



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle

Les Six

Tailleferre • Milhaud • Honegger • Poulenc •
Durey • Auric

Les Six

Tailleferre • Milhaud • Honegger • Poulenc •
Durey • Auric

Germaine Tailleferre (1892–1983)

Ouverture

Darius Milhaud (1892–1974)

Suite provençale opus 152c

Arthur Honegger (1892–1955)

Pastorale d'été

Francis Poulenc (1899–1963)

Les Animaux modèles (extraits)

Louis Durey (1888–1979)

L'Offrande lyrique

Georges Auric (1899–1983)

Complainte d'Eurydice

Répétition générale

• jeudi 7 mai à 10h
Cité des Arts – CRR, Montpellier

Représentation tout public

• jeudi 7 mai à 19h
Cité des Arts – CRR, Montpellier

Durée: ± 1h15

Sebastián Almánzar direction

Orchestre national Montpellier Occitanie

Bibliographie – Sitographie

TRANCHEFORT, François-René (direction), *Guide de la Musique Symphonique*, Paris, Fayard, coll. «Les indispensables de la musique», 1998

BREVIGNON, Pierre, *Le Groupe des six, une histoire des années folles*, Arles, Actes sud, 2020

MILLER, Catherine, *Cocteau, Apollinaire, Claudel et le groupe des six*, Paris, Mardaga, 2003

ROY, Jean, *Le Groupe des six*, Paris, Seuil, coll. «Solfèges», 1994

LACOMBE, Hervé, *Francis Poulenc, Paris*, Fayard, 2013

RICAVY, Micheline, et MILHAUD, Robert, *Darius Milhaud, un compositeur français humaniste*, Van de Velde, 2013

COCTEAU, Jean, *Le Coq et l'arlequin*, 1918, Paris, Stock, 1979

Sur internet: <https://www.radiofrance.fr/francemusique/le-groupe-des-six-rebelles-musiciens-et-amis-2849820>

Sur l'*Orphée* de Jean Cocteau: <https://www.cinematheque.fr/article/2086.html>

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/les-collections/parcourir/?genre=126&lieu=0&mois=0&recherche=>



Jacques-Emile Blanche, *Le Groupe des Six*, 1922

Le groupe des Six

Le 16 janvier 1920, le critique musical Henri Collet publia dans la revue *Comœdia* un article intitulé «Un livre de Rimski et un livre de Cocteau. Les cinq Russes, les Six Français et Eric Satie». L'appellation «Groupe des six» était né de la comparaison avec le Groupe des cinq Russes, constitué de Balakirev, Cui, Borodine, Moussorgski et Rimski-Korsakov. **«Les tempéraments, si différents, des six auteurs se côtoient sans se nuire, et leurs œuvres bien distinctes répondent à l'unité d'une même conception de notre art, et telle que l'expose le théoricien du groupe: Jean Cocteau.»** Le groupe des Six est plus une histoire d'amitié que de théorie.

Neuf ans plus tôt, en 1911, Darius Milhaud rencontre Arthur Honegger au Conservatoire, où tous deux deviennent rapidement amis, même s'ils ne partagent pas les mêmes goûts musicaux. Germaine Tailleferre se joint à leur duo une année plus tard puis Georges Auric, tout juste arrivé de Montpellier. Le pianiste Ricardo Vinès leur fit rencontrer Francis Poulenc, ami déjà de Louis Durey. Les rencontres avaient lieu autour de Darius Milhaud, en compagnie d'interprètes, de peintres, de poètes, dans un petit restaurant de la rue Blanche, à la foire ou au cirque. Les artistes faisaient entendre leurs œuvres, les collaborations en tous genres naissaient de ces joyeuses rencontres.

Si les esthétiques sont différentes, les Six se rejoignent sur une idée, celle de faire vivre la musique française et de l'éloigner de la sécheresse du post-expressionnisme germanique. N'oublions pas que nous sommes au sortir de la Première Guerre mondiale, et que donner à la France une indépendance musicale est presque un geste patriotique.



Jean Cocteau
(au piano) et le
Groupe des six

Le 5 avril 1919, les six musiciens donnèrent un concert à la salle Huyghens, à la suite de quoi Jean Cocteau leur fit le **portrait** suivant :

« **Georges Auric**. Auric n'aime pas la foire de Petrograd à travers les musiciens russes mais la foire de Montmartre à travers lui-même. Pas de bazar, d'orientalisme, de mélancolie sous la neige. Une autre mélancolie, des carrousels «vagues de l'océan», «ballons» de notre enfance, «automobiles» et «aéroplanes modernes»...

Louis Durey travaille dans la solitude... Là où Poulenc saute avec des pattes de jeune chien, Durey pose délicatement ses pieds de biche...

Arthur Honegger... *Le Dit des jeux* où se retrouvent les influences de Wagner, Schoenberg et Stravinski (*Oiseau de feu*) est une partition pleine de hardiesse.

Darius Milhaud... Il ne redoute jamais d'aborder un texte long, grave et, semble-t-il, peu musical, avant qu'il nous prouve le contraire.

Francis Poulenc... L'influence de Satie, toute blanche, écarte peu à peu l'influence bigarrée de Stravinski...

Germaine Tailleferre... *Jeux de plein air*. Campagne, fenêtre ouverte. On ratisse. Les gammes vont et viennent. C'est un devoir de vacances.»



Le texte *Le Coq et l'arlequin* de Cocteau est souvent lu comme un **manifeste** du groupe des Six. On peut y trouver en effet les principales lignes directrices de ce qui se voudra une nouvelle esthétique musicale, simple, rejetant les complexités des compositeurs allemands comme Debussy, musique «qu'il faut écouter la tête entre les mains»: «Assez de nuages, de vagues, d'aquariums, d'ondines et de parfums la nuit, il nous faut une musique sur la terre, UNE MUSIQUE DE TOUS LES JOURS.»

Le groupe des Six a représenté un moment très particulier de la sensibilité culturelle française, au point que le Paris des années 1920 a été alors un pôle d'attraction mondial auquel seul Berlin a pu faire concurrence. Si ce Paris a su attirer durablement Stravinski, Prokofiev, Enesco, Martinu et ses camarades originaires d'Europe centrale regroupés au sein de l'«École de Paris», c'est qu'il était aussi le Paris du surréalisme poétique, celui de Breton, d'Eluard et d'Aragon, le Paris des plus grands peintres, Picasso, Braque, Juan Gris, Léger, Matisse, Rouault, Dufy, et tant d'autres, qui ont souvent fourni les décors des spectacles dont les Six ont écrit la musique, le Paris de la seconde époque des Ballets Russes de Diaghilev et des Ballets Suédois de Rolf de Maré. C'est dans ce contexte à la fois agressif et hédoniste qu'il convient d'inscrire l'activité des Six, même si chacun a suivi très vite sa propre route.

Germaine Tailleferre

(1892–1983)



Son style, **élégant** et **limpide**, mêle **humour**, **lyrisme** et **transparence**, dans une écriture très française héritée de Ravel, qu'elle admire.

Germaine Tailleferre, née Germaine Taillefesse à Saint-Maur-des-Fossés, est la seule femme du groupe des Six, et l'une des compositrices majeures de la musique française du XX^e siècle. Très tôt encouragée par sa mère mais freinée par son père, elle adopte le nom de « Tailleferre » pour affirmer son indépendance lorsqu'elle entreprend une carrière musicale.

Entrée au Conservatoire de Paris, elle y étudie le piano et la composition, remportant plusieurs premiers prix. Elle y rencontre Georges Auric, Arthur Honegger et Darius Milhaud, avec lesquels elle forme plus tard le groupe des Six sous l'impulsion de Jean Cocteau et du critique Henri Collet.

Dans les années 1920, Tailleferre s'impose par une musique pleine de fraîcheur, de clarté et d'esprit, s'éloignant des lourdeurs wagnériennes comme des brumes impressionnistes. Sa production de cette époque comprend des œuvres essentielles : *Ballade pour piano et orchestre*, *Concerto pour piano n°1*, *Le Marchand d'oiseaux*, des pièces pour piano et de la musique de chambre.

Dans l'entre-deux-guerres et jusqu'à la Libération, elle voyage aux États-Unis et y connaît une certaine notoriété. Elle compose pour le concert, le ballet (*La Nouvelle Cythère*), l'opéra, mais aussi pour le cinéma, la radio et la télévision.

Germaine Tailleferre continue à composer jusqu'à un âge avancé : opéras-comiques, mélodies, œuvres pédagogiques, pièces pour piano... Parmi ses dernières œuvres marquantes figure le *Concerto pour deux guitares* (1960).

Elle meurt en 1983 à Paris, laissant une œuvre vaste, raffinée et encore trop méconnue.

Germaine Tailleferre, *Ouverture*, 1932

Initialement composée pour un opéra-comique devant s'intituler *Zoulaïna*, l'*Ouverture* est finalement confiée à Pierre Monteux pour le concert de Noël de l'orchestre symphonique de Paris. Rencontrant un succès immédiat, cette œuvre est encore aujourd'hui l'une des plus jouées de Germaine Tailleferre. Elle est très représentative de l'esthétique du groupe des Six par sa simplicité apparente, son esprit vif, son refus du pathos et ses couleurs orchestrales limpides.



Francis Poulenc

(1899–1963)

Francis Poulenc naît le 7 janvier 1899 et meurt le 30 janvier 1963 à Paris. À cinq ans, il découvre la musique par l'apprentissage du piano. Passionné par cet instrument, Poulenc devient quelques années plus tard l'élève du pianiste Ricardo Viñes — grand interprète de Falla et Ravel.

À dix-huit ans, Poulenc surprend le public parisien avec une composition pour quatuor à cordes, piano, flûte et clarinette : *la Rhapsodie nègre*. Alors qu'il s'inscrit dans les pas d'Erik Satie, il intègre en 1919 le célèbre groupe des Six, rassemblement amical de jeunes compositeurs français. Durant cette période, Poulenc fait ses armes et compose à la fois en son propre nom aidé de ses pairs, à la fois de manière collective.

La rencontre de Charles Koechlin va également influencer Poulenc dans son écriture musicale en l'éloignant des procédés compositionnels impressionnistes ou wagnériens, encore très présents dans la première moitié du XX^e siècle.

Après l'écriture de son ballet *Les Biches*, Poulenc entreprend la composition de son *Concerto pour deux pianos*, dont la création en 1930 assoit sa notoriété. Pourtant, les années suivantes sont douloureuses pour le compositeur, qui perd de grands amis et entreprend en 1935 un pèlerinage jusqu'à Rocamadour. Dès cet instant, Poulenc trouve dans la foi catholique une profondeur d'esprit qu'il exploitera dans différentes œuvres : *Litanies à la Vierge noire* (1936), *Dialogues des Carmélites* (1957). Pour autant, Poulenc ne renonce pas à son goût prononcé pour la mélodie légère et l'ironie. Claude Rostand en sera le témoin en observant : « Il y a chez lui du moine et du voyou » !

Qualifier de riche et variée l'œuvre de Poulenc serait insuffisant, tant les genres musicaux abordés sont nombreux : chansons, mélodies, ballets, musiques de scène, opéras, contes musicaux, tragédies, cantates, chœurs *a cappella*, etc. Il faut principalement lui reconnaître son goût prononcé pour la mélodie — il en compose une centaine —, ainsi que le naturel et le raffinement de son écriture vocale. Proche de Guillaume Apollinaire et ami intime de Paul Eluard, Poulenc marquera irrémédiablement son temps de ses inventions fécondes.

Durant la Seconde Guerre mondiale, Poulenc compose son troisième ballet, *Les Animaux modèles* (1942), d'après six fables de La Fontaine. D'une gravité certaine, l'œuvre est aussi l'occasion pour Poulenc de montrer son opposition au régime nazi alors qu'il glisse dans sa partition l'air *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*.

Francis Poulenc, *Les Animaux modèles*, 1942

Composé entre 1940 et 1942, en pleine Seconde Guerre mondiale, *Les Animaux modèles* occupe une place singulière dans la production de Francis Poulenc. Commandé par Jacques Rouché, directeur de l'Opéra de Paris, le ballet, chorégraphié par Serge Lifar, s'inspire des *Fables* de La Fontaine mais aussi des tableaux champêtres des frères Le Nain. Ce sera le troisième et dernier ballet du compositeur, après *Les Biches* et *Aubade*. L'argument débute ainsi : « La scène représente l'extrémité d'une petite ville bourguignonne, à la lisière d'un bois. Sur la gauche, une grande maison fermière de style Louis XIII, celle d'Arnolphe. Un poulailler avec un toit de tuiles, plat et bas, fait face à la rampe. Sur la droite, au premier plan, l'amorce d'une riche demeure, celle de l'Homme entre deux âges. Au second plan, la maison austère d'une vieille fille, la maison de la fourmi. »

Conçu au moment où la France traverse une période douloureuse, l'ouvrage revêt une dimension symbolique : Poulenc y glisse des allusions patriotiques (notamment un clin d'œil à *La Marseillaise* dans l'ouverture), exprimant à sa manière une forme de résistance artistique. Malgré le contexte, l'œuvre reste profondément lumineuse, fidèle à ce mélange de tendresse, de fantaisie et d'élégance qui caractérise son style.

La partition se compose d'une suite de tableaux inspirés par différentes fables — *Le Lion amoureux*, *La Mort et le Bûcheron*, *Le Loup et l'Agneau*, *La Cigale et la fourmi*, entre autres — chacun possédant son atmosphère propre. Poulenc y déploie une écriture orchestrale raffinée, mettant en valeur des harmonies claires et chatoyantes et des mélodies expressives, parfois proches de la chanson française. Le compositeur y joue constamment sur les contrastes, alternant humour, austérité quasi mystique et éclats orchestraux.

Bien que conçu pour la scène, *Les Animaux modèles* s'impose rapidement au concert grâce à l'attrait immédiat de sa musique. Poulenc en tira une suite orchestrale, aujourd'hui souvent programmée. L'œuvre, moins célèbre que certaines partitions chorales ou pianistiques du compositeur, révèle pourtant une facette essentielle de son génie : son art du récit musical, sa sensibilité française résolument moderne, et sa capacité à unir fraîcheur, émotion et sophistication.

Darius Milhaud (1892–1974)

Tout comme Francis Poulenc, Darius Milhaud fait partie du groupe des Six et entretient des relations étroites avec les autres membres du groupe. Né à Marseille d'une des plus anciennes familles juives de Provence, il montre très vite des dons pour la musique et part se former au Conservatoire de Paris, notamment auprès de Widor et Paul Dukas. Attaché à l'équilibre formel et aux structures symétriques, à l'instar de Poulenc, il expérimente la polytonalité et la polymodalité qui sont au centre de ses recherches compositionnelles.

Largement influencé par les mélodies et les rythmes de la musique brésilienne qu'il a entendus durant ses années d'activité de secrétaire de son ami et ministre Paul Claudel à Rio de Janeiro, certaines de ses œuvres incluent le folklore brésilien et ses sonorités (*Le Bœuf sur le toit*, *L'homme et son désir*, *Saudades do Brazil*, œuvres écrites aux alentours de 1920). Compositeur, chef d'orchestre reconnu, il doit fuir la France pendant la Seconde Guerre mondiale et s'installe aux États-Unis.



Avec plus de 400 œuvres composées, il est l'un des compositeurs les plus prolifiques du XX^e siècle.

Darius Milhaud, *Suite provençale* opus 152c, 1937

La Suite provençale est une œuvre orchestrale brillante et ensoleillée que Darius Milhaud composa en 1936 à partir de musiques écrites pour la scène — notamment pour une pièce de théâtre montée à Marseille. Créée à Venise le 12 septembre 1937, elle reflète l'attachement profond du compositeur à la Provence, région où il a passé une part importante de son enfance (à Aix-en-Provence) et qui a marqué tout son imaginaire sonore.

Elle se compose de huit mouvements brefs, enchaînés ou séparés, qui mettent en valeur l'énergie rythmique et la palette orchestrale caractéristique de Milhaud.

Elle utilise et réinterprète des mélodies provençales du XVIII^e siècle, notamment d'André Campra, traitées avec une grande poésie. Chaque mouvement dessine un petit tableau sonore évoquant la vie méridionale, les fêtes, les paysages ou les accents chantants de la Provence.

La Suite provençale est typique du style polytonal de Milhaud, que l'on retrouve dans bon nombre de ses œuvres : superposition de tonalités différentes, rythmes francs, parfois presque populaires, mélodies simples mais ciselées, orchestration colorée dans laquelle il utilise des sonorités propres à la Provence (tambourin).

Malgré la sophistication de l'écriture, la musique conserve un caractère direct, lumineux et profondément joyeux. C'est aussi l'une des œuvres où Milhaud montre le plus explicitement son goût pour la tradition populaire, qu'il traite avec respect mais aussi avec fantaisie.

Arthur Honegger

(1892 – 1955)



Dans les années 1920, Honegger rejoignit le groupe des Six. Malgré son appartenance à ce groupe, il garda une **personnalité artistique singulière**: plus grave, plus dramatique, et souvent plus proche des traditions germaniques que ses collègues.

Arthur Honegger est l'une des figures marquantes de la musique du XX^e siècle. Né au Havre de parents suisses, il conserve toute sa vie la nationalité helvétique, tout en étant profondément lié à la vie artistique française. Très tôt attiré par la musique, il étudia le violon et la composition avant d'entrer au Conservatoire de Zurich, puis à celui de Paris, où il fut l'élève de Charles-Marie Widor (comme Milhaud) et Vincent d'Indy.

Son œuvre se distingue par une écriture vigoureuse, un goût pour les contrastes massifs et une intensité rythmique marquée. L'une de ses pièces les plus célèbres, *Pacific 231* (1923), transpose en musique la puissance et le mouvement d'une locomotive à vapeur, illustrant son intérêt pour la modernité industrielle. Il composa également plusieurs symphonies, des opéras, des ballets, de la musique de chambre et de nombreuses musiques de film.

Honegger acquit une reconnaissance internationale avec l'oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* (1935–1938), aux couleurs orchestrales vives et à la dramaturgie puissante, considéré comme son chef-d'œuvre. Durant l'Occupation, il demeura à Paris, où il continua à composer malgré un climat difficile. Après la guerre, il connut des problèmes de santé — notamment une affection cardiaque — qui limitèrent peu à peu son activité.

Il mourut à Paris en 1955, laissant une œuvre riche, dense et profondément humaniste, qui continue de marquer le répertoire orchestral et vocal du XX^e siècle. Si Honegger a souvent été associé à l'esprit de modernité, sa musique reste avant tout celle d'un grand lyrique, capable d'expression poignante et de souffle dramatique.

Arthur Honegger, *Pastorale d'été*, 1921

Composée en 1920 lors d'un séjour en Suisse, créée à Paris le 27 février de l'année suivante sous la direction de Wladimir Golschmann, la *Pastorale d'été* est l'une des œuvres les plus lumineuses et sereines d'Arthur Honegger. Inspirée par un paysage alpin au petit matin, elle s'ouvre sur la célèbre indication « Décrivez-moi ce pays », et porte en épigraphe le vers de Rimbaud « J'ai embrassé l'aube d'été », tiré d'« Aube », dans *Les Illuminations*.

Écrit pour petit orchestre, ce court poème symphonique déploie un climat de calme pastoral : lignes souples, harmonies transparentes,

instrumentation délicate où se détachent les bois et les cordes en sourdine, ainsi que le cor évoquant le cor alpestre. Loin de l'énergie dramatique associée à d'autres œuvres du compositeur, la *Pastorale d'été* offre un moment de respiration et de contemplation, où la nature devient source de douceur et d'équilibre.

Pièce courte mais très évocatrice, elle demeure l'une des pages les plus jouées et les plus accessibles de Honegger.



Louis Durey

(1888 – 1979)

Né à Paris dans une famille bourgeoise aisée qui ne le destinait pas particulièrement à une carrière artistique, Louis Durey se tourne assez tard vers la musique: ce n'est qu'à l'âge de vingt-trois ans qu'il décide de devenir compositeur après avoir entendu une représentation de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, qui le marque profondément.

Autodidacte dans un premier temps, il étudie ensuite avec Charles Koechlin, qui est pour lui une influence durable et l'aide à structurer son langage musical. Dès les années 1910, Durey compose des mélodies, des pièces pour piano et de la musique de chambre empreintes d'un grand raffinement harmonique, dans la lignée de l'impressionnisme français.

À partir des années 1930, Durey s'investit profondément dans les milieux intellectuels de gauche. Proche du Parti communiste français, il compose des œuvres militantes: chants de résistance, hymnes ouvriers, pièces chorales destinées à des organisations culturelles progressistes. Cette orientation politique marque durablement sa carrière, parfois au détriment de sa visibilité dans les circuits officiels.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, il entra dans la Résistance et utilisa la musique comme moyen d'expression engagée, écrivant notamment la cantate *La Guerre et la paix, le Chant des combattants de la Liberté*, édité en 1948 et plusieurs œuvres chorales clandestines.

Après la guerre, il continue à composer, mais reste souvent en marge des grandes institutions musicales. On lui doit un important corpus de mélodies, de nombreux recueils choraux, des pièces pour piano, de la musique de chambre, ainsi que plusieurs œuvres scéniques. Son style, clair et dépouillé, privilégie la sobriété expressive et témoigne d'un sens très fin du texte et de la ligne vocale.

Louis Durey meurt en 1979 à Saint-Tropez, où il vit depuis les années 1950. Longtemps resté dans l'ombre des autres membres des Six, il est aujourd'hui redécouvert pour la qualité de sa production vocale et pour l'intégrité artistique qui a guidé toute sa vie.

En 1920, Durey rejoint le Groupe des Six; cependant, il est sans doute le membre le moins engagé dans l'esthétique commune des Six. **Beaucoup plus introverti, il se distingue par une écriture délicate, intime, parfois austère.** Il participe peu aux projets collectifs du groupe et s'en éloigne assez rapidement.

Louis Durey, *L'Offrande lyrique*, 1913

L'Offrande lyrique de Louis Durey est une mise en musique de six textes de Rabindranath Tagore, lauréat du prix Nobel de littérature en 1913, compositeur, écrivain, peintre et dramaturge indien, traduits par André Gide. On y retrouve l'inspiration atonale de Schoenberg, notamment celle du *Livre des jardins suspendus*. *L'Offrande lyrique* est souvent considérée comme la première œuvre utilisant la technique dodécaphonique libre dans la musique française, et l'on perçoit la différence entre les Français et les Viennois dans leur application des techniques atonales. C'est la libération de la France des voiles de l'impressionnisme pour entrer dans la lumière crue de la musique dodécaphonique. *L'Offrande lyrique*, opus 4, est un recueil de chants célébrant la nature, le crépuscule, l'aube, les nuages où le ciel s'assombrit, reflet de son amour perdu, les petites fleurs porteuses de messages et la lumière qui répand la joie et le bonheur. Les textes, uniques en leur genre à l'époque, reflètent la personnalité de leur auteur, Rabindranath Tagore (1861–1941), et son style élégant.



Georges Auric

(1899 – 1983)

Né à Lodève dans l'Hérault, Georges Auric fut l'un des membres les plus en vue du Groupe des Six. Enfant prodige, élève au conservatoire de Montpellier, il donne très jeune des concerts de piano et présente ses premières compositions dès l'adolescence. Il étudie ensuite au Conservatoire de Paris et à la Schola Cantorum de Vincent d'Indy, où il perfectionne sa technique et se fait remarquer par son indépendance d'esprit.

Dans les années 1910 – 1920, Auric se rapproche de Jean Cocteau, dont l'influence est déterminante et avec qui il participe à la formation du groupe des Six.

Auric est surtout connu pour sa contribution majeure au cinéma, domaine où il devient l'un des compositeurs les plus recherchés de son temps. Dès les années 1930, il collabore avec Cocteau (*Le Sang d'un poète*) puis, après-guerre, signe des partitions devenues emblématiques : *La Belle et la Bête* (1946), *Orphée* (1950), *Moulin Rouge* (1952), dont le thème principal connaît une immense gloire internationale, ou encore *La Grande vadrouille* en 1966. Il écrit au total plus de 130 musiques de films en France, en Grande-Bretagne et à Hollywood, devenant une figure centrale du cinéma européen.

À partir des années 1950, Auric occupe d'importantes fonctions administratives, notamment en tant que directeur de la SACEM, puis de l'Opéra de Paris (1962–1968).

Parallèlement, il continue de composer pour le concert : œuvres chorales, musique de chambre, partitions orchestrales plus intériorisées que celles de sa jeunesse.

Il meurt en 1983 à Paris. Son œuvre, éclectique et abondante, témoigne à la fois de l'esprit novateur des avant-gardes françaises de l'entre-deux-guerres et de son immense influence sur la musique de film mondiale. Il demeure l'un des compositeurs dont l'activité a le plus contribué à rapprocher la musique dite « savante » des arts populaires et du grand public.

Son style, incisif, énergique et volontiers ironique, marque les œuvres de cette période : pièces pour piano, musique de chambre, ballets pour les ballets russes de Diaghilev (*Les Matelots*, 1925).

Georges Auric, *La Complainte d'Eurydice*, 1949

Composée en 1949 pour le film *Orphée* de Jean Cocteau, *La Complainte d'Eurydice* est l'une des pages les plus célèbres et les plus émouvantes de Georges Auric. Fidèle collaborateur du cinéaste depuis les années 1930, Auric trouve ici un terrain d'expression idéal pour son talent de coloriste et de mélodiste.

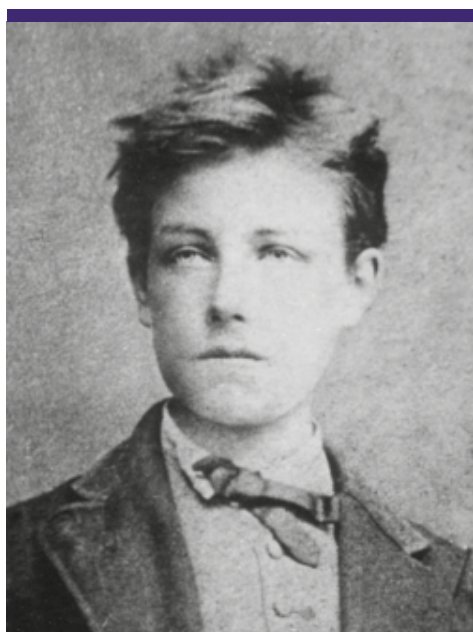
Dans la séquence centrale du film, Eurydice, séparée d'Orphée et condamnée à l'ombre, exprime sa douleur et son désir de retrouver la lumière. Auric traduit cette émotion avec une simplicité poignante : une ligne mélodique d'une grande pureté, soutenue par une harmonie douce et discrètement chromatique, qui rappelle son goût pour une expressivité directe et sans emphase. La musique, volontairement dépouillée, instaure un climat suspendu, presque irréel, en parfaite adéquation avec le ton onirique du film.

La Complainte d'Eurydice témoigne du génie d'Auric pour la musique de film : une écriture claire, immédiatement lisible, mais d'une fine sophistication. Par touches délicates, il crée une atmosphère de nostalgie et de fragilité, où se mêlent poésie intimiste et profondeur dramatique.

Souvent donnée en version de concert ou dans des arrangements pour voix et orchestre ou pour instrument soliste, cette complainte a acquis une existence autonome, détachée de son contexte cinématographique. Elle reste l'une des partitions les plus aimées d'Auric, emblématique de ce mélange de modernité, de lyrisme simple et d'élégance qui caractérise son style.

Un foisonnement artistique

Loin de se limiter à la musique, les Six faisaient partie de cette communauté artistique foisonnante qui anima la première moitié du XX^e siècle français. À l'image des ballets russes, ils concevaient leur travail comme des œuvres d'art englobant poésie, peinture, chorégraphie, cinéma... dans un **dialogue permanent des différentes formes d'expression**. Les œuvres présentées dans ce concert font toutes également écho à d'autres arts.



Arthur Rimbaud

Honegger et la poésie

Ainsi que semble le dire son épigraphe, la *Pastorale d'été* d'Honegger s'inspire du poème « Aube » d'Arthur Rimbaud, tiré des *Illuminations* (1886) :

J'ai embrassé l'aube d'été.

Rien ne bougeait encore au front des palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.

La première entreprise fut, dans le sentier déjà empli de frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.

Je ris au wasserfall blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.

Alors je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, où je l'ai dénoncée au coq.

À la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais de marbre, je la chassais.

En haut de la route, près d'un bois de lauriers, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps. L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.

Au réveil il était midi.

Auric et le cinéma

Grand compositeur de musique de film, Georges Auric écrit pour Jean Cocteau la musique de *La Belle et la Bête* et d'*Orphée*, d'où il tira *La Complainte d'Eurydice* en 1949.



Orphée (1950) est l'un des films les plus célèbres de Jean Cocteau, un artiste français qui était à la fois poète, écrivain, dessinateur, metteur en scène... et cinéaste. Dans ce film, adaptation de la pièce éponyme de 1926, il reprend le mythe d'Orphée, mais il le transforme pour en faire une œuvre moderne, étrange et poétique. Les principaux personnages sont incarnés par Jean Marais, Maria Casarès et François Périer.

Dans la légende, Orphée est un musicien exceptionnel. Sa femme Eurydice meurt, et Orphée descend aux Enfers pour la ramener. Il réussit, mais à une condition: ne pas se retourner vers elle avant d'être revenu dans le monde des vivants. Il désobéit... et la perd pour toujours.

Cocteau ne raconte pas simplement le mythe; il transpose l'histoire dans le Paris des années 1950: Orphée devient un poète célèbre, un peu perdu entre la réalité et ses rêves. La Mort est représentée comme une femme mystérieuse, élégante et fascinante alors que les Enfers ressemblent à un monde parallèle, traversé grâce à des miroirs.

Cocteau utilise des effets visuels très simples, mais très inventifs pour l'époque: les personnages passent à travers des miroirs liquides, des objets s'animent, les scènes semblent parfois flotter hors du temps. Même sans trucages numériques, le film crée une ambiance étrange, presque onirique, qui donne l'impression d'entrer dans un poème.

Le film aborde des thèmes intemporels: l'amour, le deuil, la difficulté de la création, la frontière entre rêve et réalité.



Rabindranath Tagore, 1913

Durey et la poésie indienne

En 1912, André Gide publie *Gitanjali* (*L'Offrande lyrique*), traduction de poèmes en bengali de l'artiste polymorphe indien Rabindranath Tagore (1861–1941), traduits en anglais un an auparavant et que Durey met en musique en 1913, l'année où le poète obtint le prix Nobel de littérature.

Les poèmes choisis par Durey dans sa mise en musique sont au nombre de six, intitulés par Gide «Le jour n'est plus», «Au petit matin», «Les nuages s'entassent», «Tu es le ciel», «Cueille cette frêle fleur» et «Lumière! ma lumière!»

1. Le jour n'est plus

Le jour n'est plus,
l'ombre est sur la terre.
Il est temps que j'aille au fleuve
emplir ma cruche.
L'air est impatient d'un murmure
d'eau qui m'appelle.
Là, dans le triste crépuscule, j'irai.
Personne sur le sentier solitaire;
le vent s'élève;
un frisson rampe sur l'eau
du fleuve.
Je ne sais si je reviendrai.
Je ne sais quelle rencontre
fortuite...
Là, près du gué, dans la petite
barque,
l'homme inconnu joue sur son luth.

2. Au petit matin

Au petit matin un bruissement a dit
que nous allions nous embarquer,
toi seulement et moi,
et qu'aucune âme au monde
jamais
ne saurait rien de notre pèlerinage
sans fin ni but.
Sur cet océan sans rivages,
à ton muet sourire attentif,
mes chants s'enfleraient
en mélodies,
libres comme les vagues, libres
de l'entrave des paroles.
N'est-il pas temps encore?
Que reste-t-il à faire ici?
Vois, le soir est descendu
sur la plage
et dans la défaillante lumière
l'oiseau de mer revole vers son nid.
N'est-il pas temps de lever l'ancre?
Que notre barque avec la dernière
lueur du couchant
s'évanouisse enfin dans la nuit.

3. Les nuages s'entassent

Les nuages s'entassent
sur les nuages;
il fait sombre. Amour! ah pourquoi
me laisses-tu
dehors attendre tout seul
à la porte?
Dans l'affairement du travail
de midi,
je suis avec la foule;
mais par ce sombre jour solitaire
je n'espère seulement que toi.
Si tu ne me montres point ta face,
si tu me laisses complètement
de côté,
je ne sais pas comment
je traverserai ces longues,
ces pluvieuses heures.
Je reste à contempler le large
obscurcissement du ciel
et mon cœur plaintif rôde
avec le vent sans repos.

4. Tu es le ciel

Tu es le ciel et tu es le nid aussi bien.
Ô toi plein de beauté ! ici,
dans le nid des couleurs,
des sons et des parfums, c'est ton amour qui enclôt l'âme.
Voici venir le matin,
avec une corbeille d'or à la main droite,
que charge la guirlande de beauté
dont il va sans bruit parer la terre.
Et voici venir, par de vierges sentiers,
le soir sur les pacages solitaires
et qu'ont désertés les troupeaux;
il apporte dans sa cruche d'or
le frais breuvage de la paix,
flot de l'océan du repos, pris
à la rive occidentale.
Mais là, là où s'éploie le ciel
infiniment
afin que rame s'y essore, là règne
intacte et blanche la splendeur.
Il n'est plus là ni nuit ni jour,
ni formes ni couleurs,
et ni paroles, ni paroles.

5. Cueille cette frêle fleur

Cueille cette frêle fleur,
prends-la vite !
de crainte qu'elle ne se fane
et ne s'effeuille dans la poussière.
S'il n'y a point place pour elle
dans ta guirlande,
fais-lui pourtant l'honneur
du contact douloureux de ta main ;
cueille-la.
Je crains que le jour ne s'achève
avant que je ne m'en doute
et que le temps
de l'offertoire ne soit passé.
Bien que sa couleur soit discrète
et que timide soit sa senteur,
prends cette fleur à ton service
et cueille-la tandis qu'il en est
temps.

6. Lumière! ma lumière !

Lumière ! ma lumière ! lumière
emplissant le monde,
lumière baiser des yeux, douceur
du cœur, lumière !
Ah ! la lumière danse au centre
de ma vie !
Bien-aimé, mon amour retentit
sous la frappe de la lumière.
Les cieux s'ouvrent ; le vent bondit ;
un rire a parcouru la terre.
Sur l'océan de la lumière, mon
bien-aimé, le papillon ouvre
son aile.
La crête des vagues de lumière
brille de lys et de jasmins.
La lumière, ô mon bien-aimé,
brésille l'or sur les nuées ;
elle éparpille à profusion
les pierreries.
Une jubilation s'étend de feuille
en feuille
ô mon amour ! une aise sans
mesure.
Le fleuve du ciel a noyé ses rives ;
tout le flot de joie est dehors.



Le Lion amoureux par Gustave Doré

Poulenc et les fables

S'inspirant tout à la fois des *Fables* de La Fontaine pour les personnages et des frères Le Nain pour leur incarnation humaine, *Les Animaux modèles* reprend, dans le contexte de l'occupation allemande, des emblèmes de la culture française : La Fontaine, des chants patriotiques comme *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine* ou même *La Marseillaise*, et la figuration des paysans français du XVII^e siècle.

Dans la Suite tirée du ballet,
les fables conservées sont
au nombre de quatre :

1. Le Lion amoureux (Livre IV, 1668)

Du temps que les bêtes parlaient,
Les lions, entre autres, voulaient
Être admis dans notre alliance.
Pourquoi non ? Puisque leur engeance
Valait la nôtre en ce temps-là,
Ayant courage, intelligence,
Et belle hure outre cela.
Voici comment il en alla.
Un lion de haut parentage
En passant par un certain pré,
Rencontra bergère à son gré :
Il la demande en mariage.
Le père aurait fort souhaité
Quelque gendre un peu moins terrible.
La donner lui semblait bien dur ;
La refuser n'était pas sûr ;
Même un refus eût fait possible,
Qu'on eût vu quelque beau matin
Un mariage clandestin ;
Car outre qu'en toute matière
La belle était pour les gens fiers,
Fille se coiffe volontiers
D'amoureux à longue crinière.
Le père donc, ouvertement
N'osant renvoyer notre amant,
Lui dit : « Ma fille est délicate ;
Vos griffes la pourront blesser
Quand vous voudrez la caresser.
Permettez donc qu'à chaque patte
On vous les rogne, et pour les dents,
Qu'on vous les lime en même temps.
Vos baisers en seront moins rudes,
Et pour vous plus délicieux ;
Car ma fille y répondra mieux,
Étant sans ces inquiétudes. »
Le lion consent à cela,
Tant son âme était aveuglée !
Sans dents ni griffes le voilà,
Comme place démantelée.
On lâcha sur lui quelques chiens :
Il fit fort peu de résistance.
Amour, amour, quand tu nous tiens,
On peut bien dire : « Adieu prudence ! »



Illustration de Jean-Jacques Granville, 1838.

2. L'Homme entre deux âges et ses deux maîtresses, Livre I, 1668

Un Homme de moyen âge,
Et tirant sur le grison,
Jugea qu'il était saison
De songer au mariage.
Il avait du comptant,
Et partant de quoi choisir.
Toutes voulaient lui plaire ;
En quoi notre Amoureux ne se pressait pas tant ;
Bien adresser n'est pas petite affaire.
Deux Veuves sur son cœur eurent le plus de part ;
L'une encore verte, et l'autre un peu bien mûre,
Mais qui réparait par son art
Ce qu'avait détruit la nature.
Ces deux Veuves, en badinant,
En riant, en lui faisant fête,
L'allaient quelquefois testonnant,
C'est à dire ajustant sa tête.
La Vieille à tous moments de sa part emportait
Un peu du poil noir qui restait,
Afin que son Amant en fût plus à sa guise.
La Jeune saccageait les poils blancs à son tour.
Toutes deux firent tant, que notre tête grise
Demeura sans cheveux, et se douta du tour.
Je vous rends, leur dit-il, mille grâces, les Belles,
Qui m'avez si bien tondus : J'ai plus gagné que perdu ;
Car d'hymen point de nouvelles.
Celle que je prendrais voudrait qu'à sa façon
Je vécusse, et non à la mienne.
Il n'est tête chauve qui tienne ;
Je vous suis obligé, Belles, de la leçon.

3. La Mort et le bûcheron, Livre I, 1668

Un pauvre Bûcheron, tout couvert de ramée,
Sous le faix du fagot aussi bien que des ans
Gémissant et courbé, marchait à pas pesants,
Et tâchait de gagner sa chaumine enfumée.
Enfin, n'en pouvant plus d'effort et de douleur,
Il met bas son fagot, il songe à son malheur,
Quel plaisir a-t-il eu depuis qu'il est au monde ?
En est-il un plus pauvre en la machine ronde ?
Point de pain quelquefois, et jamais de repos.
Sa femme, ses enfants, les soldats, les impôts,
Le créancier et la corvée
Lui font d'un malheureux la peinture achevée.
Il appelle la Mort. Elle vient sans tarder,
Lui demander ce qu'il faut faire.
« C'est, dit-il, afin de m'aider
À recharger ce bois ; tu ne tarderas guère. »
Le trépas vient tout guérir ;
Mais ne bougeons d'où nous sommes :
Plutôt souffrir que mourir,
C'est la devise des hommes.



Gustave Doré, *La Mort et le bûcheron*

4. Les deux coqs, Livre I, 1668

Deux coqs vivaient en paix : une poule survint,
Et voilà la guerre allumée.
Amour, tu perdis Troie ; et c'est de toi que vint
Cette querelle envenimée
Où du sang des Dieux même on vit le Xanthe teint.
Longtemps entre nos coqs le combat se maintint.
Le bruit s'en répandit par tout le voisinage,
La gent qui porte crête au spectacle accourut.
Plus d'une Hélène au beau plumage
Fut le prix du vainqueur. Le vaincu disparut :
Il alla se cacher au fond de sa retraite,
Pleura sa gloire et ses amours,
Ses amours qu'un rival, tout fier de sa défaite
Possédait à ses yeux. Il voyait tous les jours
Cet objet rallumer sa haine et son courage ;
Il aiguisait son bec, battait l'air et ses flancs,
Et, s'exerçant contre les vents,



Auguste Delierre, *Les deux coqs*, 1883

S'armait d'une jalouse rage.
Il n'en eut pas besoin. Son vainqueur sur les toits
S'alla percher, et chanter sa victoire.
Un vautour entendit sa voix :
Adieu les amours et la gloire ;
Tout cet orgueil périt sous l'ongle du vautour
Enfin, par un fatal retour
Son rival autour de la poule
S'en revint faire le coquet :
Je laisse à penser quel caquet ;
Car il eut des femmes en foule.
La fortune se plaît à faire de ces coups ;
Tout vainqueur insolent à sa perte travaille.
Défions-nous du Sort, et prenons garde à nous
Après le gain d'une bataille.

Guide d'écoute

Écoute 1

Germaine Tailleferre, *Ouverture*, 1932

L'«*Ouverture*» de Germaine Tailleferre fonctionne comme une porte d'entrée vers un univers musical joyeux et élégant. Dès les premières mesures, on y perçoit un tempo rapide et des accords éclatants.

Les cuivres et les cordes lancent l'énergie, comme si la musique prenait son élan. Tailleferre préfère l'écriture de motifs courts, vifs, parfois un peu espiègles dans lesquels les bois (flûte, hautbois, clarinette) ont souvent un rôle important. Même si la pièce est brève, elle alterne entre passages vifs et incisifs et moments plus doux ou plus délicats, presque comme des respirations. Ces contrastes évitent la monotonie et donnent un relief constant à la pièce. Lors de la coda, l'énergie monte à nouveau. Les motifs s'accélèrent, les cuivres brillent, tout semble vouloir se rassembler pour un dernier éclat.

https://www.youtube.com/watch?v=A7MBxqAmBiO&list=RDA7MBxqAmBiO&start_radio=1

Écoute 2

Darius Milhaud, *Suite provençale* opus 152c, 1937

C'est l'enfance de Milhaud passée en Provence qui éclate dans cette *Suite provençale*, bien avant les autres *Suite française* (1944) et *Suite campagnarde* (1953). Des trois, l'opus provençal est de loin le plus populaire, apprécié pour ses franches mélodies et son caractère pittoresque affirmé.

Les huit morceaux brefs qui la composent alternent mouvements vifs et lents, à l'image des contrastes de tonalité et de couleurs. Un fort langage polytonal s'y déploie, au service d'une énergie lumineuse. La partition débute par une marche animée, comme une fête de village, marche nuancée toutefois par des rythmes irréguliers. Les percussions, sèches, concourent à l'évocation de la Provence, notamment avec les timbres du tambourin et du tambour de basque. Les mouvements s'enchaînent ainsi jusqu'au final, où le fifre (piccolo) associé au tambourin accentuent ces images ensoleillées, tel le galoubet-tambourin si caractéristique de cette région méridionale. Une pièce à rapprocher des suites de *L'Arlésienne* de Georges Bizet.



Tambourinaire avec galoubet avec tambourin, image d'Alphonse Daudet, 1889

https://www.youtube.com/watch?v=PJsJKFeIj8&list=RDPJsJKFeIj8&start_radio=1

Écoute 3

Arthur Honegger, *Pastorale d'été*, 1921

«Ecrivez-moi ce pays». L'injonction de Rilke est inscrite en exergue de ce court poème symphonique inspiré de Rimbaud. La *Pastorale d'été* est composée de trois parties contrastées: «Calme», «Vif et gai», «Calme». Alors que le premier élément est une évocation poétique des alpages où Honegger composa son œuvre, la seconde partie n'est pas sans nous rappeler la *Symphonie pastorale* de Beethoven, ses appels de pâtres et ses sonorités boisées. La pièce s'achève dans une superposition des motifs des deux premiers volets, variés et combinés. Le langage y est entièrement modal, accentuant l'expression simple et rurale.

https://www.youtube.com/watch?v=Zo0Sbef-WTQ&list=RDZo0Sbef-WTQ&start_radio=1

Écoute 4

Francis Poulenc, *Les Animaux modèles*, 1942, «Le Lion amoureux»

Pendant la noire période de l'Occupation, si certains compositeurs ont cessé de composer (Durey, et dans une moindre mesure Auric), d'autres pratiquent la **contrebande musicale**: il s'agit de jouer devant les allemands des fragments d'airs patriotiques insérés dans d'autres œuvres. Ainsi, Georges Auric cite quelques notes de *La Marseillaise* à la fin de *La Rose et le Réséda*. Dans *Les Animaux modèles*, Francis Poulenc semble se plier à l'idéologie du retour à la terre prônée par le gouvernement de Vichy en adaptant six fables de La Fontaine. Mais dans le numéro consacré à la fable du *Lion amoureux*, il introduit le thème du chant patriotique *Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine*, dont le refrain affirme haut et fort:

**Vous n'aurez pas l'Alsace et la Lorraine
Et, malgré vous, nous resterons Français
Vous avez pu germaniser la plaine
Mais notre cœur vous ne l'aurez jamais !**

Cette chanson patriotique française a été composée en 1871, après la perte des régions Alsace et Lorraine à la fin de la guerre de 1870 contre la Prusse.

Les paroles sont de Gaston Villemer et Henri Nazet tandis que la musique est de Ben Tayoux. Créée par Alexandrine Chrétianno à l'Eldorado, elle est reprise par de nombreux interprètes et devient très vite populaire en France. Henri Thomas en réalise le premier enregistrement en 1899.

https://www.youtube.com/watch?v=ofg6i7RF-us&list=RDofg6i7RF-us&start_radio=1

Le fameux thème est d'abord exposé par deux fois aux cordes (jusqu'à 0'22) avant d'être repris six fois, notamment par les cuivres (trompettes et cors) (à partir de 0'22) ponctués par les bois et les percussions. Lors de la cinquième reprise du thème, Poulenc ajoute de nombreuses percussions, notamment le glockenspiel.

https://www.youtube.com/watch?v=StEyKNloJWg&list=RDStEyKNloJWg&start_radio=1

Écoute 5

Louis Durey, *L'Offrande lyrique*, 1913

L'*Offrande lyrique* est un cycle de pièces pour voix et piano (ou petit ensemble instrumental) d'une **grande simplicité** apparente. Dès les premières mesures, on comprend que Durey cherche moins à raconter une histoire qu'à installer un **climat intérieur, calme, recueilli, presque méditatif**. Tout dans la musique — les lignes, les harmonies, la voix — semble aller vers la sobriété et la clarté.

Dès le début, la musique paraît presque immobile. Les accords changent lentement, la voix entre sans emphase, comme une parole mise en musique. Cette tranquillité n'est pas monotone : elle crée un sentiment de concentration, comme dans un rituel intime. La voix suit presque le rythme naturel de la parole. Durey y cherche une épure, un chant dépouillé qui laisse toute la place au sens et à la respiration du poème. Cette retenue renforce le caractère spirituel de l'œuvre : la voix n'illustre pas, elle médite, alors que le piano ne commente pas le texte : il crée un espace intérieur où la voix peut résonner.

Cette économie de moyens, alliée au langage dodécaphonique, est profondément moderne : elle annonce des esthétiques minimalistes ou méditatives qui n'apparaîtront en Europe que plusieurs décennies plus tard. À la fin de chaque pièce, la musique ne cherche pas à résoudre ou fermer. Elle semble simplement s'évanouir, revenir au silence d'où elle vient.

https://www.youtube.com/watch?v=Et3jV56wRgQ&list=RDEt3jV56wRgQ&start_radio=1

Écoute 6

Georges Auric, *La Complainte d'Eurydice*, 1949

Dans le film de Jean Cocteau, Eurydice est retenue dans un monde d'ombre, séparée d'Orphée. La musique accompagne le moment où elle exprime **son regret, sa nostalgie, son désir de retrouver la lumière**. Mais Auric choisit de ne pas tomber dans le pathos : au lieu d'une plainte déchirante, il compose une mélodie d'une grande retenue, presque chuchotée. On entend d'abord quelques accords très doux, comme un paysage un peu flou. Puis la mélodie de la flûte arrive, lente, fragile, presque comme quelqu'un qui hésite à parler. Elle monte un peu, redescend, recommence... comme un souffle.

Auric utilise des harmonies délicates, qui donnent à la musique un côté un peu rêveur, presque irréel. Rien n'est dramatique, mais tout est chargé d'émotion retenue. La pièce se termine doucement, comme si Eurydice s'éloignait dans l'ombre. C'est une musique simple, courte, mais qui touche par sa sincérité et sa délicatesse.

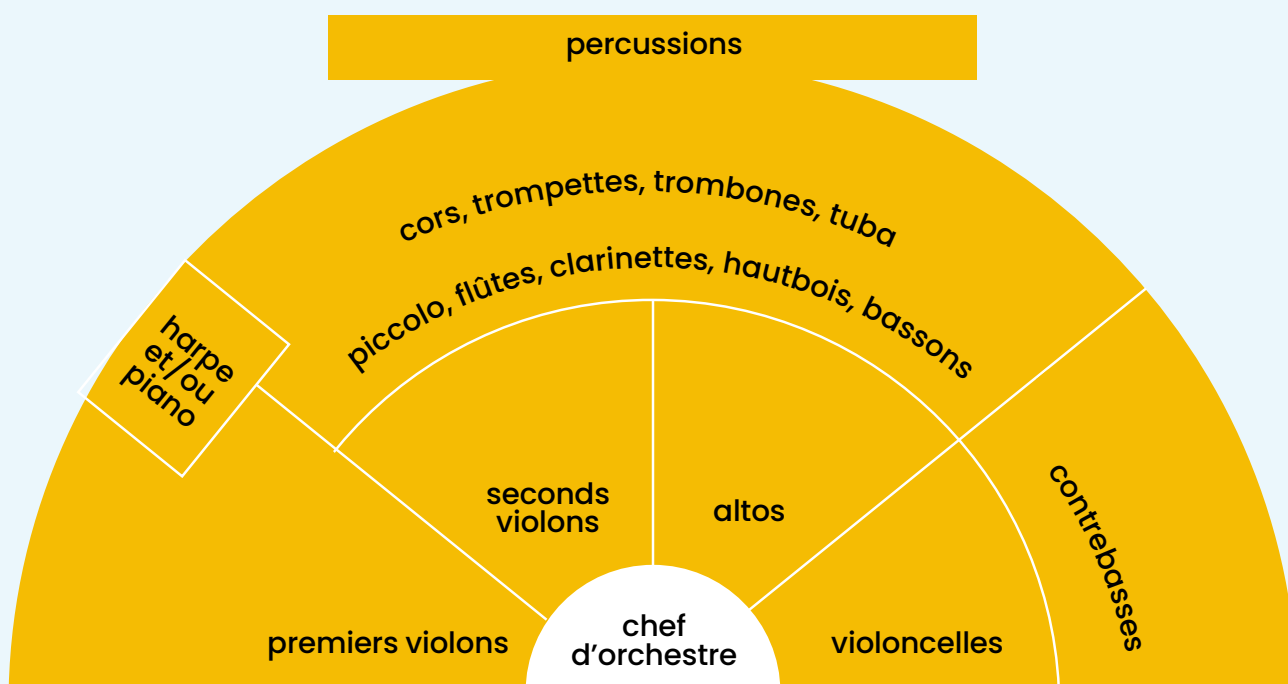
https://www.youtube.com/watch?v=UDi0jj9ssis&list=RDUDi0jj9ssis&start_radio=1

La composition d'un orchestre symphonique



Un orchestre symphonique est un ensemble de musiciens constitué de quatre grandes familles d'instruments – les cordes, les bois, les cuivres et les percussions – placé sous la direction d'un autre musicien: le chef d'orchestre.

La place de chaque famille d'instruments au sein de l'orchestre est déterminée en fonction de leur puissance sonore. Ainsi, les cordes se trouvent à l'avant, les bois au centre et les cuivres et percussions à l'arrière. Pour une œuvre donnée, le nombre de musiciens au sein de chaque famille de l'orchestre est variable et dépend de la nomenclature fixée par le compositeur. Ainsi, selon les indications de la partition, l'orchestre peut se composer de 40 («orchestre de type Mozart») à 80 musiciens («orchestre wagnérien»). Dans sa formation la plus complète, il intègre alors des instruments supplémentaires tels que le piccolo, le cor anglais, la clarinette basse, le contrebasson, le tuba, la harpe ou encore le piano (instrument qui ne fait pas partie de l'orchestre symphonique).



Glossaire

Dodécaphonisme

Système mis au point par Arnold Schoenberg entre 1908 et 1923 pour élaborer des formes musicales dans l'atonalité. Il repose sur l'énonciation d'une série de douze sons différents (les douze demi-tons chromatiques de la gamme) et de ses multiples variations (renversement, miroir, transpositions...)

Modalité

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.

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.

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 Stravinski ou Darius Milhaud.

Suite orchestrale

Succession de pièces instrumentales tirées d'une œuvre plus importante (opéra, ballet...) et jouée au concert.





**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

