



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle

Drame et passion

Rachmaninov • Berlioz



Opéra Orchestre National Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale
Roderick Cox
directeur musical

Bibliographie:

BERLIOZ, Hector, *Symphonie fantastique*, London, Ernst Eulenburg Ltd., 1993
TRANCHEFORT, François-René (sous la direction de), *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986
FOUSNAQUER, Jacques-Emmanuel, *Rachmaninov*, Paris, Seuil, collection « Solfèges », 1994
GROLEAU, Jean-Jacques, *Rachmaninov*, Arles, Actes Sud, 2016
BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, Paris, Symétrie éd., 2010
BARRAUD, Henry, *Hector Berlioz*, Paris, Fayard, 1979
MESSINA, Bruno, *Berlioz*, Arles, Actes sud, 2018

Sitographie:

Exposition Berlioz à la Bibliothèque Nationale de France :
<https://expositions.bnf.fr/berlioz/index.htm>
Le Romantisme en Histoire des Arts :
<https://histoiredesarts.culture.gouv.fr/Mouvements-artistiques/Le-romantisme>
<https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/N-4144-11906.pdf>
<https://pad.philharmoniedeparis.fr/contexte-le-romantisme-et-le-fantastique.aspx>



Drame et passion

Rachmaninov • Berlioz

Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Concerto pour piano en fa dièse mineur opus 1

Hector Berlioz (1803–1869)

La Symphonie fantastique opus 14

Eivind Gullberg Jensen direction

Jonathan Fournel piano

Orchestre national Montpellier Occitanie

Répétition générale scolaire

ven 6 déc. à 9h30

Opéra Berlioz, Le Corum

Représentations tout public

• ven 6 déc. à 20h

↳ Durée: ± 1h40 avec entracte

↳ Prélude au concert: 19h, Le Corum

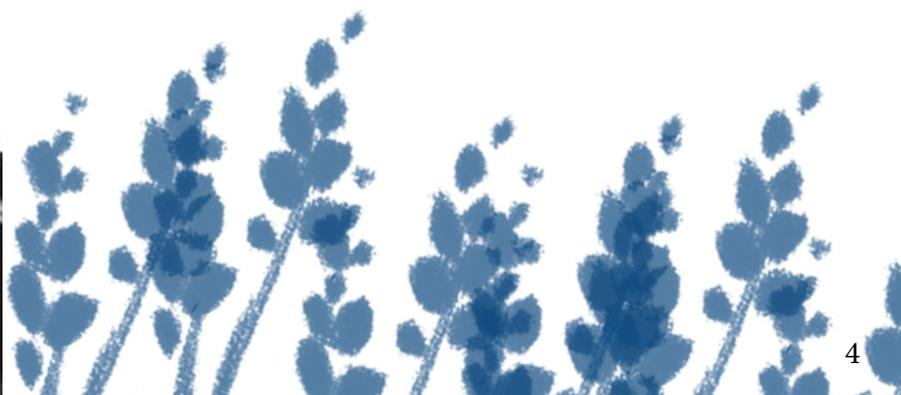
Sergueï Rachmaninov (1873–1943)

Né à Oneg le 1^{er} avril 1873 et mort à Beverly Hills le 28 mars 1943, Sergueï Vassilievitch Rachmaninov est un compositeur russe naturalisé américain à la toute fin de sa vie.

Il a neuf ans lorsqu'il rentre au conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il étudie le piano sous la houlette d'un ami de Tchaïkovski. Il en ressort doté d'une très solide culture musicale, instrumentale et théorique. D'un tempérament anxieux et introverti, il reste fidèle dans ses œuvres à une écriture tonale, post-romantique, où l'on entend l'influence de Tchaïkovski, indifférent aux évolutions du langage musical insufflées par ses contemporains.

Contraint par la Révolution Russe de 1917 de s'exiler en Europe puis aux États-Unis, où il s'installa définitivement, Rachmaninov garda jusqu'à la fin de sa vie la nostalgie de son pays natal. Ses œuvres sont teintées des couleurs des chants orthodoxes russes, d'une palette harmonique riche, d'une grande puissance sonore et ses concertos pour piano font partie des plus joués du répertoire.

Ses symphonies sont également des œuvres essentielles, notamment la deuxième et la troisième symphonie, et son poème *L'Île des morts* est considéré comme un chef-d'œuvre de premier plan.



Hector Berlioz (1803–1869)

Fils d'un médecin de l'Isère qui destinait son fils à une carrière médicale, Hector Berlioz devient, au cours d'une vie « riche, fine, forte et débordante », ainsi que la décrivait Romain Rolland, une figure phare du Romantisme français, compositeur, chef d'orchestre, critique musical, écrivain. Hector Berlioz voit le jour le 11 décembre 1803. Son père, tout en lui faisant suivre des études de médecine, détecte très tôt les dons de son fils pour la musique et lui fait suivre des cours de flûte et de guitare. Il commence à composer dès l'âge de quinze ans et découvre, en 1821, les opéras de Gluck. C'est pour lui une révélation : « Je jurai, en sortant de l'Opéra, que, malgré père, mère, oncles, tantes, grands-parents et amis, je serai musicien ». Contre l'avis de ses parents, il quitte le domicile familial pour Paris afin de suivre les enseignements de Le Sueur et de Reicha au Conservatoire dans les classes de composition, fugue et contrepoint. À la fin des années 1820, il fait la double découverte de Beethoven et de Shakespeare, et cela va marquer un tournant dans sa manière de composer. « Je venais d'apercevoir, en deux apparitions, Shakespeare et Weber ; aussitôt, à un autre point de l'horizon, je vis se lever l'immense Beethoven. La secousse que j'en reçus fut presque comparable à celle que m'avait donnée Shakespeare. Il m'ouvrait un monde nouveau en musique, comme le poète m'avait dévoilé un nouvel univers en poésie ». 1830 est l'année du manifeste du Romantisme musical français par la création de l'immense *Symphonie fantastique*. Cette œuvre, résolument moderne, passionnée, largement autobiographique, soulève l'enthousiasme des spectateurs et consacre Berlioz comme le créateur de l'orchestre moderne par la maîtrise des possibilités instrumentales et les alliages sonores inédits. S'ensuivent des œuvres phares comme le *Requiem* de 1837, la symphonie *Roméo et Juliette* en 1839 ou *La Damnation de Faust* en 1846. Parallèlement, il poursuit une carrière de chef d'orchestre où il dirige entre autres ses propres œuvres dans toute l'Europe, notamment en Angleterre et en Russie. En 1863, à Weimar, est créé *Les Troyens*, opéra en cinq actes, apothéose de sa carrière créatrice, annonçant les grands opéras de Wagner. Six ans plus tard, le 8 mars 1869, meurt à Paris le musicien ayant redéfini les lois de l'orchestration, ayant fait entrer le drame dans la symphonie, ayant résolument tourné la musique française vers l'avenir.



Berlioz en dix œuvres :

Symphonie Fantastique, 1830
Harold en Italie, 1834
Benvenuto Cellini, 1834–1838
Requiem, 1837
Grande symphonie funèbre et triomphale, 1840

Les Nuits d'été, 1840–1841
Le Carnaval romain, 1843–1844
La Damnation de Faust, 1846
L'Enfance du Christ, 1850–1854
Les Troyens, 1856–1858

Genèse des œuvres

Sergueï Rachmaninov,

Concerto pour piano en fa dièse mineur opus 1, 1892–1919

C'est l'œuvre d'un étudiant que ce premier *Concerto pour piano* de Sergueï Rachmaninov. L'œuvre d'un jeune homme de dix-huit ans, élève des pianistes Zverev et Ziloti au conservatoire de Moscou. Le premier mouvement y fut d'ailleurs créé le 17 mars 1892 par l'orchestre des étudiants et le compositeur lui-même au piano, sous la baguette de Vassili Safonov. Rachmaninov conservera toute sa vie une tendresse pour cette œuvre où il retrouvait intacte la fraîcheur de sa jeunesse, un peu dépité toutefois qu'on ne lui réclame toujours que ses 2^e et 3^e concertos. Si Rachmaninov laissa à l'orchestre des pages magnifiques comme ses symphonies, *L'Île des morts* (1909) ou encore les *Danses symphoniques* (1941), c'est le piano qui lui apportera toute sa renommée et qui lui offrira l'écrin parfait pour exprimer sa personnalité slave si singulière. Les quatre concertos écrits pour l'instrument sont des monuments pianistiques toujours désirés et redoutés par les interprètes, alliant la virtuosité et l'impétuosité à un lyrisme suave et profond. Achievé à l'été 1891, le concerto fut remanié presque trente ans plus tard, dans une révision publiée en 1920 et qui est devenue la version de référence, plus sobre dans son écriture et plus variée dans son orchestration.

Hector Berlioz,

Symphonie fantastique opus 14, 1830



Attention : monument ! La *Symphonie fantastique*, l'« *Hernani* » musical des années 1830, est l'œuvre qui, de par ses dimensions, sa puissance expressive, sa passion échevelée, fit basculer la musique française dans le Romantisme. Assurément, il y aura eu un avant et un après le 5 décembre 1830, soir où l'œuvre, dirigée par François Habeneck résonna pour la première fois sous les plafonds du Conservatoire de Paris.

Accolée plus tard au mélologue *Lélio ou le Retour à la vie*, conçu comme étant son complément, l'œuvre symphonique fut tout d'abord sous-titrée « Épisode de la vie d'un artiste », artiste qui ne peut être identifié autrement que comme Berlioz lui-même. À l'époque de la composition de sa symphonie, il éprouve une passion dévastatrice pour la comédienne

irlandaise Harriet Smithson, qu'il a découverte trois ans plus tôt dans *Hamlet* et *Roméo et Juliette*, passion qu'il décrira dans ses *Mémoires* comme la « tristesse accablante d'un jeune cœur qu'un amour sans espoir commence à torturer ». Dans la symphonie, il se peint sous les traits d'un artiste obsédé par la figure de sa bien-aimée.

Quelques semaines avant la création de la *Symphonie fantastique*, Berlioz fit paraître dans la presse un « programme » détaillant en cinq parties les mouvements du drame qui se joue. Ce qui fera de l'œuvre le parangon de ce que Liszt nommera la « musique à programme », genre symphonique où la musique est sous-tendue par une trame littéraire ou visuelle, le plus souvent d'essence narrative. Berlioz justifie ainsi la publication de ce programme :

Le compositeur a eu pour but de développer, dans ce qu'elles ont de musical, différentes situations de la vie d'un artiste. Le plan du drame instrumental, privé du secours de la parole, a besoin d'être exposé à l'avance. Le programme suivant doit donc être considéré comme le texte parlé d'un opéra, servant à amener des morceaux de musique, dont il motive le caractère et l'expression.

Ces cinq parties qui décomposent la symphonie sont les suivantes :

1. Rêveries et Passions
2. Un bal
3. Scène aux champs
4. Marche au supplice
5. Songe d'une nuit de Sabbat

Sous la plume d'un compositeur nourri de Goethe et de Shakespeare, c'est un parcours tout Romantique que suit ce personnage, subissant tour à tour la passion, le ravissement, la douleur, les affres de la mort, aux prises avec cette « idée fixe », cette image de la bien-aimée tantôt douce, tantôt passionnée, voire grotesque et grimaçante.

L'idée de la bien-aimée est figurée sous la forme d'une mélodie qui navigue dans tous les mouvements de la symphonie et qui adopte des aspects rythmiques et instrumentaux différents en fonction des sentiments dépeints, ce dont Wagner saura se souvenir en introduisant dans ses opéras le concept du Leitmotiv.

La création de la *Symphonie fantastique* rencontra un immense enthousiasme de la part du public... mais l'indifférence d'Harriet Smithson. Ce n'est que deux ans plus tard, invitée à l'audition de la version définitive par un ami, que la jeune comédienne irlandaise finira par se reconnaître sous les traits de cette bien-aimée, et finira par épouser Hector Berlioz en 1833. Si leur amour ne résistera pas à l'usure de la vie, la *Symphonie fantastique* gardera intacte la flamme de cette passion qu'éprouva ce jeune musicien pour une jeune fille entrevue un soir sur la scène de l'Odéon.



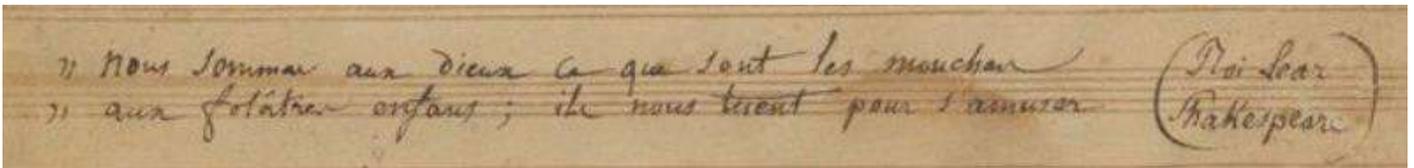
Symphonie fantastique: le programme

En exergue de la partition, deux citations de la main de Berlioz : l'une d'un poème de Victor Hugo, publié à peine six mois avant la création de la *Symphonie fantastique*, et l'autre du *Roi Lear* de Shakespeare, l'auteur auquel il doit sa rencontre avec Harriet Smithson.



Certes, plus d'un vieillard sans flamme et sans cheveux,
Tombé de lassitude au bout de tous ses vœux,
Pâlirait s'il voyait, comme un gouffre dans l'onde,
Mon âme où ma pensée habite comme un monde,
Tout ce que j'ai souffert, tout ce que j'ai tenté,
Tout ce qui m'a menti comme un fruit avorté,
Mon plus beau temps passé sans espoir qu'il renaisse,
Les amours, les travaux, les deuils de ma jeunesse,
Et quoiqu'encore à l'âge où l'avenir sourit,
Le livre de mon cœur à toute page écrit!

Victor Hugo, *Les feuilles d'automne*, « Ce siècle avait deux ans », 23 juin 1830



(Gloucester)

« Nous sommes aux Dieux ce que sont les mouches aux folâtres enfants ;
ils nous tuent pour s'amuser. »

William Shakespeare, *Le Roi Lear*, 1603–1606, Acte IV, scène 1

Programme de la symphonie

I. Rêveries et Passions

L'auteur suppose qu'un jeune musicien, affecté de cette maladie morale qu'un écrivain célèbre¹ appelle le *vague des passions*, voit pour la première fois une femme qui réunit tous les charmes de l'être idéal que rêvait son imagination, et en devient éperdument épris. Par une singulière bizarrerie, l'image chérie ne se présente jamais à l'esprit de l'artiste que liée à une pensée musicale, dans laquelle il trouve un certain caractère passionné, mais noble et timide comme celui qu'il prête à l'objet aimé.

Ce reflet mélodique avec son modèle le poursuit sans cesse comme une double idée fixe. Telle est la raison de l'apparition constante, dans tous les morceaux de la symphonie, de la mélodie qui commence le premier *Allegro*. Le passage de cet état de rêverie mélancolique, interrompue par quelques accès de joie sans sujet, à celui d'une passion délirante, avec ses mouvements de fureur, de jalousie, ses retours de tendresse, ses larmes, ses consolations religieuses, est le sujet du premier morceau.

II. Un bal

L'artiste est placé dans les circonstances de la vie les plus diverses, au milieu *du tumulte d'une fête*, dans la paisible contemplation des beautés de la nature; mais partout, à la ville, aux champs, l'image chérie vient se présenter à lui et jeter le trouble dans son âme.

1 Chateaubriand, *Génie du christianisme* chapitre IX, II^e partie, livre III

III. Scène aux champs

Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un *ranz* des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement ; il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait !... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'*Adagio*. À la fin, l'un des pâtres reprend le *ranz* des vaches ; l'autre ne répond plus... Bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence...

IV. Marche au supplice

Ayant acquis la certitude que son amour est méconnu, l'artiste s'empoisonne avec de l'opium. La dose du narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un sommeil accompagné des plus étranges visions. Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné, conduit au supplice, et qu'il assiste à sa propre exécution. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. À la fin de la marche, les quatre premières mesures de l'idée fixe reparaissent comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

V. Songe d'une nuit de Sabbat

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire, cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité ; ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque ; c'est elle qui vient au sabbat... Rugissement de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... Glas funèbre, parodie burlesque du *Dies irae*, *ronde du sabbat*. La ronde du sabbat et le *Dies irae* ensemble.

Écoute 1

Concerto pour piano n°1 en fa dièse mineur, opus 1, 1892, I. Vivace

Les premières notes de ce concerto sont également celles de la carrière du compositeur russe. Alors qu'il est encore étudiant au Conservatoire de Moscou, résonnent déjà les inflexions mélodiques si particulières, cet élan rythmique caractéristique du langage de Rachmaninov. Pour autant, de prestigieux modèles y jettent encore leur ombre, notamment Grieg, entendu dans la maison familiale joué par son cousin et professeur Alexandre Ziloti. Ainsi que son éminent prédécesseur norvégien, Rachmaninov fait entrer presque directement le piano dès l'ouverture du mouvement, précédé seulement par un appel de fanfare des cuivres sur la tonique.

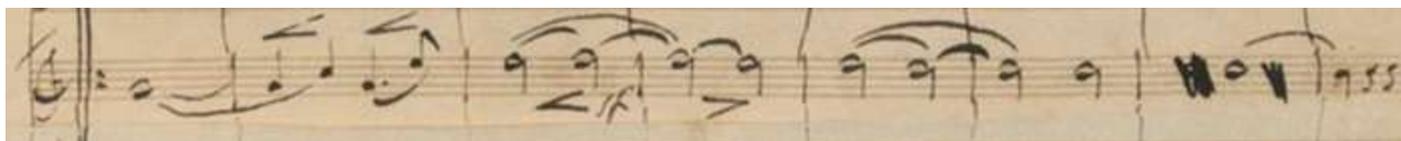
 J'écoute: la prééminence du piano dans ce premier mouvement. Le thème, d'un lyrisme presque douloureux, est ensuite exposé aux cordes puis au piano, orné d'arpèges et soutenu par les cordes. La fraîcheur du jeune musicien s'y déploie ensuite, alternant fougue virtuose et mélodies lyriques, principes d'écriture que Rachmaninov poursuivra dans ses opus suivants.

Écoute 2

Symphonie fantastique, opus 14, 1830, I. Rêveries et passions

Berlioz, tout à son «drame instrumental», fait se rompre les carcans de la symphonie classique, déjà distendus par Beethoven, en mettant la musique et la forme symphonique au service de la seule expression des passions. Les cinq mouvements sont alors conçus comme cinq tableaux de la vie de l'artiste en proie aux tourments amoureux. L'idée fixe, figurant la bien-aimée, est le thème unificateur de toute l'œuvre et se modifie en fonction de l'état psychologique du héros.





« Idée fixe », manuscrit autographe de la Symphonie fantastique, Gallica-BnF

 J'écoute: dans ce premier mouvement, j'écoute le thème inaugural, celui d'une romance de jeunesse, témoin d'un amour pur et idéal, puis je repère l'apparition de l'idée fixe aux violons, sur des sauts d'intervalles en *ut* majeur.

Écoute 3

Symphonie fantastique, opus 14, 1830, II. Un bal

Placé au milieu du « tumulte d'une fête », l'artiste cherche à s'abandonner aux joies de la vie mondaine. Le tourbillon d'une valse, brillante, scintillante dans les accents de la harpe, vient l'emporter. Mais hélas, la pensée de son amour impossible s'impose à lui brusquement, interrompant la fête.

 J'écoute: l'entrée de l'artiste dans la fête. Le frémississement des cordes piano allié aux sonorités cristallines de la harpe, sonorités typiquement françaises, nous donne à voir un lever de rideau sur un tourbillonnant bal mondain. Prêtons ici attention aux choix des alliages instrumentaux, que Berlioz théoriserait plus tard dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration* en 1844. Le rythme de la valse s'impose alors au héros, avant que ne revienne, tel un fantôme, l'idée obsédante de la bien-aimée, à la clarinette en *la* dans l'aigu, irisée seulement par une tenue des cors. À ce moment suspendu succède une *Coda* furieuse, où la valse mondaine se mue en une danse tourbillonnante, préfigurant déjà la sarcastique nuit de Sabbat.

Écoute 4

Symphonie fantastique, opus 14, 1830, III. Scène aux champs

« Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches ». Ce mouvement central, qui n'est pas sans rappeler certaines pages de la *Symphonie pastorale* de Beethoven, pourrait faire figure de bucolique accalmie dans les tourments amoureux du poète. Or, les lumineuses premières mesures du mouvement vont bientôt être assombries par des sentiments de jalousie, de peur de l'abandon et de la solitude. Des deux pâtres qui dialoguaient à l'ouverture, il n'en reste qu'un seul, auquel ne répond que le silence.

 J'écoute: dès les premières mesures, ce « ranz des vaches », chant traditionnel des montagnes décrit par Rousseau comme « cet Air si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs troupes, parce qu'il faisoit fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent désir de revoir leur

pays. » La mélodie, reconnaissable à ses sauts d'intervalles (tel un yodel), est dialoguée par un hautbois et un cor anglais situés derrière la scène.

À la fin du mouvement, après l'apparition de l'idée-fixe, le hautbois a disparu et seul reste le cor anglais. Le second pâtre, lui, ne répond plus.

Oboe.
Corno inglese.
(= Oboe II)

Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, III. Scène aux champs, mes. 1-9

Écoute 5

Symphonie fantastique, opus 14, 1830, IV. Marche au supplice

Désespéré de ne pas voir assouvir son amour, l'artiste s'empoisonne à l'opium. La dose étant trop faible pour le tuer, il sombre dans un sommeil peuplé de cauchemars où, rêvant qu'il a tué sa bien-aimée, il se voit conduit à l'échafaud et assiste à sa propre exécution.

Le mouvement, emprunté à la « Marches des gardes » de son opéra *Les Francs-juges*, composé quatre ans plus tôt mais qui ne verra jamais le jour, consiste en une marche implacable jouée par un orchestre chargé en cuivres et en percussions. Suit une fanfare pointée, brillante et incisive. Arrivé à l'échafaud, la clarinette *a cappella* fait entendre une déchirante mélodie, celle de la bien-aimée, comme une dernière pensée avant la mort. Elle est suivie du coup fatal de la lame tombant sur le cou du supplicié, les *pizzicati* des cordes nous donnent alors à entendre la chute de la tête dans le panier, puis les roulements de percussions et les cuivres sont les hurrahs de la foule applaudissant au macabre spectacle.

 J'écoute : le thème de la marche, qui apparaît d'abord aux violoncelles et contrebasses, rejoints par les altos puis les violons dans une inexorable descente mélodique. Lorsque le basson vient contrepointer ce motif, les cordes renversent la mélodie qui, sur le même rythme, devient ascendante.

Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, IV. Marche au supplice, violoncelle & contrebasse, mes. 17-25

Écoute 6

Symphonie fantastique, opus 14, 1830, V. Songe d'une nuit de Sabbat

Toujours en proie aux délires de l'opium, l'artiste se voit assailli de spectres et de monstres venus à ses funérailles pour l'emporter vers les ténèbres. Loin d'avoir été chassée par la mort, l'idée de la bien-aimée est toujours là, obsédante, mais cette fois-ci déformée, grimaçante et sarcastique. Après un grand éclat de rire de sorcières joué par les bois et les cuivres à la mesure 6, elle apparaît, mesure 40, à la clarinette solo, accompagnée cette fois-ci par les timbales, les roulements de grosse caisse et des fusées aux cordes.



Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, V. Songe d'une nuit de Sabbat, clarinette en ut, mes. 40-49

👂 J'écoute : Le rythme de l'idée-fixe qui est déformé, boiteux, agrémenté d'appoggiatures au demi-ton inférieur, ce qui lui confère un aspect grinçant et disharmonieux.

Bientôt, on entend sonner le glas, puis la lugubre mélodie du *Dies Irae* intervient aux ophicléides et aux bassons. Enfin c'est la ronde des sorcières, à laquelle le *Dies Irae* vient se mêler, transformé, caricaturé. C'est l'embrassement de tout l'orchestre jusqu'à l'apothéose finale.

Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, V. Songe d'une nuit de Sabbat, bassons, ophicléide et cloches, mes. 127-145

Autour de la *Symphonie fantastique* de Berlioz

Le *Dies Irae* et les musiciens

À la fin du cinquième et dernier mouvement de la *Symphonie fantastique*, « Songe d'une nuit de Sabbat », Berlioz nous fait entendre un *Dies Irae* aux vents graves, lugubrement accompagnés des cloches. Cette mélodie, notée telle quelle dans la partition, est une des plus anciennes et plus célèbre phrase musicale, empruntée à une séquence médiévale chantée.

Cette hymne liturgique serait apparue dès le VI^e siècle, mais c'est au XIII^e qu'elle adopte la forme



qui nous est parvenue et intègre le corpus grégorien. C'est également à cette époque qu'elle semble avoir été incluse dans la messe de Requiem, pour le repos des défunts. Écrit en latin, inspiré par les textes de l'Apocalypse, le poème évoque la parousie du Christ au son terrible de la trompette.

Les deux premières strophes du poème médiéval sont celles qui vont être mises en musique par les compositeurs sous le titre de « *Dies Irae* » dans les *Requiem* (Mozart, Verdi ou Fauré par exemple). Les autres strophes (« *Rex tremendae* » ou « *Tuba mirum* » par exemple) faisant l'objet d'une mise en musique à part.

« Danse macabre », XV^e siècle, Abbaye de la Chaise-Dieu

*Dies iræ, dies illa,
Solvēt sæclum in favilla,
Teste David cum Sibýlla!
Quantus tremor est futúrus,
Quando iudex est ventúrus,
Cuncta stricte discussúrus!*

Jour de colère, que ce jour-là
Où le monde sera réduit en cendres,
Selon les oracles de David et de la Sibylle.
Quelle terreur nous saisira
Lorsque le Juge apparaîtra
Pour tout juger avec rigueur!

Le poème est associé à son pendant mélodique, qui aurait été composé par le pape Grégoire I^{er} lui-même, au VI^e siècle.

Cette mélodie va, tout au long de l'histoire musicale, être associée à l'idée même de la mort, de la colère de Dieu et du Jugement dernier. Tout d'abord, les paroles évoquent bien évidemment un sentiment de peur face au Tout-Puissant, mais la musique contribue à l'effet terrifiant de l'hymne. Un thème simple et puissant, descendant, comme vers les ténèbres, en mode dorien : la musique semble avancer de manière implacable vers la mort et l'anéantissement. Les compositeurs vont s'en saisir pour son pouvoir d'évocation, insinuant dans l'esprit de l'auditeur l'image de la mort.



Joseph Haydn est l'un des premiers à l'affranchir de l'œuvre religieuse dès les premières notes de sa *Symphonie n°103* « Roulement de timbales » en 1795. La citation est alors variée, presque cachée, alors que Berlioz, trente ans plus tard, revendiquera franchement son utilisation.

À partir de 1830, les compositeurs seront très nombreux à l'utiliser, notamment Liszt (*Danse macabre*, 1849), Saint-Saëns (*Danse macabre*, 1875, *Symphonie n°3 avec orgue*, 1886), Tchaïkovski, (*Dans les gouffres de l'enfer*, 1872), Moussorgski, (*Chants et danses de la mort* (1875), Mahler (*Das Klagende Lied*, 1880), Ravel (*La Chanson du rouet*, 1898), Rachmaninov (*Symphonie n°2*, 1907), Chostakovitch (*Concerto pour violon*, 1955)...

Camille Saint-Saëns, Danse macabre, 1875

Savamment orchestrée, cette pièce s'ouvre sur une introduction imagée : les douze coups de minuit résonnent à la harpe, puis le violon de la mort s'accorde sur des accords de cordes à vide désaccordées pour pouvoir faire sonner la « quinte du diable »... Le poème comporte trois thèmes principaux très évocateurs. Tout d'abord la mélodie originelle, dansante et grotesque, puis une sorte de valse lente à la ligne descendante parfois chromatique, puis enfin le célèbre « Dies irae ». On peut entendre également le cliquetis des squelettes, par le xylophone, puis le vent s'engouffrant dans le cimetière. La danse atteint son paroxysme de frénésie lorsque les thèmes principaux se superposent. Le chant du coq vient mettre un terme à l'orgie, les spectres rentrent sous terre au son des pizzicati. Jusqu'à la nuit prochaine !

Au XX^e siècle, alors que l'Eglise décide de retirer le *Dies irae* de la messe des défunts en 1969, lors du Concile Vatican II, dans le but de substituer aux textes exhortant à la peur des textes plus enclins à l'espoir et la rédemption, c'est le cinéma qui s'empare de ce symbole musical et garde la tradition vivace, de Fritz Lang dans *Metropolis* en 1927 à *Star Wars épisode II* en 2002.

Pour exemple, la célèbre scène d'ouverture du *Shining* de Stanley Kubrick (1980), où les notes de l'hymne médiéval, accaparées par la musique de Wendy Carlos, se mêlent à des frémissements de sons électroniques et donnent à l'image de la voiture de Jack Torrance s'en allant dans les Rocheuses, un aspect terrifiant.

Ce thème réapparaîtra chez Spielberg dans *Ready player one* lorsqu'il fera une allusion à *The Shining*. On voit alors combien ce thème est le marqueur de l'ambiance sombre et angoissante du film.

Les auteurs de chansons au XX^e siècle vont aussi s'emparer de la mélodie, comme par exemple Jacques Brel dans *La Mort* (1959) :

Jacques Brel

Voix

La mort m'at - tend comme une vieille fille Au ren - dez - vous de la fau - cille Pour mieux cueil - lir _____ le temps qui pas - se
 La mort at - tend sous l'o - reil - ler Que j'ou - blie de me ré - veil - ler Pour mieux gla - cer _____ le temps qui pas - se
 La mort m'at - tend aux der - nières feuilles De l'ar - bre qui fera mon cer - cueil Pour mieux clou - er _____ le temps qui pas - se

8

La mort m'at - tend comme une prin - cesse A l'en - ter - rement de ma jeu - nesse _____ Pour mieux pleu - rer le temps qui pas - se
 La mort at - tend que mes a - mis Me vien - nent voir en plei - ne nuit _____ Pour mieux se dire que le temps pas - se
 La mort m'at - tend dans les li - las Qu'un fos - soy - eur lan - cera sur moi _____ Pour mieux fleu - rir le temps qui pas - se

15

La mort m'at - tend comme Ca - ra - bosse A l'in - cen - die _____ de nos noces Pour mieux ri - re du temps qui pas - se Mais
 La mort m'at - tend dans tes mains claires Qui de - vront fer - mer mes pau - pières Pour mieux quit - ter le temps qui pas - se Mais
 La mort m'at - tend dans un grand lit Ten - du aux toi - les de l'ou - bli Pour mieux fer - mer le temps qui pas - se Mais

22

qu'y a - t - il der - rière la porte Et qui m'at - tend dé -jà Ange ou dé - mon qu'im - porte Au de - vant _____ de la porte il y'a toi.
 qu'y a - t - il der - rière la porte Et qui m'at - tend dé -jà Ange ou dé - mon qu'im - porte Au de - vant _____ de la porte il y'a toi
 qu'y a - t - il der - rière la porte Et qui m'at - tend dé -jà Ange ou dé - mon qu'im - porte Au de - vant _____ de la porte il y'a toi

Pour aller plus loin : quelques œuvres à (re)découvrir autour de la figure de l'artiste romantique

Victor Hugo, *Les Contemplations*, 1856

Demain, dès l'aube, à l'heure où blanchit la campagne,
 Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends.
 J'irai par la forêt, j'irai par la montagne.
 Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps.
 Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées,
 Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit,
 Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées,
 Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit.
 Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe,
 Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,
 Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe
 Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur



Caspar David Friedrich,
*Le voyageur contemplant
une mer de nuages* 1818,
Hamburger Kunsthalle



Francisco de Goya, *Le Sommeil de
la raison engendre des monstres,*
Los Caprichos n° 43, 1799,
Madrid, Musée du Prado

Glossaire

Appoggiature

Ornement mélodique consistant en l'ajout, sur ou avant le temps, d'une petite note à distance de seconde de la note ornée.

Coda

Section terminale d'un morceau.

Leitmotiv

Terme signifiant « motif conducteur » et désignant une formule mélodique destinée à caractériser de façon récurrente un personnage, une émotion ou une situation. Ce terme naît à partir des œuvres de Wagner ; on le rencontre fréquemment également dans la musique de films.

Mode

On appelle mode l'ordonnance des sons d'une échelle sonore donnée. Dans la musique tonale, on distingue presque exclusivement deux modes : le mode majeur et le mode mineur, mais il existe beaucoup d'autres échelles musicales, notamment dans la musique médiévale ou la musique extra-européenne. Le mode Dorien, mode médiéval sur lequel est écrit de Dies Irae, se déploie sur un tétracorde ou le demi-ton se trouve à un degré de la teneur.

Musique à programme

Musique instrumentale qui, par opposition à la « musique pure », repose sur un élément extramusical appelé « programme ». Il peut s'agir d'un texte, d'une image, ou plus simplement d'un titre ou d'une idée. On peut citer comme exemple de musique à programme la Symphonie fantastique de Berlioz ou encore Une Nuit sur le Mont Chauve de Moussorgski.

Ophicléide

Instrument de la famille des cuivres en vogue dans la première partie du 19^e siècle. Se déclinant en une famille de 4 instruments allant du contrebasse au soprano, l'ophicléide tomba en désuétude dans les années 1880 pour être remplacé par le tuba.

Poème symphonique

Composition pour orchestre seul inspirée explicitement par un poème, un personnage, une légende, et sous-tendue la plupart du temps par un texte. On peut citer par exemple la Faust-symphonie de Liszt ou encore le Don Quichotte de Richard Strauss.

Ranz des vaches

Air populaire, aux nombreuses variantes, que chantent les bergers suisses.

Yodel

Technique de chant utilisée en Europe dans les pays alpins germanophones consistant à passer rapidement de la voix de poitrine à la voix de tête.



**Opéra Orchestre
National
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale

Roderick Cox
directeur musical

***Service Développement Culturel
Actions artistiques et pédagogiques***

***Carnet spectacle réalisé sous la direction de
Mathilde Champroux***

***Rédaction des textes
France Sangenis***

***Réalisation graphique
Cédric Epailard***

***Illustration de couverture
Arnaud « Arkane » de Jesus Gonçalves***

