Opéra Orchestre National Montpellier

Occitanie/Pyrénées–Méditerranée

Carnet Spectacle

Là où bat le cœur

Beethoven • Previn • Strauss

Là où bat le cœur

Beethoven • Previn • Strauss

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Symphonie n°4 en si bémol majeur opus 60

André Previn (1929–2019)
Honey and Rue

Richard Strauss (1864–1949)
Le Chevalier à la rose, suite, opus 59

Roderick Cox direction
Golda Schultz soprano
Orchestre national Montpellier Occitanie

Répétition générale scolaire

• vendredi 13 mars à 9h30
Opéra Berlioz, Le Corum

Représentation tout public

• vendredi 13 mars à 20h
Opéra Berlioz, Le Corum

Prélude au concert à 19h, Le Corum

Bibliographie - Sitographie

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

BRISSON, Elisabeth, *Guide de la musique de Beethoven*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 2005

MASSIN, Brigitte, et MASSIN, Jean, *Ludwig van Beethoven*, Paris, Fayard, 1967

KENNEDY, Michael, *Richard Strauss*, Paris, Fayard, 2001

TUBEUF, André, *Richard Strauss, ou le voyageur et son ombre*, Arles, Actes sud, 2004

STRAUSS, Richard, HOFMANNSTAHL (von), Hugo, *Correspondances 1900-1929*, Paris, Fayard, 1992

BERGEROT, Franck, *Le Jazz dans tous ses états*, Paris, Larousse, 2001

https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/maxxi-classique/l-inclassable-andre-previn-4300493

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=

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

Incarnation de la symphonie et premier grand compositeur de cette forme intime qu'est la sonate pour piano, Beethoven est considéré comme la pierre angulaire reliant Classicisme et Romantisme. Il met un point d'orgue à l'œuvre d'Haydn ou Mozart et annonce déjà les Schumann et Berlioz.

Compositeur solitaire, artiste incompris, personnage échevelé et colérique, musicien libre et épris de sa liberté, Ludwig van Beethoven incarne notre vision du musicien romantique. Il est aujourd'hui l'un des compositeurs les plus universellement admirés et célébrés, dont le génie fut largement reconnu de son vivant.

Né à Bonn le 17 décembre 1770, Beethoven est le deuxième d'une fratrie de sept enfants. Son père, Johann, est ténor à la Chapelle de l'électeur de Cologne et voit en son fils un futur Mozart. Comme Léopold Mozart, Johann Beethoven contraignit son fils à des études musicales très intenses. Dès l'âge de douze ans, il compose ses premières pièces pour piano et à quatorze ans, le jeune Ludwig est déjà deuxième organiste de la Chapelle électorale. Il voyage à Vienne pour rencontrer Mozart et s'y installe définitivement en 1792, un an après la mort de celui-ci, fuyant un père alcoolique et violent. Il y fut présenté à Haydn par le comte Waldstein, son fidèle mécène, en ces termes restés célèbres : « Cher Beethoven, vous allez à Vienne pour réaliser un souhait depuis longtemps exprimé ; le génie de Mozart est encore en deuil et pleure la mort de son disciple. En l'inépuisable Haydn, il trouve un refuge, mais non une occupation ; par lui, il désire encore s'unir à quelqu'un. Par une application incessante, recevez des mains de Haydn l'esprit de Mozart ».

À Vienne, Beethoven travaille avec Haydn (qui le trouvera « sombre, étrange et fantaisiste »), mais également avec Salieri et de nombreux autres professeurs. Aucun ne parviendra vraiment à dompter ce libre penseur de la musique, ce jeune musicien fougueux et irascible, torturé et virtuose. Les dernières années du XVIII[e] siècle furent pour lui brillantes : Beethoven enchaîne les succès, notamment ses premières *Sonates pour piano* (1795), son premier *Concerto pour piano* (1798) ou encore sa *Symphonie n°1* (1800). Il s'intéresse également aux écrits de Goethe et de Schiller qui vont l'influencer tout au long de sa vie.

À partir de 1802, la vie de Beethoven bascule lorsqu'il va ressentir les premiers signes d'une surdité qui va devenir complète et définitive. Sombrant dans la misanthropie et le désespoir, muré dans le silence, il sera hanté par le suicide, auquel il renoncera grâce à la conscience de sa mission artistique. Dans le silence, Beethoven composera pourtant ses pièces les plus majestueuses qui connaîtront de grands succès, notamment en 1824 la *Missa Solemnis* et la *Neuvième symphonie*. Son génie fut reconnu de son vivant et il reçut la visite des plus grands musiciens de son temps : Rossini, Schubert et le tout jeune Liszt. À partir de 1825, il est sans cesse tourmenté par la maladie et décèdera d'une double pneumonie deux ans plus tard, lors d'un orage, le 26 mars 1827. Trois jours après, ses obsèques réunissent plusieurs milliers d'anonymes et Schubert déclarera : « Il coulera beaucoup d'eau dans le Danube avant que tout ce que cet homme a créé soit généralement compris ».

Ludwig van Beethoven, *Symphonie n°4 en si bémol majeur opus 60*, 1807

Composée en 1806, la *Symphonie n°4* occupe une place singulière dans l'œuvre symphonique de Beethoven. Elle naît en effet dans un contexte de grande fécondité créatrice, au milieu même de travaux bien plus ambitieux : la *Symphonie n°3* « Héroïque », composée en 1803, et l'incontournable *Symphonie n°5*, commencée en 1804 et poursuivie jusqu'en 1808.

L'origine immédiate de la symphonie remonte à une invitation faite au compositeur pendant l'été 1806. Celui-ci séjourne alors chez le prince Lichnowsky, son mécène à Grätz (Silésie). Le comte Franz von Oppersdorff, mélomane et protecteur des arts, entend l'orchestre du prince jouer la *Symphonie n°2* et, enthousiasmé, passe à Beethoven la commande d'une nouvelle symphonie.

Beethoven accepte rapidement — probablement attiré par la générosité de l'offre — et met de côté, pour un temps, la composition de sa *Symphonie n°5*.

Cette symphonie surgit presque comme une respiration, un instant de légèreté au milieu d'œuvres plus révolutionnaires et sombres. Contrairement au caractère dramatique et tendu de la *Cinquième Symphonie*, la *Symphonie n°4* adopte un ton plus lumineux, plus classique dans sa forme, (on l'a souvent comparée aux œuvres de Haydn ou Mozart), avec une fraîcheur et un humour musical qui surprennent dans cette phase de la vie du compositeur. C'est cette différence de ton qui a poussé Robert Schumann à la décrire comme une « gracieuse jeune fille prise entre deux géants ».

En effet, à cette époque, Beethoven est affecté par l'aggravation de sa surdité et par des tensions personnelles et sentimentales. Cette période est aussi celle d'une intense créativité, car dans cette même année 1806 il compose le *Concerto pour piano n°4*, le *Concerto pour violon*, l'ouverture « Coriolan » et remanie son opéra *Fidelio*.

Dans ce foisonnement, la *Symphonie n°4* apparaît comme une œuvre d'équilibre et de clarté, peut-être nourrie du besoin d'un geste plus serein.

Si l'œuvre fut probablement créée en mars 1807 lors d'un concert privé donné chez le prince Lobkowitz, la publication dédiée au comte Oppersdorff date de 1808.

Moins spectaculaire que ses voisines, la *Symphonie n°4* occupe aujourd'hui une place unique, admirée pour son élégance, sa vivacité et son écriture d'une grande finesse.

D'une facture très classique, la symphonie est composée de quatre mouvements :

I. Adagio – Allegro vivace
II. Adagio
III. Allegro vivace
IV. Allegro ma non troppo

> Elle remporta un vif succès et d'aucuns y voient la félicité amoureuse que Beethoven était en train de vivre avec la comtesse Thérèse de Brunswick.

André Previn

(1929–2019)

À la fois pianiste, compositeur et chef d'orchestre, la carrière éclectique et prolifique d'André Previn a marqué aussi bien la musique classique que le jazz et la musique de film.

Né Andreas Ludwig Priwin le 6 avril 1929 à Berlin, il fuit avec sa famille l'Allemagne nazie à l'âge de dix ans et s'installe à Los Angeles. Très tôt, il développe des talents exceptionnels pour le piano, la composition et l'orchestration. À seulement quatorze ans, il commence à travailler pour les studios Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), où il devient l'un des arrangeurs et compositeurs les plus actifs du cinéma hollywoodien.

Durant les années 1950 et 1960, Previn mène en parallèle une carrière de pianiste de jazz — jouant avec Shelly Manne, Leroy Vinnegar ou encore Benny Carter — et de compositeur de musiques de films. Il remporte quatre Oscars pour ses partitions ou orchestrations, notamment pour *Gigi* (1958), *Porgy and Bess* (1959), *Irma la Douce* (1963) et *My Fair Lady* (1964).

À partir des années 1960, il se consacre davantage à la direction d'orchestre en dirigeant successivement plusieurs grandes formations, comme le London Symphony Orchestra (dont il fut directeur musical de 1968 à 1979), le Pittsburgh Symphony Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra ou le Los Angeles Philharmonic. Son approche accessible, son humour et son œuvre de vulgarisation — comme la série télévisée *André Previn's Music Night* — contribuent à popularisers la musique classique auprès d'un large public.

André Previn meurt le 28 février 2019 à New York en nous laissant l'image d'un musicien complet, capable de passer avec aisance du jazz au classique, du cinéma à la scène lyrique, et d'un artiste dont la curiosité et la polyvalence ont marqué durablement la vie musicale du XXe siècle.

Compositeur prolifique, il écrit également des œuvres symphoniques, de la musique de chambre, des concertos, ainsi que plusieurs opéras, dont *A Streetcar Named Desire* (1998), adaptation de Tennessee Williams.

André Previn, *Honey and Rue*, 1992

Honey and Rue est un cycle de six chansons pour soprano et orchestre de chambre, composé sur des textes originaux de la romancière américaine et prix Nobel de littérature Toni Morrison. L'œuvre a été créée pour la soprano Kathleen Battle, lors d'un concert au Carnegie Hall en 1992. Elle représente un exemple rare de collaboration directe entre un compositeur classique et une écrivaine afro-américaine de premier plan, première et unique femme afro-américaine nobélisée en littérature, autrice des chefs-d'œuvres *Beloved*, *Song of Solomon*, ou *The Bluest Eye*. Le projet fut initié par la soprano Kathleen Battle qui, après avoir été bouleversée par *The Bluest Eye*, réunit Morrison et Previn et leur commande une œuvre « à mi-chemin entre le lied et la tradition musicale afro-américaine ».

C'est ainsi que ce cycle de six chants procède d'un métissage stylistique, Previn fusionnant le langage classique tonal, le jazz, le blues et le spiritual tout en gardant un orchestre léger afin de garder la voix au premier plan. Fidèles aux thèmes chers à la poésie de Toni Morrison, les textes abordent les questions de l'identité afro-américaine, de la féminité et de la mémoire. Ils s'intitulent :

1. *First I'll Try Love*
2. *Whose House Is This ?*
3. *The Town Is Lit*
4. *Do You Know Him ?*
5. *I Am Not Seaworthy*
6. *Take My Mother Home*

André Previn, *Honey and Rue*, 1992

Poèmes de Toni Morrison
Traduction française par Laurent Bury

First I'll try love

First
I'll try love.
Although I've never heard the word
Referred to even whispered to
Me
First I'll try love.
So when winter comes
And sundown becomes
My time of day,
If anybody asks,
I can say,
« First, I tried love. »

D'abord
J'essaierai l'amour.
Bien que je n'aie jamais entendu ce mot
Prononcé même murmuré
À moi.
D'abord j'essaierai l'amour.
Donc quand l'hiver viendra
Et que le coucher du soleil deviendra
Mon moment de la journée,
Si on me demande,
je pourrai dire
« D'abord, j'ai essayé l'amour. »

Whose house is this ?

Whose house is this ?
Whose night keeps out the light
In here ?
Say, who owns this house ?
It's not mine.
I had another, sweeter, brighter,
With a view of lakes crossed in paitned boats ;
Of fields wide as arms opened for me.
This house is strange.
Its shadows lie.
Say, tell me, why does its lock fit my key ?

À qui est cette maison ?
À qui est la nuit qui empêche la lumière
D'entrer ici ?
Dites, à qui appartient cette maison ?
Elle n'est pas à moi.
J'en avais une autre, plus agréable, plus claire,
Avec vue sur des lacs parcourus par des bateaux peints ;
Des champs grands comme des bras ouverts pour moi.
Cette maison est étrange.
Ses ombres mentent.
Dites-moi, pourquoi ma clé entre-t-elle dans sa serrure ?

The town is lit

It's been suggested: well kept lawns and fences white porch swings
and toast by the fire.
It's been requested: puppies, a window of blossoming pear trees and a place for the robins to nest.
But I know that somewhere, out there
The town is lit
The players begin
To make music in all the cafés
Clowns on wheels
Linger to steal
Foxes that click on the curb
Lovers expecting
The night to protect them
The moon too far to disturb
Trees in the park Dance after dark
To music in all the cafés.
It's been suggested: well kept lawns and fences white porch swings and toast by the fire.
It's been requested: puppies, a window of blossoming pear trees and a place for the robbins to nest.
But I know that somewhere, out there
Geminis split
Sagittarians kick
To the music in all the cafés
Aquarians throw
Gold on the floor
To rival the glitter it makes
Pisces swim
Over the rim
Knowing they've got what it takes
To cut through the dark
And get to the heart
Of the music in all the cafés

On l'a suggéré: des pelouses et des clôtures bien entretenues, des balancelles blanches, des toasts au coin du feu.
On l'a demandé: des chiots, une fenêtre avec des poiriers en fleurs et un endroit où les rouges-gorges font leur nid.
Mais je sais que quelque part, là-bas
La ville est illuminée Les musiciens commencent
À jouer dans tous les cafés
Des clowns en monocycle
S'attardent pour voler
Des renards soudain sur le trottoir
Des amoureux qui comptent
Sur la nuit pour les protéger
La lune trop loin pour déranger
Les arbres dans le parc
Dansent après la nuit
Sur la musique de tous les cafés
On l'a suggéré: des pelouses et des clôtures bien entretenues, des balancelles blanches, des toasts au coin du feu.
On l'a demandé: des chiots, une fenêtre avec des poiriers en fleurs et un endroit où les rouge-gorges font leur nid.
Mais je sais que quelque part, là-bas
Les Gémeaux se divisent
Les Sagittaires frappent du pied
Sur la musique de tous les cafés
Les Verseaux jettent
De l'or sur le sol
Pour concurrencer son scintillement
Les Poissons nagent
Par-dessus le bord
Sachant qu'ils ont ce qu'il faut
Pour traverser l'obscurité
Et aller au cœur
De la musique dans tous cafés.

Do you know him ?

Do you know him?
Easy (My God)
He's easy to take, to mistake
So easy.
Do you know him?
He lasts (My Lord)
How long so long
He lasts.
Do you know him?
I know him.
He's easy.

Le connais-tu?
Facile (Mon Dieu)
Il est facile à prendre, à confondre
Si facile.
Le connais-tu?
Il dure (Mon Dieu)
Combien tellement longtemps
Il dure.
Le connais-tu?
Je le connais.
Il est facile.

I am not seaworthy

I am not seaworthy.
Look how the fish mistake my hair for home.
I had a life, like you.
I shouldn't be riding the sea.
I am not seaworthy.
Let me be earth-bound, star fixed,
Mixed with sun and smacking air.
Give me the smile, the magic kiss
To trick little boy death of my hand.
I am not seaworthy.
Look how the fish mistake my hair for home.

Je ne tiens pas la mer.
Regardez, les poissons se croient chez eux
dans mes cheveux.
J'ai eu une vie, comme vous.
Je ne devrais pas naviguer.
Je ne tiens pas la mer.
Que je sois attaché à la terre, fixé aux étoiles
Mélangée au soleil et sentant l'air.
Donnez-moi le sourire, le baiser magique
Pour tromper la mort, ce petit garçon, de ma main.
Je ne tiens pas la mer.
Regardez, les poissons se croient chez eux
dans mes cheveux.

Take my mother home

My lady rides a Tennessee stud with a tiny whip in her hand. The afternoon sky is kind to her and the wind is in love with her veil. Her coat is as red as her heart. The spurs on her heels glint like knives where the flesh of the stud is soft.
I wish I had me a fast-footed horse; a veil to wrap my mind. I wish I had me a tiny little whip and a heart that could close like a coat.
Take my mother home; take my mother home.
I ain't free; never mind about me
Take my mother home.
Take my mother home; let my father see his home
I ain't free; forget about me
Take my father home.
Take my sister home; lead my sister home
I ain't free; forget about me
Take my sister home.
Take my brother home; show him the way to get home I ain't free; it don't matter about me
Take my brother home.
Take my baby home; take my baby home
I ain't free and I never will be
Take my pretty baby on home.
Home. Home.
I can stay here all alone if you
Take my mother home.

Ma maîtresse chevauche un étalon du Tennessee, un minuscule fouet à la main. Le ciel de l'après-midi est doux avec elle et le vent est amoureux de son voile. Son manteau est aussi rouge que son cœur. Les éperons à ses talons scintillent comme des couteaux là où la chair de l'étalon est tendre.
J'aimerais bien avoir un cheval aux pieds rapides; un voile pour envelopper mon esprit. J'aimerais bien avoir un tout petit fouet et un cœur qui se fermerait comme un manteau.
Emmenez ma mère au pays; emmenez ma mère au pays.
Je ne suis pas libre; peu importe ce que je suis
Emmenez ma mère au pays.
Emmenez ma mère au pays; que mon père voie son pays
Je ne suis pas libre; oubliez ce que je suis
Emmenez mon père au pays.
Emmenez ma sœur au pays; guidez ma sœur au pays
Je ne suis pas libre; oubliez ce que je suis
Emmenez ma sœur au pays.
Emmenez mon frère au pays; montrez-lui le chemin du pays Je ne suis pas libre; sans importance, ce que je suis.
Emmenez mon frère au pays.
Emmenez mon bébé au pays; emmenez mon bébé au pays.
Je ne suis pas libre et je ne le serai jamais
Emmenez mon joli bébé au pays.
Au pays. Au pays.
Je peux rester ici toute seule si vous
Emmenez ma mère au pays.

Richard Strauss

(1864–1949)

Richard Strauss est né le 11 juin 1864 à Munich et mort dans les Alpes bavaroises (à Garmisch), le 8 septembre 1949. Comme Johannes Brahms, il reçoit son premier enseignement musical de ses parents – sa mère est pianiste et son père premier corniste au Théâtre de la cour de Munich – et se révèle extrêmement doué pour la musique.

À ses dix-huit ans, Strauss poursuit ses études classiques à l'université de Munich puis, dès l'année suivante, fait ses premières armes en direction d'orchestre à Berlin.

Il succèdera à son maître, Hans von Bülow, et prendra la tête de l'orchestre de Meiningen dès 1885. Strauss se révèle être un chef remarquable qui marquera par sa clarté moderne la première moitié du XXe siècle. Après être devenu premier chef de l'Opéra de Munich, Strauss compose son premier chef-d'œuvre symphonique, *Don Juan*. Malgré sa récente découverte passionnée des musiques wagnériennes, Strauss affiche dès lors une identité musicale singulière et originale. Cette forte identité s'affirmera dans la composition d'une importante série de poèmes symphoniques.

En 1905 débute pour Strauss une période dédiée à l'opéra (il en composera quinze au cours de sa carrière) avec *Salomé* (1905), *Elektra* (1909), et *Le Chevalier à la Rose* (1911). Durant cette période Strauss privilégie la collaboration avec le librettiste et poète Hugo von Hofmannsthal mais celui-ci meurt en 1929. Cet évènement explique sans doute pourquoi Strauss accepte, malgré l'avènement du nazisme en Allemagne, de prendre la tête de l'orchestre du Gewandhaus à Leipzig. En 1935, Stephan Zweig, le librettiste de son opéra *La Femme silencieuse*, se trouve attaqué par le régime et l'œuvre est condamnée. Après avoir courageusement défendu l'un et l'autre, Strauss n'est pas inquiété mais renonce alors à toute fonction publique et se retire dans sa villa de Garmisch pour composer.

Au lendemain de la guerre Strauss est contraint par les Alliés de quitter son pays et vit en Suisse jusqu'en 1949, avant d'être autorisé à rentrer chez lui, l'année de sa mort. Il faut retenir de cette troisième période contrariante dite de « l'été indien », trois ultimes chefs-d'œuvre : son opéra *Capriccio*, son œuvre pour orchestre à cordes *Les Métamorphoses* et ses *Quatre derniers Lieder*. Nous devons à Strauss un riche répertoire musical puisqu'il composera au cours de sa carrière un grand nombre d'opéras, lieder, concertos, symphonies, suites d'orchestre, ballet et poèmes symphoniques – dont le très connu *Ainsi parlait Zarathoustra* (1896) qui inspirera Stanley Kubrick pour son film *2001 l'Odyssée de l'espace* (1968) mais aussi *Till l'Espiègle* (1895).

Entre ses redoutables et magnifiques poèmes symphoniques (composés à l'extrême fin du XIXe siècle) et l'expression plus tempérée de son héritage romantique teinté dès le XXe siècle d'un idéal classique, Richard Strauss ne fut pas un novateur mais bien un créateur isolé, parfois hâtivement jugé.

Richard Strauss, *Le Chevalier à la rose*, suite, opus 59, 1944

Avec *Ariane à Naxos*, un peu plus tard, *Le Chevalier à la rose* marque le retour de Strauss à une esthétique néo-classique, contrastant avec le langage expressionniste utilisé avec *Salomé* (1905) ou *Elektra* (1909). Lors de la création de 1911, le public viennois redécouvre une œuvre proche de l'esthétique mozartienne, tant dans le langage musical que dans la structure (trois actes) ou le choix du sujet : une série de quiproquos sur fond d'une préparation de mariage, avec soubrettes, baron, femme amoureuse et amours contrariées. Dans la Vienne du XVIII[e] siècle, la Maréchale confie à son jeune amant Octavian la mission d'offrir une rose d'argent à Sophie pour sceller ses fiançailles avec le baron Ochs. Mais Octavian et Sophie tombent immédiatement amoureux. Découvrant la vulgarité d'Ochs, ils montent un piège pour le discréditer. La Maréchale intervient finalement avec noblesse et laisse les deux jeunes gens s'unir, acceptant la fin de sa liaison avec Octavian. L'œuvre remporta un vif succès et contribua à la gloire du compositeur.

Vingt-trois ans après la création de l'opéra, en 1934, Richard Strauss écrit une *Suite de valses* à partir d'éléments du troisième acte, puis en 1944 une autre suite (qui s'intitulera finalement *Suite n°1*) à partir des deux premiers actes. C'est cette suite-là qui est la plus souvent jouée en concert. Elle reprend, développés différemment, les thèmes de l'introduction, de la scène du petit déjeuner du premier acte et les thèmes du deuxième acte associés au personnage du baron Ochs. C'est cette version pour orchestre seul que vous entendrez lors du concert.

Cinquième opéra de Richard Strauss, ***Le Chevalier à la rose*** est la deuxième œuvre lyrique du compositeur, fruit de sa collaboration avec Hugo von Hofmannsthal.

Les interprètes

Roderick Cox
chef d'orchestre

Roderick Cox, lauréat du Prix Sir Georg Solti en 2018, est un chef d'orchestre originaire de Macon, en Géorgie (États-Unis). Après des études à la Schwob School of Music et à la Northwestern University, il reçoit le Robert J. Harth Conducting Prize en 2013 et participe à des programmes comme Project Inclusion avec la Chicago Sinfonietta et le Chautauqua Music Festival. En 2016, il devient chef associé de l'Orchestre du Minnesota pour trois saisons. Il fonde la Roderick Cox Music Initiative (RCMI) en 2019 pour promouvoir l'accès à la musique pour les jeunes musiciens noirs-américains. Un documentaire primé, Conducting Life (2020), retrace son parcours et son engagement envers le pouvoir transformateur de la musique. Basé à Berlin, Roderick Cox dirige de nombreux orchestres prestigieux, comme le Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin, le Philharmonia Orchestra et l'Orchestre Symphonique de Montréal.

Depuis la saison 2024-25, Roderick Cox occupe le poste de Directeur musical de l'Opéra Orchestre National de Montpellier Occitanie, devenant ainsi le plus jeune chef permanent de l'histoire de cette formation. Parmi les temps forts de la saison 2025-26 figurent 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 dirigera également le Chineke! Orchestra dans une grande tournée européenne, avec des concerts à Londres, Paris, Dublin, Dortmund et Anvers — témoignant de son engagement à présenter la musique avec un esprit d'inclusion et une perspective renouvelée. Cette saison à Montpellier, il dirige aussi bien des opéras que des concerts symphoniques, notamment une nouvelle production de *La Traviata* de Verdi, *Un Requiem allemand* de Brahms, *Le Sacre du printemps* de Stravinsky, *La Mer* de Debussy, la *Symphonie n°4* de Bruckner et la *Symphonie n°10* de Chostakovitch, entre autres.

Golda Schultz
soprano

Golda Schultz est une soprano sud-africaine de renommée internationale, reconnue pour la beauté de son timbre, sa sensibilité musicale et sa grande polyvalence. Formée à la Juilliard School et au Bayerische Staatsoper, elle s'est rapidement imposée sur les plus grandes scènes lyriques des deux côtés de l'Atlantique, incarnant des rôles majeurs du répertoire (Mozart, Strauss, Verdi, Puccini) au Metropolitan Opera, à Glyndebourne, Salzbourg, Paris ou Vienne. Très demandée en concert, elle collabore régulièrement avec les orchestres et chefs les plus prestigieux. Sa saison 2025-26 comprend de nombreux débuts marquants à l'opéra et en concert, ainsi que des engagements majeurs en Europe et aux États-Unis. Artiste engagée dans le répertoire vocal et discographique, elle a publié deux albums salués par la critique, dont un récompensé par un Opus Klassik, et forme avec le pianiste Jonathan Ware un duo de récital très apprécié sur les grandes scènes internationales.

Guide d'écoute

Écoute 1

Ludwig van Beethoven, *Symphonie n° 4 en si bémol majeur opus 60*, 1807, I. Adagio – Allegro vivace

Comme les deux premières symphonies du compositeur, le premier mouvement de la *Symphonie n°4* est un mouvement lent, mystérieux, presque sombre. L'atmosphère est renforcée par un motif descendant sur une pédale de vents. Cette tension persiste jusqu'à six accords martelés par l'orchestre, qui annoncent l'arrivée du premier thème en *si* bémol majeur. Les éléments de l'introduction lente réapparaîtront lors de la fin du développement, avant la réexposition.

J'écoute

La tension de cette introduction lente, le contraste qu'elle établit avec le thème principal et la manière dont les éléments du premier thème sont travaillés lors du développement.

https://www.youtube.com/watch?v=qw4CPvq7o08

Écoute 2

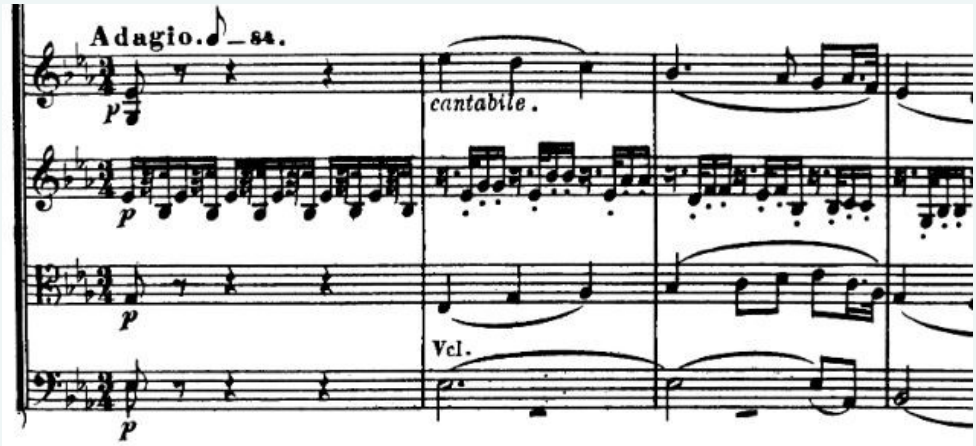
Ludwig van Beethoven, *Symphonie n° 4 en si bémol majeur opus 60*, 1807, II. Adagio

« L'*Adagio* échappe à l'analyse… C'est tellement pur de formes, l'expression de la mélodie est si angélique et d'une si irrésistible tendresse, que l'art prodigieux de la mise en œuvre disparaît complètement. On est saisi, dès les premières mesures, d'une émotion qui, à la fin, devient accablante par son intensité ; et ce n'est que chez l'un des géants de la poésie, que nous pouvons trouver un point de comparaison à cette page sublime du géant de la musique. Rien, en effet, ne ressemble davantage à l'impression produite par cet *adagio*, que celle qu'on éprouve à lire le touchant épisode de Francesca di Rimini, dans *La Divina Commedia*, dont Virgile ne peut entendre le récit sans pleurer à sanglots, et qui, au dernier vers, fait Dante tomber, comme tombe un corps mort. »

Ainsi s'extasie Berlioz en 1838 après l'audition de la symphonie au concert du conservatoire. Cela est dû principalement à ce premier thème, introduit par le doux balancement des violons II, et qui vient s'épanouir dans une souple ligne descendante aux violons I.

J'écoute

La façon dont est introduit le thème, par les violons II comme un battement de cœur, puis la tendre ligne mélodique des violons. J'écoute ensuite la réponse des vents, la partie centrale, plus sombre, et le retour à la lumière du premier thème lors de la réexposition aux flûtes.

https://youtu.be/XMVK55GpuQw?si=YotpS46ClGSZWv4M

Beethoven, *Symphonie n°4,* mouvement II, mes. 1-4, cordes

Écoute 3

André Previn, *Honey and Rue*, 1992, 4. « Do you know him ? »

« Le connais-tu ? » Ici la question est ambiguë : est-il question de Dieu ou d'un être aimé ? La voix entre *a cappella* dans une longue mélopée mêlant vocalises et texte. L'atmosphère y est suspendue, presque mystique. Le texte s'étire considérablement, et l'absence d'accompagnement instrumental brouille la perception harmonique de la ligne vocale et donc annihile les repères de l'auditeur. L'étirement des mots rend difficile la compréhension du texte, et toute la beauté de la mélodie réside dans le traitement flûté de la voix.

https://youtu.be/lDp73vbYiz8?si=Rx4lKTmSU0H5VTyW

J'écoute

La mélopée étrange de cet extrait, la façon dont la musique se fait interrogative, et l'impression de soulagement inattendu que provoquent les dernières notes, qui explicitent enfin une tonalité.

Écoute 4

Benjamin Britten, *Serenade for tenor, horn and strings*, 1943, « Dirge »

Alors que Benjamin Britten, âgé de trente ans, souffre d'une maladie des poumons, il compose à l'hôpital cette Serenade sur six poèmes d'auteurs anglais différents, tous sur le thème de la nuit. La quatrième pièce, « Dirge » est d'un poète anonyme du XV^e^ siècle dont les deux premières strophes sont :

> This ae nighte, this ae nighte,
> Every nighte and alle,
> Fire and fleete and candle-lighte,
> And Christe receive thy saule.
>
> When thou from hence away art past,
> Every nighte and alle,
> To Whinnymuir thou com'st at last ;
> And Christe receive thy saule.

> Cette nuit même, cette nuit même,
> Chaque nuit et toutes les nuits
> Le feu et l'eau et la flamme de la bougie,
> Et que le Christ reçoive ton âme.
>
> Quand d'ici tu t'en es allé
> Chaque nuit et toutes les nuits
> À la Lande-aux-ajoncs tu arrives enfin,
> Et que le Christ reçoive ton âme.

Comme « Do you know him » de Previn, la voix démarre *a cappella* dans une phrase interrogative. Par contre, chez Britten, les cordes apparaissent, puis le cor solo, de plus en plus agité (il est question d'une âme torturée qui arrive au purgatoire), alors que la voix, chose peu commune, évolue sur une passacaille, reprenant sans cesse le même motif mélodique.

J'écoute

La façon dont la voix répète en boucle la mélodie, l'arrivée des instruments et le retour au calme, *a cappella*.

https://www.youtube.com/watch?v=oNNvUuNtyds&list=RDoNNvUuNtyds&start_radio=1

Écoute 5

André Previn, *Honey and Rue*, 1992, 6. « Take my mother home »

La sixième et dernière pièce d'*Honey and Rue* est un séduisant métissage musical entre une esthétique quasi expressionniste et le jazz. En effet, les deux premiers couplets sont écrits sur une ligne mélodique étirée, voluptueuse, accompagnée par un entrelacs complexe des bois. Puis, on croirait entendre Gershwin lorsque les cuivres entrent dans un lent balancement, introduisant une voix qui se fait jazzy lorsque les litanies « take my mother », « take my father », « take my sister home »… sont énoncés. L'effet est d'autant plus sidérant que le texte est loin d'être léger, évoquant la situation d'un esclave ayant perdu toute sa famille.

https://www.youtube.com/watch?v=2NJRbrC4N3k&list=RD2NJRbrC4N3k&start_radio=1

J'écoute

Le contraste existant entre les deux orchestrations, celle, exigeante, étrange, des paragraphes évoquant le rêve du narrateur « My lady rides a Tennessee stud with a tiny whip in her hand » et l'orchestration chatoyante des harmonies de jazz sur les couplets de la rengaine suppliante « take my mother home ».

Écoute 6

Strauss, Richard, *Le Chevalier à la rose*, suite, opus 59, 1944

Poussé par le succès de son opéra *Le Chevalier à la rose*, Richard Strauss en tira deux suites de Valses, en 1934 et 1944. Cette dernière, appelée « grande suite », comporte cinq parties enchaînées, cinq valses qui composent comme un véritable poème symphonique, décrivant les différents personnages de l'opéra. Tout d'abord, on entend un lever de rideau, appels de cors et frémissements de violons : c'est la passion agitant la Maréchale et son jeune amant. Puis, la seconde partie fait entendre le moment où, Octavian tendant la rose d'argent à Sophie, s'éprend d'elle immédiatement. Ensuite la valse du baron vient interrompre cette jolie scène dans une lourdeur presque bouffonne, tandis que la section suivante reprend le duo d'amour de Sophie et d'Octavian, avant que la pièce ne s'achève dans une atmosphère plus légère, rendant hommage à la Vienne du siècle précédent.

https://www.youtube.com/watch?v=lxrmLsG7dPY&list=RDlxrmLsG7dPY&start_radio=1

J'écoute

La succession des cinq parties, je repère les différents personnages et les atmosphères contrastées qui se succèdent.

Pistes pédagogiques

Autour de *Honey and Rue* : Les questions de l'esclavage et de l'identité afro-américaine en musique

Le thème de l'esclavage chez les artistes européens et américains

1. En Europe

Les compositeurs sont extérieurs à cette réalité. L'esclavage est souvent représenté au travers du prisme du colonialisme ou de l'orientalisme. De ce fait, il est rarement décrit de façon réaliste, servant plutôt d'argument dramaturgique (l'héroïsme de la captive vertueuse, la cruauté d'un tyran…) ou de métaphore (de l'enchaînement moral, de l'amour impossible, de la tyrannie politique). Le traitement est souvent ambigu, entre répulsion et fascination pour l'exotisme. L'empathie humaniste, parfois sincère, est limitée. Musicalement, comme dans toutes les pièces orientalisantes des XVII^e et XVIII^e siècles (ce qui sera moins vrai dans la deuxième moitié du XIX^e siècle), l'exotisme musical dramatise mais n'exprime pas la réalité historique. La représentation de l'esclavage est esthétisée car non vécue, mythifiée, voire exotisée, source de curiosité et de fantasmes.

Dans la musique savante européenne, l'esclavage apparaît surtout comme un sujet exotique, dramatique ou moral dans les opéras des XVII^e – XIX^e siècles.

Les œuvres

Quelques œuvres savantes européennes abordant le thème de l'esclavage ou de l'identité noire-américaine :

Jean-Philippe Rameau, *Les Indes Galantes* (1735)

Le célèbre opéra-ballet met en scène plusieurs peuples non-européens, et la scène des Sauvages évoque la domination coloniale (plutôt des indiens que des afro-américains). Il ne contient pas un discours abolitionniste, mais une représentation typique du XVIII^e siècle des peuples colonisés.

https://www.youtube.com/watch?v=3zegtH-acXE&list=RD3zegtH-acXE&start_radio=1

Christoph Willibald Gluck, *La Rencontre imprévue* (1764)

L'héroïne est réduite en esclavage ; l'intrigue se déroule dans un contexte de traite orientale.

Joseph Haydn, *L'isola disabitata* (1779)

L'esclavage y apparaît comme un thème dramaturgique majeur (captivité, liberté, évasion).

Étienne Nicolas Méhul

Étienne Nicolas Méhul, *Le jeune Henri (1797), Ariodant, Uthal, etc.*

Méhul, proche des idéaux révolutionnaires, aborde souvent les thèmes de la captivité et de l'oppression ; aucune de ses œuvres n'est centrée uniquement sur l'esclavage, mais plusieurs y font allusion dans un contexte abolitionniste, notamment après 1794, lors de la première abolition de l'esclavage.

Antonín Dvořák, *Symphonie n° 9 « Du Nouveau Monde »* (1893)

Si la *Symphonie « du nouveau monde »* ne contient pas un programme explicite centré sur la culture afro-américaine, elle a été composée aux États-Unis et très fortement inspirée de thèmes populaires américains, indiens ou noirs, notamment les spirituals des esclaves afro-américains. Le second mouvement imite volontairement les harmonies d'un negro-spiritual.

https://www.youtube.com/watch?v=mFGnjyd0zGM&list=RDmFGnjyd0zGM&start_radio=1

Dvořák à propos de sa *Symphonie n° 9* : « J'ai tout simplement écrit des thèmes à moi, leur donnant les particularités de la musique des Noirs et des Peaux-Rouges ; et, me servant de ces thèmes comme du sujet, je les ai développés au moyen de toutes les ressources du rythme, de l'harmonie, du contrepoint, et des couleurs de l'orchestre moderne ».

2. Aux États-Unis

Contrairement à son homologue d'outre-Atlantique, la musique classique afro-américaine a vécu directement le traumatisme de l'esclavage et de la ségrégation.

Il s'agit donc d'une représentation de l'intérieur d'une mémoire culturelle jouant de la transmission orale, emprunte de spiritualité et de résistance. L'esclavage n'est pas ici un décor, mais un fondement identitaire, un point d'origine de la musique elle-même, la musique savante américaine ne pouvant se concevoir sans l'apport des spirituals, du blues et du jazz. Le traitement est donc plus souvent engagé dans une dénonciation, une réaffirmation culturelle ou une réparation symbolique. L'art musical a alors comme fonction d'être un témoignage de la souffrance et de la résistance d'un peuple, une critique sociale. Musicalement, l'imprégnation de la culture afro-américaine est beaucoup plus ancrée dans le langage musical (et ne se contente pas d'être un ajout exotique). Cela se traduit par des appels et réponses (*call and respons*, typique du gospel et des *worksongs*), des *blue notes*, des rythmes syncopés hérités de l'Afrique de l'ouest, des narrations orales provenant de la culture des griots (poètes ambulants d'Afrique subsaharienne) transformées en récitatifs ou monologues lyriques. La musique porte en elle la mémoire corporelle et culturelle de l'esclavage.

Porgy and Bess (1935) de George Gershwin

Les œuvres

Les œuvres musicales américaines abordant les thèmes de l'esclavage et de l'identité noire sont nombreuses. Citons par exemple :

Porgy and Bess (1935) de George Gershwin

Bess, fuyant un amant (Crown) violent et la drogue, trouve refuge auprès de Porgy, un mendiant bon et handicapé. Ils s'aiment, mais Crown revient et Porgy le tue pour protéger Bess. Pendant que Porgy est arrêté, un trafiquant entraîne Bess à New York. Porgy part à sa recherche, déterminé à la retrouver. L'opéra de Gershwin évoque directement la vie des descendants d'esclaves afro-américains dans le sud des États-Unis, imprégné de spirituals et de blues.

https://www.youtube.com/watch?v=NghjBMn6ZJM

Treemonisha (1911) de Scott Joplin

Second opéra de Scott Joplin, *Treemonisha* traite de l'émancipation des descendants d'esclaves, de l'éducation contre l'obscurantisme. Joplin, lui-même descendant d'esclaves, y affirme la dignité et la culture afro-américaine. Treemonisha, une jeune femme éduquée dans une communauté d'anciens esclaves, est enlevée par des charlatans. Sauvée par ses amis, elle convainc ensuite son peuple d'abandonner la superstition et de choisir l'éducation, devenant leur guide et symbole d'émancipation.

https://www.youtube.com/watch?v=pxFbgy7v4bw&list=RDpxFbgy7v4bw&start_radio=1

Strange Fruit (1939) de Billie Holiday

Tirée d'un poème écrit et publié en 1937 par Abel Meeropol, c'est un réquisitoire artistique contre le racisme aux États-Unis et plus particulièrement contre les lynchages que subissent les afro-américains, qui atteignent alors un pic dans le sud des États-Unis.

https://www.youtube.com/watch?v=-DGY9HvChXk&list=RD-DGY9HvChXk&start_radio=1

Southern trees bear strange fruit
Blood on the leaves and blood on the root
Black bodies swinging in the southern breeze
Strange fruit hanging from poplar trees

Pastoral scene of the gallant South
The bulging eyes and the twisted mouth
Scent of magnolia sweet and fresh
Then the sudden smell of burning flesh

Here is a fruit for the crows to pluck
For the rain to gather, for the wind to suck
For the sun to ripe, to the tree to drop
Here is a strange and bitter crop!

Les arbres du Sud portent un fruit étrange
Du sang sur leurs feuilles et du sang sur leurs racines
Des corps noirs qui se balancent dans la brise du Sud
Un fruit étrange suspendu aux peupliers

Scène pastorale du vaillant Sud
Les yeux révulsés et la bouche déformée
Le parfum des magnolias doux et printanier
Puis l'odeur soudaine de la chair qui brûle

Voici un fruit que les corbeaux picorent
Que la pluie fait pousser, que le vent assèche
Que le soleil fait mûrir, que l'arbre fait tomber
Voici une bien étrange et amère récolte!

William Grant Still, *And They Lynched Him on a Tree* (1940)

Sur un texte de Katherine Garrison Chapin, écrite explicitement pour dénoncer les violences raciales aux États-Unis, c'est une œuvre majeure, qui s'inscrit dans le combat des droits civiques.

C'est une vaste cantate pour double chœur, contralto solo, narrateur et orchestre. *And They Lynched Him on a Tree* a été jouée moins de trente fois depuis sa création, en raison de la nature inhabituelle de la composition et des enjeux particuliers qu'elle soulève, avec un texte qui peut poser problème tant par son orthographe dialectale que par sa manière d'aborder le lynchage. Still met en musique les paroles de Katherine Chapin en deux chœurs, séparés par l'appartenance raciale, dans une mise en scène très théâtrale.

https://www.youtube.com/watch?v=3ccUZxlWIr4&list=RD3ccUZxlWIr4&start_radio=1

William Grant Still

William Grant Still, *Troubled Island* (1949)

Un opéra sur la révolution haïtienne et le rôle de Toussaint Louverture et Dessalines. Il aborde le thème la première République noire née de la révolte des esclaves.

Figure majeure du Harlem Renaissance, il devient le premier compositeur afro-américain à faire jouer une symphonie par un grand orchestre (*Symphony n° 1* "Afro-American", 1931), à diriger un orchestre symphonique dans un concert national, et faire représenter un opéra par une grande compagnie (*Troubled Island*, 1949).

William Grant Still (1895-1978)

Compositeur et chef d'orchestre né à Woodville dans le Mississippi, William Grant Still est souvent surnommé « le doyen des compositeurs afro-américains ». William Grant Still étudie la musique classique tout en travaillant dans les musiques populaires (jazz, blues), notamment aux côtés de W.C. Handy.

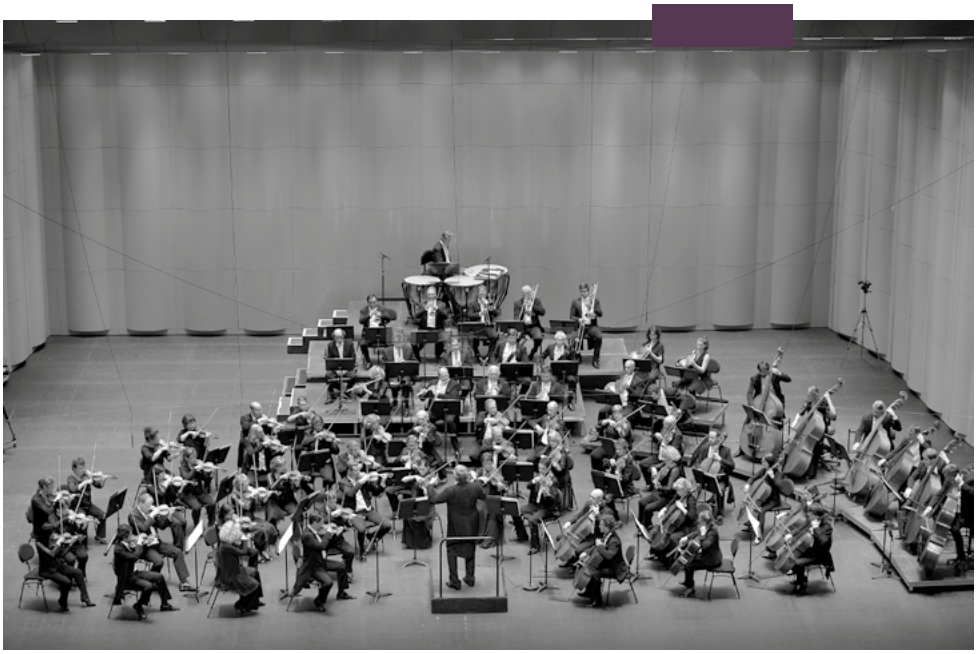
Sa musique, accessible et expressive, intègre spirituals, blues et traditions africaines-américaines dans un langage symphonique personnel. Très prolifique, il compose symphonies, opéras, ballets, musique de chambre et œuvres chorales. Dans ses œuvres, il aborde principalement les thèmes de l'identité et la culture afro-américaine, la lutte contre le racisme et l'oppression, l'humanisme, la paix et la fierté noire.

Il meurt en 1978 à Los Angeles, laissant une œuvre fondamentale pour l'histoire de la musique américaine et pour la reconnaissance des artistes noirs dans le monde classique.

Mais aussi

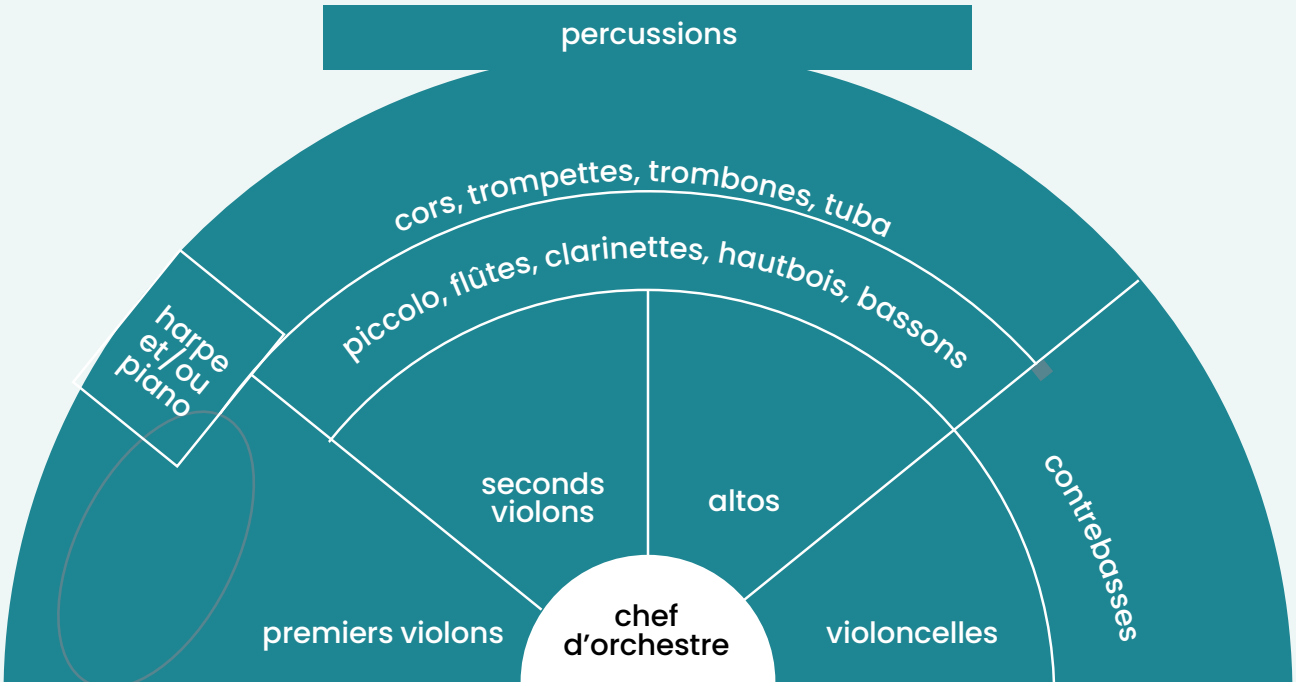
On trouve aussi dans d'autres styles de nombreuses chansons dénoncent la traite transatlantique et l'esclavage : *Redemption Song* – Bob Marley (« old pirates, yes, they rob I… »).

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

Blue note
Dans le jazz ou le blues, la *blue note* résulte de l'abaissement d'un demi-ton des notes situées sur les 3e, 5e ou 7e degrés d'une gamme. Les *blue notes* donnent au jazz sa couleur sonore caractéristique.

Call and response
Le *call and response* (« appel – réponse ») est un principe musical dans lequel une voix ou un instrument énonce une phrase musicale, et un autre groupe, soliste ou chœur répond par une autre phrase, souvent complémentaire.

Forme sonate
Forme musicale utilisée le plus souvent dans les premiers mouvements de symphonies, sonates ou concertos, à l'époque classique. Elle est constituée de trois moments : l'exposition, le développement et la réexposition.

Pédale
Note tenue ou répétée, souvent grave, qui ne bouge pas pendant une période donnée et crée généralement un effet de bourdon.

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.

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

Worksong
Un *worksong* (ou chant de travail) est un chant collectif rythmé que des travailleurs entonnent pendant une tâche physique répétitive pour coordonner leurs efforts, maintenir un tempo commun, rendre le travail plus supportable, ou exprimer une forme de solidarité et de résistance. Dans le contexte afro-américain, les *worksongs* étaient chantés par les esclaves africains puis par les travailleurs noirs dans les champs, les chemins de fer ou les prisons. Ils se caractérisent par un rythme régulier lié au geste, des structures *call and response* (appel – réponse), des improvisations et des paroles codées ou narratives.

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