



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle

Le Sacre du printemps

Adams • Liszt • Stravinsky

Le Sacre du printemps

Adams • Liszt • Stravinsky

John Adams (né en 1947)
Short Ride in a Fast Machine

Franz Liszt (1811–1886)
Concerto pour piano et orchestre n°1
en mi bémol majeur S.124

Igor Stravinsky (1882–1971)
Le Sacre du printemps (1911–1913)

Roderick Cox direction

Bertrand Chamayou piano

Orchestre national Montpellier Occitanie

Répétition générale scolaire

• vendredi 10 octobre à 10h

Opéra Berlioz, Le Corum

[En savoir plus](#)

Représentation tout public

• vendredi 10 octobre à 20h

Opéra Berlioz, Le Corum

Prélude au concert à 19h, Le Corum

Bibliographie

TRANCHEFORT, François-René (direction), *Guide de la Musique Symphonique*, Paris, Fayard, coll. GIRARD, Johan, *Répétitions: l'esthétique musicale de Terry Riley, Steve Reich et Philip Glass*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010

MACHART, Renaud, John Adams, Arles, Actes sud/Classica, 2004

STRICKLAND, Edward, *American composers: dialogues on contemporary music*, Indiana University Press, 1991

HARSANYI ZSOLT, *La Vie de Liszt est un roman*, Arles, Babel, 2001

HURE, Pierre-Antoine, et Hardy, Christophe, *Franz Liszt*, Paris, Fayard – Mirare, 2003

BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1989

PORCILE, François, *La belle époque de la musique française 1871 – 1940*, Fayard, coll. «Les chemins de la musique», 1999

STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000

Pour aller plus loin

Vous trouverez plusieurs séries de podcasts réalisés par Chloé Kobuta sur les grandes œuvres des répertoires lyrique et symphonique, les métiers, ou encore la vie à l'Opéra Orchestre: <https://www.opera-orchestre-montpellier.fr/avec-vous/la-fabrique-numerique/>

John Adams

(né en 1947)

Compositeur et chef d'orchestre américain né le 15 février 1947 à Worcester, dans le Massachusetts, John Adams est une figure majeure de la musique contemporaine, souvent associé au mouvement minimaliste dont il a d'abord adopté les codes. Il a su développer par la suite un style personnel mêlant répétition, lyrisme et complexité harmonique.

Formé à Harvard puis à San Francisco, il s'installe en Californie dans les années 1970, où il commence à enseigner et à composer des œuvres marquantes. Son opéra *Nixon in China* (1987), qui raconte la visite de Richard Nixon en Chine en 1972, l'impose sur la scène internationale. Suivront d'autres œuvres célèbres comme *The Death of Klinghoffer* (1991), *Short Ride in a Fast Machine* (1986), ou encore *Doctor Atomic* (2005), sur la création de la bombe atomique.

John Adams est reconnu pour son approche accessible mais riche, alliant techniques modernes et préoccupations politiques ou historiques. Il a reçu de nombreux prix, dont le prix Pulitzer de musique pour sa pièce *On the Transmigration of Souls* (2002), hommage aux victimes du 11 septembre. Toujours actif, Adams continue d'influencer la musique contemporaine par son œuvre engagée, inventive et profondément américaine. On lui doit, outre une petite dizaine d'œuvres scéniques, un corpus important d'œuvres instrumentales, pour orchestre, musique de chambre, piano ou instruments électroniques.



Short Ride in a Fast Machine, 1986

Œuvre emblématique de John Adams, *Short Ride in a Fast Machine*, composée en 1986, illustre parfaitement son style post-minimaliste : énergique, rythmique, répétitif, mais avec une richesse harmonique et une progression dramatique plus marquées que dans le minimalisme strict.

Adams a écrit cette pièce comme une commande pour le Pittsburgh Symphony Orchestra, dans le cadre du festival Great Woods. Il l'a sous-titrée « Fanfare for Great Woods », mais le titre par lequel elle est restée connue évoque bien mieux l'expérience auditive : une chevauchée rapide, excitante, presque incontrôlable — comme le suggère Adams lui-même, une balade « dans une voiture de sport lancée à pleine vitesse, qu'on n'aurait jamais dû accepter ». Il a d'ailleurs expliqué que le titre lui est venu après une expérience personnelle où il était passager dans un bolide lancé à très grande vitesse.

D'une courte durée (environ cinq minutes), *Short Ride in a Fast Machine* est écrit pour un orchestre symphonique avec une large section de percussions.

Le moteur de la pièce est un wood-block qui marque des pulsations régulières sur toute la durée, contre lesquelles les autres instruments créent un effet de décalage rythmique et d'accélération.

Du point de vue harmonique, Adams utilise des techniques de modulation constante, créant un sentiment de montée en tension perpétuelle, sans point d'arrivée stable.

Franz Liszt (1811–1886)



Évoquer la figure de Franz Liszt, c'est aborder un monument de l'histoire de la musique. Compositeur, transpositeur, pianiste de génie, personnage influant de la sphère musicale, hongrois, allemand, européen, sa personnalité et sa musique ont résonné au-delà de son époque et bon nombre de courants musicaux s'y sont reconnus, de l'Impressionnisme aux écoles nationales, du Romantisme à l'émergence de l'atonalité.

Né en Hongrie le 22 octobre 1811 dans une famille de mélomanes éclairés, le jeune Ferenc Liszt montre très vite des dispositions de prodige du piano. En 1822, il a onze ans lorsque toute sa famille déménage à Vienne pour lui offrir des cours de piano et de composition avec Czerny et Salieri. Dès l'année suivante, il est un pianiste reconnu et réclamé en Europe. Jusqu'en 1827, il effectue des tournées à Paris et en Angleterre, profitant de son séjour en France pour étudier avec Anton Reicha. Lorsqu'en 1827 son père meurt, Liszt met un terme à sa carrière d'enfant prodige et se consacre davantage à la composition. À Paris où il s'installe alors, il fréquente le milieu littéraire et fait la connaissance de Musset, Hugo, Sand, Balzac et Lamartine, mais aussi de Berlioz et Delacroix. C'est également à cette époque qu'il rencontre la comtesse Marie d'Agoult qui lui donnera trois enfants dont Cosima, future épouse du chef d'orchestre Von Bülow puis de Wagner. Il mène alors une double carrière de pianiste adulé et de compositeur à succès, notamment grâce à ses poèmes symphoniques. En 1865, il quitte la vie mondaine pour recevoir les ordres mineurs et se retire à Rome. Il y découvre la musique religieuse de la Renaissance et se fait connaître comme compositeur de musique sacrée. Il meurt le 31 juillet 1886 à Bayreuth, alors qu'il était venu assister à la première de Parsifal.

D'aucuns décrivent Liszt comme l'un des pères de la musique moderne. Une maîtrise parfaite du piano et une technicité sans faille de l'orchestration vont lui permettre de pousser assez loin ses recherches sur la sonorité, aux confins de la tonalité. Dans son Cours de composition musicale, Vincent d'Indy se souvient qu'« à Weimar, en 1873, [Liszt]

nous fit cette étrange déclaration qu'il aspirait à la suppression de la tonalité ». L'œuvre de Liszt est monumentale. Outre de très nombreuses transcriptions pour piano, on lui doit de la musique de chambre, des pièces pour piano seul (notamment de redoutables *Études*), des œuvres chorales sacrées et profanes ainsi que treize poèmes symphoniques, dont *Prométhée* (1850–1855), *Mazeppa* (1851–1854) ou *Hungaria* (1854).



Concerto pour piano et orchestre n°1 en mi bémol majeur S.124, 1855

Il a fallu presque 25 ans à Franz Liszt pour achever ce qui constituera une de ses œuvres majeures, une pièce maîtresse du répertoire pianistique. Le compositeur lui-même était au piano sous la direction d'Hector Berlioz lors de la première audition le 17 février 1855 au château de Weimar. Cette première déconcerta un peu l'auditoire, notamment pour sa forme originale, les quatre mouvements s'enchaînant. Pour autant, ils sont bien écrits séparément et suivent les *tempi* traditionnels : *Allegro Maestoso* / *Quasi adagio* / *Allegretto vivace* / *Allegro marziale animato*. Cette réflexion autour de la forme aboutira deux ans plus tard lors de la création du *Concerto n°2* en un seul mouvement. La modernité réside à l'intérieur de chaque mouvement, renonçant à la symétrie, privilégiant la répétition libre des thèmes, le discours se déroulant de façon rhapsodique. Le premier thème irrigue l'ensemble de l'œuvre, dans ses caractéristiques rythmiques et intervalliques.

Igor Stravinsky

(1882–1971)

Igor Stravinsky est né le 17 juin 1882 à Oranienbaum (Russie) et meurt le 6 avril 1971 à New York (États-Unis). Bien qu'il soit le fils d'un chanteur du théâtre Mariinski (Théâtre Impérial), le jeune Stravinsky ne fréquentera jamais aucun conservatoire et se formera à la musique tout en menant ses études de droit. Ainsi, il devient en 1903 l'élève particulier de Rimski-Korsakov et en 1907, compose sous l'égide de son professeur sa *Symphonie en mi bémol*.

En 1909, le jeune compositeur reçoit de Diaghilev, directeur des « Ballets russes », la commande de *L'Oiseau de Feu* dont la première a lieu à Paris l'année suivante. À partir de cet événement et en seulement trois ans, la carrière de Stravinsky s'accélère, son langage harmonique change et sa production se densifie (*Petrouchka* en 1911, *Le Sacre du printemps* en 1913, *Le Rossignol* en 1914). C'est durant ces années parisiennes qu'il fait des rencontres déterminantes, notamment celle de Ravel, Dukas, Manuel de Falla, ou encore Debussy.

Durant la Première Guerre mondiale, Stravinsky s'installe en Suisse et ne reviendra en France que de 1920 à 1939 (sa période néo-classique). Il s'installe ensuite définitivement aux États-Unis où il s'intéresse à une multitude de genres musicaux et révisé un certain nombre de ses anciennes compositions.

Le catalogue du compositeur demeure dominé par ses œuvres chorégraphiques, genre pour lequel il ouvrira de nombreuses pistes nouvelles tout au long de sa carrière. Tout en conservant une forte identité stylistique, Stravinsky ne cessera de contribuer, par ses recherches, à l'évolution des langages musicaux du XX^e siècle, marquant définitivement son temps par la création d'un nouvel univers sonore.



Le Sacre du printemps, 1913

La création de l'œuvre le 29 mai 1913 ne passa pas inaperçue: «Le massacre du tympan!» hurla le critique Louis Laloy. Un mois avant l'événement, la revue musicale S.I.M annonçait: «Le Théâtre des Champs-Élysées a organisé pour les représentations du *Sacre du printemps* un service spécial d'huissiers-ambulanciers chargés de reconduire à leur domicile les professeurs d'harmonie à qui le contact de la musique de Stravinsky a procuré des émotions trop vives». En effet, le concert provoqua des huées, des sifflets, et dut nécessiter l'intervention de la police. La raison de cette cohue? Elle fut plus chorégraphique que musicale en réalité, le public ayant été déstabilisé par les postures antiacadémiques adoptées par les danseurs.

Œuvre totale, fruit de la rencontre fructueuse entre Serge Diaghilev, directeur de la compagnie des Ballets russes, le musicien Igor Stravinsky, le peintre-décorateur Nicolas Roerich et le danseur et chorégraphe Vaslav Nijinski, *Le Sacre du printemps* signa dans un fracas la naissance du XX^e siècle musical.

Depuis 1910 et *L'Oiseau de feu*, Stravinsky collabore avec les Ballets russes. En 1911, *Petrouchka* est créé, puis *Le Sacre du printemps*, avant *Le Chant du rossignol*, *Pulcinella* en 1920, *Renard* en 1922 ou encore *Les Noces* l'année suivante. Tous ces spectacles répondent au goût du public européen pour l'exotisme dans ces années 1910–1920, et *Le Sacre du printemps* ne fait pas exception. L'argument est celui d'un sacrifice rituel d'une jeune fille à l'esprit du Printemps.





Dans ses *Chroniques de ma vie*, Stravinsky se souvient :

« J’entrevis dans mon imagination le spectacle d’un grand rite sacré païen : les vieux sages, assis en cercle, et observant la danse à la mort d’une jeune fille, qu’ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps. [...] Je dois dire que cette vision m’avait fortement impressionné et j’en parlai immédiatement à mon ami le peintre Nicolas Roerich, spécialiste de l’évocation du paganisme. »

L’œuvre est divisée en deux parties décrites ainsi dans le programme distribué aux premiers spectateurs :

1 «Premier tableau: L’Adoration de la Terre

Printemps. La Terre est couverte de fleurs. La Terre est couverte d’herbe. Une grande joie règne sur la Terre. Les hommes se livrent à la danse et interrogent l’avenir selon les rites. L’Aïeul de tous les sages prend part lui-même à la glorification du Printemps. On l’amène pour l’unir à la Terre abondante et superbe. Chacun piétine la Terre avec extase.

2 Deuxième tableau: Le Sacrifice

Après le jour, après minuit. Sur les collines sont les pierres consacrées. Les adolescentes mènent les jeux mythiques et cherchent la grande voie. On glorifie, on acclame Celle qui fut désignée pour être livrée aux Dieux. On appelle les Aïeux, témoins vénérés. Et les sages aïeux des hommes contemplent le sacrifice. C’est ainsi qu’on sacrifie à Iarilo le magnifique, le flamboyant.»



Après Nijinski, plusieurs chorégraphes se sont emparés du ballet, notamment Maurice Béjart en 1959, Pina Bausch en 1975, Angelin Preljocaj en 2001 ou encore Sasha Waltz en 2013 pour le centenaire de l’œuvre.

Les interprètes

Roderick Cox Directeur musical

Roderick Cox, salué comme « un chef d'orchestre de tout premier rang » (Klassik Begeistert), s'impose par la richesse de son répertoire, couvrant le symphonique, l'opéra et la création contemporaine. En septembre 2024, il devient Directeur musical de l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie, à seulement 37 ans. Cette saison, il y dirige notamment *La Traviata*, *Ein deutsches Requiem*, *Le Sacre du printemps*, *La Mer*, *Bruckner 4* et *Chostakovitch 10*.

Très actif sur la scène internationale, il a dirigé des orchestres majeurs aux États-Unis (Philadelphia Orchestra, Boston Symphony, Los Angeles Philharmonic, Cleveland Orchestra, les orchestres symphoniques d'Atlanta, Seattle, Detroit, Montréal), en Europe (Staatskapelle Dresden, BBC Symphony, Rotterdam Philharmonic, Orchestre de la Suisse Romande, Netherlands Radio Philharmonic, Hallé Orchestra), ainsi qu'en Asie et en Océanie (Sydney Symphony, Seoul Philharmonic).

La saison 2025–26 marque ses débuts avec le Frankfurt Radio Symphony, le MDR Leipzig, l'Orchestre National de Belgique et le Kansas City Symphony, ainsi que ses retours au Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin et au Cincinnati Symphony. Il sera aussi en tournée européenne avec le Chineke! Orchestra (Londres, Paris, Dublin, Dortmund, Anvers), illustrant son engagement en faveur de la diversité et de l'inclusion.



À l'opéra, il a dirigé *Le Barbier de Séville* à l'English National Opera, et s'est illustré à San Francisco, Houston, Washington, Helsinki et Montpellier (*Rigoletto*, *La Bohème*, *La forza del destino*, *Blue* de Jeanine Tesori).

Son enregistrement de la *Negro Folk Symphony* de William Dawson (Seattle Symphony) a été salué par le *New York Times* comme l'un des meilleurs disques classiques de 2023. Il a reçu cinq étoiles du *BBC Music Magazine*, qui a également nommé son enregistrement de *Blue* aux Opera Awards.

En 2019, il fonde la Roderick Cox Music Initiative, un programme de bourses et de mentorat pour soutenir les jeunes musiciens issus de la diversité. Originaire de Géorgie, il a étudié à la Schwob School of Music, à Northwestern University, et s'est formé à Aspen, Chautauqua et avec la Chicago Sinfonietta. Chef associé du Minnesota Orchestra de 2016 à 2019, il reçoit en 2018 le prestigieux Sir Georg Solti Conducting Award.

Bertrand Chamayou

Pianiste

Né à Toulouse, il a étudié avec Jean-François Heisser au CNSM de Paris, puis avec Maria Curcio à Londres. Il est aujourd'hui directeur artistique du Festival Ravel, organisé au Pays basque autour de Saint-Jean-de-Luz.

Il se produit avec les plus grands orchestres : Wiener Philharmoniker, New York Philharmonic, Cleveland, San Francisco, Chicago, Orchestre de Paris, Philharmonique de Radio France, Gewandhaus de Leipzig, NHK Symphony, Seoul Philharmonic, Santa Cecilia... Il a joué sous la direction de Boulez, Marriner, Salonen, Blomstedt, Dutoit, Herreweghe, Nelsons, Roth, Sokhiev, Pappano, Chan, entre autres.

Chambriste recherché, il collabore régulièrement avec Sol Gabetta, Barbara Hannigan, Vilde Frang, les frères Capuçon, Antoine Tamestit, Leif Ove Andsnes et le Quatuor Ébène. En 2025-26, il poursuivra ses tournées avec Hannigan (Messiaen, Scriabine, Zorn) dans des salles prestigieuses telles que le Wigmore Hall, la Philharmonie de Paris, l'Elbphilharmonie ou le Konzerthaus de Vienne. Avec Andsnes, il jouera des œuvres de Kurtág et Schubert (Madrid, Oslo, Berlin, Vienne...).

Parmi les orchestres qu'il retrouvera cette saison figurent le Philharmonia Orchestra, le BBC Symphony, le Singapore Symphony, le Gothenburg Symphony, l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, Les Siècles, le Danish National Symphony, ou encore les orchestres de Francfort, Dresde, Bergen et Bâle.



Bertrand Chamayou compte parmi les pianistes les plus brillants de sa génération, connu pour des interprétations alliant virtuosité, imagination et une beauté saisissante. Grand spécialiste de la musique française, il a interprété l'intégrale de Ravel, les *Années de pèlerinage* de Liszt ou encore les *Vingt regards sur l'Enfant-Jésus* de Messiaen. Passionné par la création contemporaine, il a collaboré avec Boulez, Dutilleux, Kurtág, Adès, Dessner et Jarrell.

Son enregistrement des concertos de Saint-Saëns a reçu le Gramophone Recording of the Year en 2019. Il est le seul artiste à avoir remporté cinq Victoires de la Musique. Son intégrale Ravel a été saluée par un ECHO Klassik en 2016. En contrat exclusif avec Warner/Erato, sa discographie comprend aussi des œuvres de Franck, Mendelssohn, Schubert, Ravel et Liszt.

Lumière sur *Le Sacre du printemps*



« Le massacre du tympan » !

Ainsi le critique Louis Laloy aura-t-il ironiquement rebaptisé l'œuvre de Stravinsky au sortir de la soirée mémorable du 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées. Lors de cette création, l'orchestre, pourtant fourni, disparut sous les huées et les sifflets d'un public ulcéré. Dès le 10 avril, la revue musicale S.I.M. annonçait : « Le Théâtre des Champs-Élysées a organisé pour les représentations du *Sacre du printemps* un service spécial d'huissiers-ambulanciers chargés de reconduire à leur domicile les professeurs d'harmonie à qui le contact de la musique de Stravinsky a procuré des émotions trop vives ». Pourtant, ce sera davantage de la chorégraphie de Nijinski que de la partition que se nourrira le scandale.

Car *Le Sacre du printemps* est avant tout une œuvre de collaboration, fruit de la rencontre fructueuse entre un directeur des Ballets russes, Serge Diaghilev, un compositeur, Igor Stravinsky, un peintre-décorateur, Nicolas Roerich, et un chorégraphe, Vaslav Nijinski. En 1910 et 1911, cette collaboration fut déjà fructueuse avec les créations de *L'Oiseau de feu* et de *Petrouchka*, mais le véritable choc fut sans aucun doute *Le Sacre du printemps*, cette soirée de 1913 où les historiens de la musique voient la naissance sous les sifflets du XX^e siècle musical.

Debussy lui-même, qui eut le privilège d'en entendre les prémices au piano, reconnaissait dans cette œuvre la naissance d'une nouvelle ère :

« c'est de la musique sauvage avec tout le confort moderne ! »

plaisantait-t-il avec André Caplet.

À Stravinsky, il fait part de son admiration :

« J'ai encore dans ma mémoire le souvenir de l'exécution de votre *Sacre du printemps* chez Laloy... Cela me hante comme un beau cauchemar et j'essaie, vainement, d'en retrouver la terrible impression. C'est pourquoi j'en attends la représentation comme un enfant auquel on aurait promis des confitures. »

Dans ses *Chroniques de ma vie*, Stravinsky évoque en ces termes la genèse du *Sacre* : « J'entrevis dans mon imagination le spectacle d'un grand rite sacré païen : les vieux sages, assis en cercle, et observant la danse à la mort d'une jeune fille, qu'ils sacrifient pour leur rendre propice le dieu du printemps. [...] Je dois dire que cette vision m'avait fortement impressionné et j'en parlai immédiatement à mon ami le peintre Nicolas Roerich, spécialiste de l'évocation du paganisme. » L'argument est en effet celui d'un sacrifice rituel d'une jeune fille à l'esprit du printemps.



Musicalement, ce «paganisme sonore» est rendu par des sonorités âpres, brutales, tantôt inspirées de mélodies rituelles ou culturelles, utilisant la polytonalité de façon percutante, parfois à intervalle de septième ou de triton, davantage dans une écriture de blocs que dans un développement mélodique. Les instruments sont utilisés dans les confins de leurs possibilités, en témoigne le célèbre solo de basson dans l'aigu dès les premières mesures de l'œuvre (solo parmi les plus redoutés des bassonistes!), des instruments rares sont mis en avant (flûte en sol, trompette piccolo ou trompette basse, cymbales antiques), mais c'est surtout au niveau rythmique que s'exprime la plus grande modernité. Ostinatos, décalages, accents irréguliers viennent contribuer à la force primitive et à la beauté percutante de l'œuvre.



Témoignage du Sacre lors de sa création, pastel de Valentine Hugo



Roerich, *Les Idoles*, 1901



Scène du ballet de 1913, costumes de Nicolas Roerich

Au-delà de la musique, c'est *bien du point de vue chorégraphique* que *Le Sacre* heurte le plus les spectateurs au soir de ce 29 mai.

« Cette fois, le ballet s'évadait du pittoresque et entrait dans une voie barbare et dramatique »

souligna Darius Milhaud. Les spectateurs virent pour la première fois des attitudes contraires au ballet classique : trépignement, pieds en dedans, corps penchés vers l'avant... Ces « Tableaux de la Russie païenne » exprimaient dans les gestes la primitivité voulue par la musique.



Roerich, *Horovod*, 1903

Très peu de témoignages nous sont parvenus pour quiconque voudrait se faire une idée de la chorégraphie originelle. Photos de presse, dessins préparatoires, pastels d'une spectatrice, et c'est tout. Nijinski, pour sa chorégraphie, dit s'inspirer beaucoup de Roerich, le peintre qui signa le décor et les costumes, notamment de sa toile *Les Idoles*, 1901 ainsi que de *Horovod*, en 1903. Les danseurs ont d'ailleurs troqué leurs chaussons contre des souliers traditionnels slaves, ils portent, pour les hommes, de larges chemises paysannes et pour les filles des jupes brodées.

L'œuvre est en deux parties
et se structure ainsi:

1 Première partie L'Adoration de la Terre

La célèbre phrase de basson ouvre l'œuvre dans une mélopée tournoyante, bientôt suivie par l'ensemble des bois, des violoncelles et contrebasses solos, le tutti de l'orchestre n'intervenant qu'à la section suivante.



Augures printaniers, mes.1

Augures printaniers

Célèbre accord «Tolchok» répété 280 fois avec des accents décalés, véritable signature harmonique et rythmique de l'œuvre.

Jeu du rapt

Danse masculine selon Stravinsky, rythmique et contrastante.

Rondes printanières

«Khorovode» (danse russe) à quatre temps, fondée sur un rythme entêtant de syncopes.

Cortège du Sage

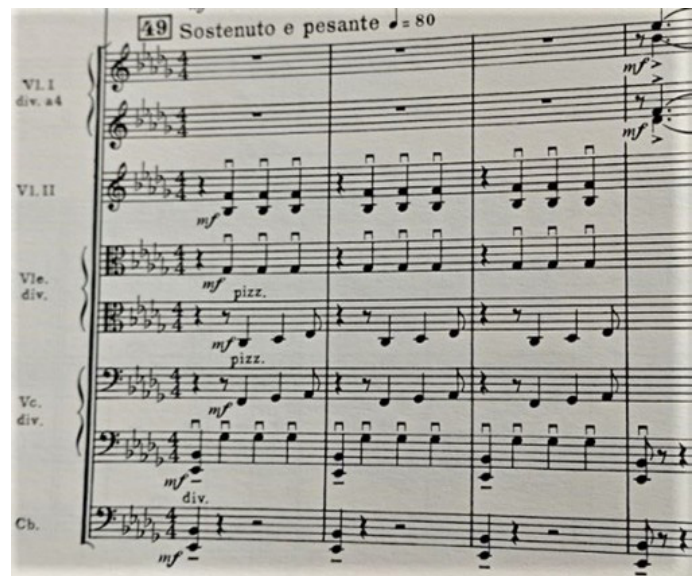
Superposition de couches sonores. Il se termine sur un grand silence.

Le Sage

Court intermède.

Danse de la Terre

Ostinato aux cordes graves, danse très rythmique sur un tempo prestissimo, timbales omniprésentes.



Rondes printanières, mes.1-4



2 Deuxième partie Le Sacrifice

Mélodie planante sur fond de polytonalité.

Cercle mystérieux des adolescentes

Khorovode reprenant le premier thème de la première partie. L'Élue est choisie à la fin...

Glorification de l'Élue

Morceau vif faisant intervenir tout l'orchestre se structurant petit à petit.

L'évocation des Ancêtres

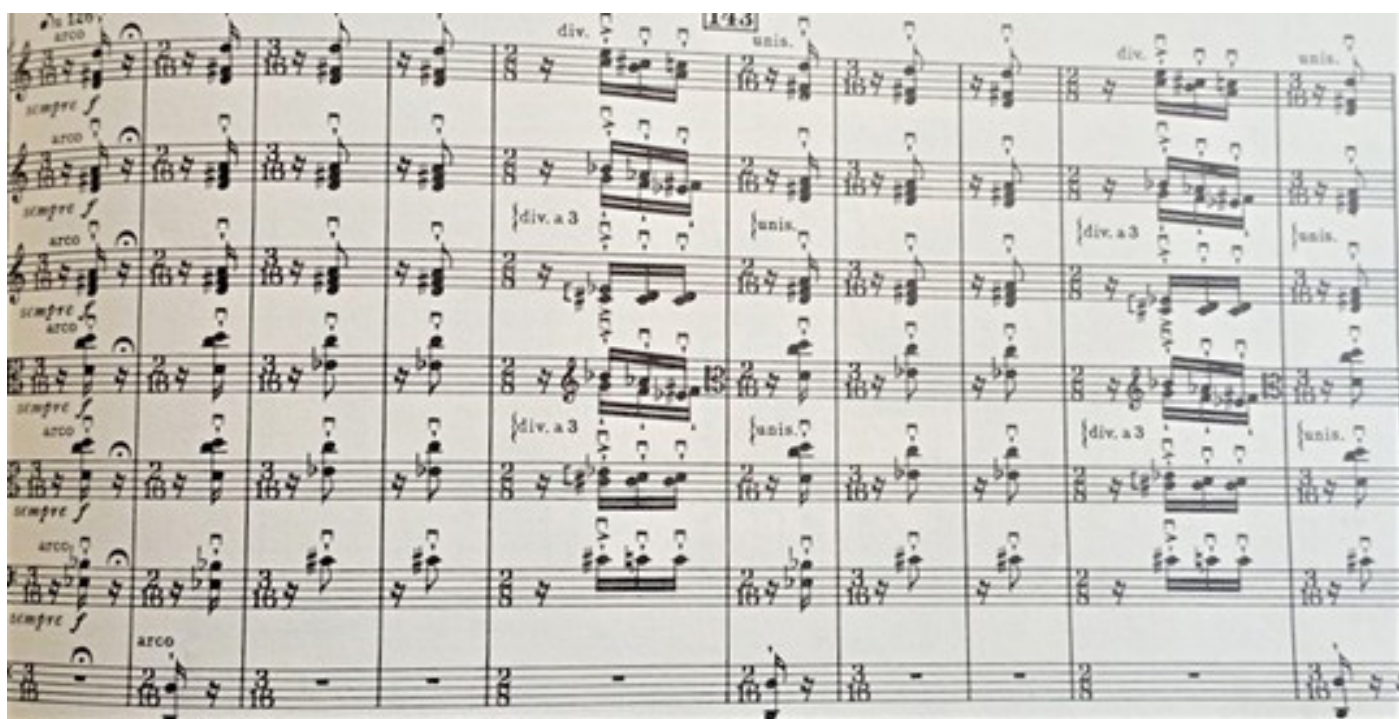
Danse masculine âpre, lente, qui n'est pas sans rappeler les Rondes printanières de la première partie dans sa verticalité et son côté implacable.

Action rituelle des ancêtres

Marche de procession, régularité des cordes et des percussions (timbales et tambourin à contretemps), jeu mélodique de la flûte et du cor anglais, orchestre qui se densifie peu à peu.

Danse sacrale

Point d'orgue de l'œuvre, l'Élue y sera sacrifiée. Complexité métrique (changement de mesure toutes les mesures), forme proche du rondo (couplets / refrain). L'œuvre s'achève par un retentissant accord des instruments graves et de la percussion.



Danse sacrale, cordes, mes.1-10

Guide d'écoute



1 Écoute

John Adams, *Short Ride in a Fast Machine*, 1986

La pièce de John Adams est pratiquement entièrement scandée par le wood-block sur un battement régulier, tandis que les instruments s'agrègent peu à peu dans une impression de moteur lancé à vive allure, mouvement infernal que John Adams n'hésita pas à qualifier lui-même de « sadique ». Le compositeur revendique pour cette œuvre le terme de « minimaliste », qu'il définit ainsi : « Le minimalisme est devenu un terme ou un cadre de référence communément admis qui se rapporte à une musique marquée par trois caractéristiques principales : pulsation régulière, structures faites de brefs motifs répétés évoluant lentement, langage harmonique fondamentalement tonal. »



Les instruments entendus sont d'abord le wood-block seul sur une mesure, puis les clarinettes, cors, trompettes, trombones et synthétiseurs, puis l'orchestre s'étoffe peu à peu jusqu'à prendre des dimensions impressionnantes avec l'ajout des piccolos, hautbois, clarinette basse, tubas, percussions et cordes.

J'écoute

Je perçois le rythme régulier et toujours perceptible du wood-block sur le rythme.

J'observe l'effet produit par la polyrythmie et l'ajout progressif des instruments.

<https://www.youtube.com/watch?v=5LoUmr7It8>



J'écoute

la vigoureuse entrée du piano dans ce premier thème et ses diverses occurrences dans l'intégralité de l'œuvre, notamment son retour dans le 4^e mouvement « Allegro marziale animato ». On notera également dans le 3^e mouvement l'originale utilisation d'un instrument rarement soliste, utilisation tellement originale qu'elle fera ricaner le critique Eduard Hanslick qui qualifiera ce mouvement de « concerto pour... triangle ! ».

2 Écoute

Franz Liszt *Concerto pour piano et orchestre n°1 en mi bémol majeur S.124*, 1855, I. Allegro maestoso

Composé à Weimar pendant des années de production intense (période pendant laquelle Liszt composa entre autres la majeure partie de ses poèmes symphoniques), le *Concerto pour piano et orchestre n°1* étonne par sa forme en quatre mouvements enchaînés, forme cyclique où le premier thème entendu revient régulièrement dans toute l'œuvre, conférant ainsi à l'ensemble un caractère de variations. Ce premier thème, céléberrime, est vigoureux, composé de sept notes énoncées au piano puis reprises rapidement à l'orchestre.

Premier mouvement :

<https://youtu.be/uv9B4IAcoQ?si=kYyCcpKyjv7AEFO>

Troisième mouvement :

<https://youtu.be/uv9B4IAcoQ?si=2u5bKdhVSJVOjyII&t=575>

3 Écoute

Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, 1913, I. Introduction

« J'ai voulu exprimer dans le Prélude la crainte panique de la nature pour la beauté qui s'élève, une terreur sacrée devant le soleil de midi, une sorte de cri de Pan. Chaque instrument est comme un bourgeon qui pousse sur l'écorce d'un arbre séculaire; il fait partie d'un formidable ensemble. » C'est ainsi que Stravinsky décrit les premiers moments du *Sacre*. Premiers moments particuliers, attendus par les amateurs d'orchestre comme l'est l'air de la Reine de la nuit pour les amateurs d'opéra. Un moment de bravoure pour le bassoniste qui débute seul la pièce dans un registre qui lui est très inhabituel, le registre suraigu. Emprunté à une chanson populaire lituanienne, cette mélodie va peu à peu être rejointe par un entrelacement de bois, jusqu'à l'arrivée brusque des « Augures printaniers ».

J'écoute

l'entrée dans le son du basson et ce timbre si particulier que lui confère son registre aigu. J'écoute l'emmêlement des lignes mélodiques des bois et l'instauration progressive de la pulsation à partir de l'entrée des cordes en pizzicato. Puis, j'écoute le crescendo, le retour au thème du basson et la transition vers la séquence suivante introduite par les violons en pizzicato.

Introduction:

https://youtu.be/yrhGmXY_wpk?si=C15xzipzBjfefiKV&t=88

Lento $\text{♩} = 50$ tempo rubato

Clarinetto 1 in La

Clarinetto basso 2 in Sib

Fagotto 1

Corno 2 in Fa

colla parte

Solo ad lib.

1

Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, mes.1-3

J'écoute

la rivalité de plus en plus brutale qui existe entre les accords accentués irrégulièrement aux cordes et l'ostinato du cor anglais dans un contexte polytonal.

4 Écoute

Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, 1913, I. Les Augures printaniers

À la fin d'une l'introduction d'un caractère presque onirique, la pulsation se met discrètement en place, notamment aux cordes en pizzicato. L'arrivée des « Augures printaniers » est néanmoins vécue comme l'irruption brutale de la scansion avec la répétition régulière d'un accord épais, mais aux accents irréguliers :



L'accentuation peut être symbolisée ainsi :



La mise en scène originelle prévoit qu'à la fin de cette séquence de plus en plus intense, les adolescentes tombent au sol.

Augures printaniers :

<https://youtu.be/yrhGmXYwPk?si=JJDnn8NGyg2lYUcZ&t=280>

5 Écoute

Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, 1913, I. Les Rondes printanières

Dans les « Rondes printanières », les danseuses quittent la scène et laissent la place aux danseurs en cercle qui effectue une ronde rituelle lente et mystérieuse, particulièrement dense orchestralement parlant. Contrairement aux deux parties précédentes, les « Augures printaniers » et le « Jeu du rapt », le tempo est lent et l'on retrouve le caractère mélodique simple qui avait inauguré l'œuvre.

Rondes printanières:

<https://youtu.be/yrhGmXYwpk?si=M8RaiAHD-5FLBPel&t=555>

J'écoute

la mélodie de ces « Rondes printanières », thème populaire russe, évoquant les khorovodes, ces rondes dansées et chantées fêtant l'arrivée du Printemps, très en vogue dans la première partie du XIX^e siècle. Cette mélodie a un caractère pentatonique très marqué qui accentue son aspect populaire primitif.



Le Sacre du printemps, thème des Rondes printanières.

Echelle pentatonique sur laquelle se déploie le thème:



J'écoute

la formidable énergie qui se dégage de l'orchestre, exploité comme une masse unique dotée de formidables tessitures et puissance sonore. Je repère toutes les interventions des cuivres sur un motif chromatique descendant, qui annonce la venue du sacrifice ultime:



Le Sacre du Printemps, II. « Danse sacrée », motif aux trompettes 1 et 2.

6 Écoute

Igor Stravinsky, *Le Sacre du printemps*, 1913, II. Danse sacrée

Cette ultime partie représente également le climax de l'œuvre, le moment décisif du sacrifice, l'instant le plus chargé de tensions primitives. Au niveau de l'orchestre, cela se traduit par des polyrythmies complexes et une prodigieuse variété d'accentuation. Du point de vue formel, Stravinsky organise sa dernière séquence comme un rondo, une forme à refrain. L'oreille de l'auditeur est saturée de timbres et de motifs, et perturbée par l'incessant changement de mesures qui induit des décalages permanents de l'accentuation.

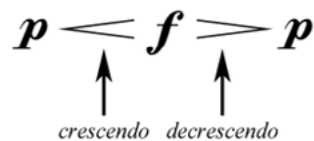
Danse sacrée:

<https://youtu.be/yrhGmXYwpk?si=AUPLsOPjiOmDkNqS&t=1852>

Activités pédagogiques

1. Autour de *Short Ride in a Fast Machine*

L'œuvre de John Adams répond à la définition qu'il fait lui-même de la musique minimaliste, à savoir «une musique marquée par trois caractéristiques principales: pulsation régulière, structures faites de brefs motifs répétés évoluant lentement, langage harmonique fondamentalement tonal.» À ces caractéristiques s'ajoutent celle du crescendo orchestral, ou plutôt des trois crescendos orchestraux qui viennent structurer la pièce.



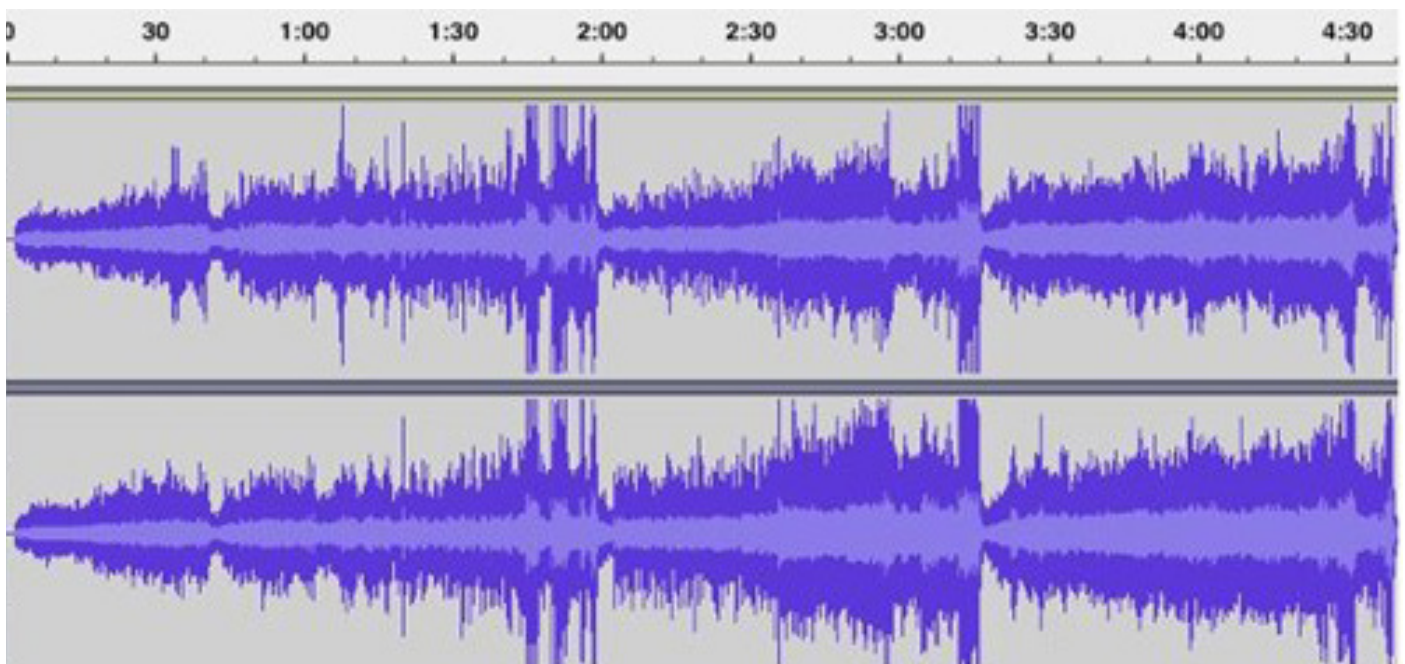
On peut faire émerger le concept de crescendo en faisant observer le sonagramme de la pièce d'Adams :

1. Pratique du crescendo orchestral

La classe fait l'apprentissage d'un élément rythmique simple, facilement mémorisable, issu d'une pièce auparavant écoutée ou d'un chant appris préalablement. Un élève est désigné pour jouer le rôle du chef d'orchestre.

Crescendo dynamique : tout le groupe joue le rythme en même temps et suit les indications dynamiques du chef d'orchestre, qui écarte de plus en plus les bras afin de faire jouer de plus en plus fort. Puis le son repart en sens inverse à mesure que le chef d'orchestre resserre ses bras.

Crescendo orchestral : le chef désigne un premier musicien qui joue le rythme, puis un second, puis un troisième... jusqu'à ce que l'ensemble du groupe joue. Il procédera en sens inverse pour obtenir un decrescendo orchestral.



Système solaire
Le sys - - - tème so - laire

Mercure
Mer - cure - la plus proche du so - leil

Vénus
Vé - - - nus, E - toi - le du ber - ger. C'est

Terre
Terre la pla - nète bleue

Mars
Ex - plo - rons Mars!

Jupiter
Ju - pi - ter Dieu des Dieux

Saturne
ça tourne au - tour d's an - neaux de Sa - turne

Uranus Neptune
U - ra - nus Nep - tune gé an tes de glace

2. Pratique polyrythmique répétitive

Un exemple de pratique vocale parlée, répétitive et polyrythmique, qui permettra au passage de réviser quelques notions sur les planètes du système solaire, au programme de physique-chimie au cycle 3!



Source :
<https://educamus.ac-versailles.fr/spip.php?article1257>

3. Arts visuels : la vitesse dans l'art pictural

Les exemples sont nombreux de peintres ayant voulu représenter la vitesse dans leurs œuvres, notamment parmi les Futuristes italiens de la première moitié du XX^e siècle.

Exemple : Giacomo Balla *Velocità d'automobile*, 1913

La Vitesse d'une automobile représente un tourbillon de composition dynamique qui transmet une sensation de vitesse et de mouvement. La toile est remplie de formes et de lignes tourbillonnantes qui se chevauchent et se courbent sous l'effet de l'énergie cinétique. Ces formes abstraites évoquent les mécanismes et les roues d'une automobile en mouvement, donnant au spectateur une impression de rapidité et de puissance mécanique. La palette de couleurs est assez sobre, employant des nuances de gris, de noirs et de blancs, ce qui pourrait suggérer la nature industrielle du sujet et la fumée et les vapeurs associées aux déplacements à grande vitesse du début du XX^e siècle. Dans les tourbillons, on peut discerner des éléments structurels, évoquant peut-être la charpente d'un pont ou d'un échafaudage, ancrant ainsi l'œuvre dans les thèmes de la construction et de la modernité. Le tableau capture l'essence de l'engouement de l'époque pour la vitesse, la technologie et la transformation de l'environnement par les innovations humaines. L'œuvre de Balla s'impose ainsi comme une représentation emblématique de la fascination du futurisme pour la vitesse, le progrès et l'exaltation du nouveau monde mécanique.

Giacomo Balla *Velocità d'automobile*, 1913, collection particulière



2. L'orchestre du *Sacre du printemps*

L'orchestre du *Sacre du printemps*

L'orchestration voulue par Stravinsky a contribué à faire de cette œuvre la porte d'entrée dans la musique moderne. Les instruments y sont utilisés de façon inhabituelle et certains sont plutôt rares...

Cette page impressionnante est celle du conducteur, c'est-à-dire la partition du chef d'orchestre, extraite de la « Danse sacrée », dernière partie de l'œuvre. Le chef a sous les yeux l'ensemble des instruments, classés par famille. De haut en bas : les bois, les cuivres, les percussions et les cordes frottées. Cet ordre est le même dans toutes les partitions d'orchestre. À l'intérieur de chaque famille, les instruments sont classés du plus aigu en haut au plus grave en bas. On notera qu'ici, une page entière correspond à seulement... onze mesures.

Aigu ↓ Grave	Bois
Aigu ↓ Grave	Cuivres
Percussions	
Aigu ↓ Grave	Cordes frottées

The image shows a page of a musical score for the conductor of 'The Rite of Spring'. The page is divided into two systems, each containing measures 192 and 193. The notation is complex, featuring many accidentals and dynamic markings. The bottom system includes markings for 'div. a 3' and 'unif.'.

L'avez-vous remarqué? Il manque à cette page les indications d'instruments...
À vous de les retrouver en les classant comme sur la page précédente!

Altos - 3 Bassons - Clarinette en *si* bémol - Clarinette piccolo - Contrebasses -
2 Contrebassons - Cor anglais - Cors 1 et 2 - Cors 3 et 4 - Cors 5 et 6 - Cors 7 et 8 -
2 Grandes flûtes - Flûte alto - Grosse caisse - Hautbois 1 et 2 - Hautbois 3 et 4 -
Timbales 1 et 2 - Timbales 3 et 4 - 2 Tubas - 3 Trombones - Trompette basse -
3 Trompettes en *do* - Trompette en *ré* - Trompette piccolo - Violoncelles - Violons 1 -
Violons 2

This image shows a page of a musical score, numbered 192. It contains multiple staves of music for various instruments, but the names of the instruments are missing. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *meno f*. The staves are arranged in a traditional orchestral layout with woodwinds and brass at the top, and strings at the bottom.

Sans nomenclature

This image shows the same page of a musical score, numbered 192, but with the instrument names added to the left of each staff. The instruments listed are: Fl. gr., Fl. alto, Ob., C. ang., Cl. picc. in Mib, Cl. in Sib, Cl. bas. in Sib, Fag., C. Fag., Cor. in Fa, Tr. picc. in Re, Tr. in Do, Tr. bas. in Mib, Trbn., Tbn., Timp., G.C., Vl. I, Vl. II, Vcl., Vo., and Cb. The notation and musical content are identical to the previous page.

Avec nomenclature

Indice 1

les timbales sont des percussions à hauteur déterminée. Elles sont donc écrites sur des portées.

Indice 2

le cor anglais n'est pas un cor mais un hautbois grave.

Indice 3

comme son nom l'indique, la trompette en *ré* est un ton plus aigu que la trompette en *do*.



Abréviations utilisées:

Fl.gr	Grande flûte (flûte traversière)
Fl. Alto	Flûte alto (flûte en <i>sol</i>)
Ob	Hautbois
C. ing	Cor anglais (hautbois en <i>fa</i>)
Cl. Picc. in <i>mi</i> b	Clarinette piccolo en <i>mi</i> bémol
Cl. in <i>si</i> b	Clarinette en <i>si</i> bémol
Cl. bas. in <i>si</i> b	Clarinette basse en <i>si</i> bémol (une octave en dessous de la clarinette)
Fag.	Basson (Fagott allemand)
C. Fag.	Contrebasson
Cor in <i>fa</i>	Cor en <i>fa</i>
Tr. Picc. in <i>re</i>	Trompette piccolo en <i>ré</i>
Tr. In <i>do</i>	Trompette en <i>ut</i>
Tr. Bas. in <i>mi</i> b	Trompette basse en <i>mi</i> bémol
Trbn.	Trombone
Tbe.	Tuba
Timp.	Timbales (timpani en italien)
G.C.	Grosse caisse
VI.1	Violons 1
VI.2	Violons 2
Vle.	Altos (Viole en italien)
Vc.	Violoncelles
Cb.	Contrebasses



Jeux rythmiques autour des « Augures printaniers »

On fait d'abord écouter cette partie du *Sacre* aux élèves en recueillant leurs impressions. Puis on met les mots « répétition », « accents », « accords ».

Si on dispose d'un piano ou d'instruments polyphoniques de type xylophone ou carillons, on peut également leur faire jouer cet accord, en confiant une note à chaque élève :

Fa bémol (=mi) – Do bémol (=si) –
La bémol – Sol – Si bémol – Ré bémol –
Mi bémol

(Pour les plus aguerris, ce fameux accord dissonant est en fait formé de deux accords parfaitement consonants, un accord de *Fa* bémol Majeur et un accord de septième de dominante sur *Mi* bémol. C'est la superposition de ces deux accords, à l'écart d'un demi-ton, qui forme la dissonance...)

Maintenant, comptons ces accords dans la première phrase: il y en a 32.

On a remarqué que certains étaient accentués.

Combien sont-ils? 6.

Lesquels?

Les accords n° 10, 12, 18, 21, 25 et 30

On peut regarder comment cela est noté dans la partition :



À nous de jouer ! Sur une succession de frappes plus courtes (16 par exemple), un élève place des accents et fait deviner leur place aux autres. On peut aussi jouer cette phrase rythmique en percussions corporelles en décidant d'un geste pour les accords accentués et d'un autre pour les accords non-accentués. Il est également possible de commencer à le chorégrapier en se mettant debout, en tapant sur les cuisses les 32 accords (sur un tempo raisonnable...), tout en pliant les genoux sur les accords accentués. L'enseignant pourra compter ou faire compter à voix haute pour plus de commodité.

13 Tempo giusto d = 50

arco (non div.)

sempre simile

VI. II

Tutti (non div.)

sempre stacc.

sempre simile

Vle.

arco (non div.)

sempre stacc.

sempre simile

Ve.

arco (non div.)

sempre stacc.

sempre simile

Tutti

sempre stacc.

sempre simile

Cb.

Aux élèves maintenant de reproduire ce rythme accentué. On peut procéder de différentes façons, en frappant plus fort les accords concernés ou en divisant la classe en deux groupes dont un sera chargé uniquement de frapper les accents.



Découverte de la chorégraphie

On trouve facilement en ligne des captations de chorégraphies du *Sacre du printemps*. Celles de Béjart et de Pina Bausch, mais également celle de 1913, recréée par Dominique Brun pour l'Opéra de Paris en 2021. Les décors et les costumes se veulent les plus proches possibles de ceux de Roerich et la chorégraphie est le fruit de recherches d'après les témoignages de l'époque, les rares photos de la création et les esquisses de Valentine Hugo.



Dominique Brun, 2021



Maurice Béjart, 1959

On peut faire visionner aux élèves le même moment de la partition dans les trois chorégraphies et leur faire exprimer leurs impressions, évaluer les points communs (le rapport entre soliste et groupe, le côté archaïque...) et les différences.



Pina Bausch, 1975

Expression corporelle

À partir des esquisses réalisées lors de la création du *Sacre du printemps* en 1913 par Valentine Hugo, à partir des photographies originales, ou des images des chorégraphies ultérieures on peut demander à la classe de réaliser des tableaux vivants que l'on photographiera.

Par exemple:



Glossaire

Crescendo orchestral

Procédé d'écriture qui permet au compositeur d'augmenter progressivement l'intensité du son en développant peu à peu la masse orchestrale.

Musique minimaliste

Courant de musique apparu aux États-Unis dans les années 1960.

Appelée aussi « musique répétitive », elle se caractérise par l'utilisation de courts motifs répétés sur une pulsation régulière et se transformant très progressivement. Steve Reich, John Adams, Terry Riley ou Philip Glass sont des compositeurs représentatifs de ce courant.

Ostinato

Procédé de composition consistant à répéter une même formule mélodico-rythmique tout le long de la partition.

Pentatonisme

Échelle mélodique comportant cinq notes (par exemple l'échelle qui consiste à ne jouer que les touches noires d'un piano).

Pizzicato

Mode de jeu des instruments à cordes frottées tels que le violon ou le violoncelle consistant à pincer les cordes avec l'index de la main droite.

Polytonalité

Procédé d'écriture qui consiste en la superposition de mélodies ayant chacune sa tonalité propre. De grands compositeurs du XX^e siècle l'ont employée, en particulier Stravinsky ou Darius Milhaud.

Syncope

Rythme dans lequel une note est attaquée sur un temps faible (ou partie faible du temps) et se prolonge sur un temps fort (ou partie forte du temps).

Triton

Autre nom que l'on donne à l'intervalle de quarte augmentée (ex: *do – fa#* ou *fa-si*) en raison du fait qu'il comporte trois tons entiers. Cet intervalle a longtemps été banni des compositions musicales car jugé trop dur à l'oreille. À l'époque médiévale, il était qualifié de « diabolus in musica ».





**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
Karolina Szuba

Illustration de couverture
Arnaud « Arkane » de Jesus Gonçalves

