

XVIII^e
FESTIVAL

DE
LYON

18 JUIN



11 JUILLET

MCMLXIII

XVIII^{me} FESTIVAL DE LYON

18 JUIN - 11 JUILLET 1963

ORGANISÉ PAR LA VILLE DE LYON

sous le haut patronage du

MINISTRE D'ETAT

chargé des Affaires culturelles

Direction générale des Arts et des Lettres

et du

COMMISSARIAT GENERAL AU TOURISME

avec le concours de la

RADIODIFFUSION - TELEVISION FRANÇAISE

DIRECTEURS ARTISTIQUES

Paul CAMERLO, directeur de l'Opéra de Lyon

Charles GANTILLON, directeur du Théâtre des Célestins

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

Ennemond TRILLAT,
Directeur du Conservatoire National de Lyon

XVIII^{ème} FESTIVAL DE LYON

18 JUIN - 11 JUILLET 1963

ORGANISE PAR LA VILLE DE LYON

sous le haut patronage du

MINISTRE D'ETAT

chargé des Affaires culturelles

Direction générale des Arts et des Lettres

et du

COMMISSARIAT GENERAL AU TOURISME

avec le concours de la

RADIO-DIFFUSION - TELEVISION FRANÇAISE

DIRECTEURS ARTISTIQUES

Paul CAMERLO, directeur de l'Opéra de Lyon

Charles GANTILLON, directeur du Théâtre des Célestins

Robert PROTON DE LA CHAPELLE

directeur artistique de l'Orchestre Philharmonique de Lyon

Edmond TRILLAT

Directeur du Conservatoire National de Lyon



Ici, l'organe a créé la fonction. Le Festival de Lyon existe parce que, sur la colline de Fourvière, il existe un admirable ensemble scénique : deux théâtres antiques, jumelés dans un site d'une surprenante beauté. Etait-il concevable d'abandonner ces édifices à la dilection des seuls archéologues ?

Le Théâtre ! Je cherche en vain dans le monde un monument qui, comme lui, remplisse encore la destination qui lui fut assignée il y a vingt siècles, ou presque. Construit quinze ans avant notre ère par l'empereur Auguste, il est le doyen des théâtres romains des Gaules. Mais, au solstice d'été, dans la floraison des roses et la profusion des feuillages, il en est le plus jeune et le plus vivant. Et sa conque retentit à nouveau des vivas dont l'écho s'était tu depuis la mort de Lugdunum.

Toutefois, à notre honneur, les applaudissements d'aujourd'hui sont d'une autre qualité que ceux de jadis. Ne nous illusionnons pas sur la valeur des spectacles préférés des gens de Lugdunum. Sur cette même scène, Sophocle s'effaçait devant des auteurs moins relevés, dont les œuvres devaient plus à la technique du music-hall, voire du strip-tease, qu'à celle de la tragédie classique. Sur le fait de la qualité, nous serons plus heureux avec l'édifice voisin.

L'Odéon ! De tous les théâtres voués par les Romains à la musique et à la déclamation, il est celui qui a le moins souffert des ravages du temps. Et l'on s'étonne de constater qu'une ville — qui était, certes, une capitale, mais d'un pays encore en enfance — qu'une ville dont la population n'atteignait pas cent mille habitants, ait éprouvé le besoin de s'enrichir d'une salle de concert plus vaste que la plus vaste salle du Paris d'aujourd'hui. En un temps où l'imprimerie n'existait pas encore, la diffusion des œuvres littéraires se faisait au cours de lectures publiques. Et c'est le goût de telles lectures qui explique et justifie les proportions de notre Odéon.

Mais ces goûts littéraires en dissimulaient de moins avouables. Plus vils encore que ceux du théâtre étaient les spectacles de l'amphithéâtre. Tellement vils et cruels que nous chercherions surtout à en effacer le souvenir si, au nombre des sanglantes hécatombes où se complaisaient nos ancêtres, l'on ne devait compter celle qui conduisit à une gloire sans ternissures l'héroïque poignée des martyrs de 177.

Car c'est bien la gloire de tels enfants que la Ville de Lyon veut rendre à la mémoire en dégageant les vestiges aujourd'hui dissimulés sous les terres de notre Jardin des Plantes. Un lustre encore, moins peut-être, et nous reverrons cet amphithéâtre d'un mérite sans égal qui, selon l'expression à peine exagérée d'un historien, fut à la fois le berceau du christianisme occidental et celui de la nation française.

Amable AUDIN.

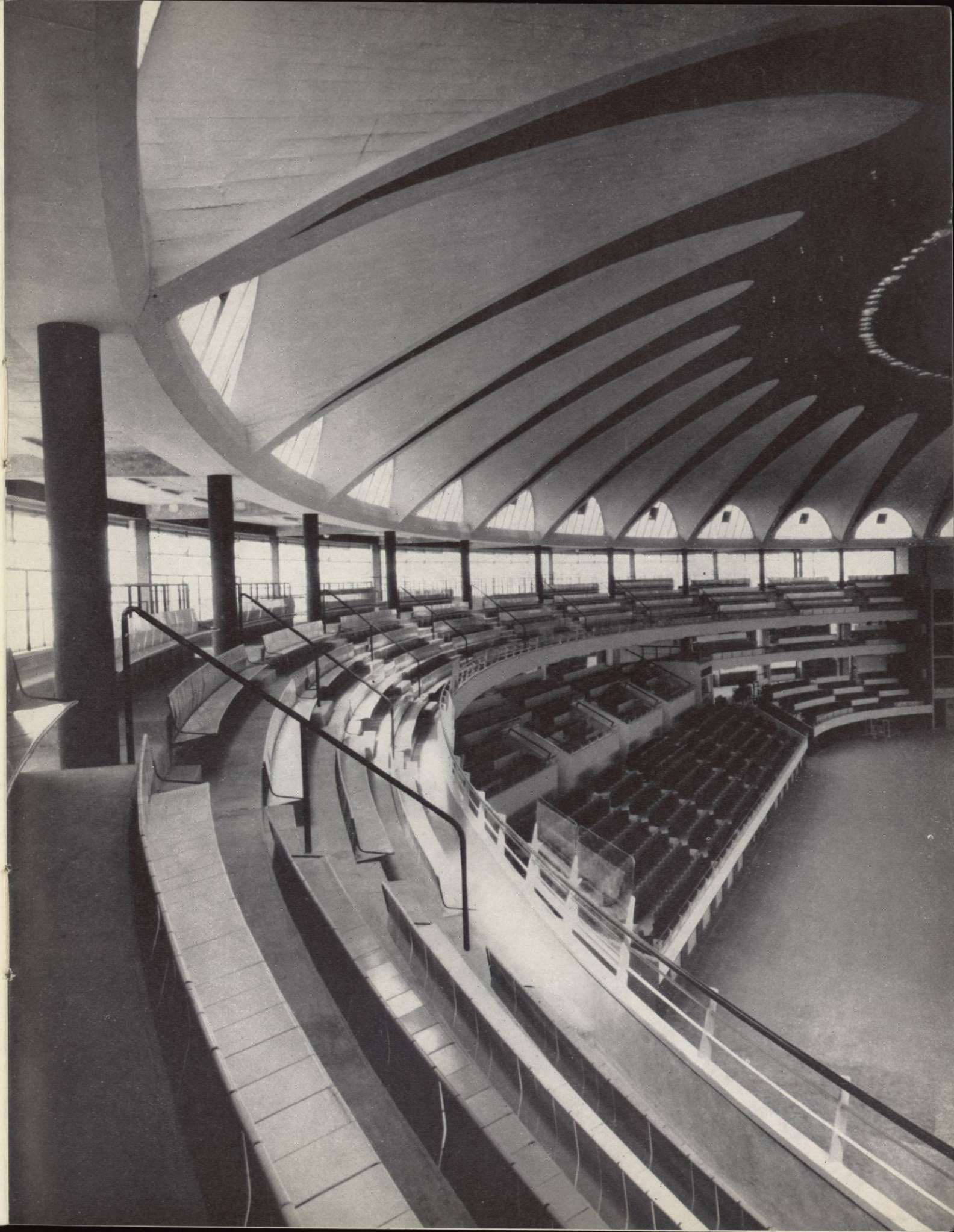


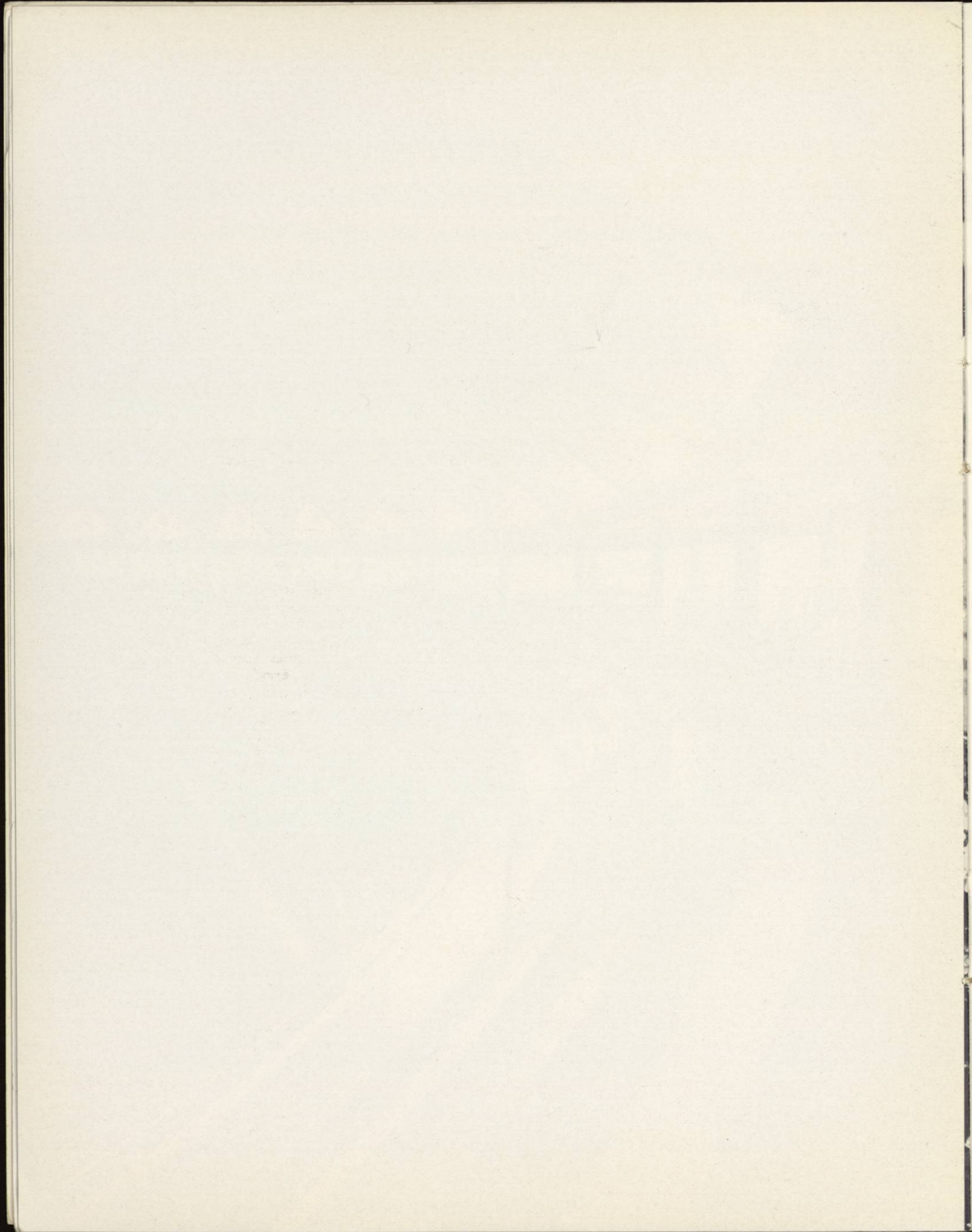


Contraste

Du théâtre antique au Palais des Sports

Clichés André Gamet





A PROPOS D'ANDROMAQUE

« L'étude du Beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu ». Cette phrase de Baudelaire me revient toujours en mémoire chaque fois que j'aide mes camarades acteurs à aborder une œuvre de Racine. Comment ne pas crier de frayeur en effet au moment même où l'on prend en charge une telle perfection ? Tandis que se dévident les alexandrins de la tragédie, l'acteur voit se dresser devant lui autant de problèmes qu'il y a de cadrans sur le tableau de bord d'un avion à réaction !

Toute la marquetterie des rythmes : 12 ; 6 et 6 ; 3 et 9 : 3 fois 4 ; 2, 8 et 2, etc. L'endroit des respirations ; la dose des accents ; le jeu des longues et des brèves ; le piège des inversions ; la ponctuation ; le choix des liaisons ; le fameux e muet ! les différents placements de la voix, selon que la voix « parle », ou que la voix « écoute », particulièrement aux moments suprêmes des monologues ; le jeu volontaire et le jeu spontané ; les différentes sortes d'alexandrin (l'alexandrin simple, charpenté, l'accord parfait, la période, le récitatif) ; la respiration des scènes ; les élargissements plus ou moins lyriques de l'âme et de l'inspiration ; la contraction des pianissimo ; le soutien du médium ; la décontraction des cris.

La température, secrètement contrôlée. Enfin l'accord des gestes et des paroles, qui faisait dire à Proust, quand il parlait des partenaires de la Berma (Sarah Bernhardt) : « Ces acteurs semblaient dire à leur péplum, soyez majestueux ! Mais il y avait toujours entre le coude et l'épaule un biceps qui ne savait rien du rôle ».

Tout cela, sans que rien ne puisse être remarqué !

Enfin, le sens que l'on croit devoir donner à l'œuvre elle-même.

Aujourd'hui mes camarades « servent » Racine dans *Andromaque*. Ils le servent avec une modestie égale à notre ambition amoureuse.

Il s'agit pour nous du cri d'un jeune poète de vingt-sept ans, œuvre brûlante, insolente, cruelle où l'amour s'accouple à la haine.

Racine vient de rompre avec Port-Royal. Son vieux maître Nicole a traité les faiseurs de romans et de pièces de théâtre d'empoisonneurs publics. Racine a répondu publiquement avec la dernière violence. Il part en guerre contre une moitié de lui-même. Il ne veut plus entendre parler de son enfance innocente, des « anges mortels » qu'étaient pour lui les religieuses de Port-

Royal. Au-dessus de l'amour de Dieu, il y a l'amour de la Poésie. Son tempérament fougueux exige de lui-même « une saison en Enfer ».

Mon innocence enfin commence à me peser.

.....
*Je ne vois que malheurs qui condamnent les Dieux.
Méritons leur courroux, justifions leur haine,
Et que le fruit du crime en précède la peine.*

Racine répond à l'appel de sa VOCATION.

Quant au titre ?

Andromaque, est l'Etrangère : l'ancienne maîtresse de l'Asie. Cette Reine esclave, qui vient de l'Orient, représente à la fois :

Une cité : Troie et Hector.

Une mère : Et la mère d'un prince exilé.

Une femme enfin. Une femme qui fera « confiance » à Pyrrhus...

C'est autour de ces trois plans que se joue cette tragédie incandescente de désir charnel, d'orgueil blessé et de tendresse inassouvie.

C'est pour cela qu'à côté de l'amour et de la haine, il y a finalement la vengeance.

L'œuvre pourrait s'appeler :

Andromaque ou la vengeance de Troie.

Jean-Louis BARRAULT.

ODEON ROMAIN DE FOURVIERE

MARDI 18 JUIN - MERCREDI 19 JUIN - JEUDI 20 JUIN

à 21 h. 15

ANDROMAQUE

DE
RACINE

Spectacle officiel de l'ODEON-THEATRE DE FRANCE

Direction RENAUD-BARRAULT

Distribution

ANDROMAQUE <i>Veuve d'Hector, captive de Pyrrhus</i>	Catherine SELLERS
PYRRHUS <i>Fils d'Achille, roi d'Epire</i>	Jean DESAILLY
ORESTE <i>Fils d'Agamemnon</i>	Daniel IVERNEL
HERMIONE <i>Fille d'Hélène, accordée avec Pyrrhus</i>	Geneviève PAGE
PYLADE <i>Ami d'Oreste</i>	Henri GILABERT
CLEONE <i>Confidente d'Hermione</i>	Christiane CARPENTIER
CEPHISE <i>Confidente d'Andromaque</i>	Sarah SANDERS
PHOENIX <i>Gouverneur d'Achille et ensuite de Pyrrhus</i>	Jean-Roger TANDOU

Suite d'Oreste :

Jean-Claude BARRIÈRE	Guy FLAMENCOURT
Jacques CITLÈS	Jean WINCKLER

Suite de Pyrrhus :

Pierre DUROU	Jean-Pierre LEMARCHAND
Jean-Guy HENNEVEUX	Charles RÉJAULT
Richard LAPALUS	Stanislas STASKEWITSCH
Gilbert LEFÈVRE	

La scène est à Buthrote, ville d'Epire, dans une salle du Palais de Pyrrhus

Dispositif scénique et costumes de Bernard DAYDE

Mise en scène de Jean-Louis BARRAULT

COUR D'HONNEUR DE L'HOTEL DE VILLE

VENDREDI 21 JUIN

à 21 heures

WIENER SOLISTEN

sous la direction de

WILFRID BOTTCHE

CONCERTO GROSSO, op. 6 N° 1

HAENDEL

A tempo giusto

Allegro - Adagio - Allegro - Allegro

CONCERTO GROSSO, op. 3 N° 8

VIVALDI

Allegro - Adagio - Allegro

SIMPLE SYMPHONY, op. 4

B. BRITTEN

Boisterous bourrée

Playful pizzicato

Sentimental saraband

Frolicsome finale

RUMANISCHE VOLKSTANZE

R. BARTOK

Stick dance - Sash dance

Stamping dance - Hornpipe dance

Roumanian polka - Fast dance

EINE KLEINE NACHTMUSIK

MOZART

Allegro - Romance - Menuet - Rondo

HAENDEL

CONCERTO GROSSO, OP. 6 N° 1

Les douze Concerti Grossi pour orchestre à cordes et basse continue furent composés à Londres, de septembre à octobre 1739.

Cette œuvre est une contribution importante de Haendel à la musique pour orchestre, le pendant baroque des douze Symphonies londoniennes de Haydn qui naîtront cinquante ans plus tard.

Le premier des Concerti Grossi, en sol majeur, fut distingué déjà par un musicologue contemporain du Maître pour la beauté et la noblesse de sa ligne musicale, ses thèmes si caractéristiques et la hardiesse des contrastes qui existent entre ses divers mouvements.

VIVALDI

CONCERTO GROSSO, OP. 3 N° 8 EN LA MINEUR

pour deux violons, cordes et continuo

Cette œuvre fait partie de l'ensemble des douze Concerti connus sous le nom d'*Estro Armonico*. A côté de partitions relevant du type *Concerto Grosso* ce concerto pour deux violons, en particulier grâce à sa coupe tripartite (vif-lent-vif) se caractérise nettement comme un concerto pour solistes.

Au cours du premier Allegro, les solistes dialoguent avec fraîcheur et élégance, puis l'Adagio débute par un unisson très vivaldien d'où se détache un thème d'une grande délicatesse confié au violon. Après ce climat poétique on retrouve dans l'Allegro final des soli étincelants soulignés avec robustesse par l'ensemble des cordes.

BENJAMIN BRITTEN

SIMPLE SYMPHONY

Benjamin Britten, né à Suffolk le 22 novembre 1913, est tout d'abord élève du Collège Royal.

Enfant prodige, Britten écrivit sa Simple Symphony op. 4 à l'âge de vingt ans. En fait, le musicien utilisa des pages conçues dans son enfance : un scherzo pour piano de 1924 (l'auteur avait alors onze ans), une chanson, une suite pour piano datant de 1925 et une valse de 1923. Reprenant ces pièces enfantines, Britten met au service de ces thèmes jaillis de son cœur, la technique qu'il a acquise et qui d'emblée s'avère solide et efficace.

L'instrumentation de cette Simple Symphony frappe en effet par son ingéniosité : chaque instrument est utilisé dans son meilleur registre et de la façon la plus naturelle, ce qui met en valeur l'élégance des lignes mélodiques et la clarté de la construction. Fraîcheur et malice, candeur et maîtrise précoce, tel est le paradoxal mélange qu'offre la Simple Symphony. Si l'on devait lui donner un sous-titre, ce serait celui de « Symphonie printanière » que l'on choisirait. Cette œuvre de jeunesse offre, dans toute leur spontanéité, les qualités foncières de Britten. C'est un délicieux badinage !

BELA BARTOK (1881-1945)

Bela Bartok, compositeur hongrois, est mort à 64 ans, d'une leucémie, incompris, peu joué, dans la misère, le 26 septembre 1945, à New-York. Aujourd'hui, le monde entier le considère comme le plus grand musicien de notre temps et ses œuvres — d'une originalité extraordinaire — retentissent d'un bout à l'autre de la terre, apportant un message tout particulier : celui de la race humaine entière. Et cela pourquoi ? Simplement parce que Bartok consacra toute sa vie à la recherche de ce que le peuple possède de plus authentique dans ses nobles aspirations spirituelles : le Folklore. Il s'agit de « l'œuvre musicale la plus vaste du monde » : « *Corpus Musicæ Popularishungaricæ* », qu'il a écrite en collaboration avec son compatriote : Kodaly, et qui comporte 20 volumes réunissant 50.000 mélodies (il faut écrire la somme en toutes lettres pour y croire) recueillies au cours des 50 premières années de notre siècle.

Bartok mena ce travail colossal jusqu'au bout de ses forces, épargnant l'un des plus riches folklores de l'anéantissement. L'intérêt de l'ouvrage dépasse le cadre folklorique pour entrer dans celui de l'histoire de la musique universelle : la plupart des universités américaines possèdent les volumes déjà parus. Toute sa musique est imprégnée de cette sève.

DANSES POPULAIRES ROUMAINES

Cette œuvre, composée de six danses dont les cinq premières sont écrites chacune sur un thème original, a été composée à l'occasion des fêtes données en novembre 1923 à Radvány (Hongrie) en commémoration du cinquantenaire de la naissance de Budapest par la fusion des deux villes jusqu'alors distinctes de Buda et de Pest.

MOZART

PETITE MUSIQUE DE NUIT

Cette « *Kleine Nachtmusik* » est une partition écrite pour orchestre à cordes. Mozart la terminait à Vienne, le 10 août 1787, l'année même où il écrivit *Don Juan*. Elle est donc, de beaucoup, postérieure aux autres sérénades qui datent de l'adolescence de Mozart et de son séjour à Salzbourg.

Le premier mouvement *Allegro* affecte la forme sonate, mais avec un développement des plus réduits. La *Romance* qui suit est construite sur une phrase gracieuse avec un épisode central, où les violons et les basses se répondent en canon sur un fond de doubles croches aux parties intermédiaires. Un *Menuet*, très court, précède le *Rondo* final, plein d'enjouement et d'entrain.

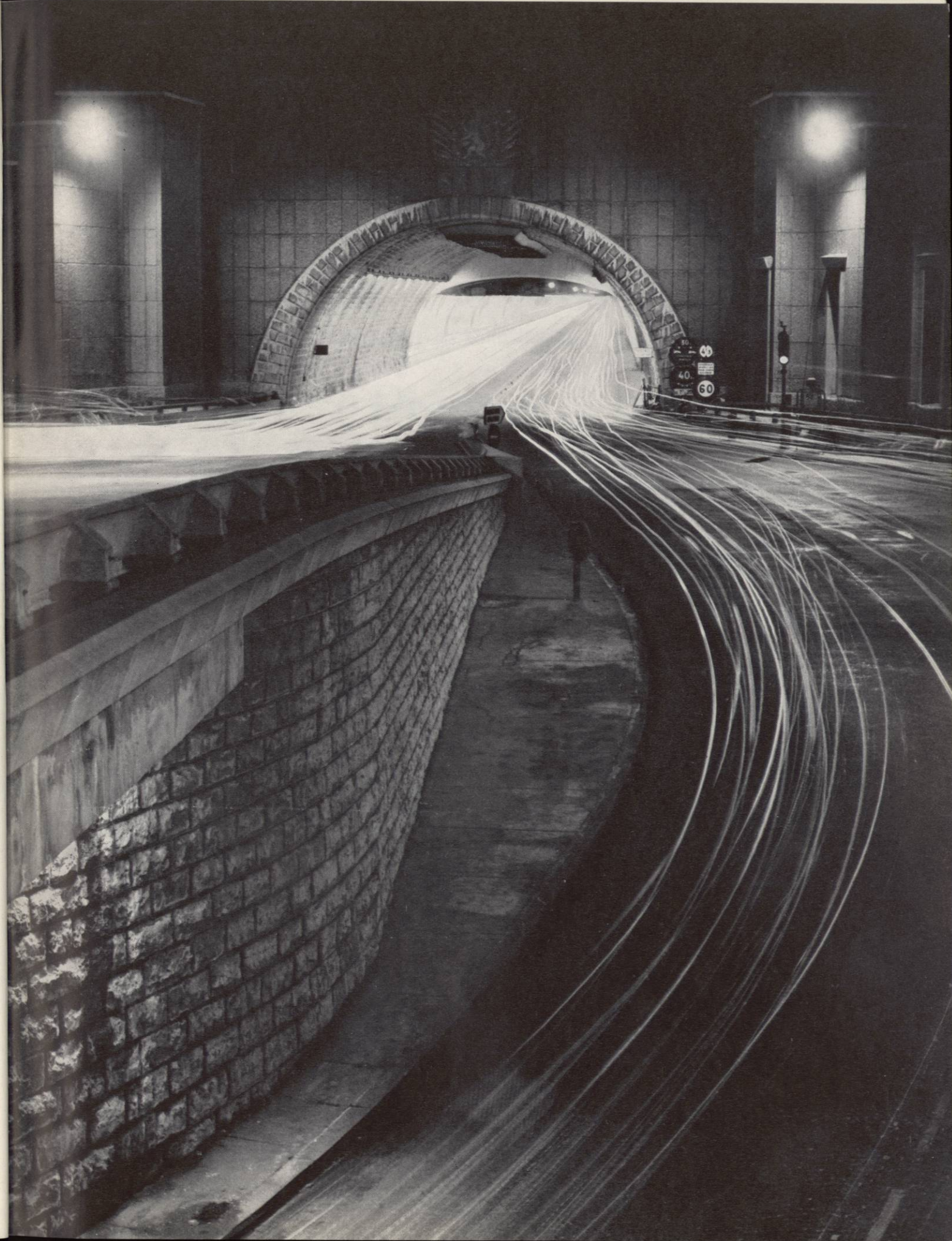


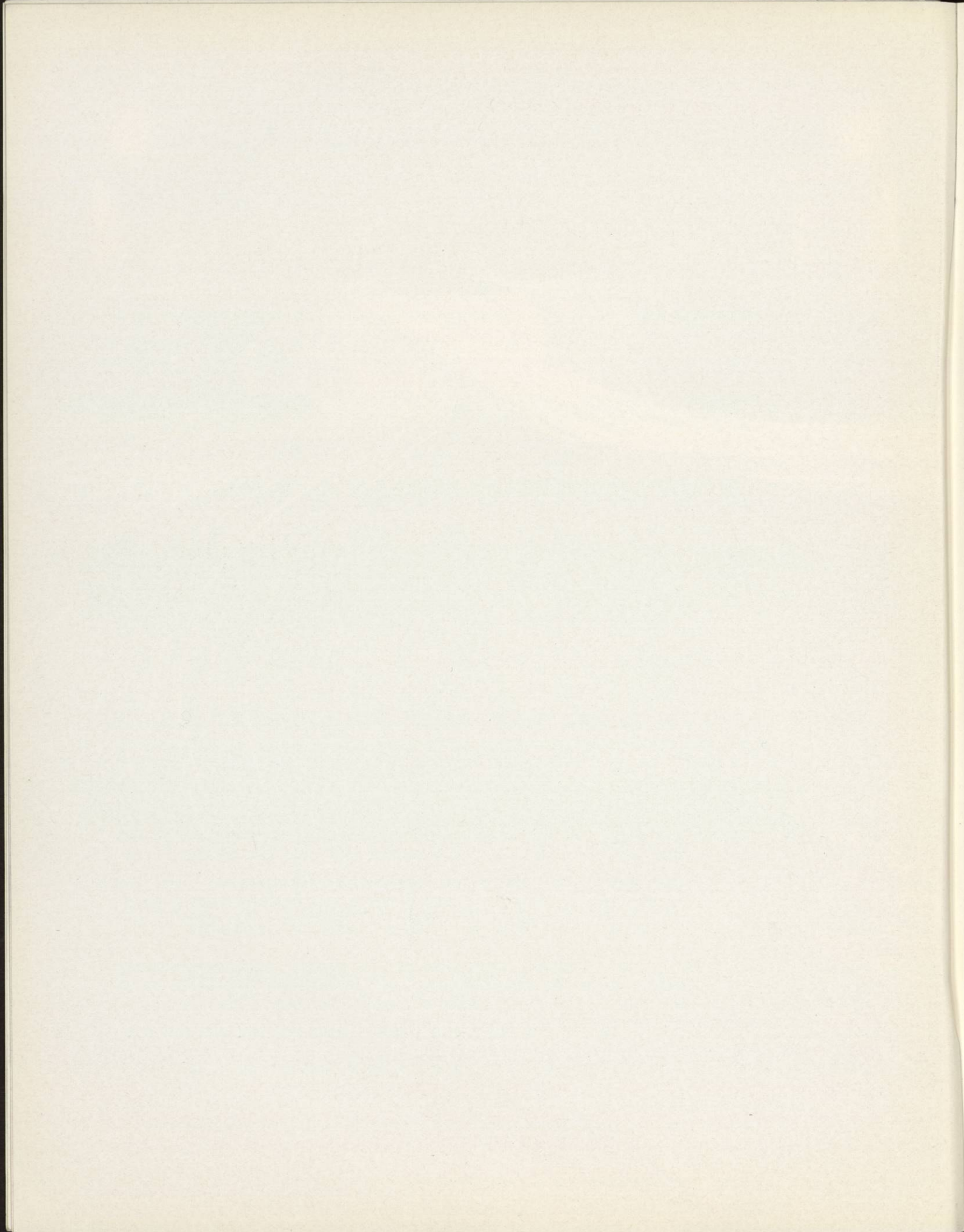
Ciel lyonnais

Cliché André Gamet

Les aspects nocturnes d'un tunnel

Cliché André Gamet





OPERA DE LYON

LUNDI 24 JUIN

à 20 h. 30

Le MINISTRE D'ETAT
chargé
des Affaires Culturelles

La VILLE DE LYON
et le
COMITE DU FESTIVAL

présentent les candidats au

Premier Concours Interrégional de Chant et d'Art Lyrique

des Ecoles Nationales de Musique de France

Au programme les épreuves finales du concours :

A) *MELODIES*

B) *SCENES LYRIQUES*

ORCHESTRE DE L'OPERA DE LYON

sous la direction de

EDMOND CARRIERE

PREMIER CONCOURS INTERREGIONAL DE CHANT ET D'ART LYRIQUE

Ce concours, ouvert aux plus remarquables lauréats des classes de chant et d'art lyrique des Ecoles nationales de musique, met en compétition de jeunes artistes venus de toutes les provinces françaises, afin de leur permettre d'exprimer leurs dons vocaux ou scéniques et d'offrir aux meilleurs d'entre eux, la possibilité de pénétrer de plain-pied dans la carrière professionnelle.

Aux avantages en espèces : premier Grand Prix, 3.000 F, second Grand Prix, 2.000 F, seront adjoints, en faveur du titulaire du premier Grand Prix, un important avantage d'ordre pratique : quelque quarante récitals ou concerts avec orchestre, dans les villes comportant une Ecole nationale de musique.

Paris a toujours été considéré, en toute exclusivité, comme le haut-lieu de la vie artistique et musicale. S'il n'entre pas dans notre propos de le contester, il nous appartient, par contre, de mettre en lumière les travaux patiemment et modestement accomplis dans le pays tout entier, lesquels constituent la véritable ossature de l'animation musicale française.

Le but majeur de ce premier Concours interrégional de chant et d'art lyrique est double : d'une part, rendre un vibrant hommage aux diverses instances municipales qui consentent les plus lourds sacrifices financiers nécessaires à tout épanouissement musical, ainsi qu'aux éducateurs qui remplissent leur mission avec zèle et dévouement ; d'autre part, démontrer la valeur de l'enseignement donné dans les Ecoles nationales de musique et prouver que les résultats techniques suscités sont bien dignes de la renommée artistique de notre Nation.

Puisse ce Concours atteindre la noble fin qu'il se propose et vous procurer en même temps le subtil agrément d'une soirée musicale et théâtrale de qualité.

CARACTÈRES DES PIÈCES DE SHAKESPEARE

Shakespeare a converti la forêt d'Ardenne en une seconde Arcadie où l'on passe le temps sans souci comme durant l'âge d'or. C'est la plus idéale de ses pièces. C'est un drame pastoral où l'intérêt naît plutôt des sentiments ou des caractères que des actions ou des situations. Ce n'est pas ce qui se passe, mais ce qui se dit qui réclame notre attention... On n'a jamais si heureusement moralisé, sans pédantisme ni impertinence... Il n'y a guère de pièces de Shakespeare qui contiennent un plus grand nombre de passages cités dans les livres d'extraits, un plus grand nombre de phrases devenues proverbiales. S'il fallait citer tous les passages célèbres, nous citerions la moitié de la pièce. Nous rappellerons seulement au souvenir du lecteur quelques-uns des plus jolis endroits : la rencontre d'Orlando et d'Adam, l'émouvant appel d'Orlando à l'humanité du Duc et de ses compagnons, leur réponse lorsqu'il leur demande à manger pour son vieux serviteur, la description par le Duc de la vie rustique, Jacques moralisant sur le cerf blessé, la rencontre de Jacques et de Pierre-de-Touche dans la forêt, Jacques défendant sa mélancolie et sa veine satirique, la tirade bien connue sur les étapes de la vie, la chanson *Souffle, souffle, vent d'hiver*, la description par Rosalinde des signes auxquels on reconnaît un amoureux et de l'allure diverse du temps avec diverses personnes, la description du serpent enroulé autour du cou d'Olivier et de la lionne épiant sa proie endormie, la discussion du berger et de Pierre-de-Touche, etc.

W. HAZLITT



THEATRE ROMAIN DE FOURVIERE

MARDI 25, MERCREDI 26, JEUDI 27 JUIN

à 21 heures

Comme il vous plaira

de SHAKESPEARE

Traduction de SUPERVIELLE

Création par le THEATRE DE FRANCE

DISTRIBUTION

DUC FREDERIC	Jean-Roger TANDOUI
CHARLES	Dominique SANTARELLI
AMIENS	Dominique SANTARELLI
ADAM	Régis OUTIN
OLIVIER	Henri GILABERT
CELIA	Annie BERTIN
SILVIUS	André BADISSE
CORIN	Robert LOMBARD
PHEBE	Sabine LODS
AUDREY	Dominique ARDEN
OLIVIER GACHETEXTE	Robert DUMONT
GUILLAUME	Louis MASSON
L'HYMEN	Christiane CARPENTIER
JACQUES LE MELANCOLIQUE	Jean DESAILLY
PIERRE-DE-TOUCHE	Jean-Pierre GRANVAL
ROSALINDE	Simone VALERE
ORLANDO	Gabriel CATTAND
LE DUC EN EXIL	Michel BERTAY
LE BEAU	Guy FLAMINCOURT
PREMIER SEIGNEUR	Pierre BIANCO
LE VENEUR	Dominique SANTARELLI
JACQUES DES BOIS	Pierre GALLON

Mise en scène de Jean-Pierre GRANVAL

Dispositif scénique, décor et costumes de Bernard EVEIN

Musique de Jean-Michel DAMASE

Orchestre sous la direction de Jean-Michel DAMASE

COMME IL VOUS PLAIRA



Rosalinde

COMME IL VOUS PLAIRA



Pierre de Touche

COUR D'HONNEUR DE L'HOTEL DE VILLE

VENDREDI 28 JUIN

à 21 heures

NATHAN MILSTEIN

et

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LYON

sous la direction de

VLADIMIR GOLDSCHMANN

OUVERTURE DE ROSAMUNDE

SCHUBERT

CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE

MENDELSSOHN

Allegro molto appassionato - Andante

Allegro molto vivace

ENTR'ACTE

CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE

TCHAIKOWSKY

Allegro moderato - Canzonetta

Allegro vivacissimo

BACCHUS ET ARIANE

A. ROUSSEL

(Deuxième suite)

F. SCHUBERT

OUVERTURE DE ROSEMONDE

La musique de *Rosemonde* était destinée à accompagner une pièce d'Hermina von Chézy qui fut représentée pour la première fois au Théâtre an der Wien le 20 décembre 1823.

TCHAIKOWSKY

CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE

Après un début très simple, le soliste expose le thème principal d'un lyrisme débordant suivi d'un feu d'artifice de virtuosité. A ces éléments passionnés s'oppose un second thème d'un caractère plus calme et poétique.

Le second mouvement intitulé « Canzonetta » est malgré son titre une élégie déplorant la perte d'un être cher. La partie centrale de ce morceau décrit la cérémonie funèbre, l'orchestre en évoquant la partie chorale.

Le Finale nous réserve un effet de surprise. Après une introduction en tutti, l'orchestre s'arrête brusquement, faisant place au soliste qui se lance dans une cadence au rythme de danse cosaque. Fêtes et danses de village se poursuivent tout le long de ce finale avec, en intermède, un duo pastoral confié au hautbois et à la clarinette.

MENDELSSOHN

CONCERTO POUR VIOLON ET ORCHESTRE

Écrit en 1844 pendant les dernières années de la vie de son auteur, alors qu'il était établi à Leipzig, ce concerto est, avec ceux de Beethoven et de Brahms, l'un des plus célèbres de la littérature de violon.

C'est le violoniste Ferdinand David qui le créa au Gewandhaus de Leipzig sous la direction de Niels W. Gade.

A. ROUSSEL

BACCHUS ET ARIANE

Albert Roussel avait remporté un très grand succès avec un premier ballet, *Le Festin de l'Araignée*, créé au Théâtre des Arts en 1913. En 1930, il abordait de nouveau ce genre avec *Bacchus et Ariane*, dont Abel Hermant avait écrit le livret. En voici l'argument :

Après avoir tué le minotaure, Thésée a pu sortir du Labyrinthe grâce au fil que lui a donné Ariane. Il l'emmène et débarque à Naxos avec les éphèbes et les vierges qui fêtent leur délivrance. Bacchus apparaît et plonge Ariane dans un profond sommeil tandis qu'il chasse Thésée et ses compagnons qui reprennent la mer. Ariane rêve et se mêle à la danse passionnée de Bacchus. Le dieu dépose Ariane endormie et disparaît. A son réveil, se voyant abandonnée, « la fille de Minos et de Pasiphaé » va se précipiter du haut d'un rocher quand surgit Bacchus qui l'enlace. De leur baiser naît comme un enchantement. L'île déserte se peuple, la bacchanale s'anime tandis que le dieu pose, sur le front d'Ariane consolée, une couronne d'étoiles.

A. Roussel a traité le mythe classique avec grande simplicité, assignant à la musique le rôle de soutien de la danse sans esprit d'hégémonie.

Voici le détail des mouvements du second acte tels qu'ils figurent dans la deuxième Suite symphonique : Prélude. *Andante* confié à l'alto et au violon solo : le Sommeil d'Ariane. Au lever du rideau, Ariane se réveille. Elle cherche Thésée et ses compagnons, se lève, va, vient, court, se hisse au sommet d'un rocher. Au moment où elle va se jeter dans les flots, Bacchus surgit et la reçoit dans ses bras. Ils dansent quelques instants, puis sur un dessin alerte et obstiné confié surtout aux altos, aux bassons et aux harpes, Bacchus danse seul avec une agilité qu'excitent à l'envi flûtes et clarinettes.

Puis c'est un baiser qui va susciter l'exposition d'un thème d'amour (cors, altos et violoncelles) qui soulignera plus tard le couronnement d'Ariane, et dans un ruissellement d'harmonies dominé par les flûtes et les hautbois se produit l'enchantement dionysiaque, qui peuple le rivage de faunes et de ménades.

Une danse d'Ariane, lente d'abord, s'anime peu à peu. Elle entraîne Bacchus et, peu à peu, tous les assistants, dans une Bacchanale dont le dyamisme ne cèdera qu'aux dernières mesures, pour le couronnement d'Ariane.

SALLE MOLIERE

LUNDI 1^{er} JUILLET

à 21 heures

CONCERT DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

avec le concours de

SEVERINO GAZZELLONI

Flûtiste

JEAN DERBES

Pianiste

JANINE DESGEORGE

Harpiste

et d'un

ENSEMBLE INSTRUMENTAL

DE L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE DE LYON

sous la direction de

JACQUES GUYONNET

SONATE, op. 1 pour piano

Alban BERG

LE MERLE NOIR, pour flûte et piano

Olivier MESSIAEN

POLYPHONIE 1 pour flûte en sol et piano

Jacques GUYONNET

KADHA-KARUNA, pour flûte en sol,
flûte en ut et piano

Kazuo FUKUSHIMA

SYRINX, pour flûte solo

Claude DEBUSSY

DANSES CONCERTANTES, pour cordes et harpe

Claude DEBUSSY

Très modéré - Modéré.

ENTR'ACTE

TROIS PIECES pour piano

Arnold SCHOENBERG

CINQ PIECES pour orchestre à cordes

Anton WEBERN

CONCERTINO pour flûte et orchestre à cordes

André JOLIVET

Andante cantabile - Allegro scherzando - Largo - Allegro risoluto

Piano GAVEAU

ALBAN BERG

SONATE OPUS 1 (1908)

Toutes les caractéristiques de l'opus 11 de Schoenberg se retrouvent dans cette œuvre. Une des conséquences directes de cette nouvelle attitude, chez Berg, se trouve être la liquidation de la conception statique des thèmes. En effet dans la Sonate opus 1, il ne s'agit plus de reprises thématiques établies une fois pour toutes — subissant à la rigueur de faibles variations — mais la notion même du « thème » devient plus fluide, plus cinétique. Il semble que, de plus en plus, les thèmes ne constituent que des séries d'intervalles, propices aux développements et aux variations perpétuelles, capables de lier entre elles les différentes phases de l'œuvre musicale. Création spontanée livrant un matériel musical sans cesse en mouvement, la Sonate opus 1 est un des plus beaux exemples de l'écriture en « transition » car si elle révèle de stupéfiantes inventions quant au point de vue de la forme, n'oublions pas qu'elle a été écrite par un tout jeune compositeur à l'époque encore inconnu, et fortement imprégné du troublant chromatisme de « Tristan »...

JACQUES GUYONNET

POLYPHONIE 1

Texte écrit durant l'été 1962. C'est en effet après avoir suivi les répétitions du « Marteau sans Maître » de Boulez à Darmstadt que l'auteur a été frappé par les extraordinaires qualités sonores de la flûte en sol jouée par S. Gazzelloni. Cette pièce est d'ailleurs écrite à son intention. Au point de vue formel, Polyphonie I s'inscrit dans un tryptique dont les formations obéissent à un principe additionnel.

La pièce est écrite selon divers principes de développement local, la Polyphonie s'attachant à faire paraître divers éclairages de temps sur la matière sonore brute. Quand la notation devient passablement complexe on doit considérer l'intention qui est de créer une unité complexe insécable flûte-piano s'amalgamant dans une forme où idéalement elle devrait se fondre et créer un troisième caractère.

A. SCHOENBERG

TROIS PIECES OPUS 11 (1908)

Pour situer l'Opus 11 de Schoenberg, il n'est pas inutile de citer un paragraphe du « Traité d'harmonie » relatif aux problèmes contrapuntiques dans la musique de douze sons.

« La musique moderne qui emploie des accords de six et de plus de sons, semble se trouver dans ce stade qui correspond à la première époque de la musique polyphonique. D'après cela, ce serait par un procédé analogue à ce qu'était la basse chiffrée, que l'on arriverait à juger de la composition des accords, plutôt que de se rendre compte clairement de leurs fonctions par la méthode de leur rattachement à des degrés. Car apparemment — et ceci deviendra de plus en plus net — nous nous dirigeons vers une nouvelle époque du style polyphonique, et, comme au cours des époques antérieures les accords seront le résultat de la conduite des voix : justification par ce qui est mélodique seulement ».

Bien que l'Opus 11 ne soit pas encore écrit selon la technique sérielle dans son intégralité, nous trouvons, néanmoins, un grand nombre de structures horizontales (mélodie) « transposées » verticalement (harmonie), ce qui contribue à former un aspect partiel, certes, mais non moins révélateur de cette réalité musicale fondamentale, qui devait inciter l'auteur du « Pierrot lunaire » à poursuivre, sans cesse, un langage aussi intense que logique, visant un « universalisme » de la création : synthèse naturelle de ces trois derniers siècles de musique occidentale.

ANTON WEBERN

CINQ PIÈCES OPUS 5 POUR ORCHESTRE A CORDES

(Version originale 1909)

(Version pour orchestre 1922, date d'édition)

Plus tard, après la création, celui que Pierre Boulez appelle un « voyant », disperse un texte de quatuor dans les multiples frontières d'un orchestre de cordes. Ce faisant, il intègre aux jeux de polyphonie un nouveau ferment : un monde de timbres et de couleurs s'exprimant pour soi.

Si l'on compare cette version à l'ancienne, il apparaît que la musique s'éclaire de l'intérieur, les angles et les plans du texte étant signifiés autres par une architecture qui innove l'idée de profondeur et de dimensions multiples.

Donnera-t-on une analyse technique de ces pièces ? Laissons plutôt cela aux spécialistes. L'esprit qui passe ici atteint la sensibilité de chacun.

Trois de ces pièces sont caractéristiques de la prédilection webernienne : les formes ultra-courtes.

C'est l'aboutissement d'une hyper-sensibilité, d'un goût raffiné : toute rhétorique disparaît. « Non multa sed multum » cite Webern lui-même en préfaçant l'une de ses œuvres.

Dans sa conclusion, ce cycle retrouve comme en son début une sorte d'expansion dans le temps. Mais le discours semble parfois se dissoudre. Il y a éclatement. Le silence pénètre dans l'œuvre.

THEATRE ROMAIN DE FOURVIERE

MARDI 2 JUILLET - VENDREDI 5 JUILLET

à 21 h 15

ELEKTRA

(dans la langue originale)

Tragédie en un acte de Hugo Von HOFMANNSTHAL

Musique de Richard STRAUSS

Direction musicale : Richard KRAUS

DISTRIBUTION

<i>ELEKTRA</i>	INGE BORKH
<i>CLYTEMNESTRE</i>	MARTHA MOEDL
<i>CHRYSOthemis</i>	LIANE SYNEK
<i>AEGYSTE</i>	WILHELM ERNEST
<i>ORESTE</i>	TONI BLANKENHEIM
<i>LE PRECEPTEUR D'ORESTE</i>	PIERRE FILIPPI
<i>LA CONFIDENTE</i>	ANNE CASTEL
<i>LA PORTEUSE DE TRAIINE</i>	MARGUERITE MORELLO
<i>UN JEUNE SERVITEUR</i>	FRANÇOIS GARCIA
<i>UN VIEUX SERVITEUR</i>	JACQUES GELLION
<i>LA SURVEILLANTE</i>	ODETTE ROMAGNONI
<i>PREMIERE SERVANTE</i>	MARIE-MADELEINE DOUCHET
<i>DEUXIEME SERVANTE</i>	LIANE JUHASZ
<i>TROISIEME SERVANTE</i>	DOMINIQUE RIKA
<i>QUATRIEME SERVANTE</i>	GINETTE GOURMELIN
<i>CINQUIEME SERVANTE</i>	ANNIE LAURENS

Mise en scène : Louis ERLO

Dispositif scénique : Jean GUIRAUD

Assistant metteur en scène : Gaston BENHAIM

Lumières réglées avec le concours de Marcel PABIOU

Ingénieur des Services électriques de la Ville

présenté par

Paul CAMERLO, directeur de l'Opéra de Lyon

ELEKTRA

Richard Strauss composa son drame lyrique entre 1906 et 1908 sur un poème de Hugo von Hofmannstahl paru en 1904. C'était le départ d'une collaboration féconde qui devait durer jusqu'à la mort de l'écrivain viennois. Le 25 janvier 1909 *Elektra* était créée à Dresde sur la même scène où l'avait été *Salomé* quatre ans plus tôt ; *Le Chevalier à la Rose* allait à son tour y paraître pour la première fois dès l'année suivante.

Si Hofmannstahl suit Sophocle d'assez près pour la structure de sa tragédie, il conçoit le personnage central tout autrement que l'avait fait le poète grec. Chez celui-ci, Elektra est un être conscient de son destin, qu'anime le désir de vengeance. Soutenue par la mémoire du père assassiné et une profonde tendresse pour son frère, Oreste, qu'elle a une fois sauvé, elle agit avec une entière liberté et dans la pleine confiance en la justice des dieux. L'héroïne de Hofmannstahl est une furie altérée de sang, en proie à des crises qui la laissent épuisée et dont la dernière la tuera. Psychologie toute moderne qui trahit l'influence du freudisme dont Vienne s'engouait alors.

Le musicien de *Salomé* trouvait là un thème accordé à son tempérament. Fort de l'expérience acquise par la rédaction de cet ouvrage, il enrichit l'écriture instrumentale, bâtit à larges traits, dépouille l'action des incidents qui naguère ralentissaient le mouvement dramatique. Si bien qu'*Elektra* atteint à une densité d'émotion et une perfection formelle que Strauss ne dépassera jamais. Et du même coup l'œuvre fera date dans l'histoire du lyrisme théâtral.

Ramassée en un acte unique, la pièce débute sans préambule sur la première scène par un accord violent. Nous sommes dans la cour du palais de Mycènes. Les servantes venues au puits évoquent l'étrange attitude d'Elektra, ses délires subits où elle appelle l'âme d'Agamemnon. Bientôt, la princesse paraît farouche comme une bête traquée ; demeurée seule, elle s'abandonne à ses démons familiers et entrevoit déjà l'accomplissement de la vengeance qu'elle veut saluer par une danse frénétique.

Entre la jeune Chrysothémis qui informe sa sœur de l'intention d'Egisthe et Clytemnestre ; ils se proposent d'enfermer leur ennemie dans un caveau du palais. Celle-ci semble s'y résigner, insensible aux arguments de sa cadette

qui, dans un élan de tendresse, lui fait entrevoir une nouvelle vie vouée à l'amour et à la maternité apaisante. Mais l'approche de la reine fait fuir Chrysothémis. Clytemnestre se plaint des insomnies qui la torturent. Sa fille, qu'elle sait magicienne, ne pourrait-elle lui fournir un remède ? Pour toute réponse Elektra prédit à sa mère que seul un geste meurtrier pourra mettre un terme à ses angoisses. Scène capitale où le réalisme du récit est conduit au faîte de l'horreur dans une progression implacable.

Chrysothémis revient pour annoncer à sa sœur la mort de leur frère. Un duo pathétique s'engage au terme duquel Elektra ordonne à sa cadette de relayer Oreste et, elle-même se jugeant trop faible, d'abattre les coupables avec la hache qui trancha la vie d'Agamemnon. Effroi de Chrysothémis qui disparaît sous les imprécations de la furie. Celle-ci entre de nouveau en transes, va jusqu'à fouiller de ses ongles la terre où elle jure d'ensevelir ses victimes.

Mais, voici qu'un étranger s'avance, apportant la funeste nouvelle à celle qu'il prend pour une servante. Quelques répliques suffiront à révéler l'un à l'autre leur véritable nom. Eperdue de tendresse, Elektra contemple Oreste retrouvé et dans un murmure exhale un chant caressant comme un aveu. Détente brève, car la soif vengeresse s'empare de l'héroïne. Elle dit au frère sa vie de réprochée tendue vers l'acte de justice. Dehors le drame ira haletant jusqu'à la sanglante péroration. Oreste accepte la mission. Il entre dans le palais avec le vieillard qui fut son précepteur. Quelques instants plus tard, Egisthe, faussement rassuré par l'attitude obéissante de la princesse, y pénètre à son tour. Tandis que les rumeurs de l'orchestre déchaîné soulignent les péripéties du double meurtre qui s'accomplit derrière les portes, les deux sœurs clament leur triomphe. Alors Elektra peut s'abandonner au vertige de la danse si longtemps espérée. Ivre d'une joie sauvage, elle tourne sur elle-même emportée dans un tourbillon sonore d'une puissance inouïe, jusqu'à ce que l'épuisement la jette morte sur les degrés du palais.

Albert GRAVIER.

COUR D'HONNEUR DE L'HOTEL DE VILLE

MERCREDI 3 JUILLET

à 21 heures

Orchestre National de la Radiodiffusion-Télévision Française

sous la direction de

CARL SCHURICHT

OUVERTURE D'EGMONT

BEETHOVEN

SIXIEME SYMPHONIE (PASTORALE)

BEETHOVEN

Allegro ma non troppo

Andante con moto

Allegro

Allegro

Allegretto

ENTR'ACTE

DEUXIEME SYMPHONIE

BRAHMS

Allegro non troppo

Adagio non troppo

Allegretto gracioso

Allegro con spirito

BEETHOVEN

SYMPHONIE PASTORALE

Cette symphonie appartient tout entière à l'année 1808, alors que la cinquième est le résultat d'une gestation beaucoup plus prolongée. Beethoven, au printemps de 1808, quitta Vienne pour passer la belle saison à la campagne, dans le village d'Heiligenstadt, où il habitait, au milieu des champs, une

simple maison de paysan. Il tenait trop au XVIII^e siècle par tout un côté de sa sensibilité pour n'avoir pas aimé la nature d'une fervente adoration. « Il n'est pas d'homme sur terre, écrivait-il, qui puisse aimer la campagne autant que moi. Les arbres, les forêts, les rochers, donnent la réponse que l'homme demande... J'aime un arbre plus qu'un homme ». Et plus tard : « Tout-Puissant, dans les bois je suis heureux, dans les bois où chaque arbre parle par toi. Dieu, quelle splendeur ! Dans ces forêts, sur ces collines, c'est le calme, le calme pour te servir ». Il passait ses journées d'été en promenades dans la vallée et sur les coteaux du Kahlenberg couverts de bois et de vignes. C'est sous l'effet direct de ces fraîches impressions, d'une émotion confiante et douce, chaque jour renouvelée, que Beethoven composa la Symphonie pastorale, tout entière écrite à cette époque et dans cette agreste retraite, et qui fut exécutée à Vienne pour la première fois à la fin de la même année, le 22 décembre 1808 : comme tant d'œuvres supérieures, elle fut presque totalement incomprise par la critique du temps.

Chacun des mouvements de la Symphonie pastorale est précédé de sous-titres explicatifs qui sont le programme authentique, en quelque manière, d'une musique qui ne cesse d'avoir un sens bien défini :

1. *Allegro ma non troppo* : Eveil de sensations sereines en arrivant à la campagne.
2. *Andante con moto* : Scène près du ruisseau.
3. *Allegro* : Joyeuse réunion de paysans.
4. *Allegro* : Orage, tempête.
5. *Allegretto* : Chant de bergers, sentiments joyeux et reconnaissants après la tempête.

Cette dernière partie surtout, on l'a dit fort justement, s'élève bien au-dessus de la simple signification épisodique : ce chant des bergers n'est pas seulement le cantique reconnaissant des campagnards qui reprennent espoir après la tempête, c'est la profonde action de grâces de Beethoven à la Nature, bienfaitrice et consolatrice en dépit de ses colères.

F. BALDENSPERGER.

BRAHMS

DEUXIEME SYMPHONIE

La deuxième Symphonie, op. 73, fut donnée en première audition à Vienne, le 10 janvier 1878. Comme tant d'œuvres qui sont devenues célèbres, celle-ci fut au départ mal accueillie. L'auteur, médiocre chef d'orchestre, la dirigeait. Naturellement, deux clans dans la salle ! Les wagnériens n'aimaient ni Brahms ni la Symphonie en général : « Vieux meuble bon à remiser au grenier ».

Elle apparut dès 1880 aux Concerts Pasdeloup et à la Société des Concerts du Conservatoire.

Un critique la trouva « pleine de broussailles » ; un autre de conception « enfantine ».

Aujourd'hui, la deuxième Symphonie est une de celles que l'on joue le plus en France. Son caractère général est printanier. En effet, sauf en l'« Adagio », où sonnent quelques timbres sombres au milieu de grandes délicatesses, tout est lumineux et frais et contraste avec les couleurs tristes et pathétiques de la première Symphonie en ut mineur. On lui a donné, à Vienne, le surnom de « Symphonie viennoise ».

COUR D'HONNEUR DE L'HOTEL DE VILLE

JEUDI 4 JUILLET

à 21 heures

Orchestre National
de la Radiodiffusion-Télévision
Française

sous la direction de

CHARLES MUNCH

SUITE DE DARDANUS

RAMEAU

Quatre mouvements extraits des Suites 1 et 2.

DEUXIEME SYMPHONIE

H. DUTILLEUX

Trois mouvements.

ENTR'ACTE

PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE

DEBUSSY

Soliste : Fernand DUFRENE

VALSES NOBLES ET SENTIMENTALES

M. RAVEL

DAPHNIS ET CHLOE

M. RAVEL

Deuxième Suite

H. DUTILLEUX

DEUXIEME SYMPHONIE

L'orchestre de la Deuxième Symphonie de Dutilleux est divisé en deux masses d'inégale importance, et ayant leur vie propre : un grand orchestre, normalement constitué, et un orchestre de chambre, comprenant douze musiciens et placé en demi-cercle entre le chef et le grand orchestre. L'on pensera sans doute à la formation du « concerto grosso ». Il faut savoir cependant que Henri Dutilleux n'a pas voulu s'inspirer d'une forme dont la carrure un peu figée lui semble incompatible avec ce que peut chercher à exprimer de nos jours un compositeur. Plus simplement, le dispositif qu'il s'est imposé lui offre des ressources d'ordre expressif : la possibilité de passer du ton confidentiel de la musique de chambre aux déploiements symphoniques. Une fois encore, il ne faudrait pas croire que l'auteur use systématiquement d'un procédé : très souvent, les deux formations instrumentales fusionnent ou se superposent, ce qui peut donner lieu à des recherches de polyrythmie ou de polytonalité ; dans d'autres cas, elles s'affrontent avec force.

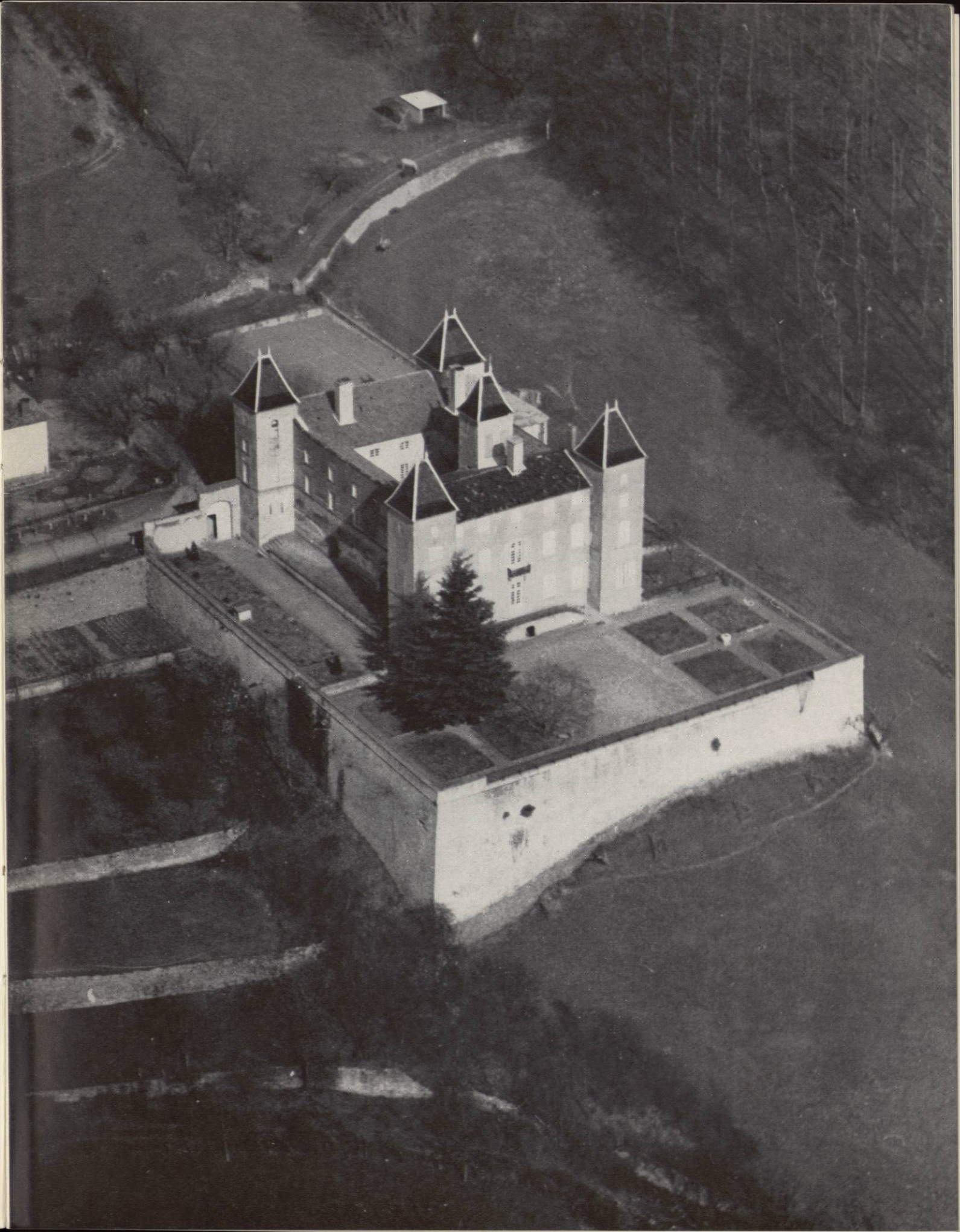
D'autre part, ce sont des recherches de timbre autant que de forme qui ont déterminé ce choix. Il a paru séduisant à l'auteur de chercher à créer par des moyens naturels une sorte de relief encore, du fait de la dispersion dans l'espace de certains instruments de même famille qu'il est convenu, ordinairement, de grouper selon la logique de l'orchestre classique. Ainsi, certaines « touches » sonores, émises par le grand orchestre, trouveront leur équivalence dans l'orchestre de chambre ; ou encore l'une des deux formations s'effacera soudain pour ne laisser place qu'aux vibrations de l'autre.

La forme de cette Symphonie s'inspire d'une manière constante des principes de la variation et le souci de monothématisme se manifeste dans chacune des trois parties de l'œuvre. Les éléments thématiques n'acquièrent leur physionomie définitive que progressivement ; ils sont l'aboutissement d'une succession de déformations. Ainsi, au début de chaque nouveau mouvement, une sorte de commentaire s'établit sur les motifs exploités dans le mouvement précédent. C'est de leur métamorphose que naît la nouvelle idée principale. Il en est ainsi jusqu'à la conclusion de l'ouvrage qui rassemble quelques-uns de ces différents matériaux.

Ce qui caractérise aussi chacun des trois mouvements, c'est que le discours s'élabore le plus souvent autour d'une cellule généralement brève, mais qui exerce constamment son attraction. En particulier, dans la deuxième partie, une note unique mais insinuante fait office de pivot, de point central, en se présentant sous une variété infinie d'« éclairages sonores » qui rayonnent sur l'ensemble. Dans la dernière partie, la coda utilise le même procédé ; mais ici au moyen d'une agrégation harmonique toujours semblable que l'on retrouve d'ailleurs dans les autres mouvements. Et c'est dans cette expression interrogative, reprise avec insistance, que s'achève la symphonie.

La partition n'a été inspirée par aucun programme littéraire. Cependant le caractère interrogatif auquel il vient d'être fait allusion se manifeste d'une manière obsédante tout au long de l'ouvrage.

France-Yvonne BRIL.



Le Château de la Barollière

Cliché « Le Progrès »

DEBUSSY

PRELUDE A L'APRES-MIDI D'UN FAUNE

EGLOGUE POUR ORCHESTRE, D'APRÈS LE POÈME DE MALLARMÉ

Dans cette page célèbre, Debussy s'est très librement inspiré du poème mallarméen paru en 1886. En Sicile, près de l'Etna, alors que « tout brûle dans l'heure fauve », le faune chante « son immobile et lente pâmoison ».

Au gré de son souvenir et de son désir s'évoquent les nymphes qui s'ébattent dans les flots, leur sommeil parmi les roses, leur rapt. Le faune s'exalte. Mais le soir tombe et, avec lui, reviennent la paix des sens et le calme de l'esprit.

Plus qu'un commentaire musical, la composition évoque plutôt les décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du faune, dans la chaleur d'un après-midi d'été.

MAURICE RAVEL

VALES NOBLES ET SENTIMENTALES

Les *Valses nobles et sentimentales*, jouées pour la première fois en 1911 à la S.M.I. par Louis Aubert, furent orchestrées peu après et représentées en 1912, sous le titre d'*Adélaïde ou le Langage des fleurs*, aux « Concerts de danse » de Mlle Trouhanova, au Châtelet.

Les *Valses nobles* diffèrent profondément de la grande *Valse chorégraphique* de 1920 qui est toute pleine des violences, des sensualités et des impures convoitises de l'après-guerre ; l'émotion est aussi trouble dans le poème de 1920 qu'elle apparaît pudique, ironique et légère dans les valse de piano. Evoquant à la fois le romantisme de la Restauration et les grâces de Watteau, *Adélaïde* joue pour ainsi dire de l'ambiguïté où elle nous entretient. Le titre, tout d'abord, est une allusion ironique à cette « Valse noble » que dansent, au clair de lune, les masques et bergamasques du Carnaval de Schumann. Sait-on que Ravel orchestra le Carnaval en 1914 ? l'ombre de Florestan et de Colombine ne hante-t-elle pas déjà l'album de 1911 ? Mais, d'autre part, il y a dans les *Valses* quelque chose d'acide et de clair qui contraste durement avec la féerie romantique : la valse, la plus passionnée et la plus expressive de toutes les danses, celle qui, chez Franz Liszt et Chopin, se charge de toutes les ardeurs et de toutes les tendresses de l'âme, la valse devient ici « le plaisir délicieux et toujours nouveau d'une occupation inutile » ; elle, si chaude, si pathétique, voilà qu'elle compose dans *Adélaïde* de précieuses figures de « divertissement » où l'on devine déjà la minauderie du *Tombeau de Couperin*. De là, la savoureuse âpreté de ces danses : le brouillard lumineux de l'impressionnisme s'est dissipé en découvrant des harmonies aiguës, tout hérissées de stalactites et de fines aiguilles. Il y a dans ces sept pièces d'étranges duretés, quelque chose d'anguleux et de transparent qui fait songer aux automates de Vaucanson plutôt qu'aux sylphes du Romantisme.

Dans l'Epilogue traînent et s'effilochent les lambeaux épars des sept valse ; de beaux accords brumeux, rendus plus lointains encore par de grands groupetti à la manière d'Albeniz, enveloppent les deux amoureux ; et comme Snegourotchka, la petite fée des neiges, s'évapore au premier soleil du printemps, ainsi Adélaïde devient chimérique et vaporeuse ; il ne reste plus de la fée parisienne qu'un peu de rosée et toute la fraîcheur humide du matin.

Vladimir JANKÉLÉVITCH.

DAPHNIS ET CHLOE

Lever du jour. Aucun bruit que le murmure des ruisselets amassés par la rosée qui coule des roches...

Daphnis est toujours étendu devant la grotte des nymphes. Peu à peu le jour se lève... On perçoit des chants d'oiseaux. Au loin, un berger passe avec son troupeau... Un autre berger traverse le fond de la scène.

Entre un groupe de pâtres à la recherche de Daphnis et Chloé. Ils découvrent Daphnis et le réveillent. Angoissé, il cherche Chloé du regard... Elle apparaît enfin, entourée de bergères. Ils se jettent dans les bras l'un de l'autre. Daphnis aperçoit la couronne de Chloé. Son rêve était une vision prophétique : l'intervention de Pan est manifeste.

Pantomime. Le vieux berger Lammon explique que si Pan a sauvé Chloé, c'est en souvenir de la nymphe Syrinx, dont le dieu fut épris autrefois.

Daphnis et Chloé miment l'aventure de Pan et de Syrinx.

Chloé figure la jeune nymphe errant dans la prairie.

Daphnis-Pan apparaît et lui déclare son amour.

La nymphe le repousse. Le dieu devient plus pressant. Elle disparaît dans les roseaux. Désespéré, il arrache quelques tiges, en forme une flûte et joue un air mélancolique. Chloé réapparaît et figure, par sa danse, les accents de la flûte...

La danse s'anime de plus en plus et, dans un tournoiement éperdu, Chloé tombe dans les bras de Daphnis...

Devant l'autel des nymphes, il jure sa foi, sur deux brebis.

Entre un groupe de jeunes filles costumées en bacchantes, agitant des tambourins.

Daphnis et Chloé s'enlacent tendrement. Un groupe de jeunes hommes envahi la scène.

Danse générale.

TERRASSE DU CHATEAU DE LA BAROLLIERE

à Limonest

LUNDI 8 JUILLET

à 21 h. 15

Hommage à Gabriel Fauré

avec le concours de

CAMILLE MAURANE

du

TRIO DE FRANCE:

GENEVIEVE JOY, pianiste

JEANNE GAUTIER, violoniste

ANDRE LEVY, violoncelliste

et de

JANINE DESGEORGE, harpiste

PROLOGUE

UNE CHATELAINE EN SA TOUR, Op. 110 1918
Harpe

I. *PREMIERE SONATE* (violon et piano), Op. 13 1876
Allegro molto - Andante
Allegro vivace - Allegro quasi presto

II. *AUTOMNE* (poème d'Armand Sylvestre), Op. 18 1880
POEMES D'UN JOUR, Op. 21 1881

Rencontre

Toujours

Adieu (poèmes de Charles Grandmougin)

LES ROSES D'ISPAHAN (poème de Leconte de Lisle)

ENTR'ACTE

III. *CINQ MELODIES* « dites de Venise », Op. 58 1891
sur des poèmes de Paul Verlaine
Mandoline
En sourdine
Green
A Clymène
C'est l'extase langoureuse...

IV. *PREMIER TRIO* (piano, violon, violoncelle), Op. 120 1923

Allegro ma non troppo

Andantino

Allegro vivo

V. *L'HORIZON CHIMERIQUE*, Op. 118 1922

sur des poèmes de Jean de la Ville de Mirmont

a) *La mer est infinie*

b) *Je me suis embarqué*

c) *Diane, Séléné*

d) *Vaisseaux, nous vous aurons aimés*

Notre XVIII^e Festival, en consacrant à Gabriel Fauré un de ses concerts de musique de chambre, a désiré que Lyon rende un hommage à l'un des plus grands maîtres de l'Ecole française.

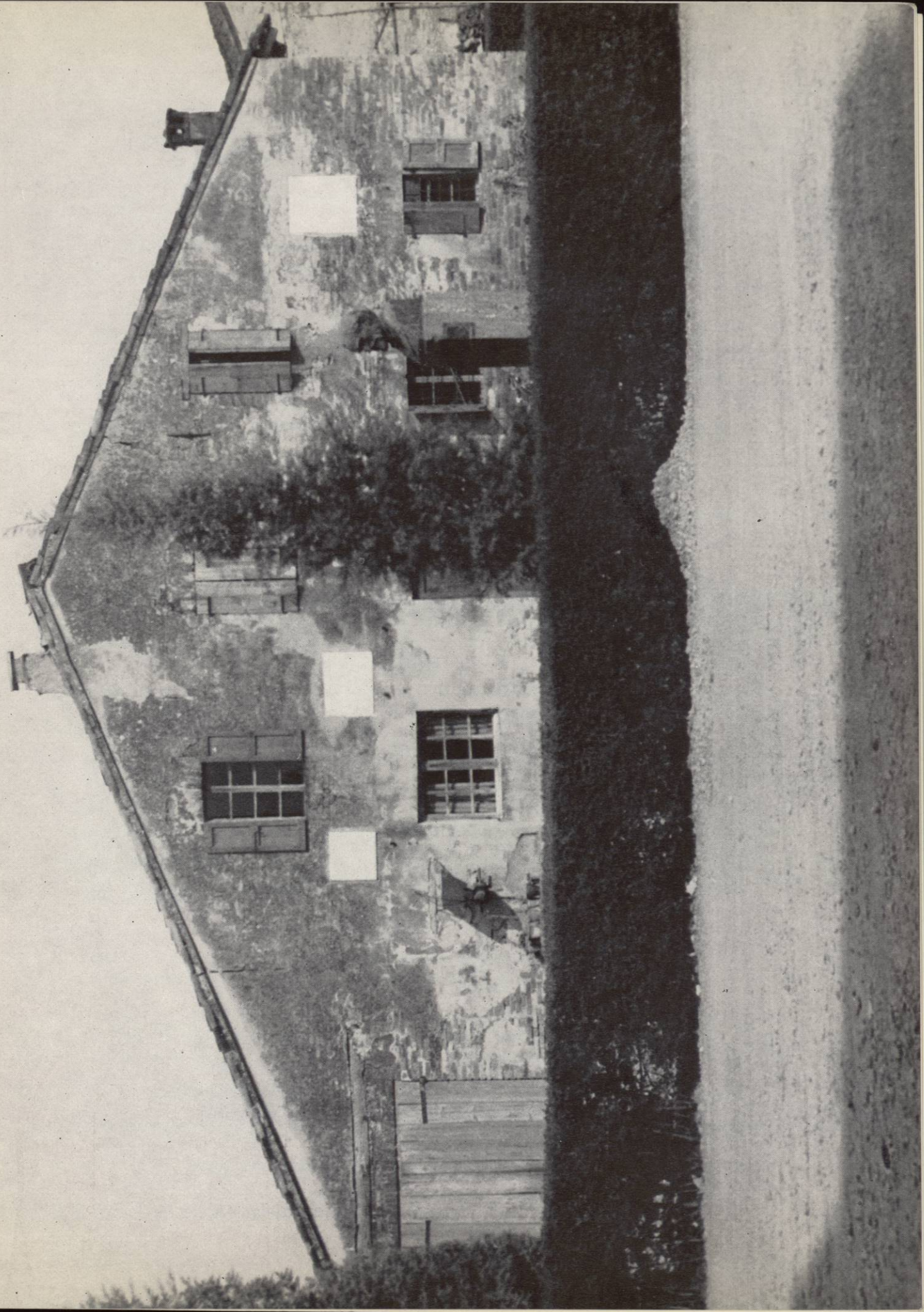
On a trop longtemps considéré Gabriel Fauré comme un auteur de musique de salon ; il nous appartenait de révéler l'incomparable richesse que l'on découvre chez le maître de *Pénélope* et de *Prométhée*.

Si Rameau a été le point terminal du style français du XVIII^e siècle, Fauré fut à la fois le dernier des grands classiques du XIX^e et le père spirituel de l'Ecole française du XX^e siècle.

Ces quelques lignes pertinentes d'Emile Vuillermoz seront le prélude à notre concert des Terrasses du Château de la Barollière : « L'inventaire du magnifique héritage de beauté que nous a laissé ce bienfaiteur de la musique française nous émerveille, non seulement par l'abondance, mais par la variété des richesses qu'il rassemble. Les formes les plus élevées de la musique de chambre — la sonate, le trio, le quatuor, le quintette, la mélodie, la composition pianistique, le style choral, religieux ou profane, la musique de scène et le théâtre lyrique ont, tour à tour, retenu son attention et lui ont permis d'affirmer, dans des genres très différents, une maîtrise toujours égale.

« Fauré règne en souverain sur un univers sonore, où « tout n'est qu'ordre et beauté, luxe, calme et volupté ». La distinction naturelle de son tempérament le détourne des violences et des paroxysmes. Gardez-vous d'en conclure que son art est mièvre et manque de virilité : si vous acceptez son invitation au voyage, vous constaterez qu'avec des moyens très simples, sans grandiloquence et sans gestes tumultueux, il peut s'élever aux plus hauts sommets de la noblesse et de la grandeur. Et ne croyez pas que son surnom si justifié de « maître du charme » constitue une définition exhaustive de son talent, à qui n'ont jamais fait défaut ni la force, ni la profondeur ».

Emile VUILLERMOZ.



La maison natale de Verdi à Roncole

THEATRE ROMAIN DE FOURVIERE

MARDI 9 JUILLET, JEUDI 11 JUILLET

à 21 heures

EN HOMMAGE A GIUSEPPE VERDI

pour le 150^e anniversaire de sa naissance

AÏDA

(dans la langue originale)

Opéra en 4 actes et 7 tableaux

Musique de

GIUSEPPE VERDI

Livret de GHISLANZONI

(d'après Mariette BEY et C. du LOCLE)

Direction musicale : Bruno BOGO

DISTRIBUTION

AIDA	SUZANNE SARROCA
RADAMES	DIMITRI OUZOUNOV
AMNERIS	LAURA DIDIER GAMBARDELLA
AMONASTRO	ERNEST BLANC
LE ROI	GERARD CHAPUIS
RAMPHIS	PIERRE FILIPPI
LE MESSENGER	ETIENNE ARNAUD
LA GRANDE PRETRESSE	LIANE JUHASZ

Mise en scène : Louis ERLO

Chorégraphie : Geo STONE

Dispositif scénique : Jean GUIRAUD

Chef des chœurs : Paul DECAVATA

Assistant metteur en scène : Gaston BENHAÏM

Lumières réglées avec le concours de Marcel PABIOU

Ingénieur des Services Electriques de la Ville

présenté par

Paul CAMERLO, Directeur de l'Opéra de Lyon

AÏDA

1870... Le petit paysan de Roncole est devenu l'une des gloires de l'Italie nouvelle. Cette popularité sans précédent, Verdi la doit certes à une longue carrière jalonnée de succès mais aussi au rôle plus ou moins actif qu'il joua dans la lutte pour l'unité nationale. La mort récente de Rossini, dernier survivant des trois « grands » transalpins, le place en tête de l'école italienne. Noblesse oblige ; il lui faut désormais rivaliser d'égal à égal avec le chef de file de l'art germanique, Richard Wagner, et promouvoir une musique purement italienne. Toujours soucieux de perfection, il attend l'heure propice au coup d'éclat qui l'imposera par delà les frontières comme un autre rénovateur du drame lyrique.

L'occasion ne tarde pas à lui être offerte. Le Khédive d'Égypte, Khemâil-Pacha, désireux d'inaugurer par un spectacle inédit le nouveau Théâtre italien du Caire, fait pressentir Verdi. En toute hâte, celui-ci s'adresse à Camille Du Locle, le librettiste français de son *Don Carlos*, qui ébauche aussitôt un scénario sur l'argument qu'avait imaginé Mariette, maître de l'égyptologie. Ghislanzoni en fait la traduction et en quelques mois le musicien mettra l'opéra à pied-d'œuvre. D'abord prévue pour janvier 1871, la création sera repoussée à la veille de Noël en raison de la guerre franco-allemande. Elle se déroulera devant un auditoire international. Venus du monde entier, les critiques s'accordent à louer la mise en scène et les costumes établis sous le contrôle de Mariette. Ils ne sont pas moins unanimes à saluer l'évolution profonde que l'esthétique verdienne a subie depuis *Don Carlos*. Une orchestration soignée atteste la recherche de la couleur locale. L'écriture harmonique s'est enrichie au profit d'une expression à la fois plus directe et plus nuancée. la voie s'ouvre pour les derniers triomphes : *Othello* et *Falstaff*, qui feront du vieux maître le pionnier de la jeune musique italienne.

Rappelons brièvement l'action dont le cadre est tour à tour situé à Memphis et Thèbes au temps des Pharaons. Amonastro, roi d'Éthiopie, envahit l'Égypte pour délivrer sa fille Aïda devenue l'esclave d'Amnéris, fille du Pharaon. Celle-ci est éprise de Radamès, chef de la garde royale, lui-même amoureux de la jeune captive. Amnéris ignore qu'Aïda est de sang royal ; sa jalousie n'en est pas moins alertée. Vainqueur d'Amonastro, qu'il enchaîne, Radamès va recevoir en récompense la main d'Amnéris sans pour autant abdiquer son amour. Amonastro cherche à tirer parti de cette passion : dans une scène pathétique il exige sous la menace qu'Aïda arrache à son amant le secret des futures opérations militaires. Celle-ci obéit à son père, mais Amnéris et le grand-prêtre découvrent l'intrigue. Radamès est arrêté, jugé devant un tribunal qui le condamne à mourir, enseveli vivant dans une crypte située sous l'autel du dieu Phtah. Bientôt Aïda réussit à l'y rejoindre pour partager son sort.

On ne compte plus les pages fameuses de la partition. Citons le prélude exposant les principaux motifs de l'Opéra, puis l'air de Radamès, construit à l'italienne (avec un *da capo*) ; la célèbre marche des trompettes lors du triomphe du héros ; la totalité du troisième acte (le Nil), sommet de l'œuvre et aussi de l'art lyrique tout entier ; l'épisode du jugement et la scène finale qui lui succède. Insistons à nouveau sur l'importance prise par l'orchestre, sans cesse mêlé au débat scénique et admirons le génie de Verdi qui sut résoudre le même problème que Wagner par des moyens tout différents.

Albert GRAVIER.

CE PROGRAMME
EDITE PAR LA VILLE DE LYON
A ETE IMPRIME PAR
AUDIN

AIDA

1870... Le petit paysan de Roncole est devenu l'une des gloires de l'Italie nouvelle. Cette popularité sans précédent, Verdi la doit certes à une longue carrière jalonnée de succès mais aussi au rôle plus ou moins actif qu'il joua dans la lutte pour l'unité nationale. La mort récente de Rossini, dernier survivant des trois « grands » transalpins, le place en tête de l'école italienne. Noblesse oblige : il lui faut désormais rivaliser d'égal à égal avec le chef de file de l'art germanique, Richard Wagner, et monnayer une musique purement nationale. Toujours soucieux de perfection, il attend l'heure propice au coup d'éclat qui l'imposera par-delà les frontières comme un autre créateur du drame lyrique.

L'occasion ne tarde pas à lui être offerte. Le Khédive d'Egypte, Khemissi-Pacha, désireux d'inaugurer le nouveau Théâtre italien de Caïro, lui propose pour son opéra, celui-ci s'adresse à Camille Du Locle, le fonctionnaire français de son Don Carlos, qui cherche aussitôt un scénario sur l'Égypte. Il s'agit de l'œuvre de Joseph Mariette, maître de l'égyptologie. Chalamont en fait la suggestion et en quelques mois le musicien écrit l'opéra à part d'œuvre. D'abord prévue pour janvier 1871, la création sera repoussée à la veille de Noël en raison de la guerre franco-allemande. Elle se déroulera de nuit et attirera international. Venue du monde entier, les critiques s'accrochent à louer la mise en scène et les costumes établis sous le contrôle de Mariette. On ne songe pas moins unanimement à suivre l'évolution profonde que l'esthétique verdienne a subie depuis *Don Carlos*. Une orchestration soignée atteste la recherche de la couleur locale. L'écriture harmonique s'est enrichie au profit d'une expression à la fois plus directe et plus nuancée. La voix s'élève pour les derniers triomphes : *Othello* et *Falstaff*, qui feront du vieux maître le pionnier de la jeune musique italienne.

Rappelons brièvement l'action dont le cadre est tour à tour situé à Memphis et Thèbes au temps des Pharaons. Aménophis, roi d'Éthiopie, envahit l'Égypte pour délivrer sa fille Aïda devenue l'esclave d'Aménès, fille du Pharaon. Celle-ci est éprise de Radamès, chef de la garde royale, lui-même amoureux de la jeune captive. Aménès ignore qu'Aïda est de sang royal ; sa jalousie n'en est pas moins alertée. Vainqueur d'Aménophis, qu'il enchaîne, Radamès va recevoir en récompense la main d'Aménès sans pour autant abandonner son amour. Aménophis cherche à tirer parti de cette passion : dans une scène pathétique il exige sous la menace qu'Aïda trahisse à son égard le secret des futures opérations militaires. Celle-ci obéit à son père, mais Aménès et le grand-prêtre découvrent l'intrigue. Radamès est arrêté, jugé devant un tribunal qui le condamne à mourir, enseveli vivant dans une crypte située sous l'autel du dieu Ptah. Bientôt Aïda réussit à s'y rejoindre pour partager son sort.

On ne compte plus les pages fameuses de la partition. Citons le prélude exposant les pitoyables motifs de l'Opéra, puis l'air de Radamès, construit à l'italienne (avec un da capo) ; le célèbre marche des trompettes lors du triomphe du héros ; le finale du troisième acte (le Nil), troupes de l'œuvre et point de l'art lyrique tout entier ; l'ensemble du jugement et la scène finale qui lui succède. Insipides à nous-mêmes, l'importance gèle par l'orchestre, sans cesse actif au début scénique et admettant le génie de Verdi qui se résout à ces problèmes que Wagner par des moyens tout différents.

Albert Guayon.

