



ORCHESTRE DE LA
SUISSE ROMANDE

OSR.CH

JONATHAN NOTT

Directeur musical et artistique

18.06.21

vendredi 19h00 — Victoria Hall

FÊTE
DE LA
MUSIQUE
JOHN FIORE
direction

Partenaire de diffusion



Partenaire radio



Avec le soutien de



RÉPUBLIQUE
ET CANTON
DE GENÈVE

... SUBVENTIONNÉE ...
... PAR LA ...
VILLE DE GENÈVE



© 2021 OSR. Tous droits réservés.

PROGRAMME

JOHN FIORE direction

RICHARD STRAUSS

**Eine Alpensinfonie, ouverture
pour cuivres et percussions
(arrangement Alexandre Mastrangelo)**

LEONARD BERNSTEIN

**West Side Story, suite
pour cuivres et percussions
(arrangement Eric Crees)**

GUSTAV HOLST

**Les Planètes
Mars, pour cuivres et percussions
(arrangement Ralph Sauer)**

GEORGE GERSHWIN

**Un Américain à Paris
suite pour cuivres
(arrangement Michael Allen)**

VITTORIO MONTI

**Czardas
pour tuba solo et cuivres
(arrangement Andrew Duncan)**

GIUSEPPE VERDI

**Aïda
Marche triomphale
pour cuivres et percussions
(arrangement Angus Armstrong)**

RADIO

La plupart des concerts captés par Espace 2 sont disponibles en streaming durant
trente jours après leur diffusion sur le lien
www.rts.ch

ARRANGEURS & COMPOSITEURS

Souvent mentionnés en tout petits caractères ou entre parenthèses, quand ils ne sont pas purement et simplement oubliés, les arrangeurs sont souvent d'habiles musiciens réécrivant des œuvres célèbres pour des formations non prévues par les compositeurs dans le but d'enrichir le répertoire d'instruments rares ou de pouvoir jouer des chefs-d'œuvre dans un effectif plus restreint.

Nos sept arrangeurs de ce soir sont tous des musiciens chevronnés, trombonistes pour la plupart, connaissant parfaitement le répertoire et les possibilités techniques des cuivres comme de la percussion. Du Genevois **Alexandre Mastrangelo** au Canadien **Angus Armstrong**, ils se sont attelés à des œuvres particulièrement connues qui sont habituellement jouées par des orchestres symphoniques.

Ralph Sauer fut le trombone solo de l'Orchestre Symphonique de Los Angeles sous la direction de Zubin Mehta pendant plus de trente ans. **Andrew Duncan** a contribué

à la propagation du tuba dans les fanfares écossaises, alors qu'**Eric Crees** a joué pendant vingt ans dans la fosse du célèbre Opéra royal de Covent Garden de Londres.

À la suite de Ravel et de nombreux compositeurs, l'Américain **Michael Allen** a réalisé sa propre orchestration des *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski créée en 2007 dans le Colorado. Ils sont donc tous étroitement liés aux compositeurs de cette soirée.

François Hudry

JOHN FIORE

direction



Bien connu parmi les maisons d'Opéra internationales, John Fiore est réputé pour sa musicalité et sa grande technique. Travaillant avec quelques-uns des meilleurs orchestres et opéras au monde, il est acclamé pour ses représentations touchant à toutes les périodes du répertoire symphonique et lyrique.

En Europe, il dirige régulièrement au Bayerische Staatsoper, au Semperoper de Dresde, au Deutsche Oper Berlin, au Teatro Carlo Fenice, à l'Opernhaus Zürich, au Grand Théâtre de Genève, à l'Opéra national de Bordeaux, au Gran Teatre del Liceu, au Royal Swedish Opera et au Théâtre national de Prague.

Au Metropolitan Opera de New York, il a dirigé plus d'une centaine de représentations de près d'une douzaine d'opéras. Il a aussi dirigé dans les autres grandes maisons américaines telles que Chicago, San Francisco, Santa Fe, Houston et Washington.

Dans le registre symphonique, John Fiore s'est notamment distingué à la tête du Boston Symphony Orchestra, Minnesota Orchestra, Seattle Symphony Orchestra, Toronto Symphony Orchestra, New York Chamber Symphony, pour n'en citer que quelques-uns. En Europe, ses engagements le mènent à la Staatskapelle

Dresden, Bamberger Symphoniker, Münchner Rundfunkorchester, Gürzenich Orchester, Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestra della Svizzera Italiana, Sinfonieorchester Basel, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra del Teatro La Fenice, Orchestra del Teatro Comunale di Firenze et l'Orchestre National de Lyon

De 2009 à 2015, John Fiore a été le directeur artistique et musical du Norske Opera & Ballett, où il dirigeait en moyenne trente représentations d'opéras, ballets et concerts symphoniques par saison, dont plusieurs premières mondiales. Depuis il y retourne régulièrement. Il a également été le chef principal de la Deutsche Oper am Rhein de 1998 à 2009, tout en travaillant avec les compagnies des deux villes rhénanes voisines : Düsseldorf et Duisbourg. Tout au long de ses dix ans de mandat, il a dirigé plus de soixante opéras en allemand, italien, russe, français et tchèque tout en continuant à aborder un répertoire large et varié. Parallèlement à sa nomination à la Deutsche Oper am Rhein, il a occupé le poste de directeur musical du Düsseldorfer Symphoniker.

RICHARD STRAUSS

**Eine Alpensinfonie, ouverture
pour cuivres et percussions
(arrangement Alexandre Mastrangelo)**

Dernier poème symphonique et le plus vaste, ***Eine Alpensinfonie (Une Symphonie alpestre)*** reste une oeuvre à part dans la production orchestrale de **Richard Strauss (1865-1949)**. À quelques exceptions près, toutes ses autres pages du genre, tels que *Don Juan*, *Till l'espiègle* et *Ainsi parla Zarathoustra*, remontent à la décennie entre 1886 et 1896, à une époque où la réputation du jeune Bavarois se fonde sur sa musique pour grand orchestre et ses engagements prestigieux comme chef d'opéra à Munich, à Weimar et au Festival de Bayreuth. Après le triomphe en 1905 de son opéra sulfureux, *Salomé*, suivi quatre ans plus tard de celui du non moins scandaleux *Electre*, Strauss déclare ne plus souhaiter écrire des oeuvres orchestrales. Pourtant, à cette date, il avait déjà esquissé un poème symphonique en deux mouvements, *Liebestragödie eines Künstlers (Tragédie amoureuse d'un artiste)*, dont il va reprendre une partie du matériau thématique pour *Alpensinfonie*. D'autre part, il ébauche en 1910 *Die Alpen (Les Alpes)*, pièce orchestrale en quatre parties.

C'est l'année suivante, en apprenant la mort de Gustav Mahler, que Strauss se ravise. Guère croyant lui-même, il reste néanmoins impressionné par le voyage spirituel du compositeur défunt d'origine juive, converti au protestantisme. «La disparition de cet artiste idéaliste et vigoureux

représente une immense perte. [...] Mahler, le Juif, a pu atteindre les hauteurs à travers le Christianisme. Vieil homme, Wagner y est revenu sous l'influence de Schopenhauer. Pour moi, il est évident que la nation allemande ne parviendra à une nouvelle énergie créatrice qu'en s'affranchissant du Christianisme. [...] J'appellerai ma symphonie alpestre L'Antichrist, car elle représente la purification morale par les propres forces de l'Homme, la libération au moyen du travail, et de l'adoration de la Nature, éternelle et magnifique.»¹

Si, de son propre aveu, Strauss s'était servi de la *Symphonie* dans un premier temps en tant qu'«amuse-bouche» tout en mettant la dernière main sur *Le Chevalier à la rose* (1911), la genèse de la nouvelle partition, entre-temps réduite à deux mouvements, puis à un seul, sera encore repoussée par son travail sur l'opéra suivant, *Ariane à Naxos* (1912). C'est seulement quand le librettiste, Hugo von Hofmannsthal, tarde à fournir les textes pour la deuxième mouture d'*Ariane* (1916) que Strauss peut reprendre son «bon morceau», pour l'achever en 1915. Toute référence panthéiste ayant disparu dans l'intervalle, la *Symphonie* est créée à Berlin en octobre 1915 par la Staatskapelle de Dresde, sous la direction du compositeur. Après la Deuxième Guerre mondiale, c'est sans hésitation que le compositeur vieillissant portera son choix

¹. Extrait du journal de Strauss, mai 1911.

sur cette œuvre, lorsqu'il est invité par Clemens Krauss à Londres pour diriger un festival de sa musique, événement censé le réhabiliter après l'époque nazie.

Sous l'influence du violoniste Alexander Ritter (1833-1896), fervent disciple de Wagner et de la « musique d'avenir », le jeune Strauss avait porté une admiration sans borne aux poèmes symphoniques de Liszt. Dans les années 1880 et 1890, Strauss repoussait systématiquement chaque tentative de donner une interprétation littérale de ses propres poèmes symphoniques.

Cependant, avec la *Symphonie alpestre*, le compositeur mûri ne nie plus qu'il s'agisse là de la musique à programme, en dotant chacune des vingt-deux sections, jouées sans interruption, de titres évocateurs d'une journée à la montagne.

Pour bien rendre les multiples couleurs tonales exigées par la partition et le sujet, Strauss fait appel à l'un de ses plus vastes orchestres avec des percussions très importantes — des effectifs monumentaux à la mesure des forces de la Nature qu'il souhaite dépeindre.

Richard Cole



Bessford

288 Fifth Avenue
New York

GUSTAV HOLST

Les Planètes,
Mars, pour cuivres et percussions
(arrangement Ralph Sauer)

«La plupart du temps, un compositeur n'est pas du tout conscient de ce qui se passe dans sa musique.»¹

Gustav Holst

Rien ne semble prédisposer **Gustav Holst (1874-1934)** à devenir compositeur, bien qu'on soit maître de musique de père en fils dans sa famille d'origine germanique établie dans l'Empire russe, puis émigrée en Angleterre.

Gustav n'y fera pas exception, renonçant même à une carrière prometteuse de tromboniste pour succéder à son meilleur ami, Ralph Vaughan Williams, comme professeur de musique dans une école de filles. Ce poste, qu'il occupera jusqu'à la fin de sa vie, lui apportera la sécurité dont il a besoin pour se vouer à la composition.

La vocation de Holst mûrit lentement, retardée sans aucun doute par les influences excessives et hétéroclites qu'il laisse s'exercer sur lui — de ses professeurs, Stanford et Parry, bien entendu, mais également de Sullivan, Wagner, Strauss et d'autres encore. Une influence du moins lui sera bénéfique, à savoir celle de Vaughan Williams, dont les recherches mènent à la redécouverte de la mélodie folklorique anglaise au début du XX^e siècle. C'est l'inspiration qu'il faut à Holst pour fusionner les éléments disparates de son langage.

La suite pour orchestre **The Planets (Les Planètes) op. 32**, a été composée entre 1913 et 1917. Non seulement les heures d'enseignement représentent une lourde charge pour Holst, mais il souffre également d'une névrite du bras qui le gênera considérablement toute sa vie pour écrire. Au fur et à mesure qu'il travaille, le compositeur adapte chaque mouvement pour deux pianos, à l'intention de ses élèves. Grâce à la générosité d'un ami compositeur, Henry Balfour Gardiner, l'œuvre pourra être exécutée à titre privé en septembre 1918 au Queen's Hall de Londres par l'orchestre attiré de cette salle, sous la direction d'Adrian Boult.

Les *Planètes* remportent immédiatement un immense succès qui ne sera jamais démenti en Angleterre. Homme effacé et plutôt ascète, Holst n'en revient pas. Ce triomphe finira même par le desservir, car plus aucune de ses œuvres ne trouvera grâce devant un public avide de retrouver *Les Planètes* «bis». Loin de décourager Holst, ces échecs successifs ne font que le stimuler, et les dix dernières années de sa vie le trouvent au faite de ses forces créatrices. Sa fille écrira plus tard : «Mon père fut particulièrement peu doué pour jouer le rôle d'un compositeur populaire.»²

La partition fait appel à des effectifs monumentaux, jamais égalés avant ou après

¹ Cité in Colin Matthews, «Gustav Holst», in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition*, Vol. 11, Londres, Macmillan, 2001, p. 652.

² Imogen Holst, *Gustav Holst: A Biography*, Londres, 1969, p. 82.

par Holst, qui avait entendu en 1914 *Le Sacre du printemps* de Stravinski et *Cinq Pièces pour orchestre* de Schoenberg. (*Les Planètes* s'appelaient à l'origine *Sept Pièces pour grand orchestre*.) Malgré les multiples influences subies par Holst, on ne saurait sous-estimer l'originalité de la forme de son œuvre. Certes, les *Tableaux d'une exposition* de Moussorgski et les *Variations 'Enigma'* d'Elgar comportent également plusieurs parties, mais pas de la même envergure. Chez Holst, chaque mouvement porte en sous-titre le nom des sept planètes connues à l'époque, complété par une allusion au « caractère » différent que le compositeur — féru d'astrologie — attribuait à chacune d'elles. À l'instar de Beethoven pour la *Pastorale* et de Strauss pour *Don Juan*, Holst s'élevait contre toute description de son œuvre comme « musique à programme », écrivant à Boult peu avant la création : « Il n'y a rien dans mes *Planètes* qui puisse s'exprimer par les mots. »³



Traversé par un rythme obsédant **Mars, celui qui apporte la Guerre**, fut terminé en juillet 1914, anticipant de peu la Première Guerre mondiale. Les instruments se relaient pour entretenir la tension dans cette évocation de la négation de tout dialogue entre les hommes. Les vagues de violence parviennent à leur comble dans un tutti, dissonant et insoutenable, avant que l'*ostinato* rythmique triomphant (ffff) ne vienne tout balayer sur son chemin.

Richard Cole

³. Lettre de Holst à Adrian Boult, 1918.

VITTORIO MONTI

Czardas, pour tuba solo et cuivres (arrangement Andrew Duncan)

L'encombrant tuba est le plus gros instrument à pistons de la famille des cuivres et prend place dans les fanfares et les harmonies, comme à l'orchestre symphonique où il se place généralement près des trois trombones. Sa facture et sa tessiture varient beaucoup d'un pays à l'autre. C'est vers 1820 que sont fabriqués les premiers instruments en Allemagne et en Autriche. Au sein de l'orchestre, il vient approfondir le registre des cuivres et reçoit au XX^e siècle ses lettres de noblesse dans des œuvres comme *Don Quichotte* et *Une Vie de héros* de Richard Strauss, dans *Les Planètes* de Holst et, bien sûr, dans *Le Sacre du printemps* de Stravinski. C'est l'Anglais Ralph Vaughan-Williams qui lui offre son premier concerto en 1955; d'autres compositeurs tels Hindemith ou Gordon Jacob lui dédient des pièces de musique de chambre. Le spectaculaire et comique arrangement pour tuba et cuivres de la **Czardas** de **Vittorio Monti (1868-1922)** va sans aucun doute mettre le feu à cette soirée estivale en nous faisant oublier les masques et les privations de toutes sortes après ce long et éprouvant épisode de crise sanitaire.

Danse folklorique hongroise née au XIX^e siècle, la *Csárdás* (ou *Czardas*) a été popularisée par Johann Strauss dans son opérette *Die Fledermaus* (*La Chauve-Souris*)

lorsque Rosalinde chante le fameux air «*Klänge der Heimat*» sur le rythme à deux temps et les harmonies si caractéristiques. Homme d'une seule œuvre, cette *Czardas* composée pour mandoline (violon ou piano) qui a fait le tour du monde dans les arrangements les plus divers occultant ses ballets et ses opérettes, le compositeur napolitain Vittorio Monti a accompli l'essentiel de sa carrière à Paris comme chef de l'Orchestre des Concerts Lamoureux dès 1900, à la mort de son fondateur.

Quant à Andrew Duncan, l'auteur de cet arrangement, c'est un virtuose écossais qui fut le tuba solo du Hallé Orchestra de Londres, avant de parcourir le monde en plus de jouer avec la plupart des grands orchestres britanniques et de donner récitals et master classes dans tout le Royaume-Uni et à l'étranger. Il a joué un rôle déterminant pour la croissance des fanfares en Écosse. Aujourd'hui à la retraite, il continue à composer et à faire connaître son instrument à travers ses propres compositions et ses nombreux arrangements.

François Hudry

LEONARD BERNSTEIN

**West Side Story,
suite pour cuivres et percussions
(arrangement Eric Crees)**

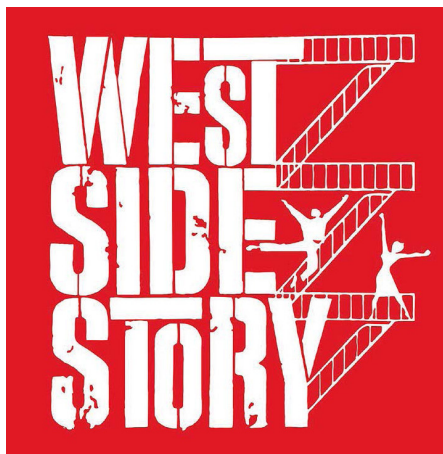
Par opposition à *Candide*, sa comédie musicale quasiment contemporaine, ***West Side Story*** (1957) de **Leonard Bernstein (1918-1990)** a connu d'emblée un succès foudroyant qui ne s'est jamais démenti. *West Side Story* ne possède aucune des faiblesses de *Candide*. L'argument linéaire, d'après la tragédie shakespearienne *Roméo et Juliette*, est centré sur les amours fatalement contrariées de Tony et Maria. Le livret de Stephen Sondheim ne néglige pas pour autant les amies portoricaines de l'héroïne ou la rivalité des gangs new-yorkais qui entraînera la catastrophe finale. Traités tour à tour avec sympathie ou humour grinçant, tous les personnages, jusqu'aux petits rôles, sont finement dessinés et d'une vérité étonnante.

Avec son mélange de styles qui balance entre le lyrique, le rock, l'ethnique et le jazz, l'intégration parfaite de la danse et du rêve dans l'action et l'utilisation de mélodies simples pour exprimer les émotions fortes, la partition est l'exemple type de la comédie musicale américaine portée à son expression la plus raffinée.

Tout en suivant le modèle à réussite établi par le tandem de Rodgers et Hammerstein dans les années quarante, Bernstein élabore peu à peu sa propre variation du genre, dont *West Side Story* représente le point culminant. Ainsi, aux vastes horizons de l'Ouest (*Oklahoma!*) ou au paradis tropique de *South Pacific*, il préfère situer ses pièces dans les milieux populaires, voire sordides, de son Manhattan adoptif. Le ballet *Fancy Free*, créé au Metropolitan Opera en 1944, ainsi que la comédie musicale

On the Town de la même année racontent tous les deux, avec des chorégraphies de Jerome Robbins, les aventures de trois marins en permission à New York. (C'est également Robbins qui signera les danses de *West Side Story*.) Pour *Wonderful Town* (1952), dont le sujet traite de deux filles du Midwest débarquées à New York, Bernstein reçoit le Prix de la meilleure pièce à Broadway, alors que sa musique de film pour *On the Waterfront* (1954) lui vaut la reconnaissance internationale. Il se définit volontiers comme un compositeur sérieux pour le théâtre, mais chaque tentative, par la suite, de se libérer de ce moule new-yorkais sera vouée à l'échec. Après *West Side Story*, ses comédies musicales ne trouveront plus grâce dans la ville qu'elles avaient célébrée à leur manière.

Richard Cole



GEORGE GERSHWIN

Un Américain à Paris, suite pour cuivres (arrangement Michael Allen)

Déjà célèbre pour ses mélodies comme *Swanee* et ses comédies musicales (*Lady be Good!*), **George Gershwin (1898-1937)** réussit dès 1924 des débuts fracassants dans le monde de la musique dite « sérieuse ». Coup sur coup, il crée *Rhapsody in Blue*, le *Concerto pour piano en fa majeur* et les *Préludes pour piano*, tout en écrivant *Strike up the Band*, qui sera l'un de ses plus grands succès sur Broadway. D'abord sceptiques, les critiques new-yorkais finiront par saluer en Gershwin l'homme qui fait entrer le jazz dans les salles de concert. C'est en 1926 qu'il évoque pour la première fois la suite logique des choses, à savoir l'introduction de la musique folklorique dans les théâtres d'opéra.

Au printemps 1928, Gershwin s'embarque pour l'Europe, en principe pour passer des vacances, mais aussi pour travailler avec les grands maîtres du Vieux Continent. Sa réputation flatteuse de compositeur américain le mieux connu de sa génération l'avait précédé, et ses collègues européens l'accueillent chaleureusement. Parmi eux Milhaud, Poulenc, Prokofiev et Stravinski. Maurice Ravel ne veut pas lui donner de leçons de composition, en observant : « Vous perdriez la spontanéité de votre mélodie pour écrire du mauvais Ravel. »¹ Gershwin, qui n'a jamais fréquenté un conservatoire, finira par ne pas se vouer

aux « études de musique sérieuse »² qu'il disait toujours vouloir faire.

En revanche, à la fois intoxiqué par l'environnement grisant de Paris et souffrant de la nostalgie du pays, le compositeur esquisse au cours de son séjour la version primitive d'**Un Américain à Paris**. La partition est achevée plus tard sur le paquebot qui le ramène à New York. Ayant encore à l'esprit les « défauts » d'orchestration que les critiques new-yorkais n'avaient pas manqué de faire remarquer lors de la création de son *Concerto pour piano en fa majeur* en 1925, Gershwin n'hésite pas cette fois à faire appel aux conseils de son ami Bill Daly. Pour la première fois dans sa production orchestrale, le compositeur ne fait pas intervenir son propre instrument, car il veut faire taire ses détracteurs, qui ne voient en lui qu'un simple pianiste. L'œuvre est créée en décembre 1928 au Carnegie Hall par le Philharmonique de New York sous la baguette de Walter Damrosch. La musique a conquis un nouveau public en 1951, lors de la sortie du film de Vincente Minnelli, avec Gene Kelly dans le rôle-titre.

L'ambiguïté qui entoure encore aujourd'hui *Un Américain à Paris* — musique de programme, ou pas ? — a été largement le fait de son auteur. Gershwin a notamment déclaré : « Mon propos est de présenter les impressions

¹. Cité in Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, Paris, Seuil, 1982, p. 182.

². Cité in David Ewen, *The World of Twentieth-Century Music*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1968, p. 289.

d'un Américain visitant Paris, tandis qu'il se promène dans la ville, prête attention aux bruits des rues et s'imprègne d'ambiance parisienne. [...] Je n'ai nullement tenté d'évoquer des scènes spécifiques.»³ Cela étant le cas, pourquoi a-t-il accepté, lors de la première exécution, de faire figurer dans le programme analytique un "argument" assez détaillé, rédigé par le critique Deems Taylor? On doit en conclure que ce narratif correspondait en quelque sorte aux propres idées du compositeur.

Typique de l'écriture de Gershwin, l'œuvre débute par l'exposition et la réexposition répétée d'un motif d'une seule mesure. Selon le programme de Deems Taylor, c'est le thème de la promenade: l'Américain descend les Champs-Élysées. Sur son trajet, il doit évidemment se frayer un chemin au milieu du chaos de la circulation parisienne, dont on entend bientôt les klaxons impatients. Gershwin précise le recours à quatre véritables trompes d'automobiles, remplacées la plupart du temps par les trompettes.



Exubérante, la mélodie populaire aux trombones signale que notre protagoniste passe devant les théâtres de music-hall. Puis l'Américain rêve de son pays natal. Sur un accompagnement très rythmé, la trompette bouchée s'épanche dans un solo de blues. Ce motif célebrissime regarde déjà vers l'âge d'or des big bands des années trente et quarante. Dans l'immense brassage thématique qui suit, la mélodie de blues gagne peu à peu tout les instruments. Elle triomphe définitivement dans la coda, ponctuée cependant jusqu'à la dernière mesure de rappels de cette ville que Gershwin portait toujours dans son cœur.

Richard Cole

³. George Gershwin à propos d'*Un Américain à Paris*, lors d'un entretien avec Hyman Sandow, «Gershwin Presents a New Work», in *Musical America*, vol. 48/No 18, 18 August 1928.



GIUSEPPE VERDI

Aïda **Marche triomphale** **pour cuivres et percussions** **(arrangement Angus Armstrong)**

L'ŒUVRE

Créée à l'occasion de l'ouverture de l'opéra du Caire en 1871, **Aïda** est autant une oeuvre intime que politique. Entre Égypte triomphaliste et Éthiopie défaite mais revancharde, Radames et Aïda tentent de vivre un amour impossible. Lui est capitaine égyptien, elle prisonnière éthiopienne au pays des Pharaons. Le clergé incarné par Ramphis et la raison d'État tenteront d'avoir le dessus sur leurs sentiments. En somme, une sorte de *Roméo et Juliette*, où les individus et leurs désirs sont les victimes de leur groupe. L'œuvre s'inscrit dans un double courant du XIX^e siècle : les expressions nationales et l'exotisme oriental. D'un côté, elle fait écho aux revendications nationales du *Risorgimento* ayant contribué à l'unité italienne, une force qu'on retrouve en Hongrie, en Bohême, en Belgique ou encore en Grèce. De l'autre, les colonisations en Afrique et les liaisons vers le Levant nourrissent une fascination esthétique pour « L'orient », qu'on retrouve par exemple chez E. Delacroix.

EN ÉGYPTE, L'AMOUR TRIOMPHE DE LA GUERRE

L'histoire d'*Aïda* prend sa source dans les écrits de l'ancien directeur de l'Opéra-Comique Camille du Locle et de l'égyptologue français Mariette Bey dont un livret est tiré par Antonio Ghislanzoni. L'argument en quelques mots : prisonnière en

Égypte, l'éthiopienne Aïda est l'esclave d'Amneris, la fille du Pharaon, à Memphis. C'est aussi la fille d'Amonasro, roi d'Éthiopie. Capitaine dans le royaume des pharaons, Radames est aimé de la princesse. Lui nourrit des sentiments —partagés— pour l'esclave. Pris en étau entre leur amour et leurs appartenances, entre désir et devoir, entre sentiments personnels et injonctions du clergé et obligations militaires, Radames et Aïda préfèrent leur amour au seuil de la mort (« *Ô terra addio* »).

UNE PARTITION ENTRE GRANDEUR ET INTIMITÉ

L'ouverture de l'opéra exprime deux thèmes contradictoires, qui annoncent les forces qui s'affrontent, celle d'Aïda, broyée par le pouvoir religieux, ou comment les aspirations individuelles sont écrasées par l'impératif collectif. La partition oscille ensuite entre les moments glorieux et étincelants —les cuivres notamment— pour les scènes militaires (***Marcia trionfale, Marche triomphale***), les instants méditatifs pour les moments religieux (*Possente, Possente Fià*), et les moments beaucoup intimes et profonds (*Celeste Aida*). Verdi affiche sa préférence pour la seconde version, resserrée, donnée à La Scala en février 1872, juste après celle du Caire où il était absent. Cette première milanaise est un triomphe, avec 32 rappels du chef !

Olivier Gurtner

LES MUSICIENS

Premiers violons

Svetlin Roussev
Bogdan Zvoristeanu
Abdel-Hamid El Shwekh
Yumiko Awano
Caroline Baeriswyl
Linda Bärlund
Elodie Bugni
Theodora Christova
Stéphane Guiocheau
Yumi Kubo
Florin Moldoveanu
Bénédict Moreau
Muriel Noble
Yin Shen
Michiko Yamada

Seconds violons

Sidonie Bougamont
François Payet-Labonne
Claire Dassesse
Rosnei Tuan
Florence Berdat
Gabrielle Doret
Véronique Kūmin
Inès Ladewig
Claire Marcuard
Eleonora Ryndina
Claire Temperville-Clasen
David Vallez
Cristian Vasile
Nina Vasylyeva

Altos

Frédéric Kirch
Elçim Özdemir
Emmanuel Morel
Jariita Ng
Hannah Franke
Hubert Geiser

Stéphane Gontiès
Denis Martin
Marco Nirta
Verena Schweizer
Catherine Soris Orban
Yan Wei Wang

Violoncelles

Léonard Frey-Mailbach
Cheryl House Brun
Hilmar Schweizer
Jakob Clasen
Laurent Issartel
Yao Jin
Olivier Morel
Caroline Siméand Morel
Silvia Tobler
Son Lam Trần

Contrebasses

Héctor Sapiña Lledó
Bo Yuan
Alain Ruaux
Ivy Wong
Mihai Faur
Adrien Gaubert
Gergana Kusheva Trần

Flûtes

Sarah Rumer
Loïc Schneider
Raphaëlle Rubellin
Ana Naranjo
Jerica Pavli

Hautbois

Nora Cismondi
Simon Sommerhalder
Vincent Gay-Balmaz
Alexandre Emard
Sylvain Lombard

Clarinettes

Dmitry Rasul-Kareyev
Michel Westphal
Benoît Willmann
Camillo Battistello
Guillaume Le Corre

Bassons

Céleste-Marie Roy
Afonso Venturieri
Francisco Cerpa Román
Vincent Godel
Katrin Herda

Cors

Jean-Pierre Berry
Julia Heirich
Isabelle Bourgeois
Alexis Crouzil
Pierre Briand
Clément Charpentier-Leroy
Agnès Chopin

Trompettes

Olivier Bombrun
Stephen Jeandheur
Gérard Métrailler
Claude-Alain Barmaz
Laurent Fabre

Trombones

Matteo De Luca
Alexandre Faure
Vincent Métrailler
Andrea Bandini
Laurent Fouqueray

Tuba

Ross Knight

Timbales

Arthur Bonzon
Olivier Perrenoud

Percussions

Christophe Delannoy
Michel Maillard
Michael Tschamper

Harpe

Notburga Puskas

DAS

Lucas Monerri-Fons
(violon)
Adrià Trulls Freixa (alto)
Simon Kandel (cor)

La Fondation de l'OSR remercie la Fondation Francis & Marie-France Minkoff pour le don au Fonds des instruments de l'OSR qui a rendu possible l'acquisition du piano Steinway & Sons, Concert Grand, Modèle D.

CONSEIL DE FONDATION

Olivier Hari

Président

Sylvie Buhagiar

Vice-présidente

Étienne d'Arenberg

Trésorier

Charlotte de Senarclens

Présidente de la Commission
du Mécénat & Sponsoring

Laurent Issartel

Représentant des musiciens

Blaise Lambelet**Bruno Mégevand**

Représentant de l'État de Genève

Loïc Schneider

Vice-président de l'USDAM, section Genève

Yves-Marie Trono

Représentant de la Ville de Genève

ADMINISTRATION

Direction**Steve Roger**

Directeur général

David Jaussi

Directeur administratif
et financier

Service financier**Alexandre Fahrny**

Comptabilité

Didier Ibanez

Assistant

Production**Guillaume Bachellier**

Délégué production

Inès de Saussure

Déléguée artistique

Catherine Bézieau

Responsable bibliothèque
d'orchestre

Marie Ernst

Responsable pédagogique

Régie**Grégory Cassar**

Régisseur principal
du personnel

Mariana Cossermelli

Régisseur adjoint
du personnel

Service technique**Marc Sapin**

Superviseur et
coordinateur technique

Vincent Baltz

Coordinateur technique
adjoint

Aurélien Sevin

Régisseur de scène

Frédéric Broisin

Régisseur de scène

**Communication
et sponsoring****Carolyn Polhill**

Directrice du marketing
et de la communication

Philippe Borri

Responsable sponsoring
et mécénat

Alix Hoffmeyer

Chargée des publications
et du marketing

Guillaume Poupin

Community manager
et chargé de projets

Helena Misita

Attachée de Presse

Billetterie**Valérie Voiblet**

Responsable billetterie

Aymeric Favre

Agent d'accueil et billetterie

Yann Malaisé

Agent d'accueil et billetterie



OSR.CH

ORCHESTRE DE LA SUISSE ROMANDE



GENEVE-PLACE
26 • 27 • 28 août 2021

partenaire
du festival

m3 GROUPE

sponsor

Allianz
Agence générale
Germine Lucchini

partenaire
de prestige

CREDIT SUISSE

partenaire
de diffusion

RTS
Radio Télévision
Suisse

partenaire
radio

WESPACE2

partenaire
média

lematin.ch

avec le soutien de



CONFÉDÉRATION
PAUVRE
VILLE DE GENEVE