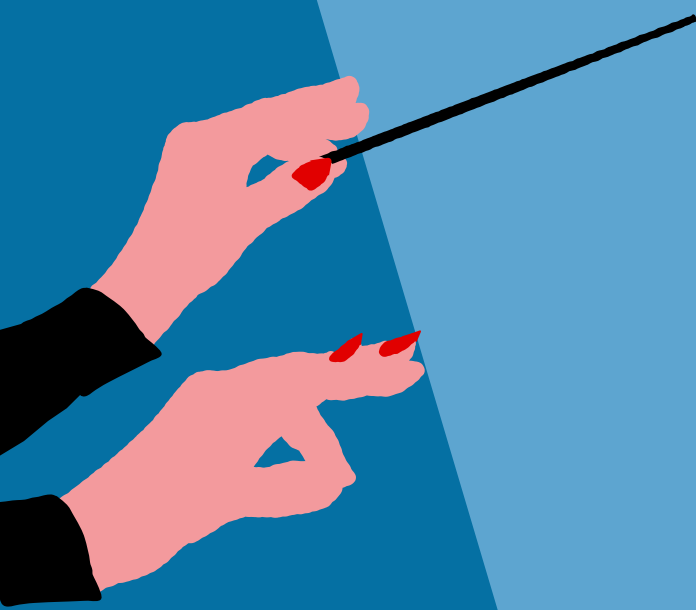




Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle



Schubert •

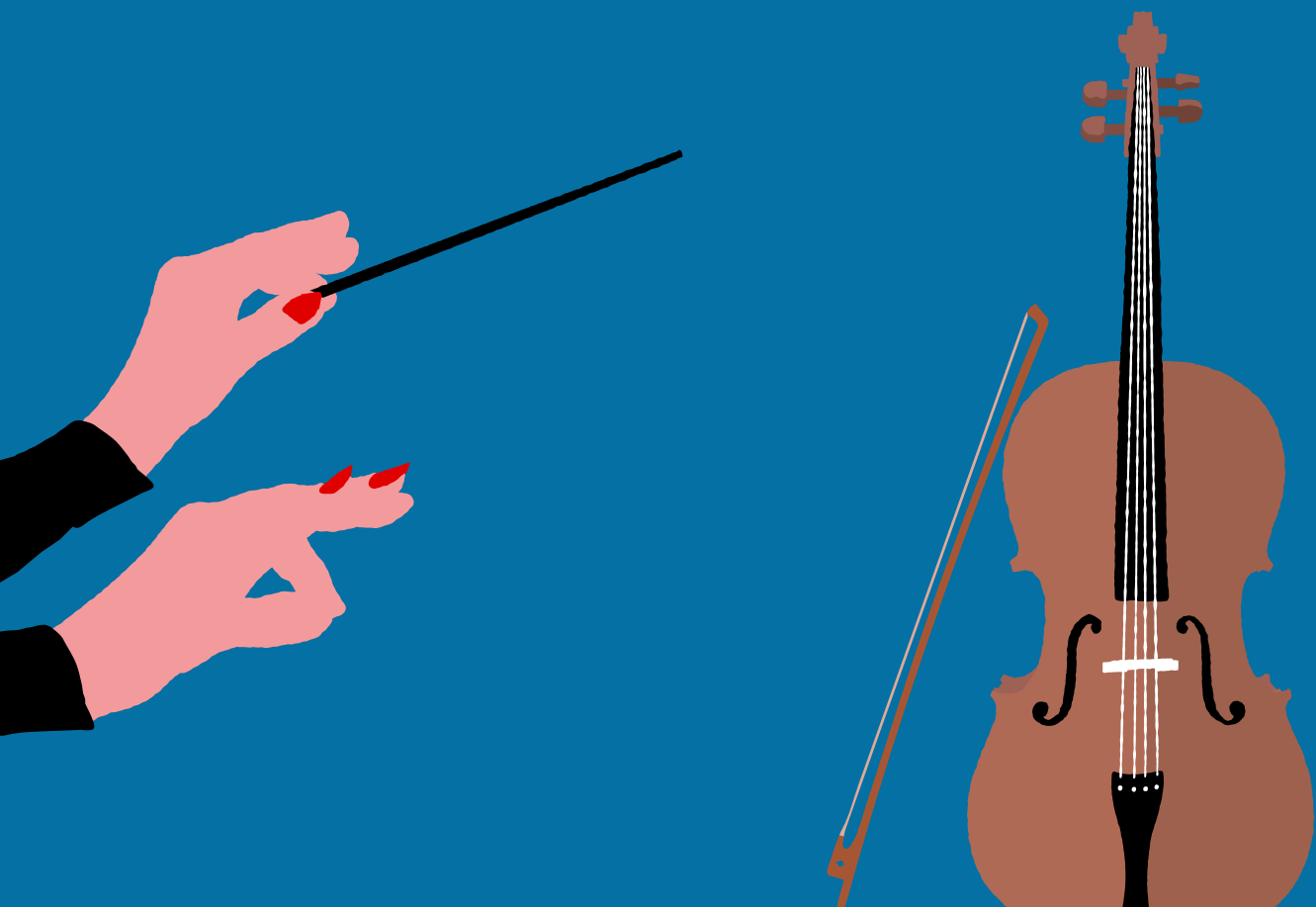
Tchaïkovski • Bizet •••



**Opéra Orchestre
National
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale



Schubert • Tchaïkovski • Bizet

Franz Schubert (1872–1958)

Ouverture dans le style italien en *ré* majeur D
590 opus 170

Piotr Ilitch Tchaïkovski (1840–1893)

Variations sur un thème rococo opus 33

Georges Bizet (1838–1875)

Symphonie n° 1 en *ut* majeur

Sora Elisabeth Lee direction

Alexandre Dmitriev violoncelle

Orchestre national Montpellier Occitanie

Répétition générale scolaire :

jeu 25 avril à 10h

Théâtre la Vignette

Représentation tout public :

• jeu 25 avril à 19h15

Montpellier, Théâtre La Vignette

Durée: ± 1h sans entracte

Prélude au concert: 18h15

Sora Elisabeth Lee

direction



En janvier 2022, Sora Elisabeth se distingue en remplaçant au pied levé le directeur musical de l'Opéra national du Rhin pour la première française de l'opéra *Die Vögel* [*Les Oiseaux*], de Walter Braunfels. Sa direction remarquable est unanimement saluée par la critique et lui vaudra une *standing ovation* lors de cette création. Par la suite Sora a dirigé à l'Opéra du Rhin une nouvelle production de *Giselle* qui a fini par faire le tour de France en 2023. En mai 2023 l'Opéra Comique à Paris lui confie la direction des deux dernières soirées de *Carmen* et elle se fait alors remarquer dans le milieu musical.

Tant que les opéras de Bordeaux et de Nice l'invitent encore pour des productions que l'on peut considérer des projets de jeunes talents, Sora débutera en 2024/25 au Deutsche Staatsphilharmonie avec Beethoven, à Metz avec Bernstein, au Basler Symphoniker avec Korngold et à Toulouse avec Debussy. Elle sera en 2024/25 à l'Opéra de Nancy pour *Barbe-Bleue* de Bartók, au Théâtre du Châtelet à Paris pour la création du *Docteur Miracle et L'Arlésienne* de Bizet et clôturera sa saison à Bastille pour y diriger la production mythique de *La Belle au Bois Dormant* de Noureev pour l'Opéra de Paris.

À ce jour en France, Sora Elisabeth Lee s'est produite en concert avec l'Orchestre Les Siècles, l'Orchestre de Chambre de Paris Elle, l'Orchestre national d'Île-de-France, l'Orchestre Pasdeloup et celui de l'Opéra de Nice. À Montpellier, Bordeaux et Strasbourg. Sora est en train de gagner une belle confiance et retourne déjà deux fois dans ces trois orchestres la saison prochaine. Diplômée avec les honneurs d'un Master

de direction d'orchestre du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris auprès d'Alain Altinoglu, sa formation en France est précédée d'une licence en direction d'orchestre à l'Université de Musique et des Arts du spectacle de Munich en Allemagne. Parallèlement à ses études, Sora Elisabeth bénéficie très tôt d'une solide expérience de direction auprès du BBC Philharmonic, le Münchner Symphoniker, le Münchener Kammerorchester, le Georgisches Kammerorchester Ingolstadt, le Dresdner Philharmonie Kammerorchester, l'Orchestre national Avignon-Provence et le Budapest Symphony Orchestra MÁV. Elle reçoit également les enseignements de Fabio Luisi (Fondazione Arturo Toscanini), Stefan Asbury (Tanglewood Music Center Conducting Fellowship Program), Jorma Panula (Panula Academy), Richard Hetherington et Mark Shanahan (Royal Opera House Covent Garden), Clark Rundell et Mark Heron (Royal Northern College of Music), ainsi que Lawrence Foster, Ed Spanjaard et Ekkehard Klemm. Sora Elisabeth Lee est originaire de Corée, pianiste diplômée et était pendant la saison 2022/23 cheffe assistante de l'Orchestre de Paris auprès du directeur musical Klaus Mäkelä.

Alexandre Dmitriev

violoncelle



Alexandre Dmitriev est né à Kiev (Ukraine). Il a commencé à étudier le violoncelle à l'âge de 6 ans. En 1981, il achève son cursus à l'École Spéciale de musique « enfants surdoués » du Conservatoire de Kiev. La même année, il réussit le concours d'entrée au Conservatoire National Supérieur Gnessine à Moscou où le violoncelliste se perfectionne avec les célèbres professeurs Lev Evgrafov et Valentin Berlinsky (classe de quatuor). En 1985, il remporte le 2^e prix au Concours National de violoncelle de Russie. En 1986, ses études terminées, il entre dans l'ensemble « les Solistes de Moscou » sous la direction de Yuri Bashmet où il devient, en 1987, le 1^{er} violoncelle solo. Alexandre Dmitriev participe à des tournées en Europe, aux États-Unis, au Japon, en Australie, et en tant que soliste aux plus prestigieux festivals de musique de chambre. Depuis 1991, il vit en France. En 1996, le soliste devient 1^{er} violoncelle solo de l'Orchestre national de Montpellier. Chambriste internationalement reconnu, il se produit également en soliste avec l'Orchestre national de Montpellier, l'Orchestre National d'Ukraine, l'Orchestre Régional de Cannes, « les Solistes d'Europe », l'Orchestre de chambre de Wallonie. Il a enregistré des œuvres de Vivaldi, Enesco, Fauré, Chopin, Strauss, Rachmaninov et Chostakovitch. Le musicien joue sur un violoncelle de Jean-Baptiste Vuillaume.

Franz Schubert (1797–1828)

Portrait de Franz Schubert, huile sur toile (1875),
Wilhelm August Rieder (1796–1880), musée de Vienne ▼



Compositeur autrichien mondialement reconnu aujourd'hui, Franz Schubert est le 12^e d'une fratrie de 15 enfants et seuls 4 de ses frères et sœurs survivent. Son père lui apprend très tôt le violon et son frère le piano-forte. Alors

que ses dons impressionnent, ses parents le confient à Michael Holzer, organiste réputé, pour qu'il lui apprenne les rudiments de la composition, de l'orgue et du chant. Mais il devient vite évident que le jeune Schubert a besoin de plus. Ses parents l'inscrivent à la Stadtkonvikt, où le jeune garçon s'avèrent être un très bon élève... dont les notes finissent par chuter puisqu'il passe le plus clair de son temps à composer. Sous la pression de son père, Schubert quitte l'institution musicale et devient instituteur, profession plus noble que celle de compositeur. Malheureusement, le milieu ne convient pas du tout à ce musicien né, qui n'arrive pas à asseoir son autorité auprès des élèves.

Il claque la porte et part vivre à Vienne de son art. Il y fréquente beaucoup de poètes, de peintres, se fait des amis parmi les artistes viennois de son temps. Le régime policier instauré à Vienne pousse les jeunes à se réunir en cercles de lecture et c'est dans ce contexte que naissent les schubertiades, des réunions autour des œuvres du compositeur. Il y joue une grande partie de ses trio, quatuors, pièces à 4 mains... nombre de ses œuvres trouvent donc un écho dans cette époque marquée par le régime policier (polkas, mazurkas et autres danses, notamment).

C'est aussi avec le genre du lied, un chant accompagné au piano sur des poèmes de son temps, que Schubert va se faire remarquer. Ses mises en musique sont bouleversantes, accompagnant le texte sans jamais le copier ni le trahir. Persuadé qu'il s'agit de la poule aux œufs d'or, le compositeur tente également de composer un opéra, sans succès : de nombreuses tentatives restent inachevées et il se heurte au public viennois, friand d'opéras italiens plus légers.

D'un caractère doux, timide, presque effacé, Schubert n'a pas le tempérament pour la scène (ses personnages sont d'ailleurs son reflet inversé : volontaires, orgueilleux et héroïques) et sa maladresse aura raison de certaines relations professionnelles. S'il admire Beethoven sans avoir jamais osé le rencontrer, ils sont d'un tempérament totalement opposé : Beethoven l'irascible d'un côté, Schubert le passif de l'autre. Ce caractère l'empêchera, par exemple, d'aller au bout de ses études de piano, alors même que la virtuosité est plébiscitée à Vienne.

Comble du malheur, Schubert, atteint de la syphilis, décline dès l'âge de 26 ans et s'éteint lorsqu'il a à peine 31 ans. Il laisse derrière lui un impressionnant catalogue d'œuvres composé de lieder, de pièces pour piano, de symphonies...

Ouverture dans le style italien en ré majeur D 590 opus 170

À la fin du XVIII^e siècle, le « style italien » est régulièrement évoqué par les compositeurs pour désigner des musiques claires, légères et limpides par opposition à la dense intellectualité allemande et à l'élégante retenue française. La mélodie, le chant est la figure centrale de ce style italien qui la place dans un écrin harmonique discret : rien dans l'accompagnement ne doit l'entraver ni risquer de la brouiller ou de la recouvrir.

Celui-ci se fait donc le plus léger possible et toute l'expressivité de la musique passe dans la courbe de la mélodie. Il faut ajouter à cela qu'au moment où Schubert écrit son ouverture, l'opéra italien règne sur l'Europe, faisant admirer tant ses effets théâtraux que la force et la souplesse de son chant dans des airs toujours plus virtuoses. Les opéras de Rossini conquièrent, entre autres, le public viennois.

Enfin, ce début du XIX^e siècle voit naître l'idée de sentiment national et, au-delà d'un style bien établi, les musiciens sont de plus en plus tentés de colorer leurs pièces d'impressions locales et de caractères nationaux. *L'Ouverture dans le style italien* de Schubert se pare tour à tour de ces différentes influences.

↳ **J'écoute :** La mélodie très chantante de l'introduction soutenue par son accompagnement ondoyant qui évoque les barcarolles, ces mélodies chantées par les gondoliers vénitiens sur les flots mouvants des canaux. À cela s'oppose l'effet théâtral créé par le surgissement dramatique du *tutti* orchestral qui vient soudainement assombrir l'insouciance de la barcarolle.

À la suite de cette introduction, la mélodie est encore et toujours mise au centre. De la clarté de la forme à la légèreté de l'accompagnement, tout concourt à la mettre en valeur. Or, qu'aime-t-on écouter chez un bon chanteur d'opéra ? Le timbre de sa voix, son « grain » et ses multiples nuances. Ainsi en est-il de la mélodie de Schubert qui, passant d'un instrument à l'autre, se colore de différents timbres.

Piotr Ilitch Tchaïkovski

(1840–1893)

Piotr Ilitch Tchaïkovski est né le 7 mai 1840 à Votkinsk (Oural) et mort le 6 novembre 1893 à Saint-Pétersbourg. Fils d'un industriel et d'une mère d'origine française, il se destine tout d'abord à une carrière juridique avant d'entrer au Conservatoire de Saint-Pétersbourg où il étudie la flûte, le piano, l'orgue et la composition.

Bien qu'il fréquentât le Groupe des Cinq, musiciens qui, autour de Borodine, Cui, Rimski-Korsakov et Moussorgski prônaient un retour aux traditions populaires russes, Tchaïkovski adopta un des langages les plus occidentaux des musiciens russes de son temps. Professeur d'harmonie au Conservatoire de Moscou, il compose tout d'abord ses trois premières symphonies, son célèbre *Concerto pour piano en si bémol mineur* et la musique du ballet *Le Lac des cygnes*.

Après un mariage raté avec une ancienne élève, il mène une vie mondaine et voyage notamment en France, en Suisse (d'où il écrira son opéra *Eugène Onéguine* en 1878), à Rome et aux États-Unis. À son retour en Russie naîtront de sa collaboration avec le chorégraphe Marius Petipa ses plus grands succès : les ballets *La Belle au Bois dormant* (1890) et *Casse-Noisette* (1892).

Bien que son répertoire le plus connu soit essentiellement symphonique, Tchaïkovski composa également onze opéras, peu joués hors de Russie, excepté *Eugène Onéguine* et *La Dame de Pique*.

Il meurt neuf jours après la création de sa *Sixième Symphonie* dite « Pathétique » et restera dans l'histoire de la musique comme l'un des compositeurs romantiques russes les plus populaires, aux mélodies les plus lyriques, et l'un des plus admirés de ses contemporains français.

∞



Portrait par Nikolai Kouznetsov (1850–1929), 1893 ►

Variations sur un thème rococo opus 33

Quelques définitions

Variations sur un thème : procédé courant durant la seconde moitié du XVIII^e siècle qui consiste à composer ou à reprendre un thème simple (comme *Ah ! Vous dirai-je, maman* chez Mozart) et à en écrire une série de variations. Ces variations ont pour la plupart la même structure temporelle que le thème mais sont plus ornementées (il y a plus de notes et leur débit est donc plus rapide). L'une des variations est souvent écrite dans un style plus expressif que les autres (elle est écrite en mode mineur lorsque le thème est majeur).

Rococo : Style en vogue au XVIII^e siècle, notamment, voisin du style rocaille, et caractérisé par une ornementation surchargée, abondante en volutes, guirlandes etc., par le goût d'une fantaisie débordante, d'une grâce maniérée.

- Par analogie, dans le domaine musical ou littéraire, généralement péjoratif : Ce qui présente des enjolivures superflues, des formules trop apprêtées.
- Au sens figuré, péjoratif : Qui se rapporte à de vieilles traditions, qui date ridiculement.

Source : Article *Rococo*, dans Trésor informatisé de la langue française

J'écoute...

↳ **J'écoute :** l'entrée du soliste est précédée d'une brève introduction orchestrale qui campe le paysage : les cordes instaurent un climat apaisé, éclairé par la « lumière » des bois dans l'aigu. Les *pizzicati* qui suivent annoncent la légèreté de l'accompagnement qui laissera la part belle au soliste, et le solo de cor clôt cette introduction, tel un appel au soliste à faire son entrée.

Thème (*Moderato semplice*) :

↳ **J'écoute :** la mélodie, simple et badine du soliste, dégagée dans l'aigu de son registre, accompagnée par la légèreté des cordes seules. Les phrases musicales sont régulières, symétriques. Seul un bref moment d'inquiétude vient troubler le calme, au sommet de la deuxième phrase. Une sorte de ritournelle orchestrale, retrouvant les caractéristiques sonores de l'introduction, et conclue par le soliste telle une révérence, vient relier le thème à la première variation. Elle sera par la suite utilisée pour relier les variations entre elles.

Variation I (*Tempo della Thema*) :

↳ **J'écoute :** la guirlande du soliste en *triolets* se déploie dans son registre aigu, initialement accompagnée des seuls *pizzicati* de cordes. Tchaïkovski reprend ici un procédé classique, consistant à orner le thème en le moulant dans une formule rythmique régulière. Celui-ci a largement été développé par les compositeurs du XVIII^e siècle comme Mozart entre autres.

Variation II (*Tempo della Thema*) :

↳ **J'écoute :** le violoncelle perd sa régularité rythmique et devient plus incisif. Discontinu, il passe volontiers du grave à l'aigu, dialogue avec les violons de l'orchestre et conclut ses phrases par de grandes fusées ascendantes. L'orchestre lui-même n'est plus traité comme un ensemble homogène, mais placé sous le signe du dialogue.

Variation III (Andante sostenuto):

↳ **J'écoute** : cette troisième variation plus lente se déploie, telle une parenthèse nostalgique, comme dans le monde éloigné des souvenirs. Le lien au thème principal y est plus distant, presque inconscient. On s'y remémore progressivement quelques caractéristiques du début de l'œuvre : la légèreté des *pizzicati*, le retour des triolets et la lumière des flûtes et clarinettes. On retrouve seulement, après un bref épisode soliste, quelques bribes de la ritournelle orchestrale.

Variation IV (Andante grazioso):

↳ **J'écoute** : le violoncelle retrouve son caractère espiègle et gracieux. Il vient nous charmer par ses cadences solistes prenant la forme de trilles et de gammes reliant l'extrême grave à l'extrême aigu de l'instrument.

Variation V (Allegro moderato):

↳ **J'écoute** : le violoncelle, qui poursuit ses gazouillis, n'a plus qu'un rôle secondaire ! C'est tout d'abord à la flûte, puis l'orchestre en *tutti*, que revient le thème. Mais cela n'empêche pas notre instrument soliste de se montrer spirituel lorsqu'il réplique à l'orchestre... et virtuose, car tous ses commentaires débouchent sur un véritable épisode cadentiel où le soliste reprend enfin ses droits !

Variation VI (Andante):

↳ **J'écoute** : L'épisode cadentiel, aux accents quelque peu tragiques, annonçait la couleur de cette variation introspective, au tempo plus modéré. Car c'est bien de solitude introspective qu'il s'agit ici : le soliste n'est guère plus entouré que de quelques *pizzicati* de cordes. Même les flûtes et clarinettes, qui se prêtaient à quelques commentaires, l'abandonnent progressivement... avant le retour de la ritournelle orchestrale, qui apparaît ici dans le mode mineur, revêtant des habits quelque peu inquiétants...

Variation VII e Coda (Allegro vivo):

↳ **J'écoute** : Dans cette variation conclusive, le compositeur réalise une prouesse : créer un « feu d'artifice » tout en conservant le caractère simple et badin du thème initial. Pour ce faire, il amène la virtuosité du soliste à son paroxysme (gammes, arpèges, bariolages) tout en l'incitant à conserver sa légèreté. Plutôt que de déployer l'ensemble à la masse orchestrale, il préfère ainsi réinstaurer des dialogues entre instrumentistes, et même de petits duos espiègles et virtuoses, comme entre le violoncelle solo et la flûte. Il réinjecte en particulier certains gestes caractéristiques de l'œuvre (accompagnement en *pizzicati*, soliste en trilles). Ainsi, cette série de variations se conclut-elle dans une ambiance foisonnante tout en restant en parfaite cohérence avec l'esprit « rococo » du thème.

Georges Bizet (1838–1875)



Né en 1838 à Paris, Alexandre César Léopold Bizet reçoit lors de son baptême – comme il était d’usage à cette époque – un nouveau prénom : Georges. Il est le fils d’une pianiste et d’un perruquier, reconverti un an avant sa naissance en professeur de chant. Les premiers enseignements musicaux du jeune Bizet sont alors assurés par ses parents eux-mêmes, tandis que la famille entière jusqu’à son oncle François Delsarte, professeur de chant très réputé, l’immerge dans la musique, Georges montre d’étonnantes dispositions.

À l’âge de neuf ans, il entre au Conservatoire de Paris où il étudie le piano, l’orgue, l’harmonie et la composition. Diplômé d’un premier prix de piano en 1852, il obtient en 1855 un premier prix d’orgue et de fugue, avant de composer en un mois seulement sa première symphonie, la *Symphonie en ut majeur*.

En 1857, Bizet participe à un concours d’opérette organisé par Offenbach. Sa première œuvre scénique, *Le Docteur Miracle*, remporte alors le premier prix *ex æquo* avec celle de Charles Lecocq.

Composées sur le même livret imposé, les deux opérettes seront jouées en alternance au Théâtre des Bouffes-Parisiens. Cette même année, alors qu’il n’a que 19 ans, le compositeur obtient le Grand Prix de Rome pour sa *Cantate Clovis et Clotilde* (prix le plus prestigieux pour un compositeur). Il s’installe ainsi pour trois années à la Villa Médicis, lieu qui offre un cadre de travail idéal aux jeunes lauréats.

En 1860, c’est dans une situation précaire qu’il rentre à Paris. En pianiste brillant, Bizet subsiste en retranscrivant pour le piano de nombreuses partitions célèbres. Divers projets d’opéras vont également l’occuper, mais, cherchant toujours une forme de perfection musicale Bizet se refusera à l’écriture facile, flattant les oreilles du public bourgeois. Il détruira alors de nombreuses partitions avant de les achever.

Ce n’est qu’en 1863, lorsque Léon Carvalho, directeur du Théâtre-Lyrique, lui commande un opéra que le compositeur parvient au bout de son entreprise. *Les Pêcheurs de perles* est ainsi joué lors de dix-huit représentations et rencontrent un succès mitigé malgré les critiques très encourageantes de confrères tels que Berlioz.

Quelques années plus tard, Bizet épouse Geneviève Halévy et intègre ainsi une grande famille juive très influente dans le Paris de l’époque. En effet, le père de Geneviève, compositeur de métier, est non seulement le professeur de composition de Bizet mais aussi membre de l’Institut et secrétaire perpétuel de l’Académie des Beaux-Arts, tandis que son cousin Ludovic Halévy est un librettiste réputé qui, quelque temps plus tard signera le livret de *Carmen* avec Henri Meilhac.

Après la guerre de 1870, Bizet est nommé chef des chœurs de l'Opéra de Paris, mais il se retire au bout d'une petite année, préférant le poste de chef de chant qu'on lui propose à l'Opéra-Comique. C'est dans cette salle qu'il crée *Djamileh* en 1872, année où il compose également *L'Arlésienne*, son premier grand succès, et la *Suite pour piano à quatre mains Jeux d'enfants*, probablement sa pièce la plus inspirée, la plus libre et la plus personnelle.

Son style s'affirmant peu à peu et s'affranchissant du carcan social dans lequel il évolue, Bizet se penche sur son nouveau projet, un opéra d'inspiration réaliste, refusant toute intrigue bourgeoise pour mettre en scène des bohémiens et contrebandiers : *Carmen*.

Malheureusement, le 3 juin 1875, soit trois mois exactement après la création de *Carmen*, Bizet meurt subitement, sans pouvoir mesurer la consécration de ce qui demeure aujourd'hui encore le plus grand chef-d'œuvre de l'opéra français.



Affiche pour la création de *Carmen* (1875)

Symphonie n°1 en ut majeur

« Songez à Mozart et lisez-le sans cesse. Munissez-vous de Don Juan, des Noces, de la Flûte, de *Così fan tutte*. Lisez Weber aussi. Vive le soleil, l'amour... Ne riez pas et ne me maudissez pas. Il y a là une philosophie qu'on peut rendre très élevée. »

Georges Bizet, Lettres à un ami – 1865–1872. Juin ou juillet 1865.

« Je ne suis pas fait pour la symphonie. J'ai besoin de la scène [de l'opéra], sans elle je ne peux rien. »

Propos de Georges Bizet rapportés par Camille Saint-Saëns

J'écoute...

↳ **J'écoute :** Bizet reprend, à l'identique ou presque, certains effets de la *Symphonie n°1* de son mentor Gounod composée la même année : l'accord initial dynamisé par un impact de timbale, le *Fugato* dans le second mouvement, l'imitation d'un trio de musettes dans le troisième ou encore la présence récurrente de *pizzicati* venant texturer l'orchestration.

I. Allegro vivo

↳ **J'écoute :** le caractère solaire et énergique du mouvement ; la symétrie des phrases musicales et la clarté du discours, soulignée par le traitement de l'orchestre. Chaque épisode est ainsi caractérisé par une pâte sonore qui lui est propre et les groupes orchestraux sont placés sous le signe de la complémentarité. Deux éléments principaux s'opposent ainsi : un premier, incisif, caractérisé par le dialogue entre vents et cordes. Un second, plus lyrique, joué par un hautbois solo accompagné de cordes en arrière-plan. Ces différents ingrédients qui composent la symphonie sont nettement différenciés au même titre que le rôle des différents instruments de l'orchestre et participent d'un idéal de clarté cher à Bizet.

Dans les zones de transition, l'orchestre est dynamisé par les *Trémolos* de cordes, et les cadences sont ponctuées par les cuivres et les timbales. Certaines conceptions ici mises en œuvre sont plus propres au XIX^e siècle : les violons en *pizzicati* qui viennent enrichir la texture orchestrale, l'appel lointain du cor qui lance le développement, l'enchaînement qui amène le paroxysme conduit par un mouvement chromatique ascendant.

II. Adagio

↳ **J'écoute :** l'installation du caractère du mouvement est ici particulièrement remarquable : avant même que le hautbois, son personnage principal, n'entre en scène, tout le reste de l'orchestre instaure une atmosphère quelque peu solennelle. Cordes et cors s'assemblent en une pâte sonore ample, qu'éclairent les ponctuations d'une flûte, d'une clarinette et d'un basson, auxquelles répondent ensuite altos et violoncelles. C'est ensuite l'entrée de notre protagoniste, dont la romance, mélancolique, chromatique et comme enroulée sur elle-même, est plongée dans une solitude que ne suffisent pas à combler les seuls *pizzicati* de cordes.

Mais l'orchestre se mobilise pour rasséréner notre personnage solitaire : clarinettes, bassons, puis flûtes ramènent un ample *tutti* conduit par la mélodie des violons, dont l'accompagnement n'exclut pas la persistance des *pizzicati*, lui donnant presque un caractère de sérénade. L'étonnant *Fugato* qui suit (retour dans le passé ou simple imitation de la *Symphonie n° 1* de Gounod ?) ramène la romance de notre hautbois, mais celui-ci, ayant replongé dans ses souvenirs, n'est plus tout à fait aussi seul, entouré de ponctuations de bois et de figures descendantes des violons en *pizzicati* rappelant l'épisode central.

III. Allegro vivace

↳ **J'écoute** : ce mouvement s'apparente à un *scherzo* par son caractère énergique et enjoué. On retrouve un traitement orchestral analogue à celui du premier mouvement, fondé sur le dialogue et l'opposition entre les différents groupes orchestraux.

Les bois, lorsqu'ils se retrouvent seuls, apportent légèreté et féerie, tandis que l'énergie du *scherzo* se voit absorbée par l'irruption d'un thème lyrique des violons, auxquels deux cors en arrière-plan donnent la réplique. L'épisode central, nommé Trio comme il est d'usage, est une lointaine évocation de son origine historique, puisque celui-ci était originellement joué par un trio de musettes.

On en repère ici les éléments caractéristiques : la présence d'un bourdon aux violoncelles et aux altos ; le thème qui, par son alliage de deux timbres hétérogènes (clarinette et basson, puis hautbois et clarinette), recrée celui d'un instrument rustique... avant qu'une pâte sonore plus classique ne reprenne le dessus.

IV. Allegro vivace

↳ **J'écoute** : la vivacité, le dynamisme et la fraîcheur caractérisent ce mouvement final, à l'image de la verve juvénile du compositeur de 17 ans. La musique se voit sans cesse renouvelée par des bifurcations inattendues, des oppositions dynamiques, une inventivité mélodique et sonore sans cesse renouvelée. Essayez d'identifier les principaux personnages de ce mouvement et de suivre leurs trajectoires et leurs évolutions au cours de l'aventure qu'ils vivent ensemble !



« La candeur, la grâce naïve, la douce joie, ou la douleur d'un être faible, conviennent aux accents du hautbois : il les exprime à merveille dans le cantabile. »

Hector Berlioz, *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, 1844

Pistes pédagogiques

Les œuvres de ce programme s'attachent à un idéal de clarté et d'équilibre. Elles proposent une musique lumineuse, légère, ou chaque respiration à sa place.

- Mais comment obtenir une telle musique ?
- Par quels moyens construire un discours musical clair et lisible lorsque l'on a un orchestre, et donc autant de musiciens, à disposition ?

Pour tenter de répondre à cette question par l'expérimentation, on peut proposer aux élèves de se mettre à la place de l'orchestre : Dans l'orchestre, chaque groupe d'instruments joue un élément musical et c'est la superposition de tous ces éléments qui produit la musique.

Cependant, les éléments n'ont pas tous la même importance, sans quoi ce serait une véritable cacophonie ! Comme pour un tableau, une musique d'orchestre est constituée de différents plans sonores : l'arrière-plan, les plans intermédiaires, et enfin le premier plan.

1. On peut donc répartir dans l'espace les élèves en plusieurs groupes. Le groupe le plus au fond assurera l'arrière-plan : quelle musique (petites percussions, percussions corporelles, sons chantés...) peut-il imaginer pour jouer son rôle ? De même pour les groupes situés au milieu, que vont-ils faire pour remplir les plans intermédiaires ? Enfin, le groupe tout devant devra faire entendre un premier plan musical, l'objet ou le personnage sur lequel est centrée toute l'attention. Il ne reste plus qu'à faire jouer les groupes tous ensemble : arrive-t-on à se concentrer sur ce que propose le premier plan ? Perçoit-on la profondeur de l'espace sonore ? Comprend-t-on ce qu'il se passe ? Pour répondre à ces questions, il est important que des élèves viennent écouter du point de vue du public, c'est-à-dire face au premier plan car on ne percevra pas le même résultat sonore depuis ce point de vue et depuis l'intérieur des groupes.

2. On peut ensuite demander aux groupes d'échanger leurs places (le groupe du fond vient au premier plan, le groupe de devant recule...) tout en continuant à jouer la même chose qu'à leur ancienne place. Cela change-t-il quelque chose ? On peut alors à nouveau répondre aux questions précédentes. Il se dégage de cette expérience que les plans doivent remplir des conditions qui leur sont propres : un premier plan trop diffus ou sans caractère se perdra dans les autres plans, un arrière-plan trop présent masquera tout le reste, trop discret, on le percevra pas et cela fragilisera tous les autres plans... Quelles sont les caractéristiques musicales nécessaires à chaque plan ?

3. Pour conclure l'expérience, on peut tester des modifications sur les différents plans pour trouver le résultat sonore le plus clair, le plus expressif, le plus tendu... Plus les plans sonores seront lisibles et distincts les uns des autres, plus la musique paraîtra claire, légère, équilibrée et aérée. Le même atelier peut aussi se faire en remplaçant les sons par des gestes ou pas de danse correspondant à chacun des plans et en cherchant une lisibilité et un équilibre visuel convaincant.

Glossaire

Bariolage

Technique propre aux instruments à cordes frottées consistant à jouer alternativement sur chacune de leurs quatre cordes par un mouvement rotatif de l'archet.

Bourdon

Terme désignant la persistance d'un ou plusieurs instruments vibrant toujours sur une même note (historiquement, la vielle à roue, l'harmonium ou la cornemuse...), ou sur deux notes formant un intervalle de quinte, comme c'est ici le cas chez Bizet.

Cadence

Terminaison d'une phrase musicale, souvent accompagnée d'un enchaînement d'accords conclusif. Les cadences balisent notre perception de la forme musicale.

Cadence soliste, épisode cadentiel

Passage où le soliste joue seul, ce qui lui permet généralement de mettre en avant sa virtuosité.

Chromatique

Se dit d'un enchaînement qui procède par mouvements resserrés, demi-ton par demi-ton (ce qui revient, sur un piano, à enchaîner des touches blanches et noires consécutives).

Développement

Passage qui n'introduit généralement pas de nouvelle idée musicale mais fait évoluer des idées précédemment introduites, souvent en les confrontant. On rencontre usuellement de tels épisodes dans les premier et quatrième mouvements de sonates, d'œuvres de musique de chambre ou de symphonies.

Groupes orchestraux

L'orchestre se subdivise en plusieurs groupes : les vents, les percussions et les cordes. Les vents se subdivisent eux-mêmes en bois et en cuivres.

Fugato

Passage dans lequel les voix entrent successivement, en s'imitant l'une l'autre. Le terme dérive du mot « fugue », qui désigne, depuis la période baroque, une pièce entièrement conçue selon ce principe.

Glossaire

Pizzicato

Technique consistant à activer la corde non pas avec l'archet, mais avec le doigt, comme sur un instrument à cordes pincées (guitare, harpe...).

Scherzo

Signifiant « plaisanterie », ce terme italien désigne un mouvement à caractère divertissant, qui va remplacer le menuet dans les œuvres en quatre mouvements au XIX^e siècle. Son épisode central est nommé « trio » en référence au trio de musettes qui en constitue l'origine. Si le troisième mouvement de la *Symphonie en ut majeur* de Bizet a bien un caractère de *scherzo*, le compositeur le qualifie encore de menuet (« *Da capo il minuetto* »), témoignant de cette évolution.

Trémolo

Technique de jeu propre aux instruments à cordes frottées consistant à répéter une même note le plus rapidement possible en inversant à chaque mouvement le sens de l'archet.

Trille

Alternance rapide entre deux notes consécutives.

Trio de musettes

L'accordéon et le bal musette n'existent que depuis le milieu du XIX^e siècle ! Jusqu'au XVI^e siècle, le terme musette désigne un petit hautbois, très en vogue dans les musiques de plein-air. À la fin du XVII^e siècle, Jean-Baptiste Lully participe entre autres à importer cette norme dans la musique de cour, en préconisant par exemple d'employer deux hautbois et un basson pour jouer le second des deux menuets qui s'enchaîneraient. L'organisation qui en découle (menuet/trio/reprise du menuet) est à l'origine de la forme des menuets et *scherzos* classiques et romantiques (voir *scherzo*). Sous les règnes de Louis XIV et Louis XV, la musette s'anoblit et sa facture se développe en incluant une poche à air (d'où l'étymologie commune de la musette et de la cornemuse).

Triolet

Formule rythmique associant les notes par groupes de trois.

Tutti

Passage dans lequel tout l'orchestre ou presque joue simultanément.



**Opéra Orchestre
National
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale

Service Développement Culturel
Actions artistiques et pédagogiques

Carnet spectacle réalisé sous la direction de
Mathilde Champroux

Rédaction des textes

Laurent Lellouch et Romane Lecomte

France Sangenis, Jonathan Parisi et Mathilde Champroux (biographies)

Réalisation graphique

Cédric Épaillard

Illustration de couverture

Lim Kiihwan

