici comme le symbole d'un certain vertige des sens. Une découverte de l'amour, de ses mystères, de son enchantement.

EMMANUEL CHABRIER

1841-1894

Chabrier a composé une bonne vingtaine de mélodies, et dans ce domaine comme dans d'autres il a innové, l'idéal mélodique de l'époque n'étant pas vraiment le sien. Il a écrit notamment deux œuvres intitulées *Lied*, la première sur un poème de Catulle Mendès, au style primesautier et enjoué, avec de subtiles variations et un appel au style modal; la seconde sur un texte de Banville, très accomplie, avec une ligne mélodique toute de souffle, de passion, et un accompagnement aux harmonies très soignées.

ERIK SATIE

1866-1925

Pendant plusieurs années, Satie joua du piano dans des cafés-concerts, notamment au Chat Noir. C'est de cette époque que datent des chansons montmartroises comme *Tendrement*, *Je te veux*, ou *La Diva de l'Empire*, sous-titrée «intermezzo américain», composée en 1900.

FRANCIS POULENC

1899-1963

Après le succès de *La voix humaine*, Poulenc écrivit en 1961 un second monologue pour Denise Duval sur un texte de Cocteau, *La dame de Monte-Carlo*. Il y fait alterner par son personnage, mélancolie, orgueil, lyrisme, violence et sarcasme, l'accompagnement contribuant à créer une atmosphère assez trouble. Poulenc aimait particulièrement cette œuvre, le baryton Pierre Bernac la jugea beaucoup plus sévèrement.

C'est en 1931 que Poulenc illustra cinq poèmes de Max Jacob, des chroniques paysannes bretonnes où alternent humour et gravité. *Berceuse* est un exemple d'humour, puisque le rythme est celui d'une valse et que le texte indique que «le père est à la messe, la mère au cabaret». Au contraire, *Cimetière* exprime la tristesse et la désignation des femmes de marins qui ne reviendront plus.

En 1935, Poulenc illustre Charles d'Orléans dans *Priez pour paix*, une prière musicale d'une grande simplicité qui n'est pas sans évoquer ses grandes pages religieuses comme les *Litanies à la Vierge noire*.

Les chemins de l'amour, la mélodie la plus célèbre de Poulenc, a été écrite en 1940 pour la pièce de Jean Anouilh, *Leocadia* créée par Yvonne Printemps. C'est une valse viennoise, plus précisément «faussement viennoise», avec une mélodie sensuelle, accompagnée par une harmonie simple et efficace.

ALBERT ROUSSEL

1869-1937

En 1927, Roussel écrit *Deux poèmes chinois* Op.35, sur des paroles françaises de Roche. La deuxième mélodie, *Réponse d'une épouse sage*, d'après un poème chinois de Chang Chi (VIII-IX^e siècle) est sans doute le chef d'œuvre mélodique de Roussel. Il emprunte aux modes karnatiques de l'Inde, mêle les modalités et les dissonances, le tout sans recherche d'effets, exprimant parfaitement le désarroi de l'épouse fidèle qui se doit d'éconduire le mandarin qui veut la séduire et qu'elle aurait pu aimer. Roussel respecte ici absolument l'intention et la fonction de chaque mot.



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

MONTE CARLO

ORCHESTRE
PHILHARMONIQUE

Direction :

MAREK JANOWSKI

Solistes :

ROGER MURARO

piano

VALÉRIE HARTMANN-CLAVERIE

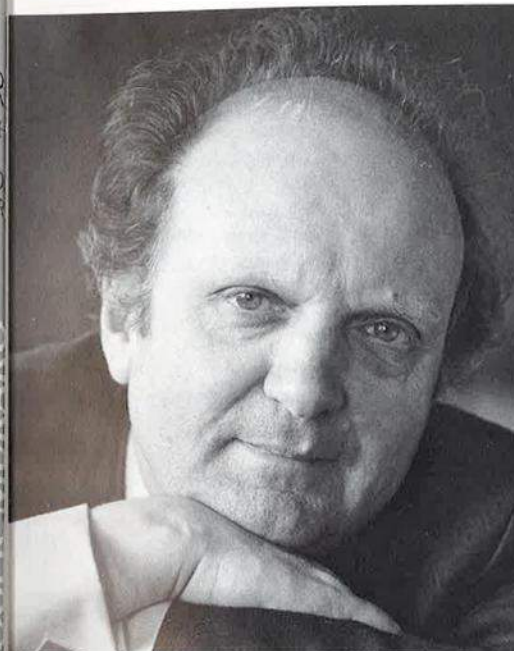
onde Martenot

OLIVIER MESSIAEN

Turangalila-Symphonie

- I Introduction, *Modéré un peu vif*
- II Chant d'amour, 1 *Modéré, lourd*
- III Turangalila 1, *Presque lent, rêveur*
- IV Chant d'amour 2, *Bien modéré*
- V Joie du sang des étoiles, *Vif, passionné avec joie*
- VI Jardin du sommeil d'amour, *Très modéré, très tendre*
- VII Turangalila 2, *Un peu vif - Bien modéré*
- VIII Développement de l'amour, *Bien modéré*
- IX Turangalila 3, *Bien modéré*
- X Final, *Modéré, presque vif, avec une grande joie*

DIMA
7
AVR
A 18 h
AUDITO
RAINIER



MAREK JANOWSKI, direction

Né à Varsovie, le chef d'orchestre allemand Marek Janowski a effectué ses études musicales en Allemagne et en Italie. Élève de Wolfgang Sawallisch, il est engagé très tôt à l'Opéra de Hambourg par Rolf Liebermann. Dès le début de sa carrière, il est nommé directeur musical des Opéras de Dortmund et de Freiburg (1973-1979), puis du Gürzenich Orchestra de Cologne (1986-1990).

En 1984, Marek Janowski prend la tête de l'Orchestre Philharmonique de Radio-France dont il fait, en seize ans de collaboration, un orchestre de renommée internationale. Nommé directeur artistique et musical de l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo depuis juillet 2000, Marek Janowski se lance dans une nouvelle aventure artistique. En janvier 2001, il est nommé directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de Dresde.

Aujourd'hui, il est l'un des chefs les plus demandés sur les grandes scènes internationales (Berlin, Hambourg, Cologne, Munich, Dresde, Vienne, Chicago, San Francisco, New York). En concert, il poursuit une brillante carrière avec les principaux orchestres internationaux comme le Boston Symphony, le Pittsburg Symphony, le Philadelphia Orchestra, le Leipzig Gewandhaus, le Dresden Staatskapelle, le NDR Hamburg, la Tonhalle et l'Oslo Philharmonic Orchestra. Au cours des dernières saisons, Marek Janowski a collaboré étroitement avec le Philharmonique de Berlin, le Bayerische Rundfunk, le Munich Philharmonic, le Philharmonia Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le NHK Symphony et les principales scènes lyriques.

Marek Janowski a réalisé de nombreux enregistrements dont le *Ring der Nibelungen* (Ariola-Eurodisc) avec la Staatskapelle de Dresde, *Die schweigsame Frau* de R. Strauss et *Euryanthe* de Weber (EMI), *Les diables de Loudun* de Penderecki (Philips). Avec l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, il a enregistré les *Symphonies n° 4 et 6* de Bruckner (Virgin Classics), des extraits d'œuvres de Wagner, ainsi que *Turangalila* de Messiaen et les quatre *Symphonies* de Roussel qui ont reçu un Diapason d'Or en 1996. Pour la firme BMG, il a enregistré l'intégrale des *Concertos pour piano* de Beethoven avec le Leipzig Gewandhaus et Gerhard Oppitz, ainsi que *Le Freischütz* et *Obéron* de Weber avec le Deutsche Sinfonie Orchester de Berlin.



ROGER MURARO, piano

Grand Prix des Concours Internationaux Tchaïkovski et Franz Liszt, Victoire de la musique 2001, collaborant avec les plus grands chefs d'orchestre les plus prestigieux, il est considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands interprètes de l'œuvre d'Olivier Messiaen. Ce dernier écrivait en 1988 lorsque le pianiste donna à Paris les *Vingt regards* sur l'Enfant Jésus : «Merci à Roger Muraro pour son intégrale absolue et sublime de cette œuvre si difficile! Avec toute mon admiration pour sa technique éblouissante, sa maîtrise, ses qualités sonores, son émotion et j'ose dire sa foi.»

Roger Muraro aborde également avec bonheur des compositeurs comme Mozart, Schumann, Tchaïkovski, Ravel.



VALÉRIE HARTMANN-CLAVÉRIE,

onde Martenot

Elle a étudié le piano, la harpe, la musique de chambre et l'orgue Martenot, parachevant sa formation dans la classe de Jeanne Liorod au Conservatoire de Paris (où elle enseigne maintenant). Depuis ses débuts à Vienne en 1973, elle joue sur les cinq continents avec les plus grands orchestres. En 1983, elle a participé à la création de *Saint François d'Assise* d'Olivier Messiaen, œuvre qu'elle joue depuis dans le monde entier. Elle a été membre du Sextuor Jeanne Liorod de sa fondation en 1974 jusqu'en 1995, créant en 1996 le Quatuor Ondes de choc.

OLIVIER MESSIAEN 1908-1992

Turangalila-Symphonie version révisée 1990

- I Introduction, *Modéré un peu vif*
- II Chant d'amour 1, *Modéré, lourd*
- III Turangalila 1, *Presque lent, rêveur*
- IV Chant d'amour 2, *Bien modéré*
- V Joie du sang des étoiles, *Vif, passionné avec joie*
- VI Jardin du sommeil d'amour, *Très modéré, très tendre*
- VII Turangalila 2, *Un peu vif - Bien modéré*
- VIII Développement de l'amour, *Bien modéré*
- IX Turangalila 3, *Bien modéré*
- X Final, *Modéré, presque vif, avec une grande joie*

Présentée par l'auteur :

La "Turangalila-Symphonie" m'a été commandée par Serge Koussevitzky, pour le Boston Symphony Orchestra. Je l'ai écrite et orchestrée du 17 juillet 1946 au 29 novembre 1948. La première audition mondiale a eu lieu le 2 décembre 1949, à Boston (USA), Symphony Hall, par le Boston Symphony Orchestra, sous la direction de Leonard Bernstein. Le piano solo était tenu par Yvonne Loriod, et c'est presque toujours elle qui l'a joué depuis. Turangalila : prononcer Tourangheuil-lâ (avec accent et prolongation du son sur les deux dernières syllabes). Turangalila est un mot sanskrit. Comme tous les vocables appartenant aux langues orientales antiques, il est très riche de sens. *Lila* signifie littéralement le jeu ; mais le jeu dans le sens de l'action divine sur le cosmos, le jeu de la création, de la destruction, de la reconstruction, le jeu de la vie et de la mort. *Lila* est aussi l'Amour. *Turanga* : c'est le temps qui court, comme le cheval au galop, c'est le temps qui s'écoule, comme le sable du sablier. *Turanga* : c'est le mouvement et le rythme. Turangalila veut donc dire tout à la fois : chant d'amour, hymne à la joie, temps, mouvement, rythme, vie et mort.

Turangalila-Symphonie est un chant d'amour. Turangalila-Symphonie est un hymne à la joie. Non pas la joie bourgeoise et tranquillement euphorique de quelque honnête homme du XVIII^e siècle, mais la joie telle que peut la concevoir celui qui ne l'a qu'entrevue au milieu du malheur, c'est-à-dire une joie surhumaine, débordante, aveuglante et démesurée. L'amour y est présenté sous le même aspect : c'est l'amour fatal, irrésistible, qui transcende tout, qui supprime tout hors lui, tel qu'il est symbolisé par le philtre de *Tristan* et *Yseult*.

"Turangalila-Symphonie" est encadrée par "Harawi, chant d'amour et de mort", pour chant et piano (écrit en 1945), et "Cinq Rechants", pour douze voix mixtes à cappella (écrits en 1949).

Harawi, Turangalila, Cinq Rechants sont trois aspects - de matière instrumentale, d'intensité, d'importance et de style différents - d'un seul et même *Tristan* et *Yseult*. Dans les trois œuvres - comme Viviane, bien-aimée de Merlin l'Enchanteur, comme Yseult la belle, habile aux philtres, comme *Ligeia* d'Edgar Poe dominant la mort - l'héroïne est un peu magicienne : "Ses yeux voyagent... dans le passé... dans l'avenir...". Dans les trois œuvres - comme dans les tableaux de Marc Chagall -. Les amoureux se dépassent eux-mêmes et s'envolent dans les nuages : "les amoureux s'envolent... Brangien, dans l'espace tu souffles".

Dans les trois œuvres enfin il s'agit d'un amour mortel - jeu de vie et de mort - et comme le résume cette dernière citation des "Cinq Rechants" : l'explorateur Orphée trouve son cœur dans la mort.

Outre de nombreux thèmes afférents à chacun de ses dix mouvements, "Turangalila-symphonie" comporte quatre thèmes cycliques, que l'on retrouve un peu partout au cours de l'ouvrage. Les nomenclatures thématiques classées par symboles littéraires sont bien fragiles et souvent un peu ridicules (c'est ainsi que les wagnériens ont affublé les leitmotiv de Richard Wagner d'idées toutes faites qui restreignent sa pensée) : on me permettra d'en user cependant pour mes quatre thèmes cycliques, restant entendu qu'il s'agit d'un simple moyen mnémotechnique, destiné à rendre leur reconnaissance plus aisée.

Le premier thème cyclique, en tierces pesantes, presque toujours joué par des trombones fortissimo, a la brutalité lourde, terrifiante, des vieux monuments Mexicains. Il a toujours évoqué pour moi quelque statue terrible et fatale (on pense à Vénus d'Ille de Prosper Mérimée). Je l'appelle "Thème-statue".

Premier thème cyclique ou "thème-statue" : Lent

Le deuxième thème cyclique, confié aux caressantes clarinettes, nuance pianissimo, est à deux voix, comme deux yeux qui se répètent... L'image de la fleur est ici la plus juste. On pense à la tendre orchidée, au décoratif fuschia, au glaïeul rouge, au volubilis trop souple...

Deuxième thème cyclique ou "thème-fleur" : Lent

Le troisième thème cyclique est le plus important de tous. C'est le "thème d'amour".

Troisième thème cyclique ou "thème d'amour" : Très modéré, très tendre

Le quatrième thème cyclique est une simple succession d'accords. Plus qu'un thème, c'est un prétexte à des fonds sonores variés, tels que l'opposition entre le thème d'accords rythmé en changements de registres au piano solo, et le même thème d'accords éparpillé par contrepoints croisés dans tous les timbres de l'orchestre, au début et à la fin du 8^{ème} mouvement. Là et ailleurs,

qu'il soit lancé vers les graves en lourds paquets de noirceur, ou disséminé en traits, en légers arpegges, il réalise la formule doctrinale des alchimistes : "dissocier et coaguler".

Quatrième thème cyclique ou "thème d'accords" :

Turangalila-Symphonie est un chant d'amour. Turangalila-Symphonie est un hymne à la joie. C'est encore un vaste contrepoint de rythmes. Je vais me permettre d'expliquer brièvement les deux principaux termes rythmiques dont il me faudra user pour l'analyse de l'œuvre. Ce sont : "les personnages rythmiques" et les "rythmes non-rétrogradables".

"Les personnages rythmiques". Supposons une scène de théâtre : trois personnages sont sur le plateau - le premier agit, c'est lui qui mène la scène - le second est mu, est agi par le premier - le troisième assiste au conflit sans intervenir, il regarde et ne bouge pas. De même, trois groupes rythmiques sont en présence : le premier augmente, c'est le personnage attaquant - le deuxième diminue, c'est le personnage attaqué - le troisième ne change jamais, c'est le personnage immobile. J'ai utilisé dans le 5^{ème} mouvement de "Turangalila-Symphonie" un développement à six personnages rythmiques. Deux augmentent, deux diminuent, deux restent immobiles. Avec cette complication que les trois premiers accomplissent les gestes des trois autres en sens inverse, en rétrogradant les durées.

"Les rythmes non-rétrogradables". Depuis longtemps, dans les arts décoratifs (architecture, tapisserie, vitrierie, parterre de fleurs), on use de motifs inversement symétriques, ordonnés autour d'un centre libre. Cette disposition se retrouve dans les nervures des feuilles d'arbre, dans les ailes de papillons, dans le visage et le corps humain, et même dans les vieilles formules de magie. Le rythme non-rétrogradable fait exactement la même chose. Ce sont deux groupes de durées, rétrogradés l'un par rapport à l'autre, encadrant une valeur centrale libre et commune aux deux groupes. Lisons le rythme de gauche à droite ou de droite à gauche, l'ordre de ses durées reste le même. C'est un rythme absolument fermé.

La composition orchestrale de "Turangalila" est monumentale, elle est aussi des plus variées. Nomenclature des instruments classés par groupes :

Bois : Par trois - 1 petite flûte et 2 flûtes, 2 hautbois et cor anglais, 2 clarinettes et clarinette basse, 3 bassons. Ils jouent beaucoup : soli, contrepoints, chants d'oiseaux, groupe harmonique indépendant, détachés dans les registres aigu et grave simultanément.

Cuivres : Beaucoup de trompettes - 1 petite trompette en ré, 3 trompettes, 1 cornet, 4 cors, 3 trombones et tuba. Les aigus de la petite trompette en ré donnent du brillant

à l'orchestration et ajoutent un cran de plus au fortissimo. De nombreux thèmes sont confiés aux trompettes et aux trombones. Le "thème-statue" est un thème de trombones, le 1^{er} thème de la *Final* est un thème de cors. Les cuivres ne se contentent pas de quelques thèmes puissants ou de tenues en douceur, ils jouent souvent avec la même vélocité que les bois.

Cordes : en nombre imposant, pour les équilibrer avec les autres groupes. Comme dans la plupart de mes œuvres, en dehors des grandes phrases chantées ou des contrepoints d'ensemble, les cordes sont parfois traitées en groupes de solistes : voir le 9^{ème} mouvement où 13 cordes soli jouent à 13 voix réelles indépendamment des autres voix de l'orchestre.

Claviers : Jeu de timbres - joué par deux glockenspiel - célesta, vibraphone. Ces trois instruments, unis au piano solo et aux percussions métalliques, forment un petit orchestre au sein du grand orchestre, dont la sonorité et le rôle rappellent le gamelang de Bali. (On sait que l'orchestre javanais (ou Gamelang), utilisé aussi à l'île de Bali, comprend notamment plusieurs xylophones et métalphones, de grands gongs, des carillons, des petits gongs, et des tambours allongés ou kendang).

Percussions : Tout en haut le triangle suraigu. Puis les timbres de bois : 3 temple-block (ou blocs chinois), 1 wood-block (ou bloc de bois). Les timbres métalliques, de l'aigu au grave : petite cymbale turque, cymbales (1 cymbale suspendue et 2 choquées), cymbale chinoise, tam-tam. Dans le médium : le tambour de basque et les maracas. Timbres de peaux : caisse claire, tambourin provençal, et tout en bas la grosse caisse sous-grave. Plus un jeu de cloches-tubes. La percussion sort de son rôle d'assaisonnement : elle exécute des contrepoints de durées et de véritables thèmes rythmiques, exemple : le thème de wood-block au début du 4^{ème} mouvement.

Solistes : piano solo, onde Martenot solo. La partie de piano solo est d'une telle importance, son exécution réclame un virtuose si extraordinaire qu'on peut dire que "Turangalla-Symphonie" est presque un concerto pour piano et orchestre. De longues et brillantes "cadenza" s'insèrent dans les différents mouvements, liant ensemble les éléments de développement et faisant partie de la forme. La cadenza qui termine le 5^{ème} mouvement arrive même, par sa véhémence, à surpasser le tutti fracassant de l'orchestre qui la précède. Le Piano solo participe au gamelang. Il fait aussi des chants d'oiseaux. Tout au long de la 6^{ème} partie : "Jardin du sommeil d'amour", il brode un contrepoint de chants d'oiseaux au-dessus du "thème d'amour" : on ne pourrait supprimer ces chants d'oiseaux sans détruire la pièce

elle-même. Le Piano solo enrichit et complète l'harmonie par des ostinato d'accords. Il est parfois traité en percussion, notamment lorsqu'il fait des canons rythmiques. Il habille, varie, diamante l'orchestration par des traits divers : arpegges combinés, doubles notes à mains alternées, mélange des registres extrême-aigu extrême-grave, fondus de pédale, cascades d'accords, groupes-fusées, et mille effets indispensables à la vie des petits et grands tutti.

L'Onde Martenot est un instrument radio-électrique : la lampe, les accumulateurs fournissant l'énergie nécessaire à la vibration, le diffuseur transformant la vibration électrique en vibration sonore, en sont les principaux éléments. Une touche unique et très sensible, actionnée par la main gauche de l'exécutant, permet un très grand nombre d'attaques, et les intensités les plus variées, depuis le pianissimo quasi silence, jusqu'au fortissimo presque douloureux pour l'auditeur. L'instrument est monodique et se joue de la main droite. Deux jeux : au Clavier, au Ruban. Le jeu au Ruban, ou jeu dans l'espace, est le plus typique : son vibrato émouvant évoque les voix féminines et masculines, avec un rien d'humanité et une forte dose d'immatériel. Des boutons électriques, renforçant ou diminuant le nombre des harmoniques, permettent de créer des timbres nouveaux. Ces timbres peuvent encore être transformés par les diffuseurs. L'Onde Martenot joue ici un grand rôle. Tout le monde la remarque aux moments de paroxysme lorsqu'elle domine le fortissimo de sa voix expressive et suraiguë. Mais elle est employée aussi dans la grave et dans la douceur, pour des glissandos feutrés, des sons tourments, des thèmes en écho. Le "thème d'amour" du 6^{ème} mouvement utilise un diffuseur spécial : la Palme (donnant des vibrations par sympathie). Enfin, j'ai fait grand usage du Métallique : à chaque son correspond la résonance métallique d'un gong placé dans le diffuseur, l'entourant d'un halo d'harmoniques. Étranges, mystérieux, irréels dans la douceur, cruels, déchirants, terrifiants dans la force, les timbres métallisés sont sans doute les plus beaux de l'instrument.

Analyse succincte de chaque mouvement :
I - Introduction :
On y entend les deux premiers thèmes cycliques : le "thème-statue" confié aux trombones fortissimo, le "thème-fleur" confié aux clarinettes pianissimo. Après une cadenza du piano solo, corps de la pièce : il superpose deux ostinatos rythmiques aux bois et cordes, un gamelang, et une quatrième musique où les accords des cuivres et du piano alternent et se répondent. Conclusion sur le "thème-statue".

II - Chant d'amour I :
Forme à refrain, avec deux couplets et un

développement. Le refrain alterne toujours deux éléments totalement contrastés de tempo, de nuance, et de sentiment. Le premier élément est un motif rapide, fort et passionné des trompettes. Le deuxième élément est un motif lent, doux et tendre de l'Onde et des cordes. Remarquez dans le premier couplet l'alternance des timbres nasillards sombres (hautbois et cor anglais dans la grave, chalumeau des clarinettes) avec les pizzi, le tout mélangé aux col legno des violons, et aux percussions du piano et des cloches.

III - Turangalla I :
Premier thème alterné entre la clarinette et l'Onde (timbre métallisé en écho), ponctué par la cloche, le vibraphone et les pizzi de contrebas. Deuxième thème aux trombones dans la grave, auxquels se superpose un "gamelang" de célesta, glockenspiel, vibraphone et piano. Troisième thème, plus souple, plus sinueux, pour hautbois et flûte en canon rythmique rétrograde. Combinaison du premier et du deuxième thème aux cuivres fortissimo. Coda douce et lointaine, qui remplace une réexposition par quelques brèves allusions aux moments écoulés. Du milieu du morceau à la fin, un quatrième thème, uniquement rythmique, se fait entendre sans interruption : ce sont trois personnages rythmiques, confiés à trois instruments à percussion : maracas, wood-block, grosse caisse. Timbre minéral des petits cailloux ou des petits plombs contenus dans les maracas - timbre végétal, ligneux, du bois du wood-block - timbre animal de la peau de la grosse caisse. Rôle des trois personnages rythmiques : la grosse caisse croît, le maracas décroît, le wood-block reste immobile.

Citation du début de la scène à trois personnages rythmiques (entre chaque barre un personnage, à chaque double barre fin d'un terme - les chiffres indiquent pour chaque durée sa valeur en doubles croches).

IV - Chant d'amour 2 :
Peut se diviser en 9 sections :
- Scherzo par petite flûte et basson, avec un thème rythmique de wood-block.
- Pont
- Refrain et premier trio par les bois
- Deuxième trio par les solistes des cordes
- Superposition des deux trios, bois et cordes, avec des chants d'oiseaux au piano
- Pont
- Reprise et superposition du scherzo, des deux trios, et du "thème-statue". On y entend tous les éléments de la pièce simultanément, en un échafaudage complexe de dix musiques superposées
- Cadenza du piano solo
- Coda. On y entend : le "thème-fleur" aux clarinettes pianissimo, le "thème-statue" aux trombones fortissimo, le refrain par Onde et violons soli. Remarquez la conclusion : effet

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO

en éventail du vibraphone et du piano sur le fond tranquille et onctueux des trois trombones pianissimo.

V - Joie du sang des étoiles :
C'est une longue et frénétique danse de joie. Pour comprendre les excès de cette pièce, il faut se rappeler que l'union des vrais amants est pour eux une transformation et une transformation à l'échelle cosmique. André Breton retrouve tous les éléments dans l'être aimé : "Ma femme, aux yeux de niveau d'eau, de niveau d'air, de terre, et de feu". Déjà l'amoureuse de Shakespeare disait : "Ma richesse est immense comme la mer..." (Roméo et Juliette). Et Tristan dit à Yseult : "Se tous li mondes estoit prendroit avec nous, je ne verroie fors vous seule" (Roman en prose de Tristan).

La pièce est bâtie sur un seul thème, qui est une variante du "thème-statue". Plus important est le grand développement central. Les trombones et les cors y font entendre le "thème-statue" traité en personnages rythmiques. Il y a trois personnages rythmiques : le premier croît, le deuxième décroît, le troisième reste immobile. Plus loin, les trompettes s'en mêlent, et reprennent les trois personnages rythmiques précédents, les faisant agir en mouvement droit pendant que les trombones et cors rétrogradent les durées, faisant croître le deuxième personnage, décroître le premier, le troisième restant toujours immobile. Il en résulte un canon rythmique rétrograde à six personnages rythmiques, les trois personnages inférieurs inversant les mouvements des trois personnages supérieurs. Après ce tutti fracassant, une cadenza du Piano solo, sur le "thème-statue" joué à toute vitesse, augmente encore le délire de joie. Conclusion sur le "thème-statue" en valeurs très lentes, par les cuivres fortissimo.

VI - Jardin du sommeil d'amour :
Une seule grande phrase sur le "thème d'amour" occupe tout le morceau. Elle est confiée à l'Onde et aux cordes en sourdine. Le Piano solo fait des chants d'oiseaux : ce sont un Rossignol, un Merle, une Fauvette des jardins, mais stylisés, idéalisés. Les deux temple block, en valeurs très lentes, font un double chromatisme de durées : l'un en mouvement droit, vers des durées de plus en plus longues, allant du présent vers l'avenir, l'autre en mouvement rétrograde, des durées très longues vers des durées moins longues, convertissant l'avenir en passé. Tous deux représentent l'écoulement du temps.

Cette pièce est en contraste absolu avec la précédente. Les deux amants sont enfermés dans le sommeil de l'amour. Un paysage est sorti d'eux. Le jardin qui les entoure s'appelle Tristan, le jardin qui les entoure s'appelle Yseult. Ce jardin est plein d'ombres et de lumières, de plantes et de fleurs nouvelles, d'oiseaux clairs et mélodieux. "Tous les oiseaux des étoiles..." disait Harawi. Le temps s'écoule, oublié. Les amoureux sont hors du temps : ne les réveillons pas...

VII - Turangalla 2 :

Deux effets d'orchestre à signaler :
Un éventail qui se ferme (Rimsky-Korsakov aurait dit une marche convergente) dont les antagonistes sont l'Onde Martenot d'une part, les trois trombones et le tuba d'autre part. Voix tendre, expressive, de l'Onde, qui descend, pleine de pitié, vers les profondeurs. Voix épaisses, bourbeuses, des trombones et tuba en position serrée dans la grave, qui s'avancent lentement, tels des monstres monstrueux.

Un rythme terrifiant, utilisant le "thème d'accords" et les percussions métalliques, donnant une double sensation d'élargissement et de rétrécissement, de hauteur et de profondeur, chaque terme aboutissant à un formidable coup de tam-tam. Cela rappelle la double horreur du balancier en forme de couteau se rapprochant peu à peu du cœur du prisonnier pendant que le mur de fer rougi se resserre, et l'innommable, l'indicible profondeur du puits à tortures dans le célèbre conte d'Edgar Poe : "Le puits et le pendule"...

VIII - Développement de l'amour :
Ce titre terrible peut s'entendre de deux façons. A quoi pense-t-on aussitôt ? Aux amants qui ne pourront jamais se séparer : comme le Tristan et Yseult du Moyen-Âge, le "boire amoureux" les a pour toujours liés. Mais cette passion sans cesse grandissante, qui se multiplie elle-même à l'infini, n'est pas le seul motif du titre : il y a aussi le développement musical. Dans une œuvre en dix mouvements, quelques développements partiels ne suffisaient pas, il fallait tout un morceau qui fût développement : le voici. Dans ce grand développement on entend le "thème d'accords", le "thème-fleur", et trois grandes explosions du "thème d'amour". Dans l'introduction et la coda qui encadrent le développement, on entend le "thème d'accords" rythmé au piano et répandu dans les différents timbres de l'orchestre, cependant que les cloches d'abord, puis les trombones et les trompettes, jouent le "thème-statue", en triple canon rythmique établi sur des rythmes non-rétrogradables sans cesse resserrés. Les explosions du "thème d'amour" nous offrent Tristan et Yseult transcendés par Tristan-Yseult, et le sommet de toute la symphonie. Le coup de tam-tam final fait vibrer les échos des grottes oracielles - on entend résonner les langages de l'au-delà et le "thème-statue" se penche au-dessus des abîmes...

Citation des rythmes non-rétrogradables sans cesse resserrés (entre chaque barre un rythme non-rétrogradable, aux croix valeur centrale commune, les chiffres indiquent pour chaque durée sa valeur en doubles croches).

IX - Turangalla 3 :
Dans ce morceau étrange - outre un thème mélodique superposé à lui-même en multiples variations par le piano, le gamelang, l'Onde, et les bois - on entend un mode rythmique de 17 durées distribuées en ordre dispersé et simultanément à 5 timbres différents de la percussion : wood-block,

cymbale suspendue, maracas, tambourin provençal, tam-tam - avec cette particularité que chaque durée et chaque timbre sont soulignés par des accords de 13 solistes du quintette à cordes - l'harmonie dépendant entièrement du rythme, le son n'étant plus qu'une coloration destinée à mettre en relief les ordres quantitatifs et phonétiques.

X - Final :
Premier thème - fanfare des trompettes et des cors.

Deuxième thème - "thème-d'amour". Une ultime explosion du "thème-d'amour" par le tutti fortissimo précède la coda triomphante. Dans le grand tutti du "thème-d'amour", les trois groupes - bois, cuivres, cordes - se soutiennent mutuellement, et la puissance des cuivres gagne en émotion par la voix supraterrrestre de l'Onde dans le suraigu qui communique à tout l'orchestre sa lumière et ses larmes de joie. La mélodie reste en suspens, dans un état d'attente lumineuse - et ce grand geste vers une fin qui n'existe pas (la Gloire et la Joie sont sans fin), attire et provoque la Coda : péroraison brillante et véhémence sur le premier thème.

Olivier MESSIAEN

Avec l'aimable autorisation des Editions Durand, pour l'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo.

Nomenclature orchestrale :
2 flûtes, 1 piccolo, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 3 bassons, 4 cors, 3 trompettes, 1 corne, 1 petite trompette, 3 trombones, 1 tuba, percussion, 1 célesta et cordes.



ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO MAREK JANOWSKI - ROGER MURARO VALERIE HARTMANN-CLAVIERIE

TRIO WANDERER

VINCENT COQ, piano

JEAN-MARC PHILLIPS-VARJABEDIAN, violon

RAPHAËL PIDOUX, violoncelle

et

PAUL MEYER

clarinette

FRANZ SCHUBERT

Trio N°1 en si bémol majeur, opus 99-D898

Allegro moderato

Andante un poco mosso

Scherzo allegro

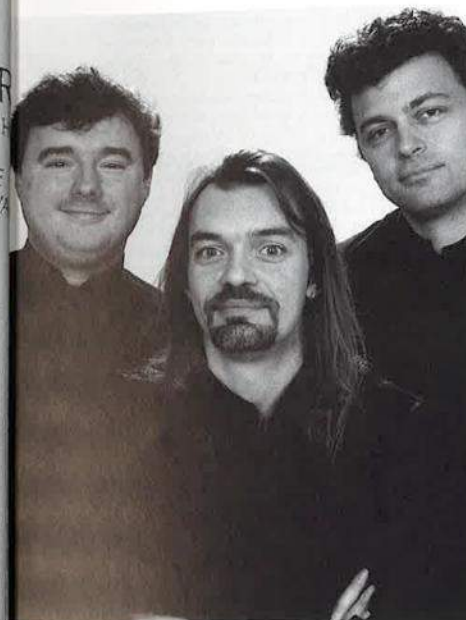
Rondo - Allegro vivace

ENTRACTE

OLIVIER MESSIAEN

Quatuor pour la Fin du Temps

1. Liturgie de cristal
2. Vocalise pour l'Ange qui annonce la Fin du Temps
3. Abîme des oiseaux
4. Intermède
5. Louange à l'éternité de Jésus
6. Danse de la fureur pour les sept trompettes
7. Fouillis d'arcs-en-ciel, pour l'Ange qui annonce la Fin du Temps
8. Louange à l'immortalité de Jésus



TRIO WANDERER

C'est en hommage à Schubert et au romantisme allemand (où le thème du «voyageur errant» est omniprésent) que le Trio Wanderer, composé de Vincent Coq, piano, Jean-Marc Phillips-Varjabedian, violon, Raphaël Pidoux, violoncelle, a choisi ce nom.

Créé à la fin des années 80, vainqueur en 1988 et 1990 de plusieurs concours internationaux, il a commencé sa carrière par l'intégrale des *Trios* de Beethoven à Munich. Depuis, son succès ne s'est jamais démenti sur les plus grandes scènes de tous les continents, soit seul, soit avec des partenaires comme Paul Meyer, Yehudi Menuhin, Christopher Hogwood, soit avec des orchestres renommés.

En décembre 2000, il a joué et enregistré à Cologne le *Triple Concerto* de Beethoven sous la direction de James Conlon. La même année, il a remporté une retentissante «Victoire de la Musique» comme meilleure formation de musique de chambre de l'année. Le Trio Wanderer est parrainé par la Fondation d'entreprise «Accenture».

Parmi ses nombreux enregistrements, des œuvres de Chausson et Reverdy; les *Trios* de Mendelssohn (Choc du Monde de la musique 1995); les *Trios* de Dvorak et Smetana (Victoire de la musique 1997), les *Trios* de Chausson et Ravel (meilleur enregistrement de cette dernière œuvre selon la revue *Classica*); l'intégrale des *Trios* de Schubert. Son dernier disque est consacré à des œuvres de Haydn.



PAUL MEYER, clarinette

Après des études au Conservatoire de Paris et à la Musikhochschule de Bâle, il a remporté le Concours Eurovision des Jeunes Musiciens Français en 1982 et le prestigieux Young Concert Artists Competition en 1984 à New York. Considéré comme l'un des plus grands clarinettes actuels, il joue avec la plupart des grandes formations instrumentales, abordant tout à la fois le répertoire classique et romantique et la musique contemporaine. Il a ainsi créé des œuvres de Penderecki, Gerd Kühr, James MacMillan, Luciano Berio, Michael Jarrell. Il se consacre également avec bonheur à la musique de chambre et à la direction d'orchestre. Ses enregistrements ont obtenu de nombreuses récompenses dont les Victoires de la Musique 1999. Parus récemment le *Quatuor pour la Fin du Temps* de Messiaen, le *Kammerkonzert* de Hartmann et un récital Brahms.

FRANZ SCHUBERT
1797-1828

Trio N°1 en si bémol majeur
Opus 99 D.898

Outre une œuvre d'extrême jeunesse (1812, D.28), Schubert a écrit en 1827 deux grands *Trios* pour violon, violoncelle et piano, le premier en si bémol majeur D.898 Op.99, le second en mi bémol majeur D.929 op.100, deux œuvres très accomplies que l'on peut ranger aux côtés des *Trios* de Beethoven, Brahms et Schumann.

Créé le 28 janvier 1828, le *Trio Op.99* ne fut édité qu'en 1836. Il est classiquement en quatre mouvements. Le premier, *Allegro moderato* à 4/4 est de forme sonate à deux thèmes. Le premier, tout d'allant et d'énergie, contraste évidemment avec le second, abordé par une ample mélodie du violoncelle reprise ensuite par le violon puis le piano. Le développement, suivant l'esthétique schubertienne, propose de subtiles modulations, des passages inattendus du majeur au mineur.

Le deuxième mouvement, *Andante un poco mosso* en mi bémol majeur à 6/8, est bâti sur une mélodie rêveuse, grave et tendre, évoquant le lied et exposée d'abord par le violoncelle, avant d'être reprise par le violon, puis, amplifiée, par le piano. L'épisode central est plus agité, rythmiquement délicat, avec de nombreuses syncopes, des passages volubiles en doubles, triples et quadruples croches. La reprise du thème initial se fait dans une espèce de flou, d'instabilité, par l'utilisation de nombreuses modulations.

Le *Scherzo, Allegro*, en si bémol majeur à 3/4, est assez court. Dansant, très rythmique, il apporte une atmosphère presque fantastique d'une valse intemporelle, impression confirmée par le *Trio* en mi bémol majeur où les deux instruments à cordes dialoguent en canon tandis que le piano accompagne sur un rythme syncopé. Le final, *Allegro vivace* à 2/4, est un rondo s'ouvrant par un thème gai, insouciant, bâti sur une figure rythmique que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres de Schubert, notamment *Rosamunde*. Mais ce premier thème va céder la place à un second, en fait l'essentiel, qui, adoptant la configuration rythmique du premier, apporte au mouvement une touche de fraîcheur, de sensibilité. Tous ces éléments se mêlent ensuite dans un développement d'une grande subtilité, l'œuvre s'achevant sur une coda *Presto*, résumant l'inspiration jaillissante, mais toujours équilibrée, du compositeur.

OLIVIER MESSIAEN
1908-1992

Quatuor pour la Fin du Temps

La genèse de ce quatuor est connue : prisonnier en Allemagne en 1940/41, Olivier Messiaen l'écrivit pour trois de ses compagnons de captivité, le violoniste Jean le Boulaire, le violoncelliste Etienne Pasquier, le clarinetiste Henri Akoka. Cette œuvre qui marque une date importante tant pour la carrière de compositeur de Messiaen que pour l'histoire de la création musicale du vingtième siècle, fut ainsi créée dans un stalag.

Inspiré par un passage de l'Apocalypse, le *Quatuor pour la Fin du Temps* est la première œuvre du compositeur destinée au concert où il exprime sa foi et sa spiritualité. Lui-même explicitera plus tard (*Technique de mon langage musical*, 1944) les relations entre son engagement spirituel et ses procédés compositionnels.

Même s'il s'agit d'un quatuor, les quatre instruments ne jouent pas constamment ensemble tout au long des huit mouvements, bien au contraire. De plus, on peut noter que la partie de piano est essentiellement harmonique, la mélodie étant confiée aux cordes et surtout à la clarinette.

Liturgie de cristal exprime l'amour, la passion de Messiaen pour les chants d'oiseaux. Ceux-ci s'expriment par les voix de la clarinette et du violon, tandis que piano et violoncelle assurent une polyphonie sous-jacente. La *Vocalise pour l'Ange qui annonce la Fin du Temps* voit intervenir la clarinette dans ses parties extrêmes mais est surtout réservée dans sa grande partie centrale au violon et au violoncelle qui chantent une longue mélodie dans le style du plain-chant, tandis que le piano déroule des cascades d'accords «bleu orange» dit Messiaen.

Abîme des oiseaux est confié à la clarinette seule. Ce morceau est construit en trois parties et oppose l'abîme du temps (*Lent, expressif et triste*) à l'explosion de la lumière dans des chants d'oiseaux exubérants (*Presque vite*). *L'Intermède*, aux allures de scherzo, est joué par violon, violoncelle et clarinette à l'unisson. C'est le premier morceau qui fut composé par Messiaen pour les trois artistes prisonniers comme lui. *Louange à l'Eternité de Jésus* est un duo pour violoncelle et piano, le premier assurant la mélodie qui, selon Harry Halbreich, provient d'une œuvre de 1937, *Fête des belles eaux*, pour six ondes Martenot. La *Danse de la fureur pour les sept trompettes* revient à l'homophonie, avec une monodie jouée à l'octave par les quatre instruments.

C'est le travail rythmique qui est ici essentiel, avec deux «procédés» chers à Messiaen, les valeurs ajoutées et les rythmes non-rétrogradables.

Fouillis d'arcs-en-ciel pour l'Ange qui annonce la Fin du Temps est le mouvement le plus élaboré de l'œuvre. Il comprend deux thèmes très distincts, le premier mélodique, le second rythmique, est divisé en sept sections et fait appel à plusieurs combinaisons instrumentales : duo violoncelle et piano, trio violon, violoncelle et piano, tutti. Enfin, *Louange à l'Immortalité de Jésus* est un duo pour violon et piano, il délivre un ultime message d'espoir.



PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

“Polyphonies sacrées et profanes
du bassin méditerranéen

A SEI VOCI

et

L'ENSEMBLE TAVAGNA

Direction

BERNARD FABRE GARRUS

Tavagna :

La Paghjella di Taglio
I Terzetti
Padre
La Violetta

A Sei Voci :

Claudio Monteverdi
Zefiro torna e' bel tempo rimena
Tutte le bocche belle
Dolcemente dormiva
Voi pur da me partite

Tavagna :

Brunetta
Eramu in campu
A puce

ENTRACTE

Tavagna :

La messe des défunts
Requiem
Dies Irae
Domine
Liberame

A Sei Voci :

A vechja Maria
Claudio Monteverdi
Lamento d'Ariana

A Sei Voci et Tavagna : Extraits de *La Passione segun San Matteo*
(anonyme espagnol, XVI^{ème} siècle)

DISTRIBUTION

A SEI VOCI

Catherine Padaut, Carolina Gauna, *soprani*
Thierry Brehu, Hervé Lamy, *tenori*
Bernard Fabre Garrus, *basse et direction artistique*

TAVAGNA

Marie Langianni, Jean-Etienne Langianni, Jean-Pierre Lanfranchi,
Michel Paoli, Jean-Charles Adami, Claude Bellagamba
Francis Marcantei, *direction*

A Sei Voci reçoit le soutien de la Ville de Sablé sur Sarthe, du Conseil Général de la Sarthe, du Conseil Régional des Pays de la Loire, et du Ministère de la Culture.

JEUDI

11

AVRIL

A 21 HEURES

ÉGLISE
SAINT-CHARLES

A SEI VOCI
et L'ENSEMBLE TAVAGNA



"Ma rencontre avec le chant corse et plus particulièrement avec l'ensemble Tavagna remonte aux années 90, lors d'un concert à Bastia. D'où venait cette émotion incontrôlable en vous écoutant ?

La petite chapelle où vous m'aviez emmené, perdue au milieu de la montagne dans la tombée du jour ? Rien de tout cela, seulement la sincérité de votre chant montant de la terre et se liant à vous ; et même si aujourd'hui vous ne faites toujours pas de raccords, prétextant que la sonorité de l'église ne "s'échappera pas" entre 18 heures et 20 heures, vous Francis, Jean-Etienne, Jean-Pierre et tous les autres, je vous aime pour la sincérité de votre amitié".

Bernard Fabre Garrus

A SEI VOCI

Dirigé par Bernard Fabre Garrus, l'ensemble fondé en 1977 s'est donné pour première mission de redécouvrir les partitions de la Renaissance et de l'époque baroque dans l'esprit de l'époque, ce qui implique un minutieux travail de fond concernant la restitution des manuscrits originaux, la technique vocale, l'esprit de l'interprétation. Parallèlement, A Sei Voci est attentif à la création contemporaine ; il a déjà inspiré une dizaine d'œuvres à des compositeurs comme Thierry Escaich, Michel Decoust, Guy Reibel, Michael Levinas, Laurent Cuniot, qu'il a données en création mondiale.

L'ensemble donne une soixantaine de concerts par an tant en France qu'à l'étranger et a enregistré de nombreux disques dont la plupart distingués par la critique : *Miserere* d'Allegri, *Requiem* de D'Helfer, *Vêpres de la Vierge* de Bencini, *Messes et Motets* de Josquin Desprez, dont en 2001 la fameuse *Messe de l'homme armé*, *Selva Morale* de Monteverdi, *Offices de la Semaine Sainte* d'Ingegneri, *Répons de la Semaine Sainte* de Gesualdo, etc. Il a été élu Ensemble vocal de l'année aux Victoires de la Musique 1994.

A Sei Voci reçoit le soutien de la ville de Sablé, du Conseil Général de la Sarthe, du Conseil Régional des Pays de Loire, du Ministère de la Culture.

TAVAGNA ET LA POLYPHONIE CORSE

Le chant corse est une polyphonie inimitable, tour à tour pourpre et sombre, où se mêlent combats, souffrances, tradition, amour, mort, spiritualité. Cette tradition s'est maintenue à travers les siècles, transmise de bouche à oreille, mais son origine même reste mystérieuse. On peut y voir une survivance de la civilisation orientale de la Méditerranée, mais aussi une forme dérivée du chant grégorien introduite par les moines franciscains au XII^e siècle ; il reste que, par exemple, l'utilisation du chant en quintes parallèles est une technique décrite dès le IX^e siècle. Quant à l'autre caractéristique du chant corse, l'ornementation, elle révèle une origine orientale et témoigne des trois influences primordiales dans tout le bassin méditerranéen : le courant indo-européen venu des Balkans et du Caucase, le courant sémite avec son ornementation et sa propension à l'exultation, le courant religieux venu du Moyen-Age, avec notamment ces modèles d'ornementation virtuose que constituent les tropes du plain-chant.

Le concert

Né d'une rencontre, dans les années 90, entre Bernard Fabre Garrus et l'ensemble Tavagna autour d'une session de travail sur la voix, ce programme se propose d'associer deux ensembles vocaux à cappella et de confronter des polyphonies du bassin méditerranéen au sens large : *Polyphonies corses* et *Madrigaux* de Monteverdi, sans oublier une pièce de la Renaissance espagnole.

Choc des traditions populaires et savantes, choc aussi des sonorités pourpres et sombres du chant corse avec la virtuosité et la fusion vocales des polyphonies italienne et espagnole et, pour finir, la réunion des deux ensembles pour une *Passion selon Saint-Matthieu* d'un anonyme espagnol émigré au Mexique, pièce d'une grande beauté dans laquelle la force des timbres s'ajoute à l'émotion née de l'œuvre même.

en 1632 sur un poème de Rinuccini, mais cette fois dans un style baroque, alors qu'ici c'est une polyphonie « traditionnelle » qui s'impose. C'est une œuvre pleine de charme et de fraîcheur, au caractère dansant, grâce à un rythme ternaire évoquant l'image conventionnelle du printemps. Une deuxième section plus mélancolique, plus lente, est davantage recherchée dans sa polyphonie avec des retards, des dissonances, évocation mélancolique d'un autre printemps chargé, quant à lui, de souvenirs malheureux.

Le *Lamento d'Arianna* appartient également au 6^e Livre. Il s'agit d'un cycle de quatre madrigaux à cinq voix sur un texte d'Ottavio Rinuccini (On trouve dans ce même Livre un autre cycle de six madrigaux, *Lagime d'amanto all' sepulcro dell'amata*). Monteverdi y transforme l'écriture monodique de son opéra *Arianna*, aujourd'hui perdu (Le *Lamento* est le seul témoignage qui en reste) en écriture polyphonique.

Le *Lamento* constituait la scène principale de l'opéra : Ariane, abandonnée par Thésée, dit son désespoir en un long arioso accompagné par la basse continue. Ici, la voix soliste est accompagnée non par des instruments mais par des voix formant une sorte de soutien musical. D'autre part, l'arioso est divisé en quatre pièces distinctes, où les répétitions, les imitations, les dissonances, donnent une force expressive peu commune au *Lamento*.

La plus connue des quatre pièces est la première, *Lasciate mi morire* (*Laissez-moi mourir*). Elle commence par une dissonance non préparée exprimant le désespoir et s'organise autour d'un dialogue entre la soliste et divers groupes de voix, les cinq parties se regroupant pour reprendre la mélodie initiale.

O Teseo, Teseo mio (*O mon Thésée*) évoque des souvenirs heureux, mais toujours dans le style de la lamentation déclamatoire, différents groupes de voix intervenant comme en contraste avec la voix principale.

Dove, dove è la fede (*Où donc est la foi*) est le madrigal qui rappelle le plus la version théâtrale avec la prédominance de la voix principale, les autres intervenant en de longs passages déclamatoires ou répétant (comme dans le premier madrigal) la lamentation *Lasciarmi in abbandono*.

Ahi, ch'ei non pur risponde (*Ah, il ne répond toujours pas*) débute dans un tempo lent, avant que, cédant à la colère, Ariane et le chœur n'expriment leur fureur par un flot de croches et de doubles croches. Le cycle s'achève sur un cri de désespoir évoquant le deuxième madrigal sur les mêmes paroles : *O Teseo mio*.



CLAUDIO MONTEVERDI

1567-1643

Les Madrigaux de Monteverdi inscrits au programme sont extraits des 2^e, 4^e et 6^e Livres : par leur chronologie même, ils illustrent l'évolution du compositeur dans sa recherche de la traduction de l'émotion par la musique et témoignent des audaces déployées grâce à l'élargissement de la palette des procédés : on passera ainsi du style ancien relativement sévère et austère au *stile concitato* qui déploie de nombreux effets virtuoses particulièrement expressifs. *Zefiro torna e' bel tempo rimena* (*Zéphyr est de retour ramenant le beau temps*), madrigal à cinq voix sur un sonnet de Petrarque, appartient au 6^e Livre publié à Venise en 1614. Monteverdi traite le même thème bucolique du retour du printemps

“Sacré et profane autour de la Méditerranée”

ANGÉLIQUE IONATOS

RÉCITAL ISSU DE
“Chansons Nomades”
et
“D’un bleu très noir”

ANGÉLIQUE IONATOS
guitares et chant

CÉSAR STROSCIO
bandonéon

MICHAËL NICK
violon et quinton

HENRI AGNEL
guitare flamenca et classique,
cetere, rebec, t’bel, cistre, derbouka



Le récital

Le récital d'Angélique Ionatos dans le cadre du Printemps des Arts reprend précisément les créations de ses deux derniers albums. *D'un bleu très noir* en particulier marque une nouvelle étape dans la recherche esthétique et émotionnelle de l'artiste. Cette fois, pour chanter les passions, les destins douloureux, pour ouvrir des chemins de liberté (chemins qu'elle avait commencé à arpenter avec *Chansons nomades*), elle choisit le blues, une nouvelle manière pour de nouvelles émotions. Elle pénètre ainsi au cœur des âmes, des émotions, des sensations, des blessures, faisant sienne la phrase de Léo Ferré : «Le bonheur, c'est du chagrin qui se repose». Elle le fait sans tristesse, mais avec un sens du tragique et de la grandeur qui évoque le théâtre antique. Les musiques sont signées Eleni Karaindrou, Mikis Theodorakis, Angélique Ionatos elle-même; les poèmes sont d'Odysseus Elytis, Prix Nobel de Littérature en 1979, mort en 1996, Constantin Cavafy, Dyonisos Karatzas, Dimitris Mortoyas, mort à Londres à 43 ans.

Ce récital est comme traversé par cinq figures de femmes : Marie, la mère du Christ, qui se lamente, qui refuse de porter le fardeau du Sauveur; Rosa Luxembourg qui chante la tragédie des révolutionnaires (elle fut assassinée à Berlin en 1919 lors de la répression de l'insurrection spartakiste); Marie des Brumes, une héroïne récurrente des récitals d'Angélique Ionatos, contestataire et subversive; Sappho, la princesse des poétesses; Alphonsina Storni, la poétesse argentine qui se jeta dans les flots à Mar del Plata.

Cet hymne à Eros et Thanatos fait aussi sa place à Léo Ferré avec une chanson très belle et peu connue, *Vieille branche*, qui chante la vieillesse et la mort. Toutes ces chansons constituent pour Angélique Ionatos, «des anticorps que crée une société gouvernée par des technocrates qui se fichent de l'humanité».

Bertrand Dicale, du Monde de la Musique, écrit : «La majesté de la douleur, la splendeur du deuil, la sérénité du désespoir : l'expression entière d'Angélique Ionatos semble marquée par l'oxymoron, par le paradoxe, par cette sagesse presque sacrée de l'alliance des contraires. Il y a quelque chose de vertueux chez elle, dans le port altier du chant ou dans la rondeur du timbre, qui exprime peut-être autant la soie que l'acier, la douceur que le tranchant. Aimer cette femme, ce doit être un peu la craindre.»

ANGÉLIQUE IONATOS

Née à Athènes, elle a quitté son pays en 1969 et s'est installée d'abord en Belgique puis en France (depuis 1989 elle est artiste associée au Théâtre de Sartrouville). Sa carrière débute véritablement en 1972, date à laquelle elle obtint un Grand Prix du Disque Charles Cros pour son premier 33 tours, *Résurrection*, enregistré en duo avec son frère Photis. Carrière qui allait connaître un essor exceptionnel tant à la scène qu'au disque, avec comme étapes principales :

La forêt des hommes et *O Helios o Heliatoras*, qui marquent sa rencontre avec celui qui allait devenir son poète de prédilection, Odysseus Elytis; *Maria Nefeli*, créé avec le baryton Spyros Sakkas; *Sappho de Mytilène*; *O Erotas*; *Mia Thalassa*, une œuvre originale de Mikis Theodorakis, sur des poèmes de Dimitra Manda, enregistré en 1994. Et encore, *Parole de juillet* sur un poème d'Elytis; *Le sanglot des anges*, de Theodorakis, créé au Théâtre de Sartrouville; *Corrida*, un spectacle de Wladyslaw Zrnok, présenté au festival d'Avignon en 1999.

Ses deux derniers albums ont été salués avec enthousiasme par le public et la critique: de l'hebdomadaire Les Inrockuptibles au Monde de la Musique et à Télérama, l'opinion est unanime. Il s'agit de *Chansons nomades*, créé au Théâtre des Abbesses-Théâtre de la Ville à Paris en 1998, et *D'un bleu très noir* (son quinzième enregistrement), également créé au Théâtre de la Ville en 2000, histoires et mythes sur des rythmes de blues, où elle est accompagnée par Henri Agnel (luth et percussions), Michael Nick (violon), César Strosio (bandonéon).

RIZWAN-MUAZZAM QAWWALI

“Musique soufie”
en exclusivité en Europe

ALI KHAN RIZWAN, chant

ALI KHAN MUZZAM, chant

AOURANGZAIB MUHAMMAD, chant

ALI KHAN ZUBAIR, chant

ALI RAHAT, harmonium

AHMAD MUSHTAQ, harmonium

CHISHTI ASIF MAQBOOL, chant

ALI ZAFAR, tablas

KHURSHID KHAN AZMAT, chant

FIROZ MUSHTIAQ, chant

SAME
13
AVRIL
A 21 HE

SALLE
DES VARI

RIZWAN-MUAZZAM QAWWALI
MUSIQUE SOUFIE



RIZWAN-MUAZZAM QAWWALI

Cette formation de musique qawwali pakistanaise est animée par deux frères, Rizwan Mujahid Ali Khan et Muazzam Mujahid Ali Khan, les neveux du légendaire Nusrat Fateh Ali Khan, qui fit découvrir la musique qawwali à l'Europe et à la France en particulier au milieu des années 80.

Le groupe comprend, outre les deux chanteurs solistes, cinq choristes, deux harmoniums portatifs et une tabla. Tout en respectant une tradition plusieurs fois séculaire, il lui ajoute une touche très personnelle d'invention et de sensibilité. Il s'est fait connaître en Grande-Bretagne en 1998 au festival Womad. Il a depuis enregistré plusieurs disques dont *Sacrifice to love* en 1999 et *A better destiny* en 2001, collaborant également avec Temple of Sound pour un disque intitulé *People's colony*.

Le soufisme, l'humanisme de l'Islam

Le soufisme est né pratiquement en même temps que l'Islam, même si le terme lui-même n'est apparu qu'aux confins du II^e et du III^e siècles de l'Hégire : un groupe de spirituels chiites aurait été le premier désigné sous le nom de soufis. Ce mouvement s'oppose au courant littéraliste des sunnites quant à la lecture du Coran, courant qui non seulement s'est attaché à mettre en avant l'esprit esotérique des Écritures, mais de plus, selon la technique de l'abrogation, s'est rangé sur les positions les plus restrictives, voire répressives du message.

Le soufisme propose quant à lui une lecture esotérique. Pour lui, les paroles fondamentales du Prophète sont celles qu'il énonça en sa qualité non de législateur, mais de saint contemplatif, puis celles où Dieu parla directement par sa bouche et que l'on appelle Sentences Saintes, énonçant des vérités qui n'étaient pas destinées à toute la communauté religieuse, mais aux seuls contemplatifs. C'est de là que part l'exégèse soufie du Coran, «se basant sur la parole du Prophète selon laquelle chaque parole du Coran comporterait plusieurs sens».

En fait, le soufisme est le mysticisme de l'Islam et comme tout mysticisme il est avant tout une recherche de Dieu qui n'est pas une recherche philosophique ou intellectuelle, mais une «ouverture par le cœur», sensible, comme le font les mystiques chrétiens et hindouistes.

Dans la conception soufie, l'approche de Dieu s'effectue par degrés : il faut d'abord respecter la loi du Coran, mais ce n'est qu'un préalable qui ne permet pas de comprendre la nature du monde : ce n'est qu'en approfondissant la connaissance de l'homme que l'on arrivera à une perception du monde qui est déjà une approche de Dieu, un Dieu qui est amour et à qui l'on n'accède que par l'Amour. En cela, le soufisme est un humanisme.

Cet Islam secret a joué un rôle historique de premier plan, par exemple dans la naissance des déviations du chiisme que sont l'ismaélisme et la religion druze. Mais aussi, en littérature, il a profondément inspiré certaines œuvres arabo-persanes comme les *Contes des Mille et Une Nuits*, le poème d'amour de Leyla et Majnoun ou les *Rubayates* d'Omar Khayam. Enfin, chez de nombreux soufis, la recherche de Dieu par le symbolisme passe par la musique et la danse qui, disent-ils, transcendent la pensée. C'est ce que pratiquait Djilal ed din Rumi, dit Mevlana, le fondateur des derviches tourneurs à Konia en Turquie.

La musique Qawwali du Pakistan

L'expression «esthétique» du symbolisme soufi est très différenciée suivant les pays : derviches tourneurs en Turquie et en Iran, chants arabo-andalous au Maroc, et danses de possession ou de trances au Maroc, au Proche-Orient, en Égypte, au Yémen, musique Qawwali au Pakistan et dans tout le sub-continent indien musulman.

On sait que la présence musulmane dans cette région du monde est presque millénaire ; puisqu'Ali Bin Usman Hujwati (999-1077) fut le premier musulman à visiter Lahore et que, grâce à lui, une grande tradition soufie a pu s'établir. Ses disciples fondèrent la confrérie des Chishtiya. Au cours de leurs réunions, les soufis écoutaient les poèmes de leur maître chantés par des musiciens. Cette musique, enrichie de nombreux éléments littéraires et musicaux influencés par la musique classique et semi-classique et par des ghazals (poèmes d'amour) finit par devenir le genre le plus répandu au Pakistan.

La musique Qawwali est toujours interprétée par un groupe «professionnel» : un ou deux chanteurs solistes accompagnés par des dholaks (tambour), des tablas (percussions doubles), un petit harmonium portatif et des claquemets de mains. Elle se caractérise par un style fluide : alternance de soli et d'ensembles, de répétitions et d'improvisations. Méloïquement, les airs correspondent à une longue tradition, s'inscrivant souvent dans le style des ragas indiennes classiques et empruntant même parfois des fragments de ragas populaires. Quant au rythme, il se caractérise par la répétition du nom d'Allah et de phrases très courtes.

Le contenu poétique du Qawwali appartient aux deux dimensions du soufisme : le hal (extase divine) et le maqâm (les différentes étapes qui amènent le néophyte à proximité de Dieu). Les hymnes se chantent à la gloire de Dieu dans le Hamd, du Prophète dans le Naat, des saints dans le Manqabat. Ils sont chantés en arabe, persan, ourdou, hindi ou penjabi.

Les Qawwalis, confinés à l'origine dans des confréries, chantent aujourd'hui à toutes les occasions, le vendredi, jour de la prière, lors de mariages, d'anniversaires de la mort des saints, ou encore au cours de simples réunions villageoises. Le but du Qawwali est d'amener peu à peu l'assistance à un état d'intense communion. Quand ils tiennent une réunion, les musiciens peuvent choisir les chants de leur convenance ; mais deux hymnes doivent obligatoirement être chantés : le kawl et le rang, chantés pour

la première fois par le poète mystique indien du XIII^e siècle, Amir Khusran, considéré comme le père du Qawwali.

Faut-il préciser que ces réunions ne sont pas des concerts, mais des rencontres mystiques auxquelles l'assemblée, placée sous la responsabilité d'un chef et guide spirituel, participe pleinement, répondant aux musiciens par des chants, des cris, des gestes, des réactions émotionnelles. Le but étant de susciter une force dynamique, véritable pont d'amour entre Dieu et le fidèle.



RIZWAN-MUAZZAM QAWWALI

PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

MONTE CARLO
ORCHESTRE
PHILHARMONIQUE

Direction :

MAREK JANOWSKI

Solistes :

ALESSANDRA MARC

soprano

BIRGIT REMMERT

alto

CHRISTIAN ELSNER

ténor

FRANZ-JOSEF SELIG

basse

Rundfunkchor Berlin

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Missa Solemnis

en ré majeur, opus 123

DIMANCHE
14
AVRIL
À 18 HEURES

GRIMALDI
FORUM

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
MAREK JANOWSKI - A. MARC - B. REMMERT
C. ELSNER - F. J. SELIG



MAREK JANOWSKI, direction

Biographie de Marek Janowski en page 31



ALESSANDRA MARC, soprano

Née à Berlin, Alessandra Marc est aujourd'hui considérée comme l'une des meilleures sopranos dramatiques. Depuis ses débuts remarquables au Festival de Wexford en 1987, elle est invitée par les plus grandes scènes internationales, dans les rôles-titres du grand répertoire (*Aïda*, *La Force du Destin*, *Le Trouvère*, *Don Carlo*, *Dialogues des Carmélites*, *La Walkyrie*, *Turandot*, *Elektra* ...). Récemment, elle a remporté un triomphe dans son premier *Turandot* à l'Opéra de Philadelphie.

Très appréciée en concert, elle collabore régulièrement avec Edo De Waart, Christoph von Dohnanyi, James Conlon et Gérard Schwarz avec lequel elle se produit au Festival Mostly Mozart ainsi qu'au Festival Waterloo avec le Seattle Symphony Orchestra.

Au cours de la saison 1992-93, Alessandra Marc fait ses débuts au Staatsoper de Berlin dans le rôle-titre de *Ariadne auf Naxos*, se produit au Concertgebouw dans le *Requiem* de Verdi et *Die Lyrische Symphonie* de Zemlinsky, qu'elle reprend également pour ses débuts à Rome. En 1994-95, elle chante sa première Chrysothemis dans une nouvelle production d'*Elektra*, sous la direction de Daniel Barenboim (Staatsoper de Berlin). La même année, elle participe au Festival Saito Kinene (Japon) pour le *Requiem* de Verdi, dirigé par Seiji Ozawa, et donne une série de concerts avec le Tokyo Philharmonic Orchestra sous la direction de Gérard Schwarz. En 1996, Alessandra Marc fait ses débuts au Teatro Carlo Felice à Gênes ainsi qu'au Festival Macerata dans *Turandot*, puis aux Arènes de Vérone dans *Aïda*.

Alessandra Marc se produit par ailleurs régulièrement en récital (Kennedy Center, Lincoln Center, Salle Gaveau à Paris, Wigmore Hall de Londres, ...).

Parmi ses enregistrements, il est à noter : des airs de récital pour Delos, *Le Roi David* d'Honegger avec Jean-Claude Casadesu, pour EMI, la 9^{ème} symphonie de Beethoven avec Daniel Barenboim pour Erato. Prochainement, elle doit enregistrer pour Decca le *Requiem* de Verdi, *Die Lyrische Symphonie* de Zemlinsky avec C. von Dohnanyi, *La Walkyrie* avec R. Chailly ainsi qu'un deuxième album d'airs d'opéras, *Elektra* sous la direction de D. Barenboim chez Erato, et la 8^{ème} symphonie de Mahler, avec E. De Waart, chez BMG.



BIRGIT REMMERT, alto

Après ses études en Allemagne, elle a été membre de la troupe de l'Opéra de Zurich de 1992 à 1998, tout en chantant à Hambourg (*L'or du Rhin*, *Siegfried*), Salzbourg et Montpellier. En 2000 et 2001, elle a participé au festival de Bayreuth.

Parallèlement, elle se produit régulièrement en concert avec les *Passions* de Bach, la 9^{ème} symphonie et la *Missa Solemnis* de Beethoven, les œuvres de Mahler, Mozart, Schubert. Sa discographie comprend des mélodies, la 9^{ème} de Beethoven, les Messes et le *Magnificat* de Bach, la *Messe en fa mineur* et le *Te Deum* de Bruckner, la 3^{ème} symphonie de Mahler sous la direction de Simon Rattle.



CHRISTIAN ELSNER, ténor

Vainqueur du Concours international de lieder Walther Gruener à Londres en 1993, il chante régulièrement dans les opéras de Mayence, Heidelberg, Francfort, Munich, aux Festivals de Halle et Salzbourg. Il consacre une grande partie de son activité au concert et au lied, donnant de nombreux récitals en Allemagne et dans toute l'Europe. Il a participé récemment à des concerts incluant des Messes de Bruckner, *Le Chant de la Terre* de Mahler, le *Stabat Mater* de Dvorak, *Elias* de Mendelssohn, la 9^{ème} symphonie et la *Missa Solemnis* de Beethoven. On le retrouve au disque dans *Dichterliebe* et *Liederkreis* de Schumann, *Lieder eines fahrenden Gesellen* de Mahler, *La belle meunière* de Schubert. En projet, les *Ballades* de Carl Loewe et *Le Chant de la Terre* de Mahler sous la direction de Dietrich Fischer-Dieskau.



FRANZ-JOSEF SELIG, basse

Vainqueur du Aalto Stage Award 1992 récompensant de jeunes artistes, il accomplit une brillante carrière sur les grandes scènes internationales, Scala, Monnaie de Bruxelles, Met, Opéra-Bastille, dans un répertoire allant de Sarastro au Roi Mark, en passant par le Commandeur de *Don Giovanni* et Daland du *Voisseau Fantôme*, qu'il interprètera en 2002 à l'Opéra Bastille, avant de reprendre Sarastro au Covent Garden en 2003.

Il se produit également au concert avec des œuvres classiques comme la *Messe en si* de Bach, la *Missa Solemnis* de Beethoven, ou de musique ancienne avec Nikolaus Harnoncourt, Philippe Herreweghe, René Jacobs. Il a enregistré notamment *Turandot* de Busoni, *La flûte enchantée*, le *Requiem* de Mozart, *La Passion selon Saint-Matthieu* de Bach, *Judas Macchabée* de Haendel.



RUNDFUNKCHOR BERLIN

Brillant fleuron de la capitale allemande, dirigé actuellement par Simon Halsey, collaborateur assidu de l'orchestre de la Radio et du Philharmonique de Berlin, le chœur a bâti son répertoire sur des interprétations de Haendel et Bach avant d'aborder la musique contemporaine. Il a donné ou donnera cette année tant en Allemagne qu'en Europe, aux Etats-Unis et en Australie, la *Symphonie n°9* de Hans Werner Henze, des œuvres de Maurizio Kagel, dont *Liturgie*, *Sea symphony* de Vaughan Williams, le *Requiem pour un jeune poète* de Bernd Alois Zimmermann. Il a participé à l'inauguration du Crimadi Forum avec la 9^{ème} symphonie de Beethoven sous la direction de Marek Janowski.

LUDWIG VAN BEETHOVEN 1770-1827

Missa Solemnis en ré majeur, opus 123

Il est assez étrange que les deux plus prodigieux monuments sonores jamais élevés à la gloire de la Messe l'aient été non par des musiciens catholiques, mais par le luthérien Bach, et par Beethoven, dont il serait difficile de soutenir qu'il fut même chrétien : sans avoir renié ouvertement la religion romaine (cela n'était pas à conseiller dans la Vienne impériale), il traitait fort cavalierement, en privé, des dogmes aussi essentiels que la divinité du Christ ou l'immortalité de l'âme... Mais ce serait d'autre part minimiser le dessein de la Messe en si mineur et de la Missa Solemnis que d'attribuer ces entreprises gigantesques à l'ambition chez Bach d'un titre officiel à la cour de Saxe, au désir chez Beethoven de célébrer l'intronisation de l'archiduc Rodolphe devenu cardinal et archevêque d'Olmütz. On sait que, par un destin curieusement parallèle, la Messe de Bach ne fut pas plus exécutée à Dresde que celle de Beethoven n'illustra la cérémonie de Cologne, antérieure de trois ans (1820) à l'achèvement du chef-d'œuvre. Selon la remarque de Chantavoine, la Messe en ré "n'atteignit donc pas son but : elle le dépassa". Si Bach avait témoigné par son art en faveur d'un christianisme réconcilié (car l'époque – déjà – rêvait parfois à la réunion des Eglises), c'est une synthèse plus surprenante que tente Beethoven, et qu'il réussit : celle d'une croyance collective aux formes immuables, et de sa propre conception religieuse fort éloignée d'aucun culte traditionnel. Beethoven était déiste ; et aussi, "philanthrope" au sens "humaniste" du XIX^{ème} siècle. Mais la gloire de l'Être Suprême et l'amour fraternel des hommes pourquoi ne pas les chanter sur les mots admirables de la Messe, pourquoi ne pas emprunter au grand mythe chrétien ses symboles ? Truquement le plus efficace – et le seul toléré en l'occurrence – d'une foi trop mal définie sans cela pour trouver le chemin d'autres cœurs. Et c'est cela que Beethoven sous-entendait confusément quand il disait avoir eu pour but – n'y voyons pas une lapalissade – "d'éveiller chez les auditeurs des sentiments religieux". Il s'agissait bien de transfigurer par des penseurs nouveaux la vieille liturgie, et Beethoven s'y attacha avec la même intrépidité qu'à la transformation de la sonate ou de la symphonie.

Rapportons en effet que la Missa Solemnis, composée de 1818 à 1823, est contemporaine des sonates opus 106 à 111, et sœur, à bien des points de vue, de la Symphonie avec chœurs dont elle interrompit si longuement l'élaboration. C'est au même concert du 7 mai 1824 que furent présentées la Neuvième et la Messe, ou du moins trois parties de Messe, intitulées par le programme "Trois grands Hymnes" pour

ne pas indisposer l'archevêché et la police de Vienne, car il était hardi de porter les textes sacrés sur une profane estrade. L'œuvre intégrale ne fut pas jouée en public du vivant de Beethoven, et ne rapporta qu'un bénéfice matériel dérisoire à l'auteur, alors en proie aux soucis d'argent comme aux pires tourments physiques, moraux, affectifs. La tutelle de son neveu Carl lui valait, outre d'incessantes chicanes en justice, d'éprouver un amour qui, pour être paternel, n'en fut pas moins le plus profond et le plus malheureux de sa vie. Telles sont les circonstances de la Messe en ré, ce vaste poème tour à tour douloureux, fulgurant ou indéciblement tendre que Beethoven saluait avec laconisme comme "son ouvrage le plus accompli".

Pour réaliser son dessein, il n'hésita pas à user de tous les moyens expressifs qui pouvaient le servir, fût-ce au détriment de l'approbation liturgique de l'œuvre, qu'en effet on imagine mal accompagnant l'office divin, même indépendamment de sa longueur. Non seulement la Missa Solemnis est construite, comme l'était déjà la belle et trop négligée Messe en ut de 1807, dans un esprit de développement symphonique, par opposition à la conception fragmentée des auteurs précédents (vingt-six numéros dans la Messe de Bach, cinq "mouvements" dans celle de Beethoven), mais le texte des cinq hymnes est traité résolument dans le style dramatique, ainsi qu'un libretto sans égal. L'élément "sévère" traditionnel des fugues ne manque pas pour autant, ni le symbolisme descriptif hérité de l'âge baroque – mais vivifiés par un esprit si neuf qu'ils "introduisent le romantisme jusqu'au pied des autels". L'orchestre, à peu de choses près, est celui de la Symphonie avec chœurs, et comme dans celle-ci un ensemble choral dialogue avec quatre voix solistes, encore que ce dialogue dans la Neuvième paraisse presque simpliste au regard de celui qui développe la Messe...

L'analyse musicale d'une telle œuvre ne saurait ni trouver ici la place nécessaire, ni se réduire à quelque inertie et du reste illusoire "résumé de forme", seul le Kyrie admettant l'étiquette d'une "forme-lied" d'ailleurs irrégulière. Bornons-nous humblement à signaler quelque trait général fondant l'unité à travers ces immenses contrastes, à relever au passage telle intention descriptive ou telle trouvaille de dramaturge, l'insistance significative sur telle parole rituelle qui trouvait plus d'écho dans le cœur et la pensée du musicien. Des cinq hymnes le Kyrie est le plus immédiatement accessible comme il est le plus simple de structure ; c'est dans sa seconde partie, *Christe*, que nous trouvons la première de ces mélodies ovales (le plus souvent en ogive renversée) qui chanteront largement la prière et la méditation, ou qui, plus brèves, étaleront des architectures mouvementées. Le symbolisme musical, vieille tradition du genre, commence au Gloria, avec la peinture contrastée des "hauteurs" célestes et de l'humanité adorante au "niveau" terrestre,

ou avec l'image foudroyante du *Pater omnipotens* ; commencent aussi ces juxtapositions de *tempi* commandées par les nuances affectives du texte ; *meno allegro*, le *Gratias* dont Wagner s'est souvenu avec quelque impudence pour ses *Maitres Chanteurs* ; *larghetto* le poignant *Miserere* ; en tempo croissant le déploiement fugé qui ramène, en dépit de la liturgie, les premiers mots de l'hymne au maximum de l'éclat, de la force, d'une tension et d'une brusquerie surhumaines. Le caractère dramatique s'accuse encore au *Credo*, lui aussi rhapsodique, lui aussi descriptif et demandant son unité aux retours du motif initial et à la conclusion irrévocable d'une fugue.

Outre le nombre et la diversité des épisodes, Beethoven avait un autre problème à résoudre : l'intensité expressive de son évocation pouvait souffrir de la présence nécessaire de certaines affirmations dogmatiques ; et il est assez évident que les articles de foi "apostolique et romaine" sont opportunément estompés par les vigoureux *credo* réaffirmés au premier plan... En revanche, rien en peut dépasser l'émotion tendre de l'*Incarnatus* en mode dorian, éclairé par les interventions de la flûte (figurant le voilement du Saint-Esprit) ; rien n'est plus saisissant que la "descente au tombeau" du *passus* et *sepultus* est, si ce n'est l'éclatement de l'*Et Incarnatus*, mutation prodigieuse, télescopage de tonalité, glorification aussi de cette simple syllabe, *Et*, dont Beethoven avait fait, par une répétition systématique, le leitmotiv verbal de la pièce. La fugue sur *Et vitam* était d'usage, et commence en effet avec le sérieux requis, mais il semble que le musicien, oubliant bientôt les contingences humaines (et spécialement vocales), la précipite dans l'Éternité. Le *Sanctus* traite ses trois premiers éléments – *sanctus* grave et psalmodé, *pleni* fugé, *Hosanna* tumultueux – comme l'introduction du *Benedictus*, ce sommet mystique de toute l'œuvre : son Præluudium orchestral marque le recueillement suprême de l'Élévation ; puis le chant du violon solo descend comme la colombe de l'Esprit Saint, et lui répond l'extase de toutes les voix, humaines ou instrumentales. De ce *Benedictus* devaient naître toutes les évocations religieuses de *Lohengrin* et de *Paris*. Mais voici l'*Agnus*, où Beethoven au contraire décrit la plus profonde des douleurs, puis élève – toujours sur des ogives mélodiques – sa "prière pour la paix intérieure et extérieure" alternant l'angoisse et l'espoir confiant, troublée soudain pas l'effroi des bruits de guerre (Haydn, avec sa Messe *in tempore belli* de 1790, avait donné l'exemple de cette peinture réaliste et profane), luttant contre le marasme de l'âme, triomphant et exaucée enfin, redisant sur un rythme pastoral ce mot "paix" qui, pour Beethoven, recouvre les mots foi, espérance et amour.

Jean-Jacques Normand

Nomenclature orchestrale :
2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons,
1 contrebasson, 4 cors, 2 trompettes,
3 trombones, timbales et cordes.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
MAREK JANOWSKI ALESSANDRA MARC - BIRGIT REMMERT

I - KYRIE

Assai sostenuto, *Mit Andacht* (avec dévotion)
Kyrie eleison ! Seigneur, ayez pitié de nous.
Andante assai
Christe eleison ! Christ, ayez pitié de nous.
Assai sostenuto
Kyrie eleison ! Seigneur, ayez pitié de nous.

II - GLORIA

Allegro vivace
Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.
Meno allegro
Gratias agimus tibi propter magnam gloria tuam. Nous vous rendons grâce à cause de votre grande gloire.
Allegro vivace
Domine Deus, Rex coelestis ! Deus Pater omnipotens ! Seigneur Dieu, Roi du Ciel, Dieu Père tout-puissant, Domine, Fili unigenite, Jesu Christe ! Seigneur Jésus-Christ, Fil unique. Seigneur Dieu, Domine Deus ! Agnus Dei ! Filius Patris ! Agneau de Dieu, Fils du Père.
Larghetto
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram. Vous qui effacez les péchés du monde, accueillez notre supplication. Vous qui êtes assis à la droite du Père, ayez pitié de nous.
Allegro maestoso
Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu. Car vous êtes le seul saint, vous êtes le seul Seigneur ; vous êtes le seul Très-Haut, ô Jésus-Christ. Avec le Saint-Esprit.
Allegro ma non troppo
in gloria Dei Patris. Amen. dans la gloire de Dieu le Père. Ainsi soit-il.
Presto
Gloria in excelsis Deo. Gloire à Dieu au plus haut des Cieux.

III - CREDO

Allegro ma non troppo
Credo in unum Deum, Patrem omnipotentem, factorem cœli et terræ, visibilium omnium et invisibilium. Credo in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum, et ex Patre natum ante omnia secula. Je crois en un seul Dieu, Père tout-puissant, qui a fait le ciel et la terre, et toutes choses visibles et invisibles. Et en un seul Seigneur Jésus-Christ, fils unique de Dieu, né du Père avant tous les siècles. Dieu de Dieu, lumière de lumière, vrai Dieu de vrai Dieu. Qui n'a pas été fait, mais engendré ; qui est de même substance que le Père, et par qui toutes choses ont été faites ; Qui est descendu des cieux pour nous, hommes, et pour notre salut.
Adagio
Et incarnatus est de Spiritu Santo ex Maria Virgine, et homo factus est. Et a pris chair de la Vierge Marie par l'opération du Saint-Esprit, et a été fait homme.
Adagio espressivo
Crucifixus etiam pro nobis : sub Pontio Pilato passus, et sepultus est. Qui a été aussi crucifié pour nous ; qui a souffert sous Ponce Pilate et a été enseveli.
Allegro
Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas. Et ascendit in cœlum, sedet ad dexteram Patris. Et interitum venturus est cum Gloria judicare vivos et mortuos : cuius regni non erit finis. Qui est ressuscité le troisième jour selon les Ecritures. Qui est monté au ciel et est assis à la droite du Père. Qui viendra de nouveau, plein de gloire, pour juger les vivants et les morts, et dont le règne n'aura point de fin. Je crois au Saint-Esprit, qui est aussi Seigneur et qui donne la vie ; qui procède du Père et du Fils. Qui est adoré et glorifié conjointement avec le Père et le Fils ; qui a parlé par les Prophètes. Je crois à l'Eglise, qui est une, sainte, catholique et apostolique. Je confesse un baptême pour la rémission des péchés. Et j'attends la résurrection des morts, et vitam venture sæculi. Amen.
Allegro ma non troppo
et vitam venture sæculi. Amen. et la vie du siècle à venir. Ainsi soit-il.

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE MONTE-CARLO
MAREK JANOWSKI - ALESSANDRA MARC - BIRGIT REMMERT
CHRISTIAN ELSNER - FRANZ JOSEF SELIG

IV - SANCTUS et BENEDICTUS

Adagio. Mit Andacht (avec dévotion)

Sanctus Dominus Deus Sabaoth ! Saint, le Seigneur, Dieu des armées.

Allegro pesante
Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Les cieux et la terre sont remplis de votre gloire.

Presto

Hosanna in excelsis ! Hosanna au plus haut des cieux !

Sostenuto ma non troppo

(Præludium)

Andante molto cantabile

Benedictus qui venit in nomine Domini : Béni soit celui qui vient au nom du Seigneur :
Hosanna in excelsis ! Hosanna au plus haut des cieux.

V - AGNUS DEI

Adagio

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, ayez pitié de nous.

Allegretto vivace (Bitte um innern und äußern Frieden)

(Prière pour la paix intérieure et extérieure)
dona nobis pacem. Donnez-nous la paix.

Allegro assai. Recitativo

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis, Agneau de Dieu, qui effacez les péchés du monde, ayez pitié de nous.

Allegro vivace : Presto : Allegretto vivace
donā nobis pacem. Donnez-nous la paix.



THÉÂTRE

Le Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc de CHARLES PÉGUY

Adaptation et mise en scène

JEAN-PAUL LUCET

Administrateur de production

PASCAL VITIELLO

avec

FRANÇOISE SEIGNER : Madame Gervaise

DELPHINE HABER : Jeanette

PASCALE CHEMIN : Hauviette

Avec la collaboration de l'espace culturel Fra Angelico
Diocèse de Monaco

MARDI
16
AVRIL
A 21 HEURE

SALLE
DES VARIÉTÉS

THÉÂTRE : LE MYSTÈRE DE LA CHARITÉ
DE JEANNE D'ARC

CINÉMA

Jeanne au bûcher

Giovanna d'Arco al rogo

1954

Réalisation : Roberto Rossellini

d'après l'oratorio scénique de Paul Claudel *Jeanne au Bûcher*

Musique : Arthur Honegger. Ballets du Teatro San Carlo de Naples
Orchestre et Chœurs du Théâtre National de l'Opéra de Paris dirigés par René Duclos

Images : Gabor Pogany (Procédé : Gevacolor).

Opérateur : Guglielmo Garroni

Chorégraphie : Bianca Gallizia

Décors : Carlo Maria Cristini

Costumes : Adriana Muojo

Son : Paolo Uccello

Montage : Jolanda Benvenuti

Interprètes : Ingrid Bergman (*Jeanne d'Arc*),

Tullio Carminati (*Frère Dominique*),

Giacinto Prandelli (*Porcus*), Marcella Pobbé (*La Vierge*),

Augusto Romani (*Heurtebise*), Agnese Dubbini (*Madame Botti*),

Gerardo Gaudioso (*l'envoyé de justice*), Aldo Terrosi (*un prêtre*),

Saturno Meletti, Plinio Clabassi, Nino Tarallo

et les voix de Miriam Pirazzini (*Sainte Catherine*), Giovanni Avolanti (*l'Ane*),

Florence Quartararo (*Sainte Marguerite*), Pina Esca.

Production : Giorgio Criscuolo et Franco Francese
pour Produzioni Cinematografiche Associate et Franco London Film.

Tournage : Février 1954 au Teatro Mediterraneo
et au Teatro San Carlo de Naples.

Durée : 76 mn.

MERCREDI
17
AVRIL
A 21 HEURES

SALLE
DES VARIÉTÉS

CINÉMA : JEANNE AU BÛCHER
R. ROSELLINI - I. BERGMAN



Ingrid Bergman et Paul Claudel. / *Jeanne au Bûcher* à l'Opéra de Paris

Jeanne d'Arc au Bûcher

Oratorio scénique de Paul Claudel
et Arthur Honegger

En 1933, Ida Rubinstein, danseuse et bonne fée du monde artistique, pour laquelle Debussy et D'Annunzio avaient écrit *Le martyre de Saint Sébastien*, Stravinsky et Gide *Perséphone*, a l'idée d'une pièce sur Jeanne d'Arc conçue comme un spectacle itinérant, à la façon de ces jeux ou mystères typiques du théâtre médiéval français alors très en vogue. À Paul Claudel, dont elle venait de relancer la collaboration avec Darius Milhaud, elle propose d'en écrire le livret, à Arthur Honegger la musique. Mais le projet connaît d'enthousiasme dont fait d'abord preuve Claudel, puis la rapidité avec laquelle, l'inspiration venue, il se met à l'ouvrage : "Pour comprendre une vie comme pour comprendre un paysage, il faut choisir le point de vue et il n'en est pas de meilleur que le sommet. Le sommet de la vie de Jeanne d'Arc c'est sa mort, c'est le bûcher de Rouen".

À la fin 1934, Claudel dévoile à Ida Rubinstein et Arthur Honegger son "mystère médiéval" : "La composition par moi de *Jeanne au bûcher* est le résultat d'une commande de Madame Ida Rubinstein qui devait en tenir le principal rôle. Tout exprès pour elle, j'avais imaginé ce poteau triomphal auquel j'ai cru opportun de l'attacher dès le début de la pièce, dans le rougeoiement d'un bûcher mal éteint."

La composition d'Honegger occupe la majeure

partie de l'année 1935. Les répétitions de la pièce commencent sous l'œil vigilant de Claudel, mais les dates de représentation sont sans cesse ajournées. En mai 1938, après de multiples tergiversations, l'oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* est finalement monté à Bâle grâce à la ténacité du chef d'orchestre Paul Sacher et l'autorisation d'Ida Rubinstein qui destinait initialement cette création à l'Opéra de Paris. La pièce est un tel succès que Claudel et Honegger décident de renouveler l'expérience. Ce sera *La Danse des Morts* inspirée de la danse macabre d'Holbein, nouvel oratorio scénique créé par Paul Sacher à Bâle en 1940. Entre-temps, Honegger a composé la musique de *Nicolas de Flue*, sous la plume de Denis de Rougemont, tandis que *Jeanne d'Arc au bûcher*, créée au théâtre municipal d'Orléans en mai 1939, puis reprise à Paris, est un triomphe comparable à celui du *Roi David* en son temps.

Jeanne au Bûcher

A l'Opéra de Paris

Roberto et Ingrid avaient répondu à l'invitation de Maurice Lehman, directeur des théâtres lyriques français, qui avait vu *Giovanna* à Naples. "Mais, dit Roberto, une fois à Paris, c'était une autre chanson." Tout le monde avait une peur panique de Claudel, y compris Lehman, qui avait insisté pour que *Giovanna* fût présentée selon les instructions de Claudel, comme un oratorio dans une salle de Concert.

"Pourquoi m'avez-vous appelé ? demanda

Roberto. Écoutez, je peux aller voir Claudel et lui expliquer mes raisons."

Claudel était en Savoie, à cinq cents kilomètres de là.

"Le Samedi 12 (juin), est-il écrit dans le journal de Claudel, visite de Rossellini, pour une heure dans sa grosse Ferrari à douze cylindres. Il m'explique, assez anxieux, sa mise en scène de Jeanne. 1^{re} Claudel servit le thé et, de façon assez sévère, fit un cours sur l'objectif de l'oratorio. J'étais dans le train, revenant de Bruxelles, quand j'ai eu la vision des chaînes de Jeanne qui se cassent. C'est sur cette vision que j'ai tout construit en forme d'oratorio."

Il était vital, conclut Claudel, que Jeanne soit attachée au poteau, et qu'elle meure sous nos yeux, durant toute la représentation."

Sur quoi Ingrid confessa qu'elle courait beaucoup sur scène. Claudel était abasourdi. Il menaça d'interdire la représentation. Roberto lui demanda de venir aux répétitions en costumes, et lui proposa d'arrêter le spectacle - qui allait être joué six soirs à guichet fermé - si Claudel ne l'aimait pas.

Le poète vint, sa canne à la main. "À l'annonce de son arrivée, dit Roberto, tous ceux qui avaient l'habitude d'assister aux répétitions avaient foutu le camp comme une volée de moineaux. Nous étions seuls dans la salle." Claudel s'assit au premier rang. "Je m'installai au dernier rang car j'avais peur qu'il me frappe avec sa canne." Claudel regarda sans dire un mot, sans même tousser. À la dernière réplique, "Dieu est le plus fort", il se leva et cria : "Ingrid est la plus forte !" Et, faisant demi-tour, il fit signe à Roberto de sa canne : "Vous, venez ici !" Claudel accorda sa bénédiction. Honegger fit de même, qui vint aux répétitions, concilia Bergman chez lui, et offrit un souper à la Tour d'Argent à toute la troupe le soir de la première. Les deux auteurs avaient apprécié qu'Ingrid jouât Jeanne comme une fille ordinaire et qu'elle utilisât sa voix naturelle, plutôt qu'une déclamation héroïque, fréquente dans les oratorios, ce qu'avaient fait toutes les autres Jeanne. Claudel publia un article dans le Figaro où il endossait l'approche de Rossellini : "Les idées comptent plus que la lettre", déclarait-il. Et dans son journal, il ajoutait : "La conception de R est beaucoup plus dramatique et dynamique que la mienne. La fin avec l'apparition de la cathédrale est bien supérieure."

Tag Gallagher

Extrait du texte *Au Bûcher* paru dans *Cinéma/02*, Paris, 2001

1 Roberto Rossellini, *Fragments d'une autobiographie*, Ramsay, Paris, 1987, p. 85-86.

2 Claudel, *Journal II* (1933-55), Gallimard, Paris, 1969, p. 867.

3 Rossellini, op. cit. p.86

4 Rossellini, op. cit. p.87

5 Pio Baldelli, *Roberto Rossellini*, Samonà e Savelli, Rome, 1972, p.242

6 Rossellini, op. cit. Rossellini se trompe en le citant, Claudel disant "grand" plutôt que "fort".

7 "L'idée-mère de *Jeanne au bûcher*", *Le Figaro*, 21 juin 1954.

8 Claudel, op. cit. p. 687.



Photo : AAPM

Jeanne au Bûcher, un film de Roberto Rossellini

La Vie rêvée de Jeanne

Roberto Rossellini. Que n'a-t-on pas dit de ce cinéaste, que la critique a passé son temps à chercher où il n'était déjà plus, lui opposant continuellement ses œuvres passées, ses films néoréalistes qu'il tourna dans l'Europe en ruines de l'immédiat après-guerre : *Rome Ville Ouverte*, *Païsa*, *Allemagne Année Zéro*. Né dans l'accord immédiat entre la sensibilité d'une représentation et l'actualité du moment, dans la certitude qu'il n'était plus de sujet possible en dehors de l'Histoire, le cinéma de Rossellini a toujours maintenu cette exigence, tôt affirmée, de poser sur la réalité du monde un regard libre et soucieux de comprendre.

Ce parti pris des choses, dans lequel on a vu la naissance du cinéma moderne, Rossellini ne cessera d'y revenir, d'en pousser au bout la logique et les paradoxes, s'attachant à décrire la vie intérieure d'êtres rongés par le doute et la culpabilité, qui cherchent à se réconcilier, à se réaccorder au monde. Ingrid Bergman, étrangère en terre italienne, livrée à l'éclatement inconsolable de ses décors mezzogiorno, est ce personnage multiple, l'incarnation même de ce cinéma libre de tout scénario où les acteurs sont véritablement ce qu'ils animent. Aujourd'hui, *Stromboli*, *Europe 51*, *Voyage en Italie*, palpitent encore d'une même émotion, preuve que le mystère Rossellini opère toujours, que la vie qui s'y exprime n'a pas vieilli. Plus que les thèmes abordés, c'est encore la simplicité d'écriture qui dans ces films nous frappe où le vrai génie est d'abord poétique, dans ce jeu entre document et fiction, comme un débat, le procès des apparences, entre ce qui appartient au véridique, au parallèle, au faux. C'est d'ailleurs toute l'histoire de *Voyage en Italie* : comment ce couple désuni, regardant dans la terre volcanique l'empreinte de ces deux amants figés dans une dernière étreinte, renaît soudain de ses cendres à la chaleur de la vie environnante, d'une foule portée par un "miracle" que nous ne voyons pas.

Rien de surprenant à ce que Rossellini se soit alors intéressé à la vie de Jeanne d'Arc. On le sait, *Jeanne au bûcher* fut d'abord une pièce, tirée de l'oratorio scénique de Claudel et Honegger, avec Ingrid Bergman dans le rôle-titre, avant de devenir ce film audacieux et coloré où Rossellini apparaît tel qu'il n'a jamais cessé d'être : un aventurier, un touche-à-tout, bien loin de l'apôtre d'un réel sans effets. "Ce fut, disait-il, une tentative pour retrouver le style, le mode d'expression des débuts du cinéma", pointant l'étrange nature de ce film aux mille trucages, qui part du théâtre pour nous déposer en un lieu dont seul le cinéma a le secret. Il y a dans les images, une circulation instinctive et fluide que rien ne vient troubler ni fermer, au point que le film semble guidé par une

sorte de vérité et d'évidence têtue : la mise en scène toujours aux aguets, en possibilité de découverte, d'invention. De là sans doute sa capacité à saisir la vie dans tous son flux, et l'humain avec ses mélanges et ses drames.

On peut imaginer, de façon à peine voilée, que dans le portrait de Jeanne, Rossellini dessine en creux celui d'Ingrid Bergman elle-même, comme si le cinéaste, fatigué de l'incompréhension et du mépris qui n'a cessé de frapper ces films, nous murmurait à l'oreille : "Vous l'avez condamnée, je la libère de ses chaînes" et la voici qui s'offre à nous, la parole libérée, tout à la fois personnage, actrice et femme. Que le destin se soit arrangé pour que cette entreprise devienne pour longtemps un film "maudit" importe peu, car aujourd'hui ressuscité, il rend grâce à une Ingrid Bergman, magnifiée, touchée par la "grâce". Sa beauté n'est pas une invention des artifices de studio, ou fixée par le goût d'une époque, c'est une beauté intemporelle.

Le miracle du film n'est-il pas en dernier lieu de nous rappeler la chose la plus simple et la moins convenue, la plus ressassée et la moins comprise : envers et contre toutes nos agitations, ce qui reste au fond de nous de plus fort et de jamais satisfait, c'est notre pressant, irrépressible besoin d'amour.

Vincent Vatrican



JEANNE AU BÛCHER
R. ROSSellini - I. BERGMAN

PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTECARLO

KRONOS QUARTET

DAVID HARRINGTON, violon

JOHN SHERBA, violon

HANK DUTT, alto

JENNIFER CULP, violoncelle

Larry NEFF, concepteur lumières

Scott FRASER, ingénieur du son

Manager

Janet Cowperthwaite

Coordination

Sidney Chen

Directeur Technique

Larry Neff

Assistant

Laird Rodet

Office Manager

Leslie Dean Mainer

Business Operations Manager

Barbara Whippman

Aleksandra VREBALOV : *Pannonia Boundless**

Philip GLASS : *Dracula (Trois mouvements)**

Silvestre REVUELTAS (arr. Stephen PRUTSMAN) : *Sensemayá+*

Severiano BRISENO (arr. Osvaldo GOLIOV) : *El Sinaloense+*

Agustin LARA (arr. Osvaldo GOLIOV) : *Se Me Hizo Fácil+*

Steve REICH : *Triple quatuor**

ENTRACTE

Peteris VASKS : *Quatuor N°4**

I. Elegy - II. Toccata I - III. Chorale - IV. Toccata II - V. Meditation

*Composé pour le Kronos Quartet - +Arrangé pour le Kronos Quartet

Le Kronos Quartet enregistre en exclusivité pour Nonesuch Records
Promotion et Organisation Modena International Music

JEUDI
18
AVRIL
A 21 HEURES

SALLE
DES VARIÉTÉS

KRONOS QUARTET



KRONOS QUARTET

Le Kronos Quartet a été créé à Seattle en 1973 par le violoniste David Harrington et est établi à San Francisco depuis 1977; il est résident de l'Université de Californie du Sud depuis 1982. Sa composition a plusieurs fois varié, il est composé aujourd'hui, outre son créateur, de John Sherba, second violon, Hank Dutt, alto, Jennifer Culp, violoncelle.

Dès sa naissance, Kronos a jeté un regard nouveau sur la musique, s'attachant résolument à la musique des dernières décennies du XX^e siècle et surtout à la création. Il est étonnant d'apprendre que près de trois cents œuvres ont été écrites spécialement pour lui, sans compter les «arrangements» de pages orchestrales, et qu'au total, il a joué environ six cents œuvres. Le deus ex machina du quatuor, David Harrington, est constamment à la recherche de jeunes et nouveaux talents que l'ensemble contribue à faire connaître et dont il «lance» en quelque sorte la carrière.

Il est évident que Kronos ne travaille pas comme un quatuor classique, mais «sortir des sentiers battus demande beaucoup plus d'énergie que de jouer une partition classique, et c'est cela qui est passionnant», déclare David Harrington dans une interview donnée à l'occasion d'un concert au Théâtre de la Ville à Paris. Autres originalités : le quatuor est toujours «amplifié» dans ses concerts, et il n'hésite pas à tenter des expériences curieuses, comme jouer un «triple quatuor», les deuxième et troisième étant préenregistrés et diffusés sur une bande magnétique alors qu'il joue le premier.

Dans la même interview, David Harrington définit parfaitement l'objectif unique du Kronos Quartet : «J'ai toujours voulu que le quatuor soit essentiel, et énergique, et vivant, et calme, et qu'il n'ait pas peur d'être agressif, d'une beauté absolue ou laid s'il faut qu'il le soit. Mais il doit être l'expression de la vie».

ALEKSANDRA VREBALOV

1970

Pannonia Boundless

Née à Novi Sad en Yougoslavie, elle a étudié la composition dans sa ville natale, puis à Belgrade et enfin au Conservatoire de San Francisco (1995-1996). Elle a remporté le Concours de composition Highsmith à San Francisco en 1996 et reçu un Award à Vienne en 1997 pour son œuvre orchestrale. Ses compositions ont été jouées en Europe, en Russie et aux États-Unis.

Composée en 1998, *Pannonia Boundless* (*Pannonie illimitée*) rappelle par son titre la mutabilité des frontières passées et présentes. Région de l'Europe Centrale entre le Danube et l'illyrie, la Pannonie fut soumise par les Romains juste avant l'ère chrétienne avant d'appartenir successivement au Saint Empire Romain Germanique, aux Ottomans, aux Habsbourg, aux Soviétiques. Comme le dit le compositeur, c'est un pays ouvert, plat, reliant la Méditerranée, l'Europe du Nord-Est et l'Orient. Son œuvre se veut un hommage à ce peuple et aux cultures qui se sont succédé sur ce territoire.

Pannonia Boundless a été commandée par l'auditorium Hancher de l'Université d'Iowa pour le Kronos Quartet.

SILVESTRE REVUELTAS

1899-1940

Sensemaya

Né au Mexique, Revueltas étudia le violon aux États-Unis avant de revenir dans son pays natal en 1927 et de devenir jusqu'en 1935 l'assistant de Carlos Chavez à l'orchestre symphonique de Mexico. Ce n'est qu'à cette époque qu'il commença à composer avec un talent naturel extraordinaire et une compréhension intime de la musique mexicaine palliant son manque de formation académique, et produisant des œuvres au grand charme mélodique et d'une forte vitalité rythmique.

Sensemaya, «d'après une légende afro-cubaine» pour voix et petit orchestre, fut composé en 1937 et révisé pour grand orchestre en 1938. Il est bâti en fait sur un poème dû à la collaboration de l'Américain Livingston Hughes et du Cubain Nicolas Guillen, *Sensemaya, song for the killing of a snake* (Chanson pour la mort d'un serpent, 1934), inspiré d'une cérémonie dansée au moment de l'Épiphanie pour exorciser le mal, désignée sous le nom de «*Matar la culabro*».

La partition de Revueltas mêle la musique traditionnelle, voire «commerciale» du Mexique avec sa propre créativité, accordant en outre une grande place au rythme percussif afro-cubain.

L'arrangement de cette œuvre pour le Kronos Quartet a été réalisé en 2000 par Stephen Prutsman. Né en 1960, lauréat du Concours Tchaïkovski et du Concours Reine Elisabeth de Belgique, fondateur du Festival de musique de chambre d'El Paso au Texas dont il est directeur artistique depuis 1991, il a réalisé de nombreux arrangements, notamment pour le Kronos Quartet.

PHILIP GLASS

1937

Dracula

Né à Baltimore, il a étudié à l'Université de Chicago, puis à la Juilliard School de New York, avant de travailler avec Nadia Boulanger à Paris et de rencontrer Ravi Shankar qui l'initia aux ragas indiens. C'est de cette esthétique qu'il s'inspire (avec d'autres compositeurs comme Steve Reich) pour créer ce que l'on appelle, parfois avec une certaine ironie, la musique minimaliste, musique répétitive où un petit nombre de formules mélodico-rythmiques sont répétées obstinément, avec de minimes variations et de légers décalages.

On doit à Glass plusieurs opéras, dont *Einstein on the beach* créé au Festival d'Avignon en 1976, un *Concerto pour violon* (1987), une partition symphonique *The light* (1987).

La pièce *Dracula* (1998) a été écrite pour le Kronos Quartet et enregistrée par lui chez Nonesuch Records.

SEVERIANO BRISEÑO

1902-1988

El Sinaloense

Cette célèbre chanson mexicaine qui évoque «*L'homme de Sinaloa*» (il s'agit d'un état fédéré du Mexique situé sur la Côte Ouest) a été écrite en 1943 par Severiano Briseño qui vivait sur la côte Est, précisément à Tampico. Celui-ci, qui se produisait avec un trio très populaire dans les années 50, le Trio Tamaulipeco, écrivit cette chanson après une soirée sans doute mouvementée passée dans un bar de Mazatlan, un port de l'Etat de Sinaloa. Elle fut ensuite popularisée par l'orchestre de Don Cruz Lizarraga, une des plus connues des *bandas sinaloenses*, qui avait été fondée dans les années 30 dans la ville d'El Recodo. Elle compta d'abord douze membres, puis seize, essentiellement des cuivres auxquels s'adjoignaient clarinettes, percussions et chanteur.

Cet orchestre est toujours très actif aujourd'hui, et c'est un enregistrement récent d'*El Sinaloense* par la Banda El Recodo qui a incité le Kronos Quartet et son arrangeur à essayer de capter et de restituer les timbres brillants et la virtuosité des cuivres de la banda.

AGUSTIN LARA

1897-1970

Se me hizo facil

Né au Mexique, il est sans doute le compositeur de chansons le plus populaire de son pays. Autodidacte comme Irving Berlin (auquel on l'a souvent comparé), il a touché à tous les styles : ballades romantiques, pasodobles, tangos, marches. Ses chansons ont été chantées aux Etats-Unis par des interprètes comme Bing Crosby ou Frank Sinatra, *Granada* a été enregistré par Mario Lanza. Quant à *Maria Bonita*, écrit pour une de ses épouses, l'actrice Maria Felix, elle a été chantée par Joséphine Baker, Julio Iglesias et Plácido Domingo. On lui doit également une trentaine de musiques de films.

STEVE REICH

1936

Triple Quatuor

Comme Philip Glass, Steve Reich réduit délibérément son vocabulaire harmonique et contrapuntique et explore comme par défi les ressources fascinantes des schémas répétitifs. Il travaille également sur les ressources offertes par l'électronique et le préenregistrement sur bande magnétique. C'est ce procédé qu'il utilisa dès 1988 pour *Different trains* (couronné par un Award en 1990) écrit pour le Kronos Quartet où l'on trouve trois quatuors préenregistrés. Il récidive avec ce **Triple Quatuor**, également commandé par le Kronos Quartet, à propos duquel il écrit: «Le quatuor interprète doit d'abord enregistrer les quatuors deux et trois, puis il jouera le premier tandis qu'une bande magnétique fera entendre les deux autres. Éventuellement, la pièce peut être jouée par douze instrumentistes.

«La pièce est en trois mouvements, vif-lent-vif. Harmoniquement, elle est organisée sur quatre accords dominants, mi mineur, sol mineur, si bémol mineur, do dièse mineur, et retour à mi mineur pour boucler la boucle. Le premier mouvement reprend deux fois le cycle des accords avec une forme de variation, le premier quatuor constitue un canon entre premier violon et alto d'une part, second violon et violoncelle d'autre part. Le deuxième mouvement est totalement contrapuntique, avec une longue et lente mélodie en canon pour les douze voix. Le troisième mouvement reprend en quelque sorte le premier, affirme son cycle harmonique, mais traite ce matériel d'une manière beaucoup plus libre».

PETERIS VASKS

1946

Quatuor n°4

Compositeur letton, proche par l'esprit de Pärt, Kancheli et Gorecki, Peteris Vasks est hanté par les blessures de son peuple longtemps étouffé par l'occupation et la répression soviétique. C'est dire que sa musique est plutôt étrangère à l'allégresse, mais c'est une musique de l'espoir et de la foi. La foi en une vie après la mort, dans tous les sens possibles, religieux ou païens, symboliques et biologiques. Une musique introspective, mystique, parfois troublée par des agressions chaotiques. Écrit pour le Kronos Quartet, ce **Quatuor n°4** a été créé au Théâtre de la Ville à Paris en mai 2000.



KRONOS QUARTET

PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE-CARLO

et

GRIMALDI
FORUM MONACO

présentent

Montreux
Jazz Festival
A MONACO

MICHEL CAMILO TRIO**MICHEL CAMILO**

piano

ANTHONY JACKSON

basse

HORACIO "El negro" HERNANDEZ

batterie

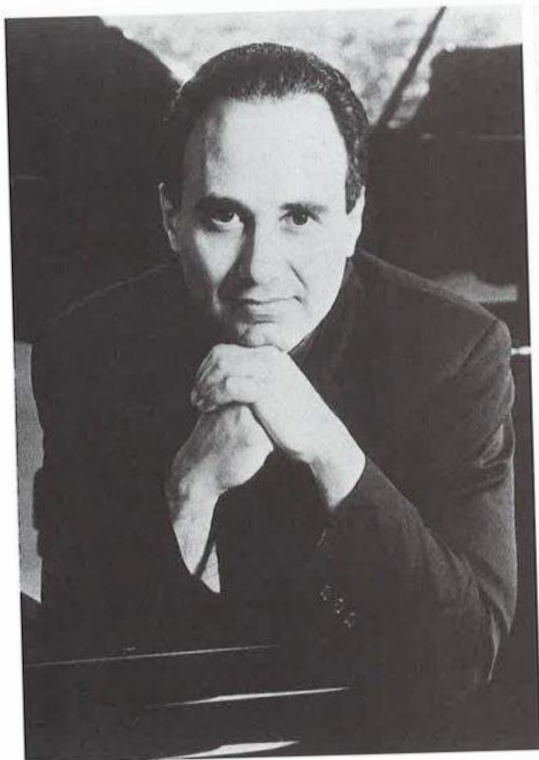
Ce concert sera enregistré par

France
musiques

VENDREDI
 19
 AVRIL
 A 21 HEURES

GRIMALDI
FORUM

MONTREUX JAZZ FESTIVAL A MONACO
MICHEL CAMILO TRIO



MICHEL CAMILO, piano

Né à Saint-Domingue, il a étudié à partir de 1979 le piano, la composition et la direction d'orchestre à la Juilliard School de New York, et occupe une place de choix dans le domaine de la musique «classique», jouant et dirigeant les *Concertos* de Gershwin, Beethoven, Dvorák, ainsi que ses propres œuvres dont *Caraiïbe* et *Rhapsodie pour deux pianos et orchestre* interprétée par Katia et Marielle Labèque.

Mais, estimant à juste titre que la musique est une, il se consacre avec bonheur au jazz avec son trio. Ses premiers concerts et enregistrements datent de 1983. Depuis, il a joué dans les plus grands festivals de jazz du monde entier, seul ou avec son ensemble, a enregistré une vingtaine d'albums, dont la plupart ont obtenu des récompenses; il a également composé plusieurs musiques de films.

Le langage musical de Michel Camilo constitue une manière tout à fait originale de faire sonner le jazz, combinant les rythmes hérités de ses Caraïbes natales, une utilisation riche et intelligente des textures harmoniques et une superbe technique pianistique. Ce n'est pas dire qu'il n'a pas subi d'influences : Art Tatum, Oscar Peterson, Chick Corea, Bill Evans, Keith Jarrett, Erroll Garner, mais aussi les «classiques» qu'il a étudiés dans sa jeunesse : Beethoven, Chopin, Debussy, et le compositeur cubain Ernesto Lecuona. De toutes ces influences, il a réalisé une synthèse très originale qui fait de lui un musicien unique dans tout ce qu'il écrit et joue.

Montreux : plus de trente ans de jazz

C'est en 1967 que Claude Nobs a fondé le Festival de jazz de Montreux, dont il assure toujours la direction artistique. A l'origine, il ne s'agissait que d'une modeste manifestation s'étalant sur trois jours seulement, elle est devenue un rendez-vous incontournable de deux semaines, un des événements les plus prestigieux au monde, à la réputation de qualité musicale aussi unique qu'éclectique incontestable.

Un simple coup d'œil sur les affiches de ces trois décennies suffirait à le prouver : Miles Davis, Ella Fitzgerald, Herbie Hancock, Quincy Jones, Sting, Oscar Peterson, Dizzy Gillespie, Aretha Franklin, B.B. King, Ray Charles, Eric Clapton, parmi les musiciens les plus connus du jazz, du blues, du rock, de la world music ou de la soul.

Chaque année, près de 220 000 spectateurs assistent aux soirées du Festival, sans compter les participants aux soirées gratuites et aux concerts du festival off qui envahit les rues et les quais de Montreux, et les jam-sessions inattendues du Montreux Jazz Café.

Festival «éclaté» qui propose également des croisières sur le lac Léman et des excursions musicales en train vers les montagnes environnantes.

Cette année, le Festival aura lieu du 5 au 20 juillet.

PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTE CARLO

et

GRIMALDI
FORUM MONACO

présentent

Montreux
Jazz Festival

A MONACO

CHARLIE HADEN présente "Nocturne"

avec

CONZALO RUBALCABA

piano

DAVID SANCHEZ

sax ténor

FEDERICO BRITOS RUIZ

violon

IGNACIO BERROA

batterie

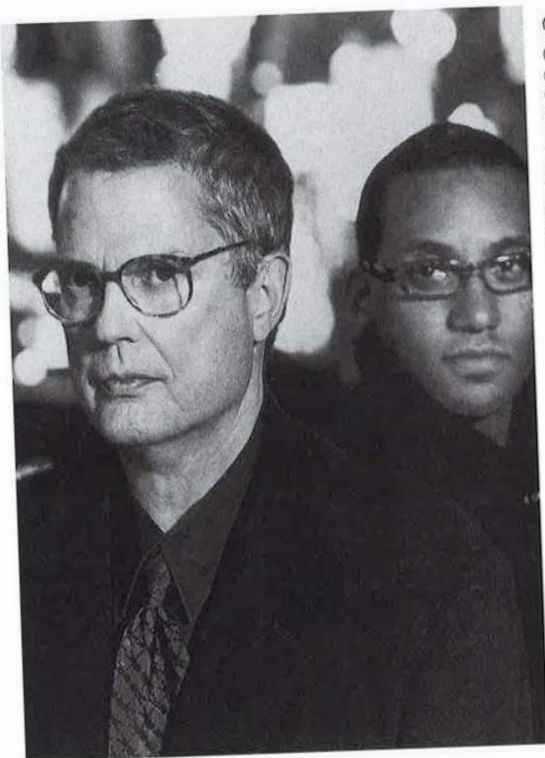
Ce concert sera enregistré par

France
musiques

SAMEDI
20
AVRIL
A 21 HEURES

GRIMALDI
FORUM

MONTREUX JAZZ FESTIVAL A MONACO
CHARLIE HADEN "NOCTURNE"



CHARLIE HADEN, contrebasse

Né en 1937, contrebassiste et compositeur, il a derrière lui une immense carrière qui l'a amené à jouer avec les plus grands solistes et les ensembles les plus réputés. Il fait partie de cette génération de bassistes qui ont su faire passer leur instrument de son rôle purement rythmique à celui de véritable partenaire mélodique. Sa sensibilité, son invention, sa musicalité en font un des meilleurs instrumentistes contemporains. Il a ainsi fait passer la contrebasse de sa place à l'arrière-plan à la position de soliste leader, en cela qu'il anime un orchestre comme le désormais mythique Liberation Music Orchestra, de petits ensemblistes comme le Quartet West ou des duos avec Ornette Coleman, Alice Coltrane, Keith Jarrett, Michel Portal, Pat Metheny.

«Nocturne»

Ce programme, à l'image du dernier enregistrement sorti en mai 2001, est consacré aux boléros cubains, ces ballades sensuelles et romantiques qui caractérisent l'Amérique Latine depuis des générations. Il a travaillé pour cela avec le pianiste Gonzalo Rubalcaba, né à Cuba en 1963, les deux hommes s'étant rencontrés lors d'un concert du Liberation Music Orchestra à La Havane.

Ce programme montre entre autres l'exceptionnel éclectisme d'un musicien qui, en près de cinquante ans de carrière, n'est jamais tombé dans la routine, a toujours cherché à sortir des sentiers battus. Il recrée ici, avec élégance et dans un langage contemporain, le monde imaginaire des boléros, proposant outre de grands «standards» cubains et mexicains, quelques-unes de ses propres compositions et celles de Rubalcaba.

«Je suis profondément heureux», disait Haden à la sortie du disque, «parce que j'adore apporter quelque chose de nouveau au public. D'une manière générale, beaucoup de gens qui écoutent du jazz n'avaient jamais entendu ces merveilleux boléros. Et j'aime leur donner ainsi l'occasion de découvrir cette musique nouvelle, inhabituelle pour eux. Je ne divise pas la musique en catégories : il y a partout de la beauté.»

PRINTEMPS
DES ARTS DE
MONTECARLO

SOLISTES EUROPÉENS, LUXEMBOURG

Direction

JACK MARTIN HÄNDLER

Soliste

AUGUSTIN DUMAY

violon

MILAN SLAVICKI

«Ich Dien», méditation pour orchestre
dédiée à S.A.R. le Grand Duc Jean de Luxembourg

JOSEPH HAYDN

Symphonie N°96 «Le Miracle» en ré majeur

Andante

Menuet (Allegretto)

Vivace assai

— ENTRACTE —

JOHANNES BRAHMS

Concerto pour violon et orchestre
en ré majeur, opus 77

Allegro non troppo

Adagio

Allegro giocoso, non troppo vivace

CHARLES IVES

«The unanswered question»

Avec le soutien de :



Les Solistes Européens, Luxembourg sont soutenus par le Ministère de la Culture,
la Ville de Luxembourg et le Fonds Culturel National.

DIMANCH
21
AVRIL
À 21 HEURES

AUDITORIUM
RAINIER III

SOLISTES EUROPÉENS, LUXEMBOURG
J. M. HÄNDLER - A. DUMAY



SOLISTES EUROPÉENS, LUXEMBOURG

Créée il y a une douzaine d'années, cette formation se compose de musiciens renommés venant de grands ensembles européens et qui se rencontrent plusieurs fois par an au Luxembourg pour des répétitions, des concerts, des enregistrements.

Le premier concert a eu lieu en 1989, beaucoup d'autres ont suivi tant dans le Grand Duché que dans toute l'Europe avec des solistes de renommée internationale tels Cidon Kremer, Maria João Pires, Paul Badura-Skoda, Salvatore Accardo, Elena Baskhirova. Il s'est également donné pour but de promouvoir compositeurs et interprètes luxembourgeois.

Les Solistes Européens ont produit une cinquantaine de CD et plusieurs films vidéo.



JACK MARTIN HÄNDLER, chef d'orchestre

Né à Bratislava en 1947, il a étudié le violon dans sa ville natale, puis au conservatoire de Moscou où il fut l'élève de David Oïstrakh. Après avoir entamé une belle carrière de soliste, il abandonna progressivement l'archet pour la baguette et fut directeur musical de plusieurs formations de chambre, acquérant rapidement une renommée internationale.

S'il a des affinités particulières avec le langage mozartien et est très attaché à Bach, Haydn, Beethoven, Schubert, Wagner, il apprécie également et sert avec talent des compositeurs du XX^e siècle comme Chostakovitch et Britten.

Cofondateur des Solistes Européens en 1989, il en est toujours le directeur musical.



AUGUSTIN DUMAY, violon

C'est à l'âge de... 14 ans qu'Augustin Dumay donna son premier grand récital au Festival de Montreux et se fit remarquer par Henryk Szeryng qui le recommanda pour assurer son remplacement dans une tournée en Amérique du Sud. Après avoir travaillé avec Arthur Grumiaux pendant cinq ans, il connut la consécration internationale en 1979 lorsque Herbert von Karajan en fit l'artiste invité d'un concert de gala exceptionnel à Paris. Depuis il mène une carrière de plus en plus active qui le conduit chaque année dans les plus grands centres musicaux français et européens.

Parallèlement à sa carrière de soliste, Augustin Dumay donne de fréquents concerts de musique de chambre avec la pianiste Maria João Pires et le violoncelliste Jian Wang. De nombreux concerts et enregistrements concrétisent la qualité du travail accompli en duo et en trio.

Amoureux tout à la fois des classiques et des contemporains, Augustin Dumay a créé plusieurs œuvres écrites spécialement pour lui, en particulier *Sequenza* de Luciano Berio. Par ailleurs, son enregistrement du *Premier concerto* de Bartok est considéré comme une version de référence.

MILAN SLAVICKI

1947

Ich dien', méditation pour orchestre

Né à Prague dans une famille de musiciens, et plus précisément de compositeurs, il a étudié à Prague et à Brno, puis a travaillé pour la radio tchèque et dans la production discographique. Aujourd'hui, il se consacre à l'enseignement et à la composition, nombre de ses œuvres ont été récompensées.

La méditation pour orchestre *Ich dien'* a été composée en 1995 à la demande des Solistes Européens et est dédiée au Grand-Duc du Luxembourg. Elle évoque la devise du roi commun du Luxembourg et de Bohême, Jean l'Aveugle, «Je sers». A ce sujet, Slavicki écrit: «Ich dien', devise qui devrait nous servir d'exemple et nous inciter à donner à notre vie une dimension supplémentaire, à vivre davantage ensemble, à vivre les uns pour les autres et agir selon des idéaux éternels».

Musicalement, l'œuvre est construite sur un crescendo-decrescendo : elle débute dans un registre grave et doux, paisible, puis la tension devient de plus en plus grande, le son de l'orchestre de plus en plus pressant, jusqu'à une atmosphère de combat où apparaissent les traits du vieux roi guerrier. Après cette apogée, la tension diminue progressivement, c'est la mort du vieux roi qui est évoquée et l'œuvre s'achève sur un retour à l'atmosphère nostalgique initiale.

JOSEPH HAYDN

1732-1809

Symphonie n°96 en ré majeur «Le miracle»

Les deux séjours de Haydn à Londres (1791-92 et 1794-95) marquèrent une étape importante dans sa carrière, puisque pratiquement pour la première fois il entra en contact direct avec un public nouveau, celui des salles de concert. A cette donnée nouvelle correspond une musique nouvelle, celle des douze symphonies qu'il composa et fit jouer à Londres (n° 93 à 104).

La 96^e symphonie en ré majeur est très brillamment orchestrée, avec flûtes, hautbois, bassons, cors et trompettes par deux, timbales et cordes. Après une introduction lente, *Adagio* où domine le hautbois, l'*Allegro* se caractérise par une écriture que l'on a pu qualifier d'«aventureuse» avec une exploitation remarquable de deux thèmes mélodiques et rythmiques qui se croisent, se répondent, s'entremêlent, réapparaissent dans des tonalités inattendues. Le tout dans un climat d'une grande énergie, de puissance retenue puis libérée.

L'*Andante* en sol majeur est en trois parties : les deux sections extrêmes construites sur

un thème de quatre mesures plus ou moins varié, font intervenir tout l'orchestre, la section centrale, traitée en fugato et dans une tonalité mineure, est plus dramatique. Le mouvement s'achève sur une grande Coda dans le style du concerto grosso, avec un concertino de deux violons, une flûte, deux hautbois, deux cors, l'accompagnement étant assuré par les cors et les cordes.

Le *Menuet, Allegretto*, a une coloration typiquement autrichienne, le rythme de la valse n'étant pas très loin. Quant au *Trio*, un solo de hautbois sur un accompagnement rythmique des cordes, c'est un laendler de la plus belle eau.

Le finale, *Vivace assai*, est un rondo bâti sur un seul thème, avec deux couplets, dont l'un en mineur, et une coda. C'est une page brève, vive, enlevée, Haydn recommandant «un tempo très rapide». Pour la petite histoire, on notera que le sous-titre «Le miracle» évoque en fait un incident qui se produisit (ou se serait produit) lors de la création de la 102^e Symphonie, un grand chandelier s'étant écroulé sur des fauteuils «miraculeusement» désertés par leurs occupants qui s'étaient groupés près de l'estrade pour mieux voir Haydn diriger l'orchestre. Se non e vero...

JOHANNES BRAHMS

1833-1897

Concerto pour violon et orchestre en ré majeur Op. 77

Dédié à Josef Joachim et créé par lui le 1^{er} janvier 1879 à Leipzig, ce concerto eut du mal à s'imposer, d'abord parce qu'il fourmillait de difficultés techniques pratiquement insurmontables à l'époque, et aussi parce que la musique de Brahms était fort mal accueillie dans nombre de pays étrangers : Lalo et Fauré, par exemple, éreintèrent littéralement l'œuvre, Sarasate refusa toujours de la jouer. Le concerto est en trois mouvements :

Allegro non troppo à 3/4 : il est de forme sonate et commence par une longue introduction orchestrale exposant un thème ample et fervent et plusieurs idées secondaires. Suit le premier solo débutant par une grande cadence, présentant ensuite le premier thème, les idées secondaires et le deuxième thème, un motif cantabile très expressif. Lors du développement, le soliste intervient encore dans des passages d'une grande virtuosité. La réexposition classique débouche sur une cadence que Brahms n'a pas écrite lui-même.

L'*Adagio* en fa majeur à 2/4 débute par un beau solo de hautbois (la seule belle mélodie du concerto, ironisait Sarasate) repris, ornementé, de plus en plus complexe, par le violon solo. L'épisode central en fa dièse mineur, quasi recitativo, est plus tendu et dramatique. Le mouvement s'achève dans une atmosphère lumineuse et diaphane.

Le final, *Allegro giocoso ma non troppo vivace* en ré majeur à 2/4 combine la forme sonate et la forme rondo, ce qui est fréquent chez Brahms. Il est construit en trois épisodes et une coda. Le premier thème peut être qualifié d'héroïque, joyeux, dansant, très «zigane», le deuxième est plutôt rude et rythmique. Après une cadence accompagnée du violon, la coda, utilisant alternativement les deux thèmes principaux, en accroît encore le dynamisme, avant une conclusion allargando.

CHARLES IVES

1874-1954

The unanswered question

Autodidacte, longtemps considéré par ses pairs en musique comme un «amateur» au sens le plus méprisant du terme, Ives est aujourd'hui considéré comme le plus novateur des compositeurs américains avec Edgar Varese : utilisation de la polytonalité et de la polyrythmie, des micro-intervalles, des clusters.

The unanswered question, a cosmic landscape (La question laissée sans réponse, un paysage cosmique) fut composé en 1906 et créé en 1941 seulement, dans l'indifférence générale. C'est une œuvre brève, de quelque cinq minutes seulement, mais dont la portée se veut métaphysique, puisqu'elle pose finalement la question de l'existence, avec une grande simplicité de moyens dans l'exposition d'images sonores.

Sur un accompagnement pianissimo des cordes, «l'éternelle question de l'existence» est posée à plusieurs reprises par la trompette à laquelle tentent de répondre les bois. Cela à six reprises, «la septième fois, les cordes retournent au silence».

Marcel Chion a écrit : «Il est tentant pour chacun de vouloir récupérer cette œuvre énigmatique et d'y voir, qui une annonce de la musique concrète, qui une innovation polytonale, qui une forme de musique indéterminée, qui un essai de musique conceptuelle. Mais la Question sans réponse continue à défier les interprétations réductrices».



SOLISTES EUROPÉENS, LUXEMBOURG

Sous la Présidence de S.A.R. la Princesse de Hanovre LES BALLETS DE MONTE-CARLO Directeur - Chorégraphe Jean-Christophe Maillot

Spectacles Chorégraphiques
dans le cadre du Printemps des Arts

MERCREDI 24, JEUDI 25, VENDREDI 26, SAMEDI 27 AVRIL A 20H30
DIMANCHE 28 AVRIL A 16H00

OPUS 40

Nouvelle version

Chorégraphie : JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT

Musique : Meredith Monk

Scénographie et costumes : George Condo

Lumières : Dominique Drillot

ENTRACTE

NO MORE PLAY

Première par les Ballets de Monte-Carlo

Chorégraphie : JÍRI KYLIÁN

Remontée par Roslyn Anderson

Musique : Anton Webern

Décor et costumes : Jíri Kylián

Lumières : Joop Caboot

SECHS TÄNZE

Chorégraphie : JÍRI KYLIÁN

Remontée par Roslyn Anderson

Musique : Wolfgang Amadeus Mozart

Décor et costumes : Jíri Kylián

Lumières : Joop Caboot

ENTRACTE

CRÉATION

Chorégraphie : JACOPO GODANI

Musique originale : Diego Dall'Osto

Décor, costumes, lumières : Jacopo Godani

DU
24
AU
28
AVRIL

GRIMALDI
FORUM
SALLE DES
PRINCES

LES BALLETS DE MONTE-CARLO

OPUS 40

Nouvelle version (dédiée à E.A.)

Chorégraphie :

Jean-Christophe Maillot

Musique :

Meredith Monk

Scénographie et Costumes :

George Condo

Lumières :

Dominique Drillot

Création le 22 avril 2000 dans le cadre du Printemps des Arts.

Si avec *Cendrillon*, *Casse-Noisette Circus*, et dernièrement *La Belle*, Jean-Christophe Maillot explore le ballet narratif, dans *Opus 40*, il soutient parallèlement un discours non-figuratif dans la veine des ballets tels que *Dov'è la Luna* et *Vers un Pays Sage*.

Sur la musique expérimentale de Meredith Monk, il poursuit dans cette pièce l'exploration de son vocabulaire chorégraphique, dans l'univers informel du peintre américain George Condo.

Bernice Coppieters



Photo : Yann Costallou

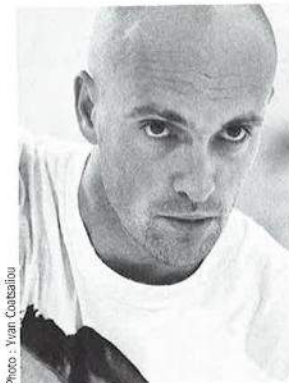


Photo : Yann Costallou

JEAN-CHRISTOPHE MAILLOT

Directeur-Chorégraphe
des Ballets de Monte-Carlo

Né en 1960, Jean-Christophe Maillot étudie très tôt la danse et le piano au Conservatoire National de Région de Tours, sa ville natale, puis il rejoint l'Ecole Internationale de Danse de Rosella Hightower à Cannes. Il poursuit alors ses études jusqu'à l'obtention du Prix de Lausanne en 1977.

Dès lors il est engagé par John Neumeier au Ballet de Hambourg où il interprètera pendant cinq ans, en qualité de soliste, des rôles de premier plan. Un accident met fin brutalement à sa carrière de danseur. En 1983, Jean-Christophe Maillot revient alors dans sa ville natale où il est nommé Chorégraphe et Directeur du Ballet du Grand Théâtre de Tours qui deviendra par la suite Centre Chorégraphique National. Il créera pour cette compagnie une vingtaine de ballets. En 1985, il fonde le Festival de danse «Le Chorégraphique».

En 1986 il est invité à Monaco où il crée d'abord pour les Ballets de Monte-Carlo *Les Adieux* et surtout en avril 1987 *Le Mandarin Merveilleux* qui fait événement. En 1992, il est nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres par Jack Lang. La même année, c'est avec *L'enfant et les sortilèges* qu'il s'affirme auprès de la compagnie monégasque. Il devient Conseiller artistique pour la saison 1992-1993, puis est nommé Directeur-Chorégraphe par S.A.R la Princesse de Hanovre en septembre 1993.

Il crée alors, *Bêtes Noires* (1993), *Home sweet Home* et *Dov'è la luna* (1994), *Ubuhuha* (1995), *Vers un pays sage* (1995) puis *Roméo et Juliette* (1996), *Recto Verso* (1997), *l'île* (1998), *Cendrillon* et *Casse-Noisette Circus* (1999) ainsi qu'*Opus 40*, *Entrelacs* (2000), *Ceil pour Ciel* et *La Belle* (2001).

Parallèlement à son propre travail il enrichit le répertoire de la compagnie en invitant chaque année des chorégraphes reconnus tels que Karole Armitage, Lucinda Chids, William Forsythe, Jiri Kylian, tout en offrant la possibilité à de plus jeunes chorégraphes comme John Alleyne, Jacopo Godani, Lionel Hoche, Kevin O'Day de créer pour la compagnie des Ballets de Monte-Carlo. De par les tournées auxquelles il donne une grande importance Jean-Christophe Maillot est un des chorégraphes français les plus représentés dans le monde. Le 19 novembre 1999, il a été nommé Officier dans l'Ordre du Mérite Culturel de la Principauté de Monaco. Il est aussi Fondateur et Président du Monaco Dance Forum dont la première édition eut lieu au Grimaldi Forum de Monaco en décembre 2000.

LES BALLETS DE MONTE-CARLO
OPUS 40



MEREDITH MONK

Musique de "Opus 40"

Meredith Monk est compositrice, chanteuse, réalisatrice de cinéma, chorégraphe et metteur en scène. Connue pour son travail, unique en son genre, sur le développement des techniques de la voix, elle a créé, en trente années de carrière, plus d'une centaine d'oeuvres. En 1965, elle commence ses recherches sur la voix en tant qu'instrument à multiples facettes et, en 1978, elle fonde son propre groupe. Plus d'une douzaine d'enregistrements sont réalisés, pour la plupart avec ECM, dont un opéra, *Atlas : an opera in three parts*, (première à Houston en 1991), ainsi que son compact disc, *Volcano Songs* (1997).

On retrouve sa musique dans de nombreux films tels que *"La Nouvelle Vague"* de Jean-Luc Godard et *The Big Lebowski* de Joel et Ethan Coen. Plusieurs de ses propres films ont été récompensés, notamment *Ellis Island* (1981) et *Book Of Days* (1988).

En octobre 1999, Meredith Monk présente *Vocal Offering for His Holiness, the Dalai Lama* dans le cadre du Festival Mondial de la Musique Sacrée à Los Angeles.

Meredith Monk a reçu de nombreux prix, comme le MacArthur Genius Award, honorant son oeuvre et son rôle prépondérant dans le paysage culturel contemporain.



Photo : Pierre Rusch

GEORGE CONDO

Scénographie et Costumes de "Opus 40"

George Condo, peintre américain né en 1957, dont les premiers travaux furent exposés à New York, présenta sa première exposition personnelle en 1983 à Los Angeles, Californie.

Depuis lors, ses peintures, dessins et sculptures ont été montrés aux États-Unis comme en Europe. La critique salua particulièrement le travail de Condo pour son exposition *Collage Paintings* qui eut lieu à New York début 1998 à la prestigieuse galerie Pace Wildenstein où il est représenté depuis une dizaine d'années.

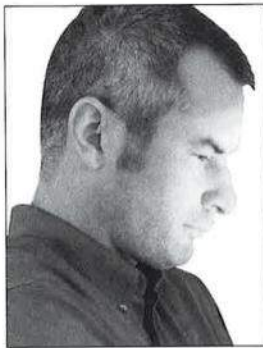
Parmi les plus récents projets et collaborations de George Condo, on relève notamment la publication par Pace Wildenstein Press d'un ensemble original de gravures que Condo a créé pour illustrer *Pages de Garde*, un recueil de poésies

en édition limitée de luxe écrit par Bernard Ruiz-Picasso.

Par ailleurs, le travail de George Condo et sa collaboration artistique avec William S. Burroughs et Allen Ginsberg furent relatés dans *Condo Painting*, un long métrage réalisé sur l'artiste par October Pictures sorti aux États-Unis en 1998. La première du film eut lieu en mai 1999 au Théâtre des Variétés de Monaco en collaboration avec le Festival International du Film de Cannes. À cette occasion, et dans le cadre des manifestations artistiques du Printemps des Arts 1998, George Condo réalisa un nouveau rideau de scène pour la Salle Garnier de l'Opéra de Monte-Carlo. Le résultat de son travail fut présenté lors des soirées clôturant, par Les Ballets de Monte-Carlo, le Printemps des Arts.

Les oeuvres de George Condo font partie des collections permanentes des principaux musées dont le Fond National d'Art Contemporain du Ministère de la Culture à Paris, le Musée d'Art Contemporain de Barcelone en Espagne, le Musée des Beaux-Arts de Houston au Texas et, à New York, le Musée d'Art Moderne, le Musée Salomon R. Guggenheim et le Whitney Museum.

LES BALLETS DE MONTE-CARLO
OPUS 40



DOMINIQUE DRILLOT

Création lumières pour "Opus 40"

Né en 1959, à Tours, Dominique Drillot est un plasticien complet. Il poursuit aujourd'hui une démarche personnelle entre sculpture et peinture. « Des plus petits jardins horticoles, je fais naître, explique-t-il, ma propre histoire dans le rapport nature-culture. La pierre devient bouture, le pot devient socle, l'outil devient figure, la limaille de fer longuement arrosée devient la terre et le médium, le fil électrique – tout à coup végétal – transporte la sève et nourrit la pièce de sa propre lumière. Du jeu de la transmutation vont éclore des espèces hybrides de peintures et de sculptures, figuratives ou abstraites, en devenir ou figées. »

Parallèlement à ses études aux Beaux-Arts, il a travaillé comme régisseur, peintre-décorateur et accessoiriste. En 1987, il signe son premier décor pour Jean-Christophe Maillot (Thème et 4 Variations) avec lequel il collabore régulièrement (*Le Jardin Jeux d'Amour*, *Ubuhuha*, *Lueur d'Amour*, *Vers un Pays Sage*, *Recto Verso*). Il développe cette relation scénographie-chorégraphie avec d'autres artistes comme entre autres Lucinda Childs, Ramon Oller, Conny Jansen, et Josette Baiz. D'autres compagnies font appel à lui, notamment le Ballet du Nord, le Ballet de l'Opéra de Rome, le Lyon Opéra-Ballet, le Ballet du Grand Théâtre de Bordeaux, le Ballet de Stuttgart, le British Ballet Columbia, Introdans, le Groupe Grenade et les Ballets de Monte-Carlo, en qualité de scénographe ou de créateur lumières.

Il a créé à Monaco les éclairages de toutes les pièces de Jean-Christophe Maillot ainsi que ceux de Bertrand d'At, Renato Zanella, Serge Bennathan, John Alleyne, Itzik Galili, Lucinda Childs et Josette Baiz.

Extraits de Presse "Opus 40"

« Dans Opus 40, Le post-modernisme apparaît de manière évidente, mais sans cliché. Maillot se rapproche de l'esthétique sans passé des Américains, mais en recherchant une certaine ombre amère sur laquelle asseoir l'apparement nouveau et rupturiste, tout comme le firent en leur temps Tarp et Morris. Les costumes, aux couleurs de l'illusion pastel dignes des fresques de "Ocean Drive", se rejoignent dans une scénographie de George Condo qui semble être une grande toile de l'école informaliste. Les danseurs s'accouplent avec les cacophonies et les expérimentations de Meredith Monk, autrefois admirées et maintenant considérées impossibles, sautant et vibrant jusqu'à obtenir une plasticité sans aucun doute moderne (...), un facteur de maturité chez Maillot. »

El Pais - 14 juillet 2000 - Roger Salas

"Opus 40 de Jean-Christophe MAILLOT (...), oeuvre sincère, porte en elle une heureuse note d'émotion et de mystère et prouve la maîtrise et maturité de Jean-Christophe Maillot."

Le Figaro - 20 juillet 2000 - René Sirvin

"La force de Maillot est de ne pas se contenter d'illustrer la partition, mais de l'envelopper, de la dominer ou tout simplement de l'écouter. Sa danse est pleine d'énergie que les danseurs savent parfaitement distiller tout au long du ballet."

Scènes magazine - Été 2000 - Michel Perret

"L'écriture sophistiquée, le jeu doux amer entre les couples, l'interruption soudaine de l'œuvre, alors qu'un couple danse encore, donne le sentiment d'une pièce coupée dans la matière du temps qui s'échappe. Opus 40 et le quarantième anniversaire du chorégraphe, un peu grave, qui regarde sa danse comme Bernice Coppieters lâche son mouvement, un peu rêveur."

Les Saisons de la Danse - juin 2000 - Philippe Verrière

"Opus 40 ne se borne pas à l'élégie dérisoire du temps qui passe toujours trop vite, de notre attrait pour le suranné. Mais ce sont ces éloges à Saint John Perse, qui sublime la nostalgie, que l'on retrouve ici."

Danse light - 9 octobre 2000 - Bérengère Aïfort

LES BALLETS DE MONTE-CARLO
OPUS 40

NO MORE PLAY

Première par les Ballets de Monte-Carlo

Chorégraphie :

Jíří Kylián

remontée par Roslyn Anderson

Musique :

Anton Webern

Five pieces for string quartet, opus 5

Décor et Costumes :

Jíří Kylián

Eclairage : Joop Caboort

Création : 24 novembre 1988, AT&T
Dance Theater, La Haye

« L'idée de base de cette chorégraphie s'inspire d'une petite sculpture d'Alberto Giacometti : un simple jeu de société légèrement déformé par de petits cratères, de petits fossés et deux morceaux de bois ressemblant à des figures humaines. On pourrait avoir l'impression d'avoir été invité à un jeu dont les règles sont tenues secrètes ou bien n'ont jamais été fixées. Mais lorsqu'on commence à jouer on en apprend les règles, parfois trop tard. La musique d'Anton Webern donne une impression fascinante d'essentielle et d'inévitabilité. Le son et la structure de cette musique créent une transparence captivante et une tension dynamique. Ces qualités assemblées par le génie absolu de Webern deviennent une source d'énergie qui exerce une influence directe sur tout ce qui peut se produire simultanément sur la scène. Le sérieux avec lequel nous avons l'intention d'entreprendre la plupart des choses se termine souvent par une grimace grotesque, mais devrait être accepté tel quel et devenir une partie intégrante de notre être. Ainsi, ce jeu chorégraphique de corps, de pensées, de sons et de lumière dans le temps et dans l'espace est tout simplement une métaphore, la métaphore d'un jeu aux règles très strictes, écrites par d'anciens dans une langue oubliée depuis des lustres. »

Jíří Kylián

"No More Play possède une forte connotation sculpturale, ce qui est dans la suite logique de la source d'inspiration de Kylián : une oeuvre de Giacometti évoquant un jeu ésotérique. Grâce à une danse fluide, sur la merveilleuse musique du quartette à cordes de Webern, cette oeuvre à couper le souffle révèle au fil de la soirée les plaisirs qu'elle procure au spectateur jusqu'à la fin du ballet."

Cape Argus 1999



Photo : Joris Jan Bos

JÍŘÍ KYLIÁN

Chorégraphe

Né en 1947 à Prague, où il reçoit une formation chorégraphique et musicale à l'Ecole de Danse du Théâtre National de Prague, puis au Conservatoire de sa ville natale, il est, en 1967 admis comme boursier à l'Ecole du Royal Ballet de Londres. Réfugié à Stuttgart au moment de l'invasion soviétique, il poursuit son parcours auprès de John Cranko, qui

l'engage comme soliste au Ballet de Stuttgart.

C'est en 1973 que prend naissance sa collaboration artistique avec le Nederlands Dans Theater qu'il dirige de 1975 à 1999 et dont il est, depuis conseiller artistique. Il compte parmi les chorégraphes contemporains que les grandes compagnies reconnaissent et réclament entre tous.

« Son style ne s'apparente à aucune école bien définie, langage plastique tantôt coulant, flexible, mélodieux, tantôt violent à l'excès ou teinté d'humour » écrit René Sirvin (Le Figaro). « Une chaleur slave et aussi, une nostalgie latente baignent toute l'œuvre de Kylián. »

Chaleur et nostalgie qu'il puise dans le folklore tchèque et retrouve dans ses musiciens de prédilection : Dvorák (*Evening Songs* - 1987), Janacek (*Return to a Strange Land*, *Sinfonietta* - 1978 ; *Glagolitic Mass* - 1979 ; *Overgrown Path* - 1980), Mahler (*Children's Games* - 1978, *Song of a Wayfarer* - 1982), Martinu (*Soldatennis* - 1980) et Stravinski (*Symphony of Psalms* - 1978, *Nomaden* - 1981, *Svadebka* - 1982, *L'Histoire du Soldat* - 1986). « Il a réussi à donner au néo-classique un ton contemporain et à la danse, sa danse, une inimitable finesse », écrit François Delétraz (Elle). « Les mouvements sont clairs, étirés, amples, toujours empreints d'une extrême sensibilité et la création, vive, enlevée, toujours nouvelle. »

LES BALLETS DE MONTE-CARLO
NO MORE PLAY

SECHS TÄNZE

Chorégraphie :
Jíri Kylián
remontée par **Roslyn Anderson**

Musique :
Wolfgang Amadeus Mozart
Sechs Deutsche Tänze, KV 571

Décor et Costumes :
Jíri Kylián

Lumières :
Joop Caboort

Première le 24 octobre 1986,
Het Muziektheater Amsterdam par le NDT
Première à Monte-Carlo le 4 avril 1997
dans le cadre du Printemps des Arts par le
NDT
Première par Les Ballets de Monte-Carlo le
22 avril 2000, dans le cadre du Printemps
des Arts.

"Deux siècles nous séparent de l'époque
où Mozart écrivit ses *Danses Allemandes*,
une période de l'histoire façonnée par les
guerres, les révolutions, ainsi que toutes
sortes de soulèvements sociaux. Avec ceci
à l'esprit, je me suis trouvé devant
l'impossibilité de créer simplement des
numéros de danse qui se contentent de
refléter l'humour et la netteté musicale du
compositeur. À la place, j'ai monté 6 actes
apparemment absurdes, qui manifestement
ignorent leur environnement. Ils sont écrasés
face au monde troublé toujours présent
que la plupart d'entre nous, pour une
raison non définie, portons au fond de
nous-mêmes. Bien que la qualité divertis-
sante des *Sechs Tänze* de Mozart soit un-
animement reconnue, il serait dommage de
n'y voir que le côté burlesque. Son humour
devrait servir de vecteur pour indiquer la
direction à suivre pour atteindre nos
valeurs relatives. On connaît bien la capacité
de Mozart à réagir face aux circonstances
difficiles par un déchaînement de poésie
qui n'a pas de sens mais qui le protège."

Jíri Kylián



Paola Cantalupo / Gaby Baars

LES BALLETS DE MONTE-CARLO
SECHS TÄNZE

Photo : Hans Carlsen

ROSLYN ANDERSON

Directrice des répétitions au Nederlands Dans Theater

Née en Australie, où elle effectue ses études avant d'être engagée au sein de l'Australian Ballet, Roslyn Anderson rejoint, six ans plus tard, le Nederlands Dans Theater. De 1972 à 1986, elle dansera en collaboration avec Tetley, Van Manen, Falco, Muller, Bruce et, bien sûr, Kylián. Lorsqu'elle met fin à sa carrière de danseuse, c'est pour prendre la direction des répétitions au sein du NDT 1. Travaillant avec, entre autres chorégraphes, Kylián, elle remonte les œuvres de celui-ci pour des compagnies internationales telles que le San Francisco Ballet, le Joffrey Ballet, l'American Ballet Theatre, le National Ballet of Canada, le Cullberg Ballet, le Royal Swedish Ballet, le Ballet de Genève, le Ballet de l'Opéra de Paris, le Scottish Ballet, l'Australian Ballet et, en avril 2000 et 2002, les Ballets de Monte-Carlo dans le cadre du Printemps des Arts de Monte-Carlo.



CRÉATION

pour les Ballets de Monte-Carlo
Première le 24 Avril 2002 dans le
cadre du Printemps des Arts

Chorégraphie :
Jacopo Godani

Musique originale :
Diego Dall'Osto

Décor, costumes, lumières :
Jacopo Godani



Photo : L. Lewi

JACOPO GODANI

Chorégraphe invité

D'origine italienne, le danseur et chorégraphe Jacopo Godani a commencé à étudier le ballet classique et les techniques de la danse moderne en 1984 au Centro Studi Danza de La Spezia sous la direction de Loredana Rovagna. Il a également étudié les arts visuels pendant trois ans à l'Ecole des Beaux-Arts de Carrare. En 1986, Godani a été accepté pour poursuivre ses études au

Centre International Mudra de Maurice Béjart à Bruxelles, Belgique.

Godani a fait ses débuts professionnels en 1988 avec Le Marietta Secret à Paris. Il s'est également produit avec Archipel Sud à Namur, en Belgique et dans la compagnie de Jean-François Duroure basée à Paris.

En 1990, il a formé sa propre compagnie basée à Bruxelles et débuté sa carrière chorégraphique. Ses travaux à Bruxelles ont été produits par le théâtre Atelier Saint'Anne avec le soutien du Festival des Arts Bruxelles Centra(a)l et le théâtre Plateau.

En tant que danseur, Godani a travaillé avec plusieurs chorégraphes internationaux, comprenant William Forsythe, Ohad Naharin, Saburo Teshigawara, Jan Fabre, Amanda Miller, Atilio Lopez, Jean-François Duroure et Marco Berriel.

Depuis 1991, il est soliste principal au Ballet Frankfurt de William Forsythe et a collaboré avec Forsythe à la création chorégraphique de nombreux ballets, y compris Quintet, Eidos Telos, Alien Action, Hypothetical Stream et Sleeper's Guts.

Il a créé des œuvres originales pour le Ballet Frankfurt, le Rotterdamse Dansgroep, ITDansa en Espagne, le Ballet Nurnberg, le Göteborg Ballet de Suède, le Karlsruhe Oper Ballet, le Royal Ballet Covent Garden à Londres, le Nederlands Dans Theater 2 à La Haye, le Ballet des Landstheater Linz, le Ballet du Rhin en France.

Dernièrement il a répondu à une commande de la Compañía Nacional de Danza de Madrid et s'apprête à travailler en 2002 pour le Bayerisches Staatsballet à Munich, et les deux danseurs étoiles de l'Opéra de Paris, Agnès Letestu et José Martinez.

Aujourd'hui, c'est pour Les Ballets de Monte-Carlo qu'il répond à l'invitation de Jean-Christophe Maillot. Purement abstrait, son travail, lié étroitement à la musique originale de Diego Dall'Osto, est d'une grande beauté formelle et s'apparente plus à une recherche esthétique qu'à l'expression d'un discours narratif. Ses créations suivent une évolution constante ou le point d'aboutissement de sa recherche porte en lui les prémices de la pièce suivante.

LES BALLETS DE MONTE-CARLO
CRÉATION DE JACOPO GODANI

PAOLA CANTALUPO

Italienne. Née à Gênes, elle étudie à l'École de la Scala de Milan où elle fait ensuite ses débuts dans le corps de ballet. Titulaire d'une médaille d'or au Prix de Lausanne, puis l'année suivante d'une médaille de bronze au Premier Concours International de Danse de Jackson (USA), elle est engagée successivement par Maurice Béjart au Ballet du XX^e siècle, et par John Neumeier au Ballet de Hambourg. Elle poursuit sa carrière comme Etoile du Ballet National du Portugal où elle interprète de grands rôles classiques, tels que *Giselle*, *Le Lac des Cygnes*, *La Bayadère*..., ainsi que des ballets de George Balanchine, José Limon, Kurt Joss et Oscar Araiz. Elle rejoint ensuite les Ballets de Monte-Carlo où elle est nommée Etoile en 1989 par S.A.R. La Princesse de Hanovre, Présidente de la compagnie. Elle danse les rôles majeurs des Ballets Russes au répertoire de la compagnie - *Les Sylphides*, *L'Oiseau de Feu*, *Schéhérazade* - ainsi que les œuvres de Balanchine, Kylián, Massine, Tudor, Forsythe, Scholz et les créations de Jean-Christophe Maillot - dernièrement des rôles principaux dans *Roméo et Juliette* (Lady Capulet), *Recto Verso*, *Casse-Noisette Circus* (la mère de Marie), *Cendrillon* (rôle de Cendrillon), *La Belle* (rôle de la Fée Lilas) et, enfin, les œuvres de Renato Zanella, Olga Roriz, Boris Elfman et Roland Petit. La critique italienne lui a décerné le Prix Léonide Massine à Positano en 1991, le Prix "Danza e Danza" à Venise en 1993 et le Prix de la Carrière 2001, également décerné par Danza e Danza.

BERNICE COPPIETERS

Belge. Entrée à l'âge de dix ans à l'Institut de Ballet d'Anvers, elle y étudie pendant huit ans. Après avoir remporté, en 1988, le Prix de Lausanne, elle complète sa formation à l'American Ballet School. Engagée au Ballet des Flandres, elle sera nommée soliste en 1989. Elle rejoint les Ballets de Monte-Carlo en 1991 et y interprète les rôles majeurs des créations de Jean-Christophe Maillot : *Concert d'Anges*, *Dov'è la Luna*, *Duo d'Anges*, *Home, Sweet Home*, *Thème et quatre Variations*, *Ubuhu*, *Vers un Pays Sage*, *In Volo*, *l'île*, *Opus 40*, *Oeil pour Oeil* et particulièrement le rôle de Juliette qu'elle créa dans *Roméo et Juliette*, marquant la consécration de la danseuse - également le rôle de Lady Capulet - ainsi que les rôles de la Fée/Mère et de Cendrillon dans *Cendrillon*, celui de "Meier" dans le couple "Drosselmeier" de *Casse-Noisette Circus*, et le rôle titre de *La Belle*. Son répertoire comprend également les rôles prépondérants des Ballets Russes (*Schéhérazade*, *Les Sylphides*), des ballets de Balanchine (*Agon*, *Les Quatre Tempéraments*, *Le Fils Prodigue*, *La Valse*, *Sérénade*, *Violin Concerto*, *Who Cares?*, *Thème et Variations*) ainsi que les œuvres contemporaines : *Duende de Nacho Duato*, *In the Middle*, *Somewhat Elevated*, *Approximate Sonata*, *The Vile Parody of Address* et *the second detail* de William Forsythe, *Watching Waters* de Renato Zanella, *Return to a Strange Land* et *Sechs Tänze* de Jiri Kylián, et des pièces de Karole Armitage, Lucinda Childs (*The Chairman Dances*), Twyla Tharp, Kevin O'Day, Angelin Preljocaj et Uwe Scholz. Nommée danseuse Etoile des Ballets de Monte-Carlo par S.A.R. la Princesse de Hanovre en décembre 1995, elle est régulièrement invitée dans des galas internationaux.

GAËTAN MORLOTTI

Français. Né en 1967, il commence ses études de danse à l'âge de 13 ans à Ajaccio, puis les poursuit à Paris avec Serge Golovine et Félix Malinowski. A l'issue du Conservatoire National Supérieur de Paris, il est engagé aux Ballets de Monte-Carlo où il restera jusqu'en 1988, date à laquelle il rejoint la compagnie de Jean-Christophe Maillot à Tours. Il est, depuis septembre 1993, soliste des Ballets de Monte-Carlo et s'est particulièrement illustré dans les créations de Jean-Christophe Maillot *Dov'è la Luna*, *Home, Sweet Home*, *Thème et 4 Variations*, *Ubuhu*, *Vers un Pays Sage*, *Concert d'Anges*, *Roméo et Juliette* - création du rôle de Frère Laurent -, *l'île*, *Cendrillon*, *Casse-Noisette Circus* - création du rôle de "Drossel" du couple "Drosselmeier" - *Opus 40* et *La Reine Mère* / Fée Carabosse dans *La Belle*.. Il a également interprété des rôles majeurs du répertoire des Ballets Russes (*Schéhérazade*, *Les Danses Poloviennes* du Prince Igor, *Petrouchka*) et du répertoire contemporain avec *The Chairman Dances* de Lucinda Childs, *Duende de Nacho Duato*, *The Vile Parody of Address* et *Approximate Sonata* de William Forsythe, *Petrouchka* de John Neumeier, *Mirror's Edge* de Karole Armitage et *Blue Grass* de Itzik Galili.

CHRIS ROELANDT

Belge. Né en 1969, il étudie la danse à l'Institut de Ballet d'Anvers. En 1988, il est engagé par le Ballet Royal des Flandres où il est nommé soliste en 1990 et interprète les rôles principaux d'*Allegro Brillante*, *Rubies*, *Sérénade*, *Les Quatre Tempéraments* de George Balanchine et des œuvres de Jiri Kylián, Niels Christie, Violette Verdi, Maurice Béjart, entre autres. Il est invité par le Daytona Ballet en 1990, puis par l'Introdans Gala, l'année suivante. Il rejoint les Ballets de Monte-Carlo en avril 1995 en qualité de soliste - il sera nommé soliste principal en 1997 - où il interprète des rôles majeurs du répertoire dont *La Valse*, *Les Quatre Tempéraments*, *Violin Concerto*, *Concerto Barocco*, *Thème et Variations* et *Agon* de George Balanchine, *La Galité Parisienne* de Léonide Massine et des œuvres contemporaines comme *Concert d'Anges*, *Vers un Pays Sage*, *Roméo et Juliette* - création du rôle de Roméo -, *In Volo*, *l'île*, *Cendrillon* - rôles du père puis du Prince -, *Casse-Noisette Circus* - rôle du Prince, *Opus 40* et le rôle du Prince dans *La Belle* de Jean-Christophe Maillot, *In the Course of Sleeping* de John Alleyne, *The Vile Parody of Address*, *Approximate Sonata*, *Quartette* et *the second detail* de William Forsythe, *Return to a Strange Land* de Jiri Kylián, *Jeunehome* de Uwe Scholz, *Mirror's Edge* de Karole Armitage, *Blue Grass* de Itzik Galili, *The Time it Takes* de Kevin O'Day. Il participe avec Bernice Coppieters au Gala du Xe anniversaire du Conservatoire National de Musique et de Danse de Lyon en juin 1996, pour lequel ils créent *Duo d'Anges* de Jean-Christophe Maillot, ainsi qu'à plusieurs galas internationaux.

NATHALIE LEGER

Française. Née à Tours, elle fait ses classes à l'Académie de Danse Princesse Grace de Monaco sous la direction de Marika Besobrasowa. En 1988, elle est engagée au Basler Ballet puis au Deutsche Oper am Rhein à Düsseldorf en 1991. En 1996, elle rejoint la compagnie des Ballets de Monte-Carlo. Depuis la saison 1999/2000, elle interprète des rôles principaux des ballets de Jean-Christophe Maillot comme *Dov'è la Luna* et *Casse-Noisette Circus* - rôle de Marie - une des sœurs de Cendrillon dans *Cendrillon*, mais aussi des ballets de George Balanchine comme *Le Chant du Rossignol* - rôle du Rossignol - (première le 16 novembre 1999 au Festival de Danse de Hollande à La Haye), et de chorégraphes invités comme *Quartette* de William Forsythe.

CAROLE PASTOREL

Française. Elle étudie à l'École de Danse de l'Opéra de Paris de 1987 à 1993. Elle rejoint le Ballet de l'Opéra de Nice en 1993, puis les Ballets de Monte-Carlo en juin 1995. Dans cette compagnie, elle danse les chorégraphies de Jean-Christophe Maillot (*Thème et quatre variations*, *Vers un Pays Sage*, *Roméo et Juliette*, *Cendrillon* (rôle de la Marâtre), *Casse-Noisette Circus*, *Opus 40*, (le rôle de la Reine) dans *La Belle*, des ballets de George Balanchine (*Thème et Variations*, *Les Quatre Tempéraments*, *Who Cares?*, *Kammermusik N°2*, *le Chant du Rossignol*-rôle de la Mort-, *Agon*) ainsi que *Concerto* et *The Chairman Dances* de Lucinda Childs, *Na Floresta de Nacho Duato*, *In the Middle*, *Somewhat Elevated*, *Quartette* et *the second detail* de William Forsythe et *The Time it Takes* de Kevin O'Day. Elle est nommée soliste en 1998.

AURÉLIA SCHAEFER

Française. Issue du Conservatoire National Supérieur de Paris avec le 1^{er} Prix, Aurélia Schaefer est engagée comme soliste au Ballet National de Nancy en 1986 et en 1995, au Ballet Royal des Flandres. Elle a dansé, entre autres chorégraphies, les œuvres du répertoire de George Balanchine, Birgit Cullberg, Patrick Dupond, Antonio Gades, Jiri Kylián, Pierre Lacotte, José Limon, Hans van Manen, Roland Petit... En 1998, elle est engagée comme soliste aux Ballets de Monte-Carlo où elle crée le rôle de Cendrillon dans la chorégraphie de Jean-Christophe Maillot en avril 1999, et danse le répertoire de la compagnie (Balanchine, Forsythe, Kylián, Maillot...).

MAURIZIO DRUDI

Italien. En 1987, il entre dans la Compagnie Così-Stefanescu où il devient soliste. En janvier 1993, il rejoint l'Aterballetto où on lui confie le rôle de Don José dans *Carmen* de Amedeo Amodio et où il danse les principaux ballets du répertoire de la compagnie. En 1994, il interprète certaines chorégraphies de George Jancu. Il est engagé aux Ballets de Monte-Carlo en 1995, où il interprète également des rôles de solistes dans le répertoire de la compagnie, particulièrement celui de Mercutio qu'il crée dans le *Roméo et Juliette* de Jean-Christophe Maillot, ainsi que les ballets de Balanchine, Kylián, Forsythe... En 1998, il est nommé soliste.

NICHOLAS KHAN

Canadien. Né à Trinidad, Nicholas Khan reçoit sa formation à la National Ballet School à Toronto. En 1989, il est engagé au Ballet National du Canada où il est promu premier soliste en 1995. Il fut, pendant cette période, invité par d'autres compagnies où il dansa les chorégraphies de Jérôme Robbins et George Balanchine. Son répertoire comprend également les chorégraphies de Ashton, Cranko, Nureyev, Stevenson, Wright et de Alleyne, Forsythe, Kudelka et Kylián. En 1998, il intègre les Ballets de Monte-Carlo : dans les créations de Jean-Christophe Maillot, il apparaît en Frère Laurent dans *Roméo et Juliette*, dans le rôle du père de Marie et en trapéziste dans *Casse-Noisette Circus*, en père de Cendrillon dans *Cendrillon*, le Roi dans *La Belle*; mais il danse également, entre autres rôles principaux, *Les Quatre Tempéraments* et *Agon* de Balanchine.

PASCAL MOLAT

Français. A la suite de sa formation de danse effectuée au sein de l'École de Danse de l'Opéra de Paris, Pascal Molat est engagé en qualité de soliste, en 1992, au Ballet Royal de Wallonie. En 1993, il rejoint le Ballet Royal des Flandres où il est également très apprécié dans les nombreux rôles principaux qu'il interprète. C'est d'ailleurs avec le rôle de Roméo, dans *Roméo et Juliette* de Jean-Christophe Maillot, qu'il fait son entrée aux Ballets de Monte-Carlo, sous les applaudissements enthousiastes du public des Nuits de la Danse 1998, puis le rôle-titre de *Casse-noisette* et il est le « Roi Père » dans *La Belle* de Jean-Christophe Maillot en décembre 2001. Il danse également les chorégraphies du répertoire dont *In the Middle*, *Somewhat Elevated*, *Quartette* et *the second detail* de Forsythe, *Les Quatre Tempéraments* de Balanchine, *The Time it Takes* de Kevin O'Day, *Octet* de Twyla Tharp, *Sechs Tänze* de Jiri Kylián.

Sous la Présidence de S.A.R. la Princesse de Hanovre
LES BALLETS DE MONTE-CARLO
 Directeur - Chorégraphe Jean-Christophe Maillot

SAISON 2001-2002

ARTISTES CHORÉGRAPHIQUES

PAOLA CANTALUPO - BERNICE COPPIETERS
 CHRIS ROELANDT - GAETAN MORLOTTI

NATHALIE LEGER - CAROLE PASTOREL - AURÉLIA SCHAEFER
 MAURIZIO DRUDI - NICHOLAS KHAN - PASCAL MOLAT

FANNY AGNESE - SOLTANKHANOUM AKHMEDOVA - SAMANTHA ALLEN - YUMIKO ASAKURA - JULIA CARNICER
 FRANCESCA DOLCI - LARA MARIA FERNANDEZ - LISA JONES - ALINA LAGOAS - RAPHAËLE LECHARPENTIER
 GIOIA MASALA - LJILJANA PERIC - LEA PETRUZZI - CHARLOTTE PIOT - CATHERINE SCHWITTER - JANA SOON
 ANNE-MARIE SYMONS - GENEVIÈVE VAN QUAQUEBEKE - FRANK BALBI - JULIEN BANCILLON - GREGORY DELTENRE -
 OLIVIER HAZARD - MIRKO HECKTOR - KENTA KOJIRI - DIDIER LAMBELET - RODOLPHE LUCAS - OLIVIER LUCEA -
 JÉRÔME MARCHAND - JEAN-CLAUDE NELSON - EMMANUEL PUONS BLOCH - ERIC OBERDORFF - EVGUENI SLEPOV
 ASIER URIAGEREKA - ROLAND VEKES - LEO ZEN

Maîtres de ballet : MARGARET McLAUGHLIN BLAIR - GERARD LE BOURS - JOSU ZABALA

Assistante du directeur-chorégraphe : GIOVANNA LORENZONI

Régisseur artistique : GILLES PAPAÏ

Pianistes : ELZBIETA ZIOMEK - ERIC NICOLUSSI

Chefs d'orchestre invités : NICOLAS BROCHOT - DAVID GARFORTH

Répétiteurs et chorégraphe invités : ROSLYN ANDERSON - KARIN VON AROLDINGEN - JACOPO GODANI

Professeurs invités : CHRISTINE ANTHONY - WILLY BURMAN - GEORGE GARCIA - YOKO ICHINO - CHRISTIANE MARCHANT

MICHAEL MESSERER - PIOTR NARDELLI - PATRICIA NEARY - HERVÉ PALITO - CISELLE ROBERGE - LARRY RHODES
 CARMEN ROZESTRATEN - AARON WATKIN

Administrateur Général : JEAN-MARC GENESTIE

Assistant à la direction administrative : JEAN-MARIE SOSSO

Secrétaire du directeur - chorégraphe : MURIEL PROVENZANI

Secrétaire de l'administrateur : MURIEL ROUSSEAU-CAPRA

Comptabilité : MAURICE GOZZELLINO - ALAIN NOCERA

Responsable des Auditions : KATHARINE PLAISTOWE

Chargé de la Diffusion / Tournées : JEAN-BAPTISTE BELLO-PORTU

Assistante à la diffusion : MURIEL LONCLE

Directrice de la Communication : ISABELLE RICARD

Responsable relations publiques : FRANÇOIS THIOLAT - Relations publiques : FANNY DUBOIS

Relations presse : SOPHIE VERDURE

Directeur Technique : NICK VAN DER HEYDEN

Assistante à la direction technique : MARYAM GHORBANIFAR

Régisseur Général : BERTRAND GRANDGUILLON

Créateur lumières : DOMINIQUE DRILLOT

Régisseur lumières : BRUNO SCHEMBRI

Chef machiniste : GILLES GANTON - Machiniste - accessoiriste : JACQUES ROQUES

Chef costumier : JEAN-MICHEL LAINÉ - Assistante Chef costumier : PAULA LOPES

Chef habilleuse : CHRISTIANE LEMOINE

Intermittents :

Assistante chef habilleuse : JULIE JACQUET

Régisseur son : MICHEL SOULIER Régisseurs lumières : CHRISTOPHE MATHIS - STEPHANE CHIRON

Entretien corporel / ostéopathie : JEAN-JACQUES DIARD - ALAIN GUIERRE - PETER LEWTON-BRAIN

LES BALLETS DE MONTE-CARLO
 TEL : 377 92 16 24 20
 info@balletsdemontecarlo.com
 www.balletsdemontecarlo.com

PARTENAIRE OFFICIEL



PRINTEMPS
 DES ARTS DE
 MONTE-CARLO

"Concert de musique française"

CARTE BLANCHE À

MARIE DEVELLEREAU

soprano

avec

JEAN-FRANÇOIS ZYGEL

piano

XAVIER PHILLIPS

violoncelle

Trio : soprano, violoncelle, piano

JULES MASSENET : Élégie

GABRIEL FAURÉ : Après un rêve

JEAN-FRANÇOIS ZYGEL : Création

(commande du Printemps des Arts de Monte-Carlo)

Duo : violoncelle, piano

CLAUDE DEBUSSY : Sonate N°1 en ré mineur

Prologue
 Sérénade
 Finale

JEAN-FRANÇOIS ZYGEL : Lamento

GABRIEL FAURÉ : Romance et/ou Sicilienne et/ou Elégie

Duo : soprano, piano

MAURICE RAVEL : Mélodies Hébraïques

Mélodies diverses de Debussy, Massenet,

Fauré, Poulenc et Louis Beydts

VENDREDI
 26
 AVRIL
 À 21 HEURES
 SALLE
 DES VARIÉTÉS

CARTE BLANCHE À
 MARIE DEVELLEREAU



MARIE DEVELLEREAU, *soprano*

Révélee aux Voice Masters de Monte-Carlo en 1997, elle a fait immédiatement une entrée remarquée dans le monde de la musique vocale, tant à l'opéra qu'en récital. Ses créations dans *Dialogues des Carmélites*, *Guillaume Tell*, *Lakmé*, ont été très remarquées. En 2001, elle a participé à quatre productions de l'Opéra Bastille de Paris : *Parsifal*, *Peter Grimes*, *Don Carlos* et *Le chevalier à la rose*. A Marseille, elle est apparue dans deux rôles majeurs de Richard Strauss, le compositeur qu'elle affectionne particulièrement : Aminta de *La femme silencieuse*, et Zerbinetta d'*Ariane à Naxos*.

Dans le domaine de la mélodie, ses récitals sont toujours d'une rare tenue, d'une grande densité émotionnelle. Sur le plan discographique, on peut retenir un remarquable enregistrement de l'intégrale des *mélodies* de Poulenc (EMI).



JEAN-FRANÇOIS ZYGEL, *piano*

Titulaire de dix premiers prix du Conservatoire de Paris, il a participé à plus d'une cinquantaine de créations en tant que soliste ou au sein de formations comme l'Orchestre Philharmonique de Radio-France ou l'ensemble Musique Oblique. Mais c'est aussi un compositeur reconnu, dans une esthétique très personnelle, mais où l'on sent l'influence de Stravinsky, Britten, Chostakovitch, et aussi celles du jazz ou de la cantilène hébraïque.

En compagnie des compositeurs Thierry Escaich, Guillaume Connesson, Anthony Giraud, Pascal Zavaro, et du musicologue Ivan Alexandre, il a fondé l'ensemble Phoenix qu'il dirige.

Passionné par la redécouverte récente du patrimoine cinématographique, il a composé plusieurs partitions pour le cinéma muet, notamment *Nana* de Jean Renoir (pour clarinette, quatuor à cordes et piano) et *L'argent* de Marcel L'Herbier (pour grand orchestre). Il a participé, lors du Printemps des Arts 2001, à la projection du *Napoléon* d'Abel Gance



XAVIER PHILLIPS, *violoncelle*

Premier prix de violoncelle et de musique de chambre du Conservatoire de Paris en 1989, il s'est perfectionné avec Paul Tortelier et Mstislav Rostropovitch et est lauréat de plusieurs concours internationaux : en 1990, 2^e prix du concours de Belgrade, prix spécial du concours Tchaïkovski, 3^e prix du concours Rostropovitch; en 1991, premier prix du concours d'Helsinki; en 1996, Prix Européen de la Culture.

Il accomplit une brillante carrière de soliste et de chambriste avec comme partenaires notamment Huseyin Sermet, Abdel Rahman El Bacha, Anne Queffelec, Régis Pasquier, Gérard Poulet, Michel Portal. Il a été choisi comme «filleul», en même temps que le Trio Wanderer, par la Fondation Accenture.

Son premier enregistrement consacré à Albéric Magnard a reçu un Grand Prix du Disque. Ses *Sonates* de Schnittke, Chostakovitch et Prokofiev (avec Sermet) et son *Concerto* de Lalo ont obtenu un Choc du Monde de la Musique. Il a participé également à l'intégrale Poulenc chez EMI.

JULES MASSENET

1842-1912

Élégie

Cette mélodie fut composée en 1875 sur des paroles de Louis Gallet, le librettiste de *Thaïs* et du *Cid*. Elle adapte la cinquième des *Dix pièces de genre* pour piano de 1866, qui était déjà devenue l'invocation à Elektra dans la musique de scène des *Erinyes*, pour violoncelle et orchestre. En sol majeur, avec indication *Triste et lent*, c'est l'archétype de la mélodie lyrique, expressive, chromatique, mais d'une grande simplicité, avec une gamme descendante plusieurs fois répétée. Cette mélodie connut un grand succès dès sa création, en témoignent de nombreuses versions (avec orchestre, avec partie de violoncelle que l'on entendra ce soir) et transcriptions, notamment pour orgue expressif.

GABRIEL FAURÉ

1845-1924

Après un rêve op. 7/1

Andantino en ut mineur, intégrée dans le premier recueil de mélodies édité par Choudens en 1879, cette mélodie fut écrite en 1878 sur une poésie toscane anonyme (*Levati sol que la luna è levata*) adaptée par Romain Bussine, poète et chanteur. Mélodie parfois décriée par les «puristes», mais qui constitue sans nul doute un chef d'œuvre de l'art vocal par sa ligne souple, sa rythmique alanguie, son lyrisme. Elle prouve en tout cas l'invention mélodique surprenante du compositeur par son chant legato et tendu, avec un accompagnement sur un motif unique de batteries. Signe du succès de cette mélodie, elle a fait l'objet de multiples transcriptions pour instruments.

MAURICE RAVEL

1875-1937

Mélodies hébraïques

Écrites en 1914 (orchestrées par l'auteur en 1920) sur des textes traditionnels, elles sont dans la lignée des *Cinq mélodies populaires grecques* de 1906, de *Tripates* de 1909 et des *Sept chants populaires* de 1910, où le compositeur sert véritablement l'art populaire, mais avec des caractères typiquement ravéliens. **Kaddish**, la prière des morts, en do mineur, *Lent*, est une déploration en langue araméenne divisée en trois parties. Les parties extrêmes sont très ornementées, mélismatiques, et expriment la louange

divine. La section centrale est plus musicalisée, avec un syllabisme et un rythme à 4/4 très rigoureux. **L'énigme éternelle**, *Tranquillo* en mi mineur, est une courte page en langue yiddish et évoque le mystère de l'univers, d'une manière moins rituelle, culturelle pourrait-on dire. C'est plutôt une atmosphère d'intimité familiale qui est évoquée ici, avec l'emploi de la langue populaire et la présence des onomatopées «tra la tra la la» à la fin de chaque vers.

CLAUDE DEBUSSY

1862-1918

Sonate pour violoncelle et piano

Comme les deux autres sonates (flûte, alto et harpe; violon et piano), cette sonate, composée au cours de l'été 1915, est signée «*Claude Debussy, musicien français*». Le compositeur indique lui-même que «le pianiste ne doit pas oublier qu'il ne faut pas lutter contre le violoncelle, mais l'accompagner». L'œuvre, qui mêle humour sarcastique et poésie mélancolique, est en trois mouvements : Le *Prologue* s'ouvre sur un hommage aux compositeurs du Grand Siècle, avec une majestueuse «*Ouverture à la française*» devenant cependant de plus en plus intime et rêveuse. Suit un *Allegro* agité et inquiet avant un retour au prologue, bien dans l'esthétique des ouvertures. La *Sérénade*, *Fantastique et léger*, ne se départit pas d'une certaine ironie tour à tour délicate et mordante. Sur un accompagnement discret du piano, le violoncelle joue sur un rythme de habanera. Le mouvement enchaîne sur le *Finale*, *con morbidezza*, ici aussi aux couleurs espagnoles, dans le rythme comme dans le lyrisme. Une cadence du violoncelle conduit à une conclusion en accords vigoureux.

GABRIEL FAURÉ

Pièces pour violoncelle et piano

Durant sa «première période», Fauré a composé de nombreuses pièces pour deux instruments qui n'ont certes pas la valeur de ses grandes œuvres de musique de chambre, mais qui dénotent le talent, la sensibilité, le charme, qui s'épanouiront au cours des années. C'est le cas de la **Romance** en la majeur, op. 69 (1894), de la délicieuse **Sicilienne** op. 78 (1893) et surtout de l'**Élégie** en ut mineur op. 24 (1880). Dédicée au violoncelliste Jules Loëb et créée en 1883 par son dédicataire, elle est de

forme ternaire ABA. Le premier thème a une allure de lamento, de marche funèbre pathétique initiée par le violoncelle; le second, présenté quant à lui par le piano, est lui aussi lyrique, mais moins tendu, plus intime et ainsi plus poignant.

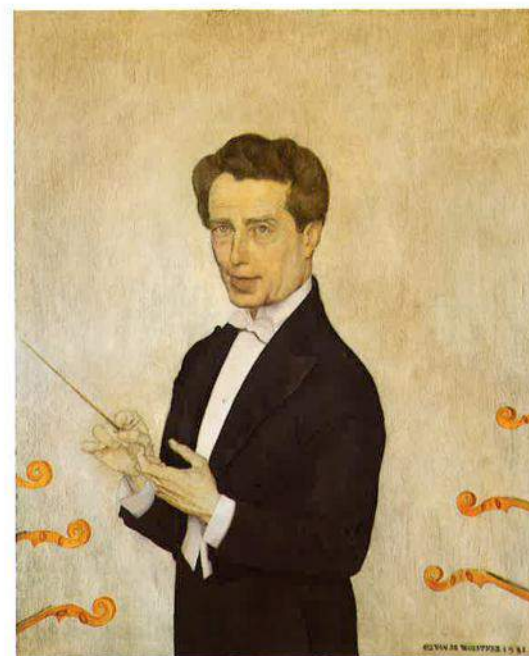
Mélodies françaises

Issue de la romance, genre très en vogue à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles, la mélodie française prit son essor, grâce en partie à l'influence du lied littéraire allemand, vers 1830-1840, avec notamment deux compositeurs assez oubliés aujourd'hui : Niedermayer et Hippolyte Monpou. Ce nouveau genre se caractérise par un niveau littéraire supérieur, un traitement musical plus diversifié, une plus grande place accordée à l'accompagnement (figuralisme), un assouplissement de la forme strophique. En fait, on peut plutôt dire que la mélodie n'est pas la forme supérieure de la romance, elle répond finalement à une autre finalité et se conçoit selon des critères esthétiques différents. La meilleure définition que l'on pourrait donner de la mélodie, c'est qu'elle instaure une relation esthétique constante et nouvelle entre le texte et la musique, la romance proposant quant à elle des tournures mélodiques, des modulations, des formules d'accompagnement assez conventionnelles. On a pu dire, en schématisant quelque peu, que la romance était accessible à tous tandis que la mélodie était réservée à des musiciens formés, professionnels. Qu'il s'agisse de la partie vocale ou de l'accompagnement, de la complexité harmonique, l'accompagnement imposant sa présence comme partie constitutive de l'œuvre. Marie Devellereau proposera des mélodies de Debussy, Massenet, Fauré, Poulenc, et aussi d'un compositeur injustement oublié des programmes de récitals, Louis Beydts (1895-1953) que l'on a pu définir comme «le plus français des musiciens français». Dans la lignée de Coumou, Messager, Fauré, mais avec son propre langage et sa propre esthétique bien enracinée dans son temps, il a composé des mélodies toutes de grâces et de sensibilité, sur des textes de poètes contemporains comme Paul Fort, Francis Jammes, Régner, Klingsor, mais aussi de Marceline Desbordes-Valmore et Du Bellay.



CARTE BLANCHE À MARIE DEVELLEREAU

Nous orchestrans vos avoirs



Portrait de Désiré Defaux par Gustaaf VAN DE WOESTYNE (1881-1947). Collection KBL.



BANQUE DE GESTION PRIVEE

8, avenue de Grande Bretagne MC-98000 Monaco
Tél. : + (377) 92 16 55 55 Fax : + (377) 92 16 55 99

Sac "Picotin"
en Taurillon Clémence.
Bracelets
en cuir Evercalf.

Hermès.
11/15, avenue de Monte-Carlo,
Monaco.
Tél. (377) 93 50 64 89.

HERMÈS.
SOUS LE SIGNE DE LA MAIN.


HERMÈS
PARIS

