

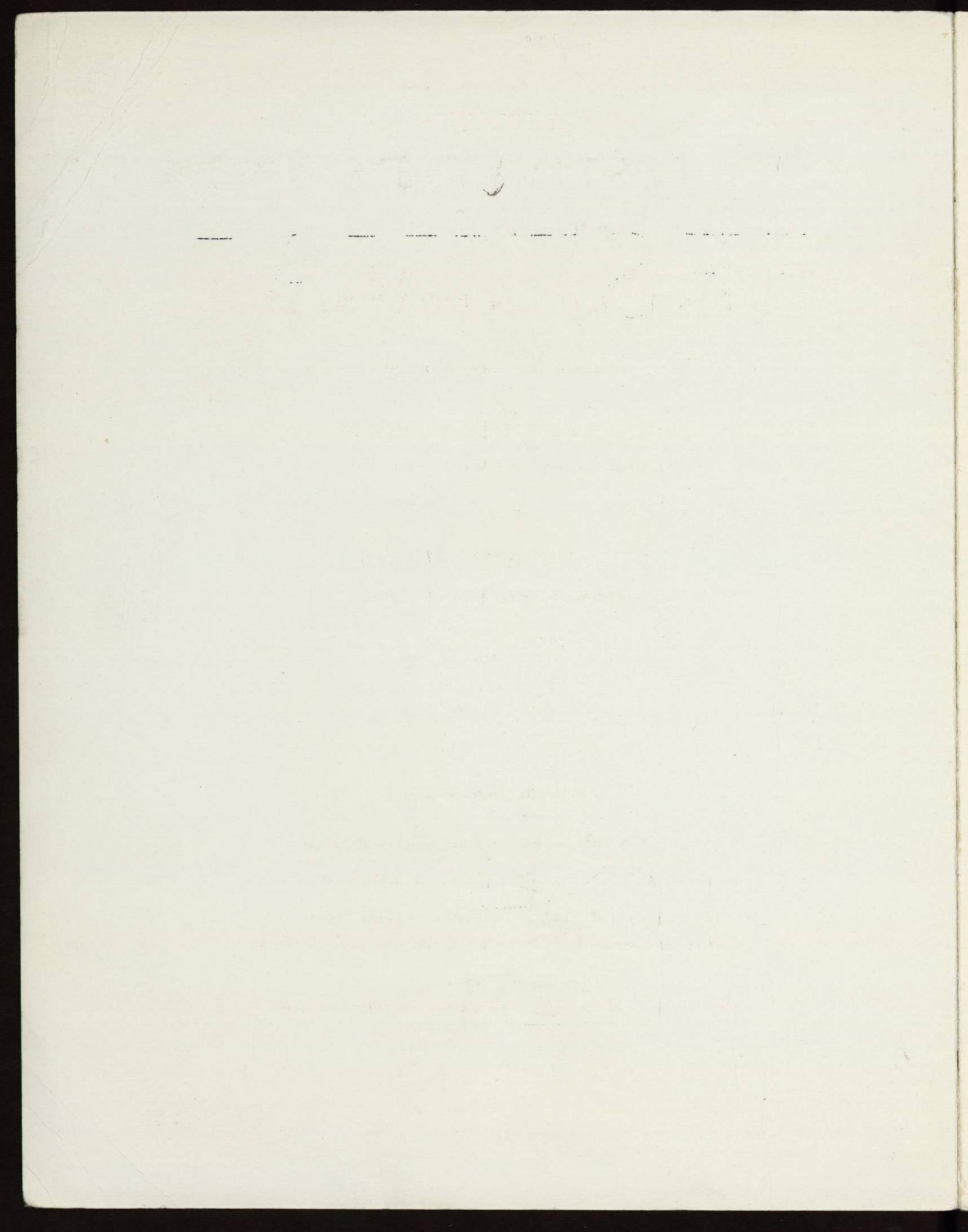
XIX^e
FESTIVAL
DE
LYON

15 JUIN

10 JUILLET



MCMLXIV



XIX^{me} FESTIVAL DE LYON

15 JUIN - 10 JUILLET 1964

ORGANISÉ PAR LA VILLE DE LYON

sous le haut patronage de

MONSIEUR GAETAN PICON

Directeur général des Arts et des Lettres

et de

MONSIEUR JEAN RAVANEL

commissaire général au Tourisme

DIRECTEURS ARTISTIQUES

Paul CAMERLO, directeur de l'Opéra de Lyon

Charles GANTILLON, directeur du Théâtre des Célestins

Robert PROTTON DE LA CHAPELLE,
directeur artistique de l'Orchestre Philharmonique de Lyon

Ennemond TRILLAT,
directeur honoraire du Conservatoire national de Lyon

МОЛДАВСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ

СОВЕТСКОГО Союза

МОЛДАВСКАЯ НАРОДНАЯ РЕПУБЛИКА

СОВЕТСКОГО Союза

МОЛДАВСКАЯ НАРОДНАЯ РЕПУБЛИКА

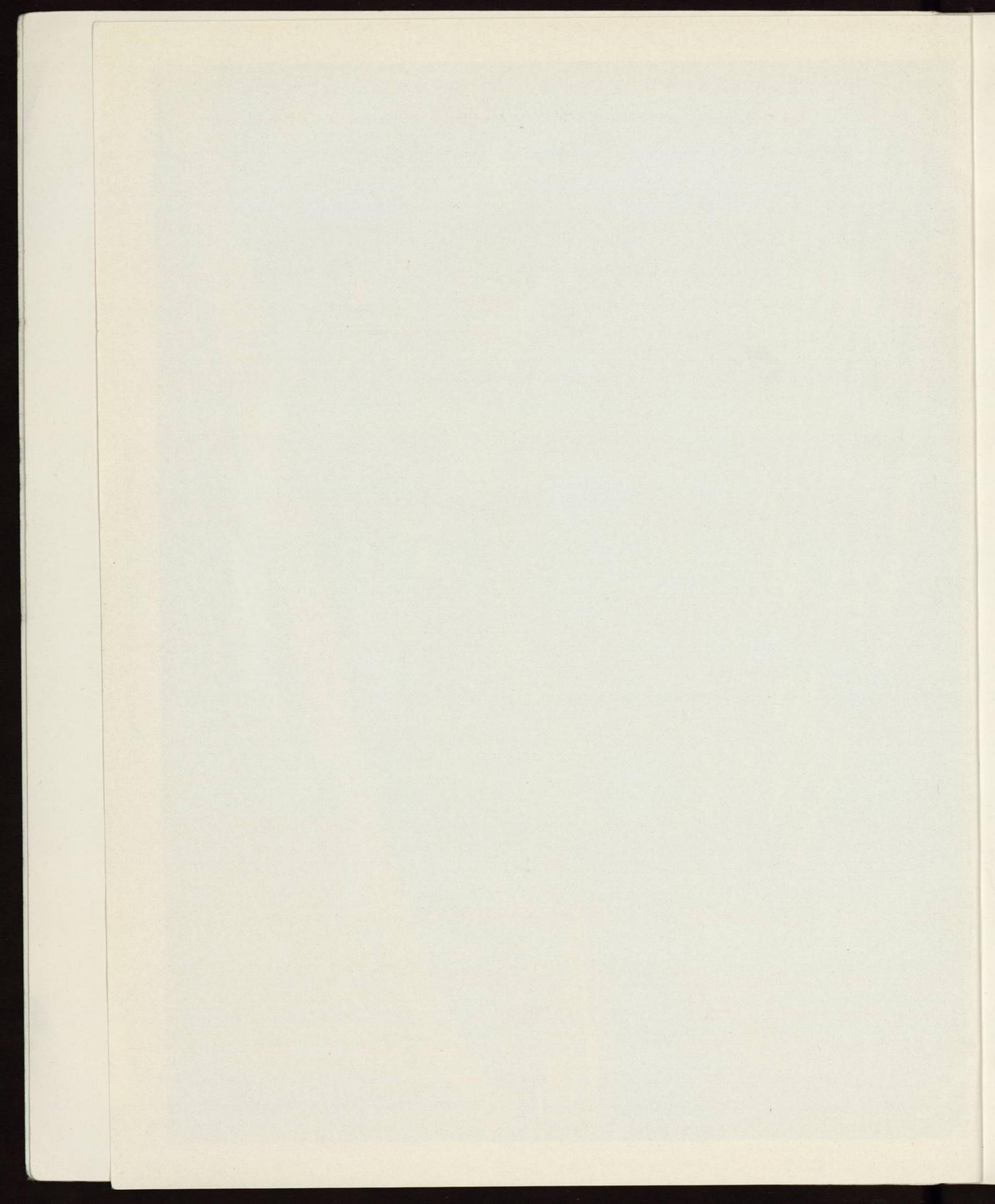
СОВЕТСКОГО Союза

МОЛДАВСКАЯ НАРОДНАЯ РЕПУБЛИКА

СОВЕТСКОГО Союза



La Roseraie de Lyon (Parc de la Tête-d'Or)





Les esprits les plus lucides de notre temps s'interrogent avec quelque inquiétude sur les redoutables problèmes posés par l'évolution générale et rapide du progrès humain. Il n'est pas un secteur de cette activité qui ne nous apparaisse aussitôt pléthorique : connaissances — sciences théoriques — sciences appliquées — industrie — commerce — art, tout a pris une accélération telle que l'on peut se demander avec effroi si la machine humaine ne s'est pas emballée et si elle ne court pas ainsi à une catastrophe. Notre cher Paul Valéry, à la fin de son existence, ne cachait point son angoisse devant un tel spectacle en nous informant, de façon un peu sybilline, que le temps du monde fini commençait.

On ne saurait nier que, dans leur principe, les extraordinaires conquêtes contemporaines soient sources de progrès et de bien-être. Ce qui est inquiétant, c'est le désordre qu'elles portent en elles et qu'elles projettent, d'une part dans le mouvement même des choses et d'autre part dans le gouvernement des esprits. C'est une véritable ivresse qui s'est emparée de ceux-ci, les jetant hors d'eux-mêmes à la poursuite des biens nouveaux qui leur sont proposés. Cette impatience de posséder est la caractéristique de notre temps : elle porte en elle de dangereuses menaces : elle crée un incoercible besoin de confort immédiat qui se manifeste de toutes parts. Mais aussi, ne représente-t-elle pas une énorme force de propulsion ?

Sans renoncer aux aspects positifs de cette recherche fabuleuse, on peut cependant se retourner vers les siècles passés et rechercher les lignes de force qui ont motivé notre singulière aventure. Car il n'est pas, dans l'histoire des hommes, de création ex abrupto : tout naît du passé et créera son

devenir. Dès l'aurore de la Renaissance, dès que l'œil de l'homme s'ouvrit aux réalités de l'univers, dès que l'esprit de curiosité se détacha de l'arbre de la connaissance à la manière d'un surégon privilégié, l'aventure moderne commença, et déjà tout y était inclus.

C'est ainsi que nous demeurons solidaires de tout notre passé : c'est pourquoi, afin de résister aux impératifs — pas si catégoriques que l'on pourrait croire — d'un machinisme décervelé, nous devons entreprendre un véritable pélerinage aux sources. Et c'est bien entendu la voie de la connaissance qui nous y invite.

Dans notre monde occidental — qui n'est point aussi heureux qu'il le croit, bien qu'il quête autour de lui le bonheur avec une sorte de frénésie — il n'est pas bien difficile de distinguer chez beaucoup d'êtres une sorte de nostalgie qui les pousse inconsciemment vers des rassaslements moins matériels : plus intellectuels ou plus esthétiques. C'est de cette recherche qu'il s'agit ici, et c'est justement cette recherche qui nous sauvera de la termitière que redoutait Valéry.

On s'étonne parfois de l'impuissance de notre temps à créer des œuvres aussi vastes, aussi décisives, aussi indéniables que celles qui ont dominé les grandes époques passées. Dans tous les domaines, l'homme contemporain est en train de découvrir sa vocation ; il lui faudra du temps ; et il lui faut tout d'abord passer par les affres de la recherche, de la crainte, de l'inquiétude, du doute. Mais il est certain que notre époque trouvera sa voie, puis sa maturité : les forces qu'elle a mises en route sont trop considérables, même dans le domaine de l'esthétique et de la pensée, pour qu'un jour, de ce furieux labour, ne surgisse pas une floraison d'œuvres authentiques, belles et saines, qui assureront la primauté de son esprit.

En attendant, c'est avec une certaine ferveur que nous nous tournons vers ceux qui nous ont précédés dans la carrière et que nous tentons de donner à leurs œuvres un éclairage qui, déjà, sculpte les formes de notre propre devenir. C'est ainsi que nous demeurons fidèles à notre destin.

Maurice AUDIN





César au Sénat



Brutus guerrier

JULES CÉSAR (1599)

Jules César est la première des trois tragédies romaines que Shakespeare a tirées des « Vies parallèles » de Plutarque lues dans une traduction anglaise de la version française d'Amyot. Est-ce la lecture de Montaigne qui incita Shakespeare à la lecture de Plutarque ? En tous cas, on peut affirmer que, durant une dizaine d'années (1598-1609), les « Vies parallèles » furent un livre de chevet pour Shakespeare. Chose qui va de soi chez un écrivain de théâtre. Dans les « Vies parallèles » de Plutarque, comme dans les « Chroniques » de Holinshed, Shakespeare trouva une mine de récits, de sujets, d'épisodes, de caractères dramatiques, une histoire avant tout morale, psychologique, évoquant les faits à travers les traits essentiels et familiers des grands hommes. Puis, des sujets en rapport avec la crise de pessimisme qu'il traversait : inutilité des révolutions, destruction d'un homme supérieur par une femme coquette ou par une démocratie inintelligente.

La tragédie de *Jules César* repose donc sur les vies de César, d'Antoine et de Brutus dans Plutarque. Ici, comme dans ses pièces historiques, Shakespeare a procédé d'abord en dramaturge ; il a comprimé les événements sans trop prendre garde à leur date et à leur suite exactes, il a ramassé en ce qui paraît occuper seulement quelques jours ou quelques heures, la préparation et les conséquences de l'assassinat de César, y compris la bataille de Philippe. Si l'on y regarde de près, c'est un véritable tour de force dans la substitution du temps dramatique au temps réel.

« Il suffit d'une tare, dit Hamlet, pour gâcher toutes les qualités d'un homme encore qu'elles fussent portées à leur perfection ». Chacun des quatre grands personnages de *Jules César* a une faiblesse qui l'empêche d'être le héros de la pièce. César n'est plus le grand César ; il confine au radotage sénile. Cassius n'aperçoit les hommes et les choses qu'à travers ses rancunes ; cerveau clair, nerfs aigus, cœur instable et mesquin. Antoine a toutes les aptitudes du chef, sauf l'honnêteté et la bonté. Brutus a l'honnêteté et la bonté, mais l'intuition et le sens pratique lui manquent ; en voulant faire le bien il fait autant de mal qu'Antoine.

THEATRE ROMAIN DE FOURVIERE

LUNDI 15 - MARDI 16 - MERCREDI 17 JUIN
à 21 heures.

A L'OCCASION DE L'ANNÉE SHAKESPEARE

JULES CÉSAR

de
WILLIAM SHAKESPEARE

Adaptation de Maurice CLAVEL

Musique de Georges DELERUE

Mise en scène de Raymond HERMANTIER

Dispositif scénique de René MONIEZ

Costumes de Jean-Marie ESTEVE

avec
(par ordre d'entrée en scène)

LES 4 SERVITEURS DE L'ACTION DRAMATIQUE

PREMIER CITOYEN	GERARD MARRE
DEUXIEME CITOYEN	ROBERT DARMEL
TROISIEME CITOYEN	GILLES CHAVASSIEUX
QUATRIEME CITOYEN	ROBERT BORDENAVE
CINQUIEME CITOYEN	GERARD PICHON
SIXIEME CITOYEN	JACQUES GIRAUD

LE PEUPLE DE ROME	
FLAVIUS	PIERRE BIANCO
MARULLUS	YVON SARRAY
ANTOINE	PAUL ECOFFARD

2 COURREURS DES LUPERCALES	
JULES CESAR	RAYMOND HERMANTIER
UN DEVIN	RODEAM RAKOTO
CALPURNIA	KATY GRANDI
CASSIUS	ANDRE REYBAZ
MARCUS BRUTUS	MICHEL AUCLAIR
CASCA	BERNARD GENTY
CICERON	ROBERT-MAXIME AUBRY
LA GARDE DE CESAR	

LES SENATEURS DE ROME
CINNA LE CONJURE
TREBONIUS
METELLUS CIMBER
DECIUS BRUTUS
LUCIUS, serviteur de Brutus
PORTIA
LIGARIUS
ARTEMIDORE
PUBLIUS
POPILUS LENAS
Serviteur d'ANTOINE
Serviteur d'OCTAVE CESAR
CINNA, poète
LEPIDÉ
OCTAVE CESAR
Les soldats d'OCTAVE CESAR et de MARC ANTOINE
LUCILIUS
MESSALA
PINDARUS
DARDANIUS
PREMIERE SENTINELLE
DEUXIEME SENTINELLE
PREMIER SOLDAT
DEUXIEME SOLDAT
FAVONIUS, poète
TITINIUS
LE JEUNE CATON
VOLUMNIUS
VARRON
CLITUS
CLAUDIUS
STRATON

JACQUES-FRANÇOIS ZELLER
CHRISTIAN CHEVREUSE
TRISTANI
HUBERT BUTHION
ANDRE BEZU
SILVIA MONFORT
STANISLAS FIGEAT
PIERRE NEGRE
PAUL MARTIN
PIERRE BIANCO
GERARD CŒURDEVY
ALAIN ROBERT
GILLES CHAVASSIEUX
ROBERT DARMEL
JEAN-CLAUDE HOUDINIERE
JACQUES-FRANÇOIS ZELLER
TRISTANI
CHRISTIAN CHEVREUSE
STANISLAS FIGEAT
PIERRE BIANCO
BERNARD GENTY
GERARD CŒURDEVY
ALAIN ROBERT
BERNARD VALDENEIGE
PIERRE NEGRE
DANIEL BERTON
HUBERT BUTHION
GILLES CHAVASSIEUX
BERNARD GENTY
ROLAND CHALOSSE
ROBERT-MAXIME AUBRY

et

Les Groupements d'Education populaire et de Jeunesse ouvrière
de la Ville de Lyon et l'Ecole technique Berliet

Lumières réglées avec le concours de Marcel PABIOU
Ingénieur des Services électriques de la Ville

Assistants pour la mise en scène

{ Joseph DEMEUR
Jacques GIRAUD
Christian CHEVREUSE
François HERFURTH

Dispositif scénique réalisé par la Maison PAYANT

Costumes réalisés par Pierre BETOULLE

COUR D'HONNEUR DE L'HOTEL DE VILLE

JEUDI 18 JUIN
à 21 heures

Orchestre du Festival de la Ruhr

sous la direction de

HUBERT REICHERT

avec le concours de

MARIA STADER

QUATRIEME SYMPHONIE, en ut mineur

SCHUBERT

Adagio moderato - Allegro vivace

Andante - Scherzo - Allegro

a) Il Re Pastore : Lamero, saro costate

MOZART

b) Motet : Exultate jubilate K.v. 165

Solist : Maria STADER

ENTR'ACTE

SYMPHONIE N° 90, en ut majeur

HAYDN

Adagio - Allegro assaï - Andante

Menuetto - Finale.

IDOMENEE a) Teffiretti Lusiglieri

MOZART

b) Voi avete un cor fedele

Solist : Maria STADER

PASSACAILLE et FUGUE, d'après FRESCOBALDI

KARL HOLLER

(Première audition)

SCHUBERT

QUATRIÈME SYMPHONIE

Schubert termina cette symphonie à Vienne le 27 avril 1816, à l'âge de dix-neuf ans, mais il ne l'entendit jamais à l'orchestre, puisque la première audition en fut donnée à un concert de la Société « Euterpe » en 1849. Elle a pourtant moins attendu que sa sœur l'immortelle Inachevée, qui ne fut pas révélée au public avant 1865, soit trente-sept ans après la mort de Schubert. Seule la septième en ut avait eu un sort plus heureux grâce à la généreuse initiative de Schumann, étant créée par celui-ci en 1838.

La 4^e Symphonie fut baptisée « tragique » d'une façon posthume mais non sans raison, surtout si on la compare aux trois premières qui présentent toutes le caractère enjoué mais un peu puéril d'œuvres de jeunesse.

Le style de Schubert s'affirme au contraire dans celle en ut mineur. A cause de sa tonalité on a cru y reconnaître l'influence de Beethoven. Dans l'affirmative il ne faudrait sûrement pas penser à la célèbre symphonie du même ton mais plutôt à la Sonate pathétique à laquelle il est impossible de ne pas songer par instants en écoutant la Symphonie tragique. Cependant Schubert pouvait seul signer le délicieux *andante* qui s'y trouve, construit en la bémol majeur comme certain *Impromptu* fameux pour piano, dont le thème n'est pas sans rapports avec lui. Il adoptait cette tonalité lorsque son inspiration lui dictait un de ces chants que ses contemporains, à court d'épithètes, appelaient déjà « musique des anges ».

KARL HOLLER

PASSACAILLE ET FUGUE

Karl Höller, compositeur allemand, né à Bamberg en 1907, est, depuis 1954, Président de l'Ecole nationale supérieure de Musique de Munich.

Il a réussi à agrémenter le savant contrepoint de timbres impressionnistes et post-romantiques.

COUR D'HONNEUR DE L'HOTEL DE VILLE

VENDREDI 19 JUIN
à 21 heures

Orchestre du Festival de la Ruhr

sous la direction de

HUBERT REICHERT

avec le concours de

ANDRÉ NAVARRA et ECKART BESCH

MACBETH, poème symphonique

R. STRAUSS

CONCERTO pour violoncelle et orchestre

SCHUMANN

Allegro ma non troppo - Lento - Molto vivace

André NAVARRA

ENTR'ACTE

KONZERTSTUCK en fa mineur op. 79

WEBER

pour piano et orchestre

Larghetto - Allegro appassionato - Adagio e Tempo di Marcia
Piu Mosso e Presto Assaï

Eckart BESCH

METAMORPHOSES SYMPHONIQUES

HINDEMITH

sur des thèmes de WEBER

Allegro - Scherzo - Andantino

PIANO GAVEAU

RICHARD STRAUSS

MACBETH (1887)

Cette œuvre, sombre et austère, où l'influence de Liszt se montre sensible, est en une seule partie, sous forme de sonate libre.

Deux thèmes principaux y dominent : celui de Macbeth, qui est en quelque sorte un thème double caractérisant l'impétuosité du personnage ainsi que la fatalité de son destin en traits troublés et déchirants, et celui de Lady Macbeth, d'une souplesse glissante et séduisante.

ROBERT SCHUMANN

CONCERTO EN LA MINEUR pour violoncelle et orchestre (1850)

Le premier mouvement est un allegro écrit dans la forme sonate, le second une ample cantilène qui se déroule en s'élargissant un instant en doubles cordes.

Une gamme accélérée de l'instrument soliste introduit le mouvement final. Celui-ci, brillant et de plus en plus rapide, coupé d'une cadence, épouse toutes les difficultés de la technique du violoncelle.

C.-M. WEBER

KONCERTSTUCK

La chevalerie occupe une place considérable dans l'inspiration de Weber et la célébrité du *Koncertstück* tient peut-être en partie au sujet touchant et naïf, bien dans le goût de l'époque pré-romantique, qu'il illustre cette pièce et qui en fait une sorte de poème symphonique.

Un début *lento* suivi d'un *allegro agitato* narre la tristesse et les angoisses d'une châtelaine dont le mari est à la croisade. Mais, de très loin, on entend, à l'orchestre la marche des croisés qui peu à peu, se rapproche. La châtelaine se précipite dans les bras du noble chevalier, et un final plein d'animation évoque la joie du couple de nouveau réuni.

PAUL HINDEMITH

METAMORPHOSES SYMPHONIQUES

Bien que les variations y tiennent une place importante ainsi que le titre le fait supposer, les *Sinfonische Metamorphosen Carl-Maria von Weber'scher Themen* se présentent comme un divertissement en forme de Sinfonietta. Les éléments thématiques sont extraits pour la plupart des *Pièces faciles* op. 3 et op. 60 qui sont de charmantes œuvres pour piano à quatre mains injustement oubliées à notre époque. Du moins, le *Turandot-Scherzo* appuie-t-il ses fantaisies sur une mélodie que nous connaissons bien.

De la Sinfonietta l'œuvre possède les quatre parties habituelles :

1^o Un *Allegro* dont le thème romantique évoque on ne peut mieux la figure du « chevalier Weber » ;

2^o Un *Scherzo* entièrement bâti sur le thème de l'*Ouverture chinoise* et intitulé, nous l'avons dit, *Turandot-Scherzo*.

Prenant une partie du sujet et la modifiant quelque peu le commentateur commence par répéter plusieurs fois cet élément en un vaste crescendo. Lorsque nous parvenons à la pleine puissance les harmonies s'apparentent brusquement au style du Jazz-hot et après une descente rapide et *diminuendo* des violons, l'auteur développe le même thème, travesti cette fois à la mode du jour et après un intermède de batterie seule, repart pour un nouveau crescendo général.

3^o Un *Andantino* à six-huit sur un rythme de Sicilienne qui servira de motif (après un intermède chantant des violoncelles) à une brillante variation de la flûte.

4^o Un finale en forme de marche pompeuse qui pourrait en quelque sorte servir de pendant à la célèbre *Marche nuptiale* de Mendelssohn.

COUR D'HONNEUR DE L'HOTEL DE VILLE

LUNDI 22 JUIN
à 21 heures

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE STUTTGART

sous la direction de

KARL MUNCHINGER

SUITE EN SI MINEUR

J.-S. BACH

Ouverture - Rondeau - Sarabande
Bourrées 1 et 2 - Polonaise - Menuet - Badinerie

CONCERTO BRANDEBOURGEOIS N° 4 en sol majeur, pour violon et deux flûtes soli.

J.-S. BACH

Allegro - Andante - Presto

ENTR'ACTE

CONCERTO pour violon et hautbois

J.-S. BACH

Allegro - Andante - Allegro assaï

CONCERTO BRANDEBOURGEOIS N° 2

J.-S. BACH

en fa majeur, pour trompette, flûte, hautbois et violon soli

Allegro - Andante - Allegro assaï

Solistes : Johannes BRUNING, violon
Siegfried BARCHET, violoncelle
Joseph BOPP, flûte
Karl FRIEDRICH-MESS, flûte
Fritz FISCHER, hautbois
Adolf SCHERBAUM, trompette

J.-S. BACH

SUITE EN SI MINEUR

La *Suite en si* fait partie des quatre œuvres auxquelles Bach donna le nom d'*Ouverture* à cause de l'importance que prend le premier morceau dans chacune d'elles. Schweitzer fait observer qu'elles devraient s'appeler *Partitas*. En effet, après ce prélude très développé, elles renferment les mêmes pièces de danse que les *Suites* ou *Partitas* écrites par Bach pour le clavecin, pour le violon ou le violoncelle seuls.

En dehors du quintette à cordes habituel, la première des *Ouvertures* ne comprend qu'un hautbois, la seconde (en si mineur) une flûte : les deux dernières, outre les hautbois, s'enrichissent de trois trompettes et timbales.

On s'accorde en général à penser que les œuvres instrumentales de Bach furent conçues à Cöthen. Rien n'est moins prouvé cependant, car, entre 1729 et 1736, Bach fut appelé à diriger la Telemannschen Musik-Verein à Leipzig.

Ce que l'on peut noter, c'est la parenté de certaines pièces de ces Suites avec le style de la musique française, notamment celui de Rameau. Il ne faut pas oublier non plus que, presque toujours, Bach en écrivait les titres en français.

LES CONCERTOS BRANDEBOURGEOIS

La carrière des grands créateurs présente parfois des périodes heureuses où les tracas du métier, de la vie domestique, sans disparaître tout à fait, semblent pour un temps s'atténuer et ne laisser à l'artiste que le seul souci de l'œuvre à élaborer.

Au long d'une route fertile en travaux et en peines, Jean-Sébastien Bach a rencontré cette oasis dans la petite ville de Cöthen, capitale modeste de la principauté saxonne d'Anhalt, où il fut, de 1717 à 1723, directeur de la musique de chambre du prince Léopold. Le rite calviniste, en honneur à la cour, proscrivait la musique de l'église ; aussi Bach va-t-il se consacrer durant ces six années à la musique instrumentale : l'époque de Cöthen sera celle des *Sonates pour le Violon*, des *Ouvertures*, du *Premier Livre du Clavecin bien tempéré* et des *Concertos brandebourgeois*.

Ayant été, à l'occasion d'une saison aux eaux de Carlsbad, présenté par le prince Léopold au margrave Christian de Brandebourg, il fut chargé par ce grand seigneur mélomane d'alimenter le répertoire de son orchestre, réputé capable d'exécuter des choses difficiles. Bach écrivit en peu de temps « *Six Concerts à plusieurs instruments* », qu'il acheva le 17 mars 1721 (citons la date précise, cette aubaine est rare dans la chronologie de l'œuvre du maître).

Bien qu'à l'exemple de Vivaldi, Bach eût déjà composé ses deux Concertos en mi et en la mineur pour Violon solo et orchestre, il revient ici au Concerto grosso où un groupe de solistes — le *concertino* — s'oppose à ce qu'on appelait alors le *ripieno*, c'est-à-dire à la masse des cordes. Son goût inné de la polyphonie l'y pousse, non moins que l'expérience de l'orgue qu'il a acquise à Weimar durant neuf années laborieuses.

Il trouve ainsi par surcroît l'occasion d'essayer des associations, des contrastes de timbres dont la verdeur et la hardiesse parviennent encore à étonner et ravir nos oreilles blasées. A cet égard, on peut affirmer que les « Brandebourgeois » jalonnent une étape majeure dans l'évolution de la musique symphonique qui trouvera son plein équilibre avec Haydn, Mozart et Beethoven. Notons au passage que l'exécution actuelle de ces Concertos ne peut être

rigoureusement conforme aux manuscrits, du fait de la disparition d'instruments tels que flûte à bec, les violes ou ce curieux violine piccolo, violon accordé en mi. Sans exagérer l'inconvénient de la substitution approximative de nos instruments modernes à leurs ancêtres défunt, on peut regretter de ne pouvoir goûter l'exakte sonorité d'ensembles que Bach paraît souvent avoir composés avec minutie.

Le plan des Concertos est assez variable ; en général, il observe la succession ternaire des deux allegros encadrant un mouvement lent. Quant à l'écriture, elle suit le langage familier au maître de la fugue, et pose l'imitation pour règle de la syntaxe courante. L'architecture mouvante et complexe qui en résulte n'a pour autant rien d'une froide algèbre. L'auditeur obéit sans contrainte au fleuve irrésistible de ce discours sonore dont le jeu de timbres colore sans cesse les courants qui s'y entrecroisent.

Vigueur des idées mélodiques, franchise et noblesse de l'émotion, clarté d'une dialectique sans la moindre redondance ; toutes ces qualités concordent à donner de l'auteur des Concertos l'image d'un musicien de 35 ans, parvenu à la maîtrise de ses moyens sans avoir rien perdu de la spontanéité de la jeunesse.

— CONCERTO EN SOL MAJEUR AVEC VIOOLON SOLO ET DEUX FLUTES (n° 4) :

- a) Allegro à 3/8, comportant une exposition du thème fragmenté entre les Flûtes et le Violon, un important développement et une exposition identique à celle du début ;
- b) Andante à 3/4, en mi mineur, construit en canon sur un beau dessin mélodique descendant ;
- c) Presto en sol à C ; c'est une fugue avec un sujet très franc. On observera, au milieu du morceau, un long trait de virtuosité confié au violon.

— DEUXIEME CONCERTO EN FA. — Des six Brandebourgeois, celui-là réalise au mieux la formule du concerto grosso, par l'opposition très franche que Bach a su créer entre la masse du « *ripieni* » et le « *concertino* » où les quatre solistes gardent au sein de leur petit groupe leur individualité savoureuse. Le musicien joue en maître coloriste de la variété de teintes que lui offrent les timbres si tranchés du violon, du hautbois, de la flûte et de la trompette.

Cette dernière couronne de touches dorées le défilé piaffant et joyeux qui emporte l'*Allegro* initial, lançant les notes les plus chaudes de son registre aigu.

Elle s'abstiendra durant l'*Andante* ; cette courte page palpite d'une plainte échangée entre les trois autres solistes sur un dessin figuré à la basse. La douceur dont s'éclaire la cadence de cette pièce est une exquise trouvaille.

Car tout est bonheur ici. Le discours fugué par quoi s'achève le Concerto pétille de bonhomie et de verve. Réplique du premier mouvement, cet allegro s'est allégé de l'apparat pour donner libre cours à la joie de vivre.

Albert GRAVIER

CONCERTO POUR VIOOLON ET HAUTBOIS

Période de Cöthen : Version originale d'une œuvre qui est beaucoup plus souvent jouée en ut mineur, par deux clavecins.

COUR D'HONNEUR DE L'HOTEL DE VILLE

MARDI 23 JUIN
à 21 heures

ORCHESTRE DE CHAMBRE DE STUTTGART

sous la direction de

KARL MUNCHINGER

avec le concours de

JOHANNES BRUNING

SYMPHONIE en si bémol majeur, K. 319

MOZART

Allegro assai - Andante moderato - Menuetto

Final : Allegro assai

CONCERTO en sol majeur pour violon et orchestre, K. 216

MOZART

Allegro - Adagio - Rondeau

Solist : Johannes BRUNING

ENTR'ACTE

DIVERTIMENTO en ré majeur, K. 334

MOZART

Allegro - Andante - Menuetto

Adagio - Menuetto - Rondeau

MOZART

SYMPHONIE EN SI BEMOL, K. 319

Œuvre typiquement viennoise composée à Salzbourg en 1779. En 1782 à Vienne, Mozart la complète en y adjointant un Menuet.

CONCERTO EN SOL MAJEUR

Pour le violon, Mozart écrivit six Concertos. Celui en sol date de septembre 1775. L'auteur, qui avait 19 ans, était rentré depuis six mois de son séjour à Munich d'où il avait rapporté cet idéal de « galanterie » qui y florissait alors, sous l'influence des jeunes maîtres français et italiens.

Le Concerto s'ouvre par un grand prélude où le thème initial est dit par l'orchestre. Un second motif apparaît aux « vents » qu'accompagnent les violons. Après une transition qu'opèrent les hautbois et les cors, le soliste attaque le premier thème, puis une large mélodie. Le développement, plus considérable que dans les concertos précédents, est pour l'auteur l'occasion d'utiliser de nouvelles idées de forme libre, dans des tonalités mineures pleines de pathétique. Dans le *tutti* final réapparaissent les ritournelles du prélude et la phrase réservée au soliste.

Un seul chant, « création admirable, l'une des plus passionnées et des plus belles mélodies instrumentales de Mozart », écrit M. de Curzon, occupe l'*Adagio*.

Le *Rondeau* — mot que Mozart écrit à la française — est riche en intermèdes variés. Dans la partie médiane, on rencontre un *Andante* en sol mineur, un rythme de *pavane* et un *allegretto* en majeur qui est une variation d'une *ronde* française. D'après M. de Saint-Foix, Mozart aurait emprunté la coupe de son rondeau au finale du *Trio en ut* de Michel Haydn où les retours d'un thème *andante* sont coupés d'intermèdes dont l'un a pour mouvement : *Adagio ma non troppo* et, un autre, *Allegro*.

DIVERTIMENTO EN RE MAJEUR, K. 334

Ce « Divertimento » en ré majeur est le 17^e et le dernier des *Divertissements* écrits par Mozart à Salzbourg. Il est dédié à Madame Robinig.

THEATRE ROMAIN DE FOURVIERE

MERCREDI 24 JUIN - SAMEDI 27 JUIN
à 21 heures

LES FÊTES D'HÉBÉ

Opéra-ballet en un prologue et trois entrées

Musique de Jean-Philippe RAMEAU
Reconstitution musicale de Renée VIOLIER
Direction musicale : Edmond CARRIERE

L'AMOUR
HEBE
MOMUS

PROLOGUE

Monique LINVAL
Jacqueline BRUMAIRE
Michel SENECHAL

1. — *La Poésie*

SAPHO
UNE JEUNE ESCLAVE (Naïade)
HYMAS
ALCEE
THELEMÉ
UN ESCLAVE (Dieu du Fleuve)
AUTRE ESCLAVE (Dieu du Ruisseau)

Jacqueline SILVY
Monique LINVAL
Pierre FILIPPI
Jacques JANSEN
Etienne ARNAUD
MANUGUERRA
Michel SENECHAL

2. — *La Musique*

IPHISE
TYRTEE

Suzanne SARROCA
Jean ANGOT

3. — *La Danse*

*EGLE
MERCURE
EURILAS
PALEMON*

Jacqueline BRUMAIRE
Michel SENECHAL
Jacques JANSEN
Charles AGUADO

Anny FIEDLER Colette MUZELLE Marcel MARTIN
Première danseuse étoile 1^e danseuse Premier danseur étoile
et la Compagnie des ballets de l'Opéra de Lyon

Mise en scène et chorégraphie : Serge LIFAR assisté de Louis ERLO et de Françoise ADRET

Dispositif scénique : J. GUIRAUD - Chef des chœurs : P. DECAVATA
Lumières réglées avec le concours de Marcel PABIOU

Matériel musical réalisé par les bibliothécaires de l'Opéra :
Gustave GAUQUIER et Roger GAGNERE

RAMEAU VIVANT

1683 - 1764

« Toute musique et toute danse doit avoir une signification, un sens », écrivait en 1746 l'abbé Charles Batteux (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*).

Si, en cette année 1964, l'on célèbre officiellement l'anniversaire du bicentenaire de la mort de Rameau, il serait plus juste de dire que l'on tente enfin de célébrer en cette même année la résurrection du plus grand musicien français du XVIII^e siècle : l'œuvre de Rameau, en effet, est, en ce qui concerne la musique française, le couronnement du « siècle des lumières ».

Si le nom de Rameau a survécu, son œuvre lyrique, par contre, est, après sa mort, demeurée totalement ignorée au cours de presque deux siècles, car les quelques tentatives faites au début du XX^e siècle pour des exécutions au Théâtre n'ont pas eu de lendemain. C'est enfin et surtout grâce à la Ville et à l'Opéra de Lyon que l'on a pu assister ces dernières années à une résurrection rationnelle, pourrait-on dire, de la musique de théâtre de Rameau sous ses différents aspects. Après les représentations de *Platée*, ce pur chef-d'œuvre dans le style de la comédie lyrique, de *Castor et Pollux*, autre chef-d'œuvre dans le style de la tragédie lyrique, le Festival de Lyon offre aujourd'hui au public *Les Fêtes d'Hébé ou Les Talents Lyriques*, dans le style de l'opéra-ballet. C'est un genre essentiellement français dans lequel la danse et le spectacle occupent la première place, la partie dramatique ne se bornant en général qu'à quelques scènes. L'opéra-ballet se compose de plusieurs « Entrées » qui n'ont entre elles, le plus souvent, qu'un lien assez vague. L'opéra-ballet *Les Indes Galantes* (1735) a précédé celui des *Fêtes d'Hébé* représenté pour la première fois le 25 mai 1739.

C'est dans le cercle du Fermier Général La Pouplinière qu'était née l'idée de ce ballet dû à la participation de plusieurs collaborateurs dont le principal Gontier de Montdorge écrivait à Rameau : « Songez donc que je n'ai jamais compté vous envoyer qu'un enchaînement de scènes qui prêtassent à la musique et au spectacle ». En fait, l'insuffisance des paroles fit que quelques semaines après la première représentation, la seconde « Entrée », fut entièrement réécrite, cette fois par l'Abbé Pellegrin. Le lien qui réunit les trois Entrées de ce ballet sont les « talents lyriques » : Poésie - Musique et Danse. Pour la première fois, dans la première et surtout dans la troisième « Entrée » des *Fêtes d'Hébé*, *La Danse*, Rameau écrit un divertissement pastoral : il y reviendra à plusieurs reprises par la suite ; mais aussitôt qu'il touche à ce genre, bien souvent galvaudé au XVIII^e siècle, Rameau le traite d'une façon si personnelle, si enrichissante, qu'il en renouvelle les thèmes et le sentiment, en élargit le sens et la matière. *L'irréalité* de la pastorale inspire le compositeur tout autant que celle des *Songes de Dardanus* ou que la magie de Zoroastre ; la faiblesse du texte ne l'embarrasse guère, et sa propre imagination supplée à tout.

PROLOGUE

Hébé, renvoyée de l'Olympe par les Dieux inconstants, est descendue sur la terre suivie de Momus et de l'Amour qui se refusent à l'abandonner. Tous s'envoleront sur les bords de la Seine pour y célébrer les « Talents qu'on chérit sur la lyrique scène ». Dès l'*Ouverture*, le climat est celui d'une grande partie du *Prologue* ; il se terminera sur une musique en sol mineur (ton particulièrement cher à Rameau) d'un caractère nostalgique malgré des paroles qui ne le sont guère.

PREMIÈRE ENTRÉE : *La Poésie*

La poésie est personnifiée par « Sapho, jeune encore, touchée des talents d'Alcée, digne des hommages d'une Cour éclairée ». Alcée, victime des intrigues d'un rival jaloux, est exilé par le roi de Lesbos auquel Sapho offre une « Fête allégorique » représentant les tourments de l'amour malheureux. Le roi, touché, revient sur son arrêt et réunit les deux amants.

Malgré le très expressif monologue désolé de Sapho qui ouvre cette Entrée, et quelques autres pages d'un sentiment dramatique, l'intérêt musical réside surtout dans le charmant divertissement « aquatique-pastoral » d'une délicieuse fraîcheur.

DEUXIÈME ENTRÉE : *La Musique*

Le climat de cette Entrée est dramatique. La princesse Iphise doit épouser Tyrtée « fameux chef des Lacédémoniens, dont l'art était connu pour exciter le courage des soldats par le secours de la musique ». Mais un Oracle destine la princesse au vainqueur des Messéniens ; Tyrtée sera ce vainqueur en entraînant par ses chants les lacédémoniens au combat.

Cette Entrée compte de magnifiques exemples de musique héroïque parmi les plus beaux de Rameau. Nous donnons ici cette Entrée dans la seconde version du compositeur, mais nous avons conservé le très beau Monologue d'Iphise de la première version « O mort, n'exerce pas ta rigueur inhumaine » ; le chœur haletant qui le suit, ainsi que l'adorable « Air tendre » figurant l'Oracle (c'est, instrumentée par Rameau, la pièce de clavecin *l'Entretien des Muses*).

TROISIÈME ENTRÉE : *La Danse*

La bergère Eglé qui a enseigné l'art de la danse aux bergers du hameau doit choisir un époux. Mercure, conseillé par Terpsichore qui s'intéresse à Eglé, s'est mêlé, déguisé, aux bergers, prétendants d'Eglé. Troublée par le mystère qui l'entoure, la jeune bergère offrira sa guirlande (symbole de son choix) à l'inconnu qui alors seulement se fera connaître. Terpsichore élèvera Eglé au rang de ses Nymphes.

Le divertissement pastoral, véritable enchantement, se divise en deux parties ; de la première où chantent et dansent les bergers se dégage une atmosphère voluptueuse et fort peu naïve. La « danse des bergers amoureux d'Eglé », une *Musette* lente et envoûtante a quelque chose de troubant de surnaturel, c'est probablement l'une des pièces les plus « impressionnistes » de Rameau. Le deuxième divertissement, l'entrée de Terpsichore et de sa suite, ramène un climat de gaîté avec ses danses très contrastées.

En résumé, une œuvre qui compte au nombre des plus réussies de Rameau, œuvre étonnamment colorée et contrastée : « Du moins, écrivait le compositeur, j'ai au-dessus des autres la connaissance des couleurs et des nuances. » (Lettre à La Motte).

Renée VIOLLIER

LES
FÈTES D'HÈBÉ,
OU
LES TALENS LIRIQUES,

Ballet mis en musique par

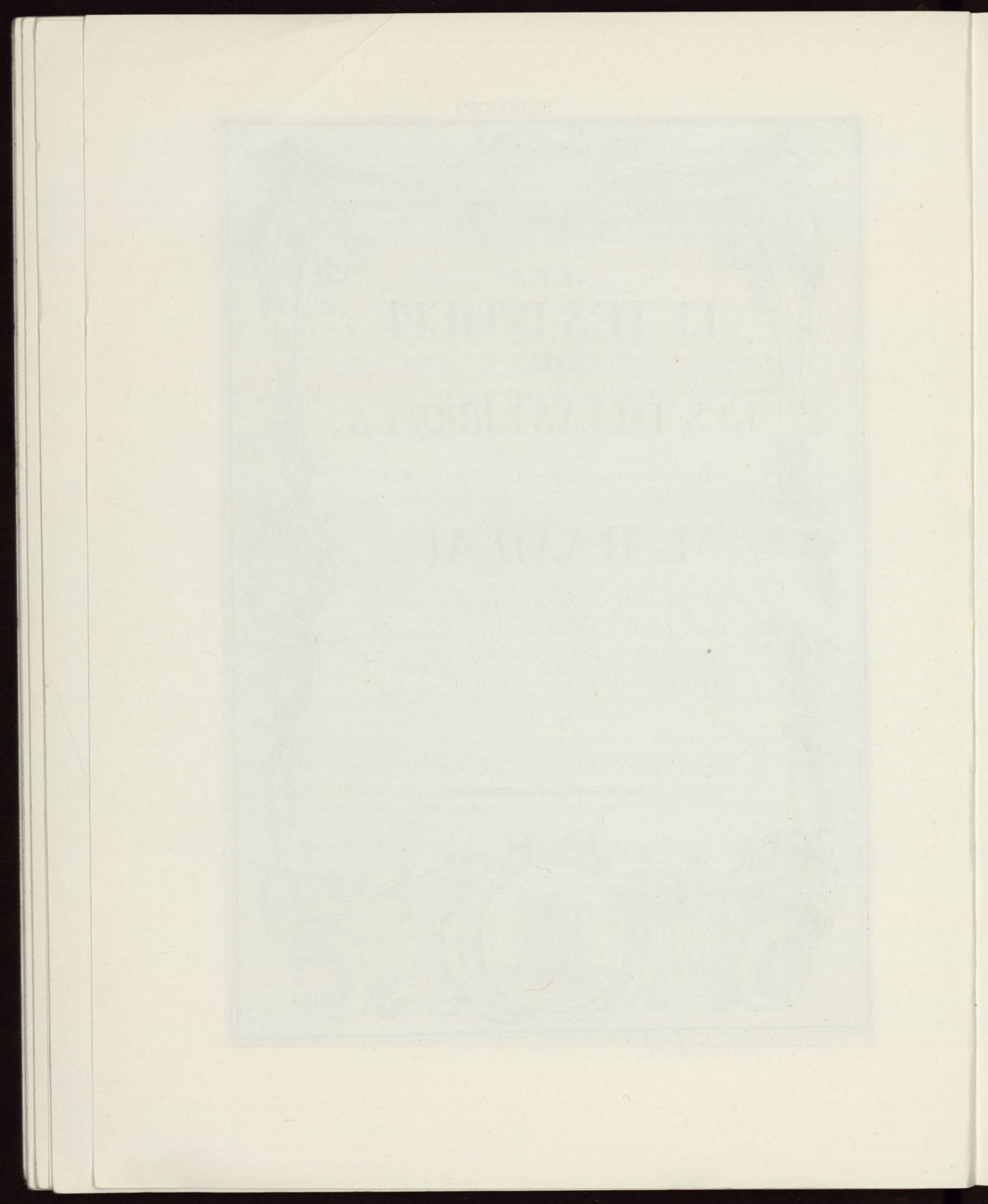
M^r. RAMÉAU.

Représenté pour la première
fois par l'Académie Royale
de Musique en may 1739 et
Depuis en 1747, en 1756

no 1241

Les Paroles sont de M. Mondorge





THEATRE ROMAIN DE FOURVIERE

30 JUIN - 1^{er} JUILLET
à 21 h 15

LA COMPAGNIE
JACQUES FABBRI

PRÉSENTE

Les

Joyeuses Commères de Windsor

de
WILLIAM SHAKESPEARE

Adaptation de Charles CHARRAS

Mise en scène de Guy LAUZIN

Décors et costumes de Yves FAUCHEUR

Musique de Edgar BISCHOFF

avec

(par ordre d'entrée en scène)

SCHALLOW

Gilbert BILHON

FLENDER, son cousin

Bernard SANCY

EVANS, curé

Gilbert ROBIN

PAGE

Pierre DUPONT

FALSTAFF

Jacques FABBRI

BARDOLPHE

Louis AMIEL

PISTOLET

Christian ASSE

NYM

Henri BARBIER

MADAME FORD

Paulette FRANTZ

MADAME PAGE

Françoise FLEURY

ANNE PAGE, sa fille

Monique SAINTEY

SIMPLE

Jean-Claude GRUMBERG

L'AUBERGISTE

Marc BONSEIGNOUR

ROBIN, page

Anne DAUNAS

MISS QUICKLY

Florence BRIERE

RUGBY

François LALANDE

LE DOCTEUR CAIUS

Jacques COUTURIER

FENTON

Bernard KAHN

FORD

Gilles LEGER

ROBERT, le domestique

Robert ORMA

LES JOYEUSES COMMÈRES DE WINDSOR

(1597)

Cette comédie est la plus rabelaisienne des comédies de Shakespeare par le sujet, les situations, l'entrain, le gros rire, les types bourgeois et populaires, la saine morale courante, le flot surabondant de langue drue, crue, gonflée de sève et de verve ; peut-être pour nous la plus accessible parce que la plus proche de nos fabliaux et des farces de Molière, parce que directement issue de la joyeuse vieille Angleterre qui ressemblait tant à notre bonne vieille France.

La date probable des « Joyeuses Commères » est fin 1597 ou fin 1598, — entre les deux « Henri IV » et « Henri V ». Une tradition, remontant aux premières années du xvii^e siècle (Dennis, Rowe, Gildon) veut que la pièce ait été écrite en une quinzaine de jours à la demande de la reine Elisabeth qui désirait voir sur la scène Falstaff amoureux, et d'abord représentée à Windsor pour quelque fête de l'Ordre de la Jarretière ; elle fut rejouée à la cour en 1604, devant Jacques I^r. Tout le V^e acte et de nombreux passages confirment cette tradition.

Cette pièce est bien dans la note de la Renaissance, la note de Rubens et de Rabelais, la note de Panurge et de Falstaff, la note de ce bon gros fabliau rieur et cru : « Les Joyeuses Commères de Windsor ». « O puissance de l'amour qui, à certains égards, fait de la bête un homme, et, à d'autres égards, de l'homme une bête ».

COUR D'HONNEUR DE L'HOTEL DE VILLE

JEUDI 2 JUILLET
à 21 heures

ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LYON

sous la direction de

ANTONIO JANIGRO

avec le concours de

ROBERT CASADESUS

PETITE SYMPHONIE CONCERTANTE

Frank MARTIN

Première audition

Adagio - Allegro moderato - Adagio - Allegretto alla marcia - Vivace

Clavecin : Ennemond TRILLAT

Harpe : Janine DESGEORGE

Piano : Jacqueline FRANÇOIS

et orchestre à cordes

QUATRIEME CONCERTO, pour piano et orchestre

BEETHOVEN

Allegro moderato - Andante con moto - Rondo

ROBERT CASADESUS

ENTR'ACTE

EQUILIBRES

Milko KELEMEN

Première audition

ROMEO ET JULIETTE (deuxième suite)

PROKOFIEFF

La jeune Juliette - Frère Laurent

Danse - Les adieux de Roméo et Juliette

La Danse des jeunes Antillaises

Roméo au tombeau de Juliette

Piano GAVEAU

FRANK MARTIN

Le compositeur suisse Frank Martin naquit à Genève en 1890. Il étudia le piano, la composition et l'instrumentation avec M. Joseph Lauber. Sa première œuvre : *Trois Poèmes païens*, fut exécutée à la Fête des musiciens suisses de Vevey en 1911.

Frank Martin professa à l'Institut Jaques-Dalcroze à Genève, fut Directeur artistique du Technicum moderne de musique de cette ville et longtemps Président de l'Association des Musiciens suisses. C'est un disciple de l'Ecole Schoenbergienne.

PETITE SYMPHONIE CONCERTANTE (1944-1945)

La *Symphonie Concertante* a été écrite à la demande de Paul Sacher pour le « Collegium musicum » de Zurich. Elle devait comporter, outre l'orchestre à cordes, les instruments employés autrefois pour la réalisation de la basse continue. Modifiant un peu cette intention première, le compositeur a choisi les instruments à cordes pincées ou frappées les plus utilisés de nos jours : le piano, la harpe et le clavecin et il les a traités en solistes. En outre, il a divisé l'orchestre à cordes en deux groupes égaux qui se répondent.

Cette petite Symphonie est en quatre mouvements enchaînés : une introduction (adagio), un allegro con moto, un adagio et un finale (allegretto alla marcia). Mais, en réalité, il n'y a là que deux parties, l'introduction et l'allegro con moto étant intimement liés par leurs éléments thématiques, de même que le sont entre eux l'adagio et l'allegretto final.

BEETHOVEN

QUATRIEME CONCERTO EN SOL MAJEUR POUR PIANO ET ORCHESTRE (1805)

Dès le début du premier mouvement, le thème est exposé puis repris par le Tutti.

Le développement est d'une hardiesse qu'ignoraient les concertos précédents.

Le deuxième mouvement est construit sur l'opposition de deux thèmes dans une forme dramatique à l'extrême pour le cadre symphonique.

Le Finale (rondo) fort brillant avec ses arpèges brisés était très nouveau pour l'époque.

MILKO KELEMEN

EQUILIBRES

Milko Kelemen, compositeur yougoslave, né en 1924 à Zabreg, a étudié la composition à l'Académie de Musique de Zagreb, ensuite à Paris avec Tony Aubin et Olivier Messiaen, et plus tard à Freiburg avec Wolfgang Fortner.

Actuellement, il est professeur pour la composition à l'Académie de Musique à Zagreb et président du Musicki Biennale, Festival International de Musique contemporaine à Zagreb. Ayant commencé dans la tradition folklorique, il s'ensuivit chez lui une profonde évolution, qui l'amena à l'écriture sérielle. En 1963, il a obtenu le *Grand Prix Beethoven* de la ville de Bonn.

Equilibres est une composition pour deux orchestres : un orchestre normal séparé en deux moitiés. Dans cette œuvre la technique sérielle est traitée dans une manière libre, où l'auteur mêle les complexes strictement organisés.

Cette œuvre a été exécutée à Bonn, Munich, Varsovie, Festival international *Automne de Varsovie*, Prague, Paris, Vienne. Les prochaines exécutions seront à Cologne, Madrid, Berlin, New-York.

SERGE PROKOFIEFF

ROMEO ET JULIETTE (2^e suite)

C'est seulement en 1940 que devait être représenté, pour la première fois en public au Théâtre Kirov de Leningrad, plus de quatre années après sa composition, le Ballet de *Roméo et Juliette*.

Roméo et Juliette est-il un ballet au sens traditionnel du terme ? Certainement pas. Prokofieff l'a conçu comme un drame chorégraphique où la part faite au mime est très importante et où la musique colle à l'action shakespearienne avec une précision stupéfiante.

Roméo et Juliette est un monde où Prokofieff se retrouve tout entier, le Prokofieff tumultueux des suggestions diaboliques, le Prokofieff rieur, l'amateur de folklore et le musicien dépouillé de tout ornement inutile de la Symphonie classique.

Génial imagier Prokofieff a su revêtir le drame de Shakespeare de si intimes correspondances sonores que rien n'y est altéré de ce qui en faisait la noble et rude beauté.

Jean HAMON.

GRAND SALON DE L'HOTEL DE VILLE

VENDREDI 3 JUILLET
à 21 heures

BI-CENTENAIRE DE LA MORT DE JEAN-PHILIPPE RAMEAU
1764-1964

Œuvres de J.-Ph. Rameau

MICHEL SÉNÉCHAL

Ennemond TRILLAT, Claveciniste

Léon ZIGHERA, Violoniste

Bernard BAUDOT, Violoncelliste

I. IV^e CONCERT EN TRIO

La Pantomime - L'Indiscrète - La Rameau

II. LE BERGER FIDELE

Michel SENECHAL

Récits - Air plaintif - Air gai - Air vif et gracieux

III. PIECES POUR CLAVECIN

a) *La Villageoise*

c) *Les tendres plaintes*

b) *L'Egyptienne*

d) *Les Cyclopes*

IV. LA MUSETTE

Michel SENECHAL

Récits - Musette - Air gracieux et lourdé

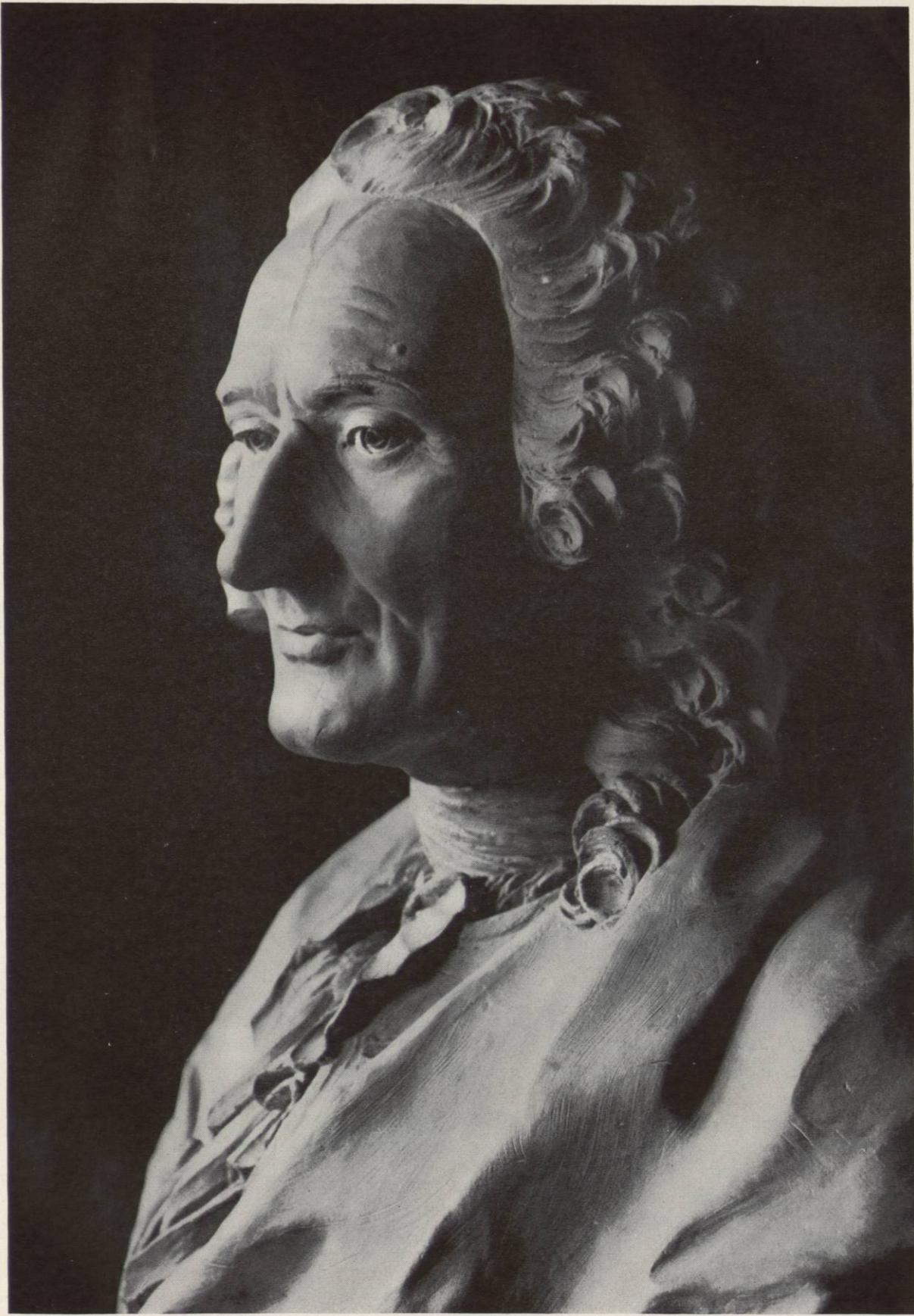
V. V^e CONCERT EN TRIO

La Forqueray - La Cupis - La Marais - Les Tambourins

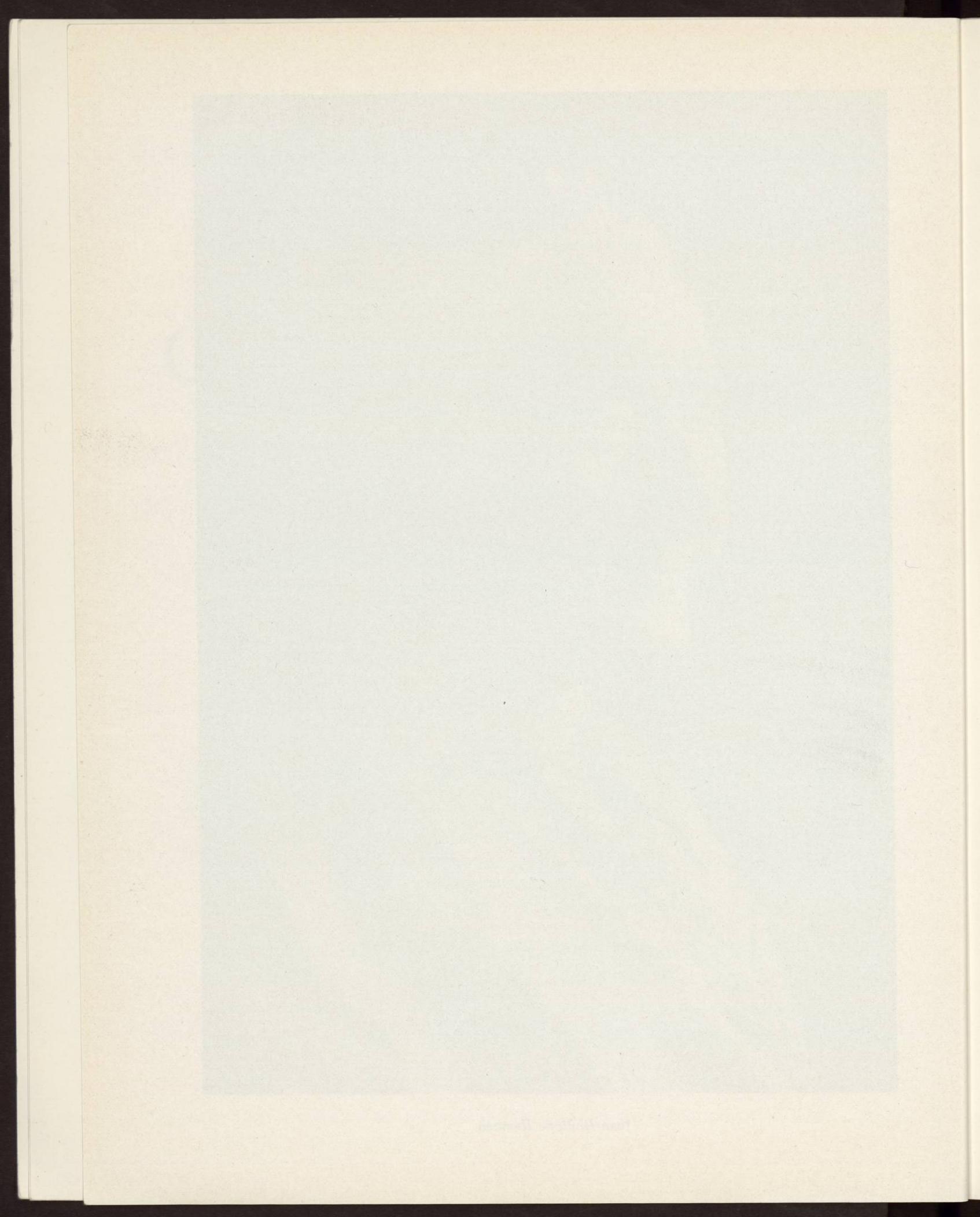
VI. L'IMPATIENCE

Michel SENECHAL

Récits - Air gai - Air tendre - Air léger



Jean-Philippe Rameau



HOMMAGE A J-PH. RAMEAU

Après deux siècles d'oubli, le génie de Rameau se redécouvre depuis quelques décades et le bi-centenaire de sa mort va consacrer définitivement la puissance rayonnante de celui que Voltaire désignait déjà comme le plus grand des musiciens français de son temps.

Si les *Fêtes d'Hébé*, au Théâtre Antique, nous révèlent la grandeur, le Concert de l'Hôtel de Ville nous fait pénétrer dans l'intimité des Musiques royales. Nous passons des grandes fresques au chevalet, des fastes somptueux aux portraits, du style de l'art lyrique aux mélodies pastorales dans les teintes subtiles et dans la grâce mélancolique de l'incomparable Watteau.

Rameau, si hermétique dans la vie, nous apparaît tour à tour tendre ou ironique, grave ou souriant, en un langage musical où la science souveraine et l'harmonie savante dont il a été le premier grammairien, s'expriment en une synthèse qui allie le génie français au génie italien.

Le Quatrième Concert en Trio débute par une *Pantomime* qui est dans l'esprit de la Commedia dell'Arte. Deux pièces complètent le recueil : *L'Indiscrète*, portrait anonyme d'une jeune personne qui devait avoir trop de charmes pour que l'on ne lui pardonne un défaut, et enfin un auto-portrait assez surprenant *La Rameau* où l'auteur se représente, étincelant, juvénile, en son habit de cour, car il faut écarter l'hypothèse d'un portrait des dames Rameau qui ne l'ont jamais inspiré.

Michel Sénéchal nous révèle trois extraits d'une pastorale, *Le Berger fidèle* (1728), peinture charmante, naïve, et qui, par instant, nous fait pressentir la naissance des opéras du maître.

Le clavecin en solo nous fait entendre *La Villageoise* qui pourrait illustrer la « Perrette » du bon La Fontaine. *L'Egyptienne*, gitane échappée d'un bal masqué de Versailles, les *Tendres Plaintes* dont la mélodie flexible nous émeut, et, en souvenir de l'Odyssée, *Les Cyclopes* où l'antre de Vulcain résonne avec fracas dans le petit coffre du clavécin.

En un sourire pré-mozartien, en une tendre mélancolie, *La Musette*, dont nous ignorons la date de naissance, pourrait avoir été élaborée à l'époque où Rameau était notre organiste lyonnais des Jacobins.

Le Cinquième Concert en Trio débute par une fugue qui n'a de scholastique que le nom. *La Forqueray*, hommage magistral à un musicien que Rameau estimait.

Le deuxième mouvement *La Cupis* nous semble le portrait de Marie-Anne Cuppi peint par Lancret. Célébrée par Voltaire, elle fut la plus brillante danseuse (*La Camargo*) de son temps et régnait à l'Opéra et sur les cœurs.

Ce cinquième Concert se termine allègrement avec *La Marais* en souvenir d'un violiste solo de la Musique de Louis XV.

La Cantate de chambre *L'Impatience* semble postérieure à la vie lyonnaise de Rameau et aurait été écrite pendant son second séjour à Clermont. Emprunte d'italianisme, elle glisse légère et tendre en une délicate langueur.

Ennemond TRILLAT

THEATRE ROMAIN DE FOURVIERE

MARDI 7 JUILLET - VENDREDI 10 JUILLET
à 21 heures

TANNHAUSER

Opéra en 3 actes et 4 tableaux

Poème et musique de
Richard WAGNER
(Dans la langue originale)

Direction musicale : Bruno BOGO

DISTRIBUTION

<i>ELISABETH</i>	Nancy TATUM
<i>VENUS</i>	Rita GORR
<i>TANNHAUSER</i>	Hans BEIRER
<i>WOLFRAM</i>	Ernest BLANC
<i>HERMANN, Le Landgrave</i>	Ernst WIEMANN
<i>WALTER</i>	Hans BLESSIN
<i>BITEROLF</i>	Pierre FILIPPI
<i>HENRI</i>	Henri DEBORDES
<i>REINMAR</i>	Guy LAROZE
<i>LE PATRE</i>	Odette ROMAGNONI

Mise en scène : Louis ERLO

Chorégraphie : Géo STONE

Dispositif scénique : Jean GUIRAUD

Chef des chœurs : Paul DECAVATA

Assistant metteur en scène : Gaston BENHAIM

Orchestre de l'Opéra de Lyon

Chœurs de l'Opéra de Lyon avec la participation
des chœurs du Théâtre de Strasbourg

Lumières réglées avec le concours de Marcel PABIOUT
Ingénieur des Services Electriques de la Ville

présenté par

Paul CAMERLO, Directeur de l'Opéra de Lyon

TANNHAUSER

Le sujet du troisième drame lyrique de Wagner provient de deux légendes distinctes fondues en une seule par le musicien-poète. La première est celle du chevalier Henri de Tannhäuser, personnage historique qui vécut au XIII^e siècle dont un poème populaire composé vers 1450 conte la miraculeuse aventure. Après s'être abandonné à la volupté, le héros saisi de repentir ira chercher à Rome une absolution que le pape Urbain II lui refuse. Retourné à sa vie dissolue auprès de la déesse Vénus, le pécheur attendra l'heure de la mort pour obtenir de Dieu le pardon.

L'autre légende a pour objet le Tournoi des chanteurs de la Wartburg où l'on voit le très réel Wolfram d'Eschenbach triompher de ses rivaux en présence du landgrave Hermann de Thuringe. Wagner introduit la pure figure d'Elisabeth en laquelle il a transposé l'image d'Elisabeth de Hongrie qui avait épousé le fils du landgrave. Ce personnage va prendre une importance capitale dans le drame ; sa mort rachètera le héros comme celle de Senta l'avait fait pour le Hollandais Volant. Ainsi Wagner illustre par un nouveau symbole l'idée maîtresse qui inspirera tous ses chefs-d'œuvre, la rédemption par l'amour.

Le livret fut écrit de 1842 à 1843. Deux années seront nécessaires pour la composition musicale. Terminée le 13 avril 1845 l'œuvre était créée à Dresde le 19 octobre suivant. L'auteur devait maintes fois la remanier : en 1847, nouvelle mise en scène du final ; seize ans plus tard, lors de la mémorable création parisienne, extension de la Bacchanale dans le vain dessein de complaire aux goûts des abonnés de l'Opéra ; enfin en 1867 pour une reprise à Munich, Wagner substitua à la grandiose ouverture, un prélude de vingt-six mesures, qui enchaîne directement sur la scène de la Bacchanale. Si aujourd'hui les deux versions se partagent les faveurs des chefs, l'originale n'en garde pas moins son prestige auprès des auditoires. En réalité Wagner ne fut jamais satisfait de son œuvre et quelques années avant sa mort avouait qu'il « devait encore Tannhäuser au monde ».

L'Ouverture présente un raccourci du drame, c'est un triptyque dont le panneau central éteint une somptueuse évocation du Venusberg, ses troubles délices, ses élans de passion. En contraste les volets qui l'encadrent exposent le Chœur des Pélerins, une première fois dans l'harmonisation robuste et sobre du choral, puis à la reprise en hymne puissant où les cuivres dominent peu à peu le ruissellement fiévreux des cordes, affirmant la victoire de la foi sur le désordre des sens.

ACTE I

LE VENUSBERG

Tannhäuser est endormi auprès de la couche où repose la déesse. Son rêve est traversé par des visions voluptueuses que la musique et le spectacle réalisent au cours des épisodes de la Bacchanale. Cependant que Léda, Europe, les trois Grâces apparaissent tour à tour, deux chœurs de sirènes alternent leurs chants captieux. L'aube naissante éveille le héros. Au tintement des cloches lointaines, celui-ci retrouve le souvenir des jours terrestres. Pris de remords il se dresse, veut échapper à l'appel pressant de Vénus. Il clame par trois fois son refus dans l'Hymne fameux dont la progression s'achève sur une douloureuse invocation à la Vierge Marie.

... Aussitôt le décor disparaît pour faire place au *Vallon printanier* que surplombe le château de la Wartburg. Tannhäuser se retrouve près d'un calvaire. Une sérénité agreste baigne le paysage où les sonnailles des troupeaux répondent au chalumeau et à la chanson d'un pâtre. Des pèlerins en route vers Rome approchent, traversent la scène, s'éloignent tandis que Tannhäuser, lourd de nostalgie, redit leur choral. Mais l'écho d'une fanfare de cors l'interrompt qui annonce l'entrée des chasseurs groupés autour de Hermann. L'un d'eux, Wolfram, s'en détache ; il vient de reconnaître son ami, en termes pressants il l'invite à rejoindre les compagnons de jadis. Tannhäuser accepte avec joie et le rideau tombe sur la péroration d'un septuor écrit dans la facture traditionnelle.

ACTE II

LA SALLE DES CHANTEURS A LA WARTBURG

Annoncée par un prélude rayonnant, Elisabeth paraît à la suite du Landgrave. D'une voix enivrée elle salue l'enclos où va se dérouler le tournoi dont le thème proposé aux Minnesänger est l'amour. Voici qu'arrivent les seigneurs aux accents justement célèbres de la marche bientôt reprise par les chœurs.

Le sort désigne d'abord Wolfram d'Eschenbach. Accompagné de sa lyre, il chante l'amour courtois, ce qui provoque la véhemente protestation de Tannhäuser, à quoi ripostent Walter de la Vogelweide, Biterolf et Reinmar. Le ton monte ; en vain Wolfram s'efforce de ramener le calme en exaltant le chaste amour. Tannhäuser l'accable de sarcasmes puis, hors de lui-même, clame à pleine voix l'hymne à Vénus. On se rue sur le profanateur, l'épée haute. Alors Elisabeth intervient. La prière qu'elle élève pour sauver celui qu'elle aime parvient à apaiser le tumulte : elle adjure Tannhäuser d'aller implorer la grâce divine devant le Saint-Père. Henri cède à l'appel et s'élance vers le cortège des Pèlerins.

ACTE III

LE VALLON DE LA WARTBURG

Après une courte introduction où les deux thèmes du choral et de la passion funeste s'affrontent en un débat déchirant, le rideau se lève sur le décor du second tableau.

Elisabeth attend au pied de la croix le retour des pèlerins, cependant que Wolfram arrêté sur le sentier qui descend du château, l'observe avec une compassion mêlée de tendresse. Les pèlerins arrivent en chantant le cantique de reconnaissance ; mais Tannhäuser n'est pas parmi eux. Dans un arioso sublime que souligne le basson, Elisabeth offre sa vie à la Vierge afin que soit rachetée l'âme perdue. Insensible à la pitié de Wolfram elle regagne à pas lents le chemin de la Wartburg. La fameuse romance de l'étoile exhalera la tristesse qui envahit le cœur de Wolfram demeuré seul.

Soudain Tannhäuser paraît accablé. En un récit pathétique, il conte à son ami les pérégrinations du pèlerinage, l'espérance déçue par le refus d'un pardon déclaré « impossible aussi longtemps que la crosse en la main du Saint-Père ne se couvrira de fleurs »... Déjà l'appel de Vénus monte de l'orchestre ; Tannhäuser l'écoute et s'apprête à la rejoindre. C'est alors que Wolfram saisi d'effroi lance le nom d'Elisabeth. Le miracle s'accomplit ; on voit reverdir le bâton du pêcheur qui meurt sauvé par le sacrifice de la pure et douce Vierge.

Albert GRAVIER

LES EXPOSITIONS

VAN DONGEN

AU MUSEE DES BEAUX-ARTS

A l'occasion du XIX^e Festival de Lyon, le Musée des Beaux-Arts accueille une exposition VAN DONGEN. L'évocation de ce nom dresse devant nous toute une époque vivante et colorée.

Débarqué à Paris le 14 juillet 1897, le jeune Hollandais pensait y rester un jour. Il y demeura toute sa vie et devint « Le Peintre » de la vie parisienne. Au début, c'est la bohème à Montmartre au bateau-lavoir où il rencontre Picasso. Il expose aux Indépendants en 1904 et au Salon d'automne. Il peint « des orgies torrentielles de lumière, de chaleur, de couleur » écrit L. Vauxelles. La notoriété arrive. 1905-1913 époque heureuse, tout lui réussit. Il parcourt le monde, c'est l'époque des voyages : Uruguay, Italie, Espagne, Maroc, Egypte. Epoque des grands modèles : Anita la Bohémienne, Nini des Folies Bergères.

1913 marque un tournant. VAN DONGEN dont les toiles font scandale, est le champion de l'Art indépendant.

1918, l'après-guerre : VAN DONGEN devient le peintre de la Folle époque assoiffée de plaisirs. Dans son atelier, défilent les célébrités du jour, hommes politiques et femmes du monde : Anatole France, Rappoport, Jules Berry, Painlevé, Barthou, Yves Mirande, Jasmy, la Comtesse Casati, la Comtesse de Noailles. Portraits d'apparat, mais aussi portraits psychologiques, galerie passionnante pour qui veut connaître l'entre deux guerres. Aujourd'hui, VAN DONGEN demeure encore le grand indépendant, maître de son art et dominant son époque.

LES LIVRES A FIGURES DU XVII^e SIECLE FRANÇAIS

A LA BIBLIOTHEQUE DE LA VILLE

Du 24 juin au 15 juillet 1964

Le XVII^e siècle — siècle des classiques — a la réputation d'être celui de la raison, de la mesure et de l'ordre.

C'est pourtant une toute autre impression qu'on retire de l'examen des livres à gravures du XVII^e siècle, car cette époque est aussi celle où triomphent l'Allégorie et l'Héroïque, en un mot où règne un art plein de panache et de démesure, qui trouve son épanouissement avec les grandes fêtes du début du règne de Louis XIV.

L'ESTAMPE DU XV^e AU XIX^e SIECLE
AU MUSEE LYONNAIS DE L'IMPRIMERIE ET DE LA BANQUE

Du 24 juin au 31 juillet 1964

L'homme, dès qu'il sut ordonner sa pensée, utilisa un graphisme, d'abord fort rudimentaire, pour assurer ses découvertes successives, pour en conserver la trace et faciliter ainsi ses opérations de mémoire. Ce graphisme s'enrichit d'éléments magiques puis religieux, qui offrirent à l'imagination, avide de nouvelles trouvailles, un support privilégié. C'est ainsi que l'homme a toujours gardé, de cette quête merveilleuse, l'amour profond de l'imagerie : tous ses efforts techniques, dans le domaine du graphisme, ont tendu à multiplier à l'infini les formes qui naissaient de sa main experte.

Il a pour cela, au fil des siècles, créé successivement trois modes d'impression qui lui ont permis un développement de plus en plus expressif et subtil de ses possibilités esthétiques ; mais il faut insister sur le fait que ces modes ont été essentiellement promus pour des besoins de représentation graphique, et non pour des expressions intellectuelles. L'homme n'a pas eu, à l'abord, le sentiment que « l'impression » pouvait dépasser le cadre de l'imagerie ; le premier et le plus naturel des modes graphiques, celui par la pression sur le relief, n'a été à l'origine que le moyen de créer cette imagerie pour des besoins, soit civils (cartes à jouer), soit confessionnels (estampes religieuses). Cela est si vrai que l'apparition de la typographie — c'est-à-dire du « livre » — issue cependant des procédés en taille d'épargne, fut saluée de toutes parts comme un don gratuit que la divinité venait d'accorder aux hommes.

Ce sont ces trois modes d'impression :

que nous présentons dans le cadre du Musée lyonnais de l'Imprimerie et de la Banque.

En toutes matières, l'évolution mène naturellement l'homme du simple au complexe ; le domaine des arts graphiques ne fait pas exception à la règle : la gravure en taille d'épargne, sur bois ou sur métal, fut une technique simple et naturelle ; la gravure en taille-douce, surtout après l'apparition de l'eau-forte et de ses dérivés, devint beaucoup plus complexe, mais aussi plus expressive. Plus tard, la lithographie, qui prendra naturellement place dans un siècle de recherches un peu désordonnées et parfois même extravagantes, apportera aux techniques une complexité que l'apparition de la photographie allait rendre plus évidente encore.

Si les procédés photomécaniques apportèrent ainsi tout ce qui manquait aux techniques antérieures pour s'engager délibérément dans la voie du machinisme, il faut cependant reconnaître que, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, un effort exemplaire avait été fait, qui n'eut pas d'ailleurs une immédiate efficacité, mais qui constitua cependant le substratum technique qui permit aux procédés contemporains de s'élaborer avec plus de hardiesse et de facilité.

Maurice AUDIN



Van Dongen, *La Femme au foulard*



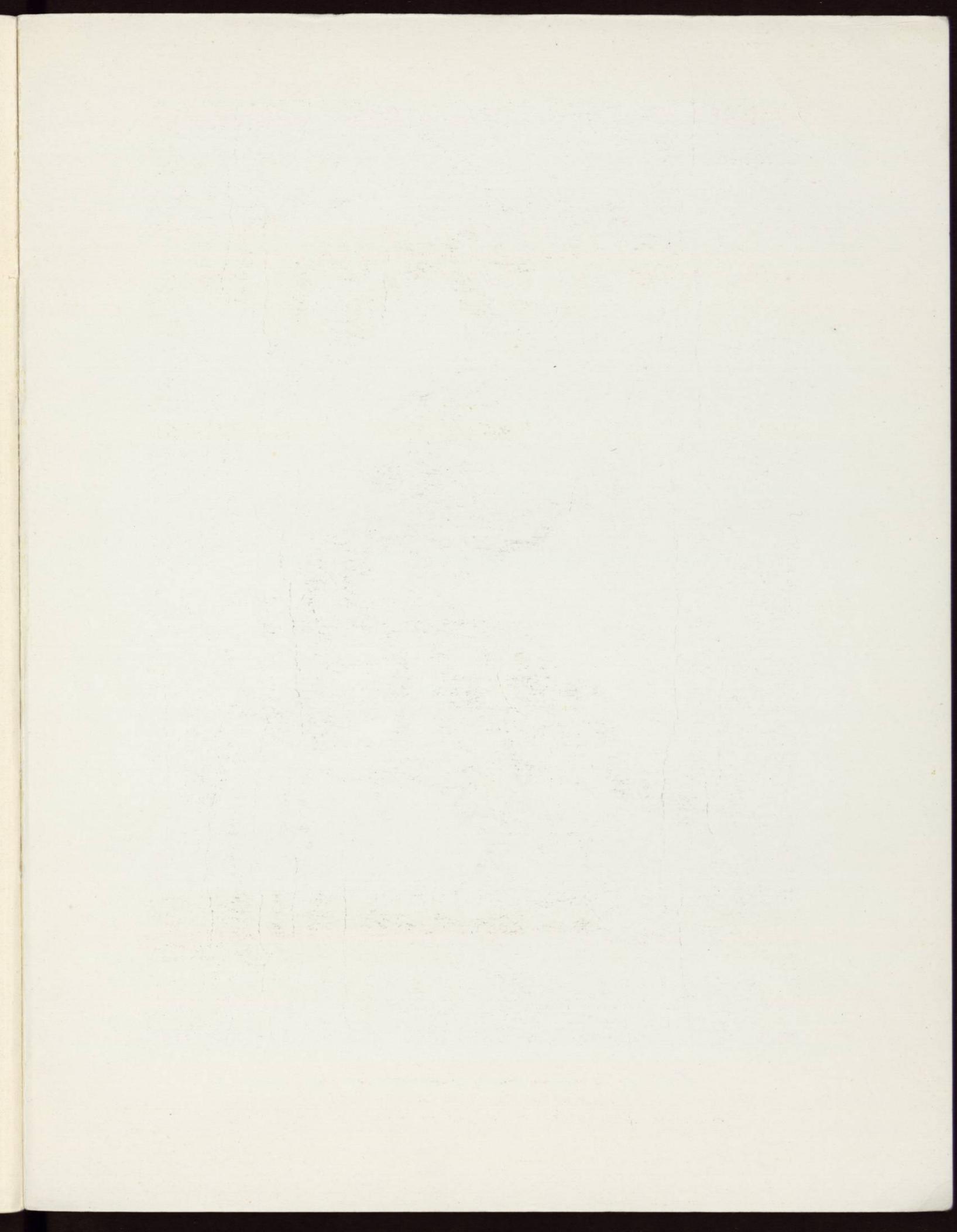
Le Musée lyonnais de l'Imprimerie et de la Banque



L'une des galeries du Musée lyonnais de l'Imprimerie et de la Banque



Costume du duc de Grammont pour les
« courses de testes et de bagues » (1662)
fête donnée par Louis XIV en l'honneur de Mademoiselle de La Vallière



2