



Opéra Orchestre  
National  
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet  
Spectacle

# Virtuosité et destin

Pekka-Salonen • Prokofiev • Chostakovitch

# Virtuosité et destin

Pekka-Salonen • Prokofiev • Chostakovitch

**Esa Pekka-Salonen** (\*1958)

*Helix*

**Sergueï Prokofiev** (1891–1953)

*Concerto pour violon n°2 en sol mineur opus 63*

**Dimitri Chostakovitch** (1906–1975)

*Symphonie n°10 en mi mineur opus 93*

**Roderick Cox** direction

**Dorota Anderszewska** violon

**Orchestre national Montpellier Occitanie**

**Orchestre Tremplin du Conservatoire  
à Rayonnement Régional de Montpellier  
(Cité des Arts)**

## Répétition générale

- ven 17 avril à 9h30  
Opéra Berlioz, Le Corum

## Représentations tout public

- ven 17 avril à 20h  
Opéra Berlioz, Le Corum
- Durée** : ± 2h
- Prélude au concert à 19h, Le Corum

## Bibliographie

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

**SAMUEL**, Claude, *Prokofiev*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1960

**LE GUAY**, Laetitia, *Serge Prokofiev*, Arles, Actes Sud, 2012

**DORIGNE**, Michel, *Serge Prokofiev*, Paris, Fayard, 1994

**PROKOFIEV**, Sergueï, *Voyage en URSS – 1927*, Arles, Actes Sud, 1994

**MEYER**, Krzysztof, *Dimitri Chostakovitch*, Paris, Éd. Fayard, 1994.

**DERMONCOURT**, Bertrand, *Chostakovitch*, Arles, Actes Sud, 2006.

**CHOSTAKOVITCH**, Dimitri, *Lettres à un ami*, Paris, Albin Michel, 1994

**VOLKOV**, Solomon, *Chostakovitch et Staline: l'artiste et le tsar*, Paris, Editions du Rocher, 2005

*Lénine, Staline et la musique: 1917–1953*, Catalogue de l'exposition à la Cité de la musique, Paris, Fayard, 2010

## 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=>



# Esa Pekka-Salonen

(\*1958)

Compositeur et chef d'orchestre finlandais né le 30 juin 1958 à Helsinki, Esa-Pekka Salonen est une figure majeure de la musique contemporaine et de la direction d'orchestre internationale. Il est reconnu pour son engagement en faveur de la création musicale, sa précision analytique et son énergie communicative sur le podium.

D'abord tromboniste, il se fait remarquer très tôt comme chef grâce à une capacité exceptionnelle à maîtriser des partitions complexes. En 1983, il remplace Michael Tilson Thomas au pied levé pour diriger la *Troisième Symphonie* de Mahler avec le Philharmonia Orchestra de Londres, et sa carrière prend un tournant international.

À la tête du Los Angeles Philharmonic de 1992 à 2009, Esa-Pekka Salonen en fait l'un des ensembles les plus innovants au monde. Il défend activement la musique des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, commande de nombreuses œuvres nouvelles et contribue à renouveler le public de la musique classique. Sous sa direction, l'orchestre acquiert une identité sonore moderne et une réputation internationale renforcée.

À compter de septembre 2027 et pour une durée de cinq ans, Esa-Pekka Salonen occupera la fonction de chef principal de l'Orchestre de Paris et sera titulaire de la chaire Création et innovation de la Philharmonie de Paris.

Parallèlement à sa carrière de chef, Salonen mène une activité de compositeur de premier plan. Son langage musical, à la fois rigoureux et expressif, se caractérise par une grande clarté structurelle, un sens aigu de la couleur orchestrale et une intégration subtile des influences technologiques et spectrales. Parmi ses œuvres majeures, principalement écrites pour orchestre, figurent *L.A. Variations* (1996), le *Concerto pour violon* (2009), *Nyx* (2011), *Symphonie concertante pour orgue et orchestre* (2022) et plusieurs concertos dédiés à des solistes de renom. Sa musique est régulièrement jouée par les plus grands orchestres et festivals internationaux.

Après Los Angeles, Salonen occupe notamment le poste de chef principal du Philharmonia Orchestra de Londres (2008–2021), puis devient directeur musical du San Francisco Symphony en 2020. Il est également cofondateur du festival et centre de création artistique du Baltic Sea Festival, témoignant de son engagement pour le dialogue entre musique, société et environnement.

## Esa Pekka-Salonen, *Helix*, 2005

*Helix* est une œuvre orchestrale emblématique d'Esa-Pekka Salonen, souvent citée comme l'une des plus représentatives de son écriture du début du XXI<sup>e</sup> siècle.

Composée en 2005, dédiée à Valery Gergiev, c'est une pièce brève (environ 6 à 7 minutes), écrite pour grand orchestre et créée la même année à Los Angeles, à l'époque où Salonen était directeur musical du Los Angeles Philharmonic, orchestre avec lequel il entretenait alors une relation artistique particulièrement féconde.

Le titre, qui fait référence à une hélice ou une spirale, renvoie directement au principe formel de l'œuvre. Salonen décrit la pièce comme un mouvement continu où la musique semble tourner sur elle-même, progressant par rotation plutôt que par

développement thématique traditionnel. Il n'y a pas de mélodies clairement identifiables au sens classique: l'énergie provient de cellules rythmiques et harmoniques qui se transforment graduellement.

« Le processus d'*Helix* est fondamentalement celui d'un *accelerando* de neuf minutes. Le tempo s'accélère, mais la durée des phrases s'allonge proportionnellement. Ainsi, seule la relation du matériau au rythme change, et non nécessairement l'impression de vitesse elle-même. D'où la métaphore de la spirale: le matériau (qui se compose essentiellement de deux phrases distinctes) est poussé à travers des cercles concentriques de plus en plus étroits jusqu'à ce que la musique atteigne un point d'arrêt, faute de progression. »

On y perçoit également des influences du spectralisme, de la musique répétitive, mais intégrées dans un langage très personnel, plus nerveux et plus anguleux que méditatif.



# Sergueï Prokofiev

(1891-1953)

Né à Sontsovka dans l'actuelle Ukraine le 23 avril 1891, Prokofiev montre très jeune des dons pour la musique et se forme à Saint-Pétersbourg avec les meilleurs musiciens de son temps comme Liadov, Rimski-Korsakov ou encore Tcherepnine. Dans ses premières années d'apprentissage, il s'intéresse à la musique occidentale et aux innovations du langage musical européen soutenues par le Français Debussy ou les germaniques Richard Strauss et Max Reger.

En 1918, il quitte la Russie pour quinze années qu'il passera en France, en Allemagne mais aussi aux États-Unis et il développera un style résolument moderne, complexe harmoniquement et rythmiquement, tourné vers le futur. C'est à cette période qu'il composa entre autres son opéra *L'Amour des trois oranges* et ses *Symphonies n<sup>os</sup> 2, 3 et 4*.

En 1936, il rentre au pays, devenu entre temps l'URSS, dans les années les plus sombres du stalinisme. Devenant un compositeur officiel du régime, il est tenu d'expurger son style de tout formalisme, de toute modernité, et son langage retourne à quelque chose de plus tonal, employant çà-et-là les thèmes folkloriques chers à la culture soviétique. Cible d'attaques violentes de la part de la censure, il dut, à l'instar de Dimitri Chostakovitch, faire amende honorable devant le pouvoir stalinien. Sa mort intervint le 5 mars 1953, le même jour que celle de Staline.

La vie et l'œuvre de **Sergueï Prokofiev** est intimement liée aux secousses politiques qui frappèrent la Russie dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

## Sergueï Prokofiev, *Concerto pour violon n<sup>o</sup> 2 en sol mineur opus 63, 1935*

Avant d'être la cible des censeurs soviétiques, Prokofiev cherche à se rapprocher de son pays natal. Installé en France depuis la fin de la Première Guerre mondiale, il peine à s'y faire reconnaître, tant pèse la figure de Stravinsky et des ballets russes. Se détournant d'un langage plus austère qu'il affectionnait dans les années 1920, Prokofiev retrouve avec son *Concerto n<sup>o</sup> 2* un lyrisme propre à plaire aux autorités soviétiques. Composé à Paris, il sera créé à Madrid le 1<sup>er</sup> décembre 1935, lors d'une tournée en Espagne. Ceci inspirera sans doute la présence de castagnettes dans le dernier mouvement. L'œuvre reflète l'amour de Prokofiev pour le timbre du violon, qui est pour lui l'instrument du chant, doué d'une infinie souplesse mélodique. Exact contemporain du *Concerto à la mémoire d'un ange* de Berg, ce concerto représente avec ce dernier les plus belles pages du XX<sup>e</sup> siècle écrites pour cet instrument.

En 1932, à la suite d'un voyage en URSS, il se montre très positif :

« La gigantesque réussite de l'URSS sur le front de la construction et de la culture m'a terriblement impressionné. J'espère dans une de mes prochaines œuvres symphoniques refléter la ferveur et l'enthousiasme qui l'ont rendue possible. »

# Dimitri Chostakovitch

(1906-1975)

Figure tutélaire de la musique russe du XX<sup>e</sup> siècle, Dimitri Chostakovitch naît à Saint-Pétersbourg le 25 septembre 1906 dans une famille de l'intelligentsia russe.



Poussé par sa mère pianiste vers la musique, il montre très jeune des dispositions pour le piano et la composition qu'il apprend à Petrograd (Saint-Pétersbourg) auprès de Steinberg et Sokolov. Il se tourna rapidement vers les œuvres de Berg ou de Bartók qu'il concourra à faire connaître au sein de l'Association pour la musique contemporaine. Très vite, sa personnalité musicale s'affirma dans ses deux premières symphonies (1926 et 1927) ainsi que dans son premier opéra, *Le Nez*, d'après Gogol. Son second opéra, *Lady Macbeth de Mtsensk* souleva une vive polémique: «Le chaos remplace la musique», pouvait-on lire deux jours après la création dans la Pravda. Nommé professeur au conservatoire de Leningrad puis de Moscou, il acquit une solide renommée de compositeur de symphonies et de musique de chambre qui lui valut tous les honneurs (secrétaire de l'Union des compositeurs, député au Soviet suprême) mais également de violents rappels à l'ordre de la part de l'appareil stalinien (il fut accusé de formalisme, taxé d'«ennemi du peuple» ...). Il devra faire publiquement son autocritique et sera écarté de son poste au conservatoire jusqu'en 1961.

Son œuvre est marquée par l'emprise de la doctrine soviétique sur les artistes. Elle oscillera entre œuvres de commandes et œuvres contestataires. En 1958, dix ans après l'application du rapport Jdanov à la musique, il est officiellement réhabilité par Khrouchtchev ainsi que d'autres musiciens tels que Prokofiev, Khatchatourian ou Miaskovski. La dernière partie de sa vie sera celle d'un musicien reconnu, alternant la composition de symphonies, concertos (pour violon ou violoncelle notamment) et quatuors à cordes. Il meurt le 9 août 1975 à Moscou et reste encore un des musiciens russes du XX<sup>e</sup> siècle les plus reconnus internationalement.

## Dimitri Chostakovitch, *Symphonie n°10 en mi mineur opus 93*, 1953

Le 17 décembre 1953, lorsque Chostakovitch crée sa *Dixième Symphonie* à Leningrad, Staline est mort depuis neuf mois, depuis ce 5 mars, jour où s'éteignit également Prokofiev dans l'indifférence générale. «J'ai en effet évoqué Staline dans ma *Dixième Symphonie*. Je l'ai composée juste après sa mort, et personne alors n'a deviné à quoi elle faisait allusion. Elle parle de Staline et des années de stalinisme. Le deuxième mouvement, *scherzo*, est d'ailleurs, si l'on peut dire, un portrait musical de Staline. Il y a bien sûr beaucoup d'autres choses, mais cela, c'est fondamental», déclara Chostakovitch dans ses mémoires. Cinq ans auparavant, le compositeur russe, ainsi que d'autres, dut s'excuser publiquement d'écrire une musique qu'Andreï Jdanov, directeur du département culturel du comité central, avait dans

son célèbre rapport de 1948 qualifiée de «musique confuse», de «cacophonie pathologique». Staline lui-même s'était mis en colère à la suite de la création de la *Neuvième symphonie*, en 1945, déçu de ne pas y trouver l'apothéose musicale qui lui était promise.

À la mort du dictateur, Chostakovitch s'autorise à retourner au genre symphonique, mêlant allusions historiques (le deuxième mouvement, violent, implacable, est sans doute celui qui l'évoque le plus) et expression des sentiments et passions de l'être humain, parfois de façon très personnelle. En effet, le motif signature du compositeur (*D.S.C.H*) y est très présent, ainsi que celui évoquant son élève Elmira Nazirova (*mi - la - mi - ré - la*), pour laquelle il éprouva une grande passion. Cette symphonie, à la fois la plus impressionnante et la plus personnelle de Chostakovitch, est encore l'une des plus jouées et des plus appréciées du compositeur.

## Chostakovitch en dix dates

**1915**: Premières leçons de piano

**1925**: Musique pour *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein

**1926**: Création de sa *Symphonie n°1* à Leningrad

**1936**: *Lady Macbeth de Mtsensk* provoqua une vive critique du Régime

**1937**: Nomination comme professeur au Conservatoire de Leningrad

**1940**: Reçoit le prix Staline pour son *Quintette avec piano en sol mineur*

**1942**: *Symphonie n°7* «Leningrad»

**1949**: Oratorio *Le Chant des forêts*

**1959**: *Premier Concerto pour violoncelle* écrit pour Rostropovitch.

**1960**: Admis au parti communiste de l'Union soviétique. Composition du *Quatuor n°8 en ut mineur*

# Guide d'étude

## Écoute 1

### Esa-Pekka Salonen, *Helix*, 2005

Le titre de cette œuvre en constitue son programme formel. L'hélice, la spirale, renvoie à la notion de développement progressif, s'appuyant sur les motifs passés en les prolongeant et en les recombinaison. La description qu'en fait le compositeur témoigne de sa volonté d'agencer les sons à la manière d'une architecture ou d'une formule mathématique: « J'ai décidé de composer une pièce festive et directe, à la manière d'une ouverture, mais néanmoins très rigoureusement structurée et basée sur un processus essentiellement continu. La forme d'*Helix* peut en effet être décrite comme une spirale ou un enroulement; ou, plus académiquement, comme une courbe inscrite sur un cône et formant un angle constant avec les droites parallèles à sa base. »

L'expression musicale change radicalement au cours de ces neuf minutes: la phrase d'ouverture idyllique, presque pastorale, pour piccolo et contrebasson, réapparaît bien plus tard aux cors et trompettes, *fortissimo*, entourée d'un orchestre *tutti* très actif. La section finale révèle le matériau sous un jour presque frénétique.

#### J'écoute

La façon dont la musique s'installe par petites cellules rapides aux cordes et aux bois, répétées, mécaniques. Puis, après la première minute, l'énergie s'accumule par la densification du matériau. Les cuivres s'imposent peu à peu, les changements sont graduels, presque imperceptibles sur le moment. À partir de 2'30", c'est le cœur de la pièce. Les percussions renforcent le côté mécanique. Puis, de 5'30" à la fin, les gestes se font plus tranchants, l'orchestre libère l'énergie accumulée. La fin arrive brutalement, sèchement, sans préparation.

[https://www.youtube.com/watch?v=JpRYuELSu-v4&list=RDJpRYuELSuv4&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=JpRYuELSu-v4&list=RDJpRYuELSuv4&start_radio=1)

## Écoute 2

### Sergueï Prokofiev, *Concerto pour violon n°2*, I. Allegro moderato, 1935

Dans le premier mouvement, le violon soliste entre seul dans la musique, dans une phrase lyrique et contemplative qui sera le premier thème. La forme globale de ce premier mouvement est une forme sonate très classique, confrontant ce premier thème, repris ensuite par les cordes de l'orchestre, à un second, qui, contrairement à l'esprit de la forme sonate, ne contraste pas avec le premier dans son esprit. En effet, c'est un motif très chantant, lyrique, finement modulé. Le développement central mêle les deux thèmes de façon énergique avant la réexposition.

#### J'écoute

Le début du concerto, et ce premier thème lyrique, ainsi que la façon dont il revient dans la réexposition, d'abord aux cordes graves à l'unisson avant des grands accords du soliste, constituant la coda.



Prokofiev, *Concerto pour violon n°2 opus 63 en sol mineur*, I. Allegro moderato, violon solo mesures 1-6

[https://www.youtube.com/watch?v=uuXKaRFFJlc&list=R-DuuXKaRFFJlc&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=uuXKaRFFJlc&list=R-DuuXKaRFFJlc&start_radio=1)

## Écoute 3

### Dimitri Chostakovitch, *Symphonie n°10*, I. Moderato, 1953

Le premier mouvement de la symphonie est une longue mise en tension. Le début est presque imperceptible, lente introduction aux cordes graves. Les cordes sont d'ailleurs les seules à jouer pendant plusieurs minutes avant l'apparition de petits motifs de bois solistes (clarinette et flûte) qui installent peu à peu le matériel thématique. Puis viennent l'ensemble du pupitre des bois, les cors et les cuivres. Le point culminant est atteint sur des accords stridents, des trilles dans l'aigu qui déchirent une atmosphère sonore saturée de tensions.

[https://www.youtube.com/watch?v=TBoCTRndNQ4&list=RDTBoCTRndNQ4&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=TBoCTRndNQ4&list=RDTBoCTRndNQ4&start_radio=1)

#### J'écoute

La montée progressive de la tension, comme une menace sourde, l'accumulation des timbres, des seules cordes au *tutti* de l'orchestre, et l'arrivée d'un climax déchirant dès 12'30" avant un retour au calme qui n'en est que plus inquiétant. Après ce long premier mouvement (26') chargé d'angoisse, l'arrivée de l'*Allegro*, bref, fulgurant, n'en sera que plus abrupte.

## Écoute 4

### Dimitri Chostakovitch, *Symphonie n°10*, II. Allegro, 1953

#### J'écoute

Le soudain déchaînement des tensions accumulées lors du premier mouvement par l'irruption d'un galop infernal, où les percussions évoquent le bruit des coups de feu et où les timbres se mêlent dans des alliances acides. La terreur est à son comble lorsque le thème principal revient une dernière fois, en valeur longues et aux cordes graves et aux cuivres (2'58"). Se confronter aux images de l'orchestre jouant ce mouvement permet, au-delà de la musique, d'en apprécier la violence, celle-ci se traduisant également dans les gestes des cordes en *staccato*.

Ce mouvement a été explicitement décrit par Chostakovitch comme étant un portrait de Staline. C'est en effet un mouvement court (le plus court des mouvements de symphonies), brutal, âpre, impressionnant dans la rudesse de ses timbres et de ses rythmes. Le premier thème des cordes rappelle celui de *Boris Goudounov*, de Moussorgski, en 1872, opéra dépeignant un autre dictateur, orchestré par Chostakovitch lui-même en 1940. Plus loin, le thème scandé aux cuivres se rapproche du *Dies Irae* grégorien, séquence du requiem évoquant la colère de Dieu. Le côté implacable, impossible à apaiser, de la rythmique renforce l'inhumanité d'un totalitarisme aveugle.

<https://www.youtube.com/watch?v=C2T97GsY0nl>

71 Allegro  $\text{♩} = 176$

3 Oboi

Clarinetto piccolo (Es)

2 Clarinetti (B)

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

senza sord

senza sord

senza sord

senza sord

senza sord

7

Dimitri Chostakovitch, *Symphonie n°10 opus 93*, II. Allegro, mesures 1-16.

## Écoute 5

### Dimitri Chostakovitch, *Symphonie n°10*, III, Allegretto, 1953

C'est peu dire que la relation entre Chostakovitch et Staline fut conflictuelle, et le compositeur manqua de peu d'être arrêté et déporté au goulag, comme certains autres artistes, et on peut affirmer que cette *Dixième symphonie*, la première écrite après le décès du dictateur, est une sorte d'épithaphe pour le combat que se sont livrés les deux hommes. Une façon pour le musicien de proclamer sa victoire et de célébrer à sa manière la fin du tyran. Car Chostakovitch est omniprésent dans l'œuvre, et particulièrement dans ce troisième mouvement, par le biais de sa signature musicale, le fameux motif *ré - mi bémol - do - si bécarré* qui correspond à ses initiales dans la nomenclature allemande: *D - Es - C - H* pour *D*(imitri) *S*(chostakovitch).

Ainsi, ce thème représente le compositeur, et affronte celui de Staline, au début du mouvement; il est présent de multiples fois, très en dehors, très reconnaissable, sous diverses formes (ironique, agressif...) et divers *tempo*.

Au milieu, apparaît aux côtés du thème de Chostakovitch (mais sans s'y mêler), un autre motif resté longtemps mystérieux, mais élucidé comme étant les initiales d'Elmira Nazirova, élève pour laquelle le musicien éprouva une grande passion, pourtant restée platonique: la suite de notes *mi - la - mi - ré - la* (*E - la - mi - R*). Après un dernier soubresaut du dictateur, le compositeur l'emporte, et la conclusion est franchement optimiste, victorieuse.

#### J'écoute

Les différentes occurrences du motif signature de Chostakovitch, comme autant de coups de boutoir assésés à Staline. Je repère également le motif d'Elmira et j'écoute la manière dont ils se succèdent, sans jamais se croiser.

[https://www.youtube.com/watch?v=27\\_ONLEouho&list=RD27\\_ONLEouho&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=27_ONLEouho&list=RD27_ONLEouho&start_radio=1)

Motif DSCH:

Dimitri Chostakovitch, *Symphonie n°10 opus 93*, III. Allegretto, mesures 298-301, cordes.

Motif d'Elmira:

Dimitri Chostakovitch, *Symphonie n°10 opus 93*, III. Allegretto, mesures 154-159, cor en fa.

## Écoute 6

### Dimitri Chostakovitch, *Quatuor à cordes n°8 opus 110*, II. Allegretto, 1960

La signature musicale de Chostakovitch, les fameux *D - Es - C - H*, ne se retrouve pas seulement dans la *Dixième symphonie*, où elle a un rôle prépondérant, mais également dans le *Concerto pour violon n°1* et dans son *Quatuor à cordes n°8 opus 110*. Ce dernier, créé le 2 octobre 1960 à Leningrad est dédié « à la mémoire des victimes du fascisme et de la guerre » et a été composé suite à une visite à Dresde, parmi les ruines, alors qu'on lui commandait une musique de film. Bouleversé, il écrit à la place ce quatuor en seulement trois jours. « J'avais beau me casser la tête à écrire la musique du film, pour le moment je n'y suis pas arrivé. À la place, j'ai composé ce quatuor idéologiquement condamnable et dont personne n'a besoin. » C'est en réalité à lui-même que Chostakovitch dédie son œuvre, tant sont présentes ses initiales et des références à ses compositions antérieures. « Je me suis dit qu'après ma mort, personne sans doute ne composerait d'œuvre à ma mémoire. J'ai donc résolu d'en composer une moi-même. » Le motif signature parcourt les cinq mouvements enchainés du *Quatuor n°8*.

<https://www.youtube.com/watch?v=oKzw3DP2fra>

### J'écoute

Les multiples apparitions du motif DSCH. Dans le premier mouvement, il met en valeur la forme en séparant les groupes thématiques après avoir été développé sous forme de fugue. Dans le second mouvement, c'est un *ostinato*; son pouvoir générateur de forme s'exerce pleinement dans l'*Allegretto*, où il prend une tournure grinçante. Il trouve un caractère sombre dans le quatrième mouvement, truffé d'autocitations, avant de revenir dans le dernier en entrées fuguées.

Motif DSCH dans le troisième mouvement du *Quatuor n°8*, mesures 1-4



«Longue vie au grand Staline!», Affiche de propagande des années 1930.

La Révolution russe de 1917 rebat les cartes de la culture et de la musique russes. Les musiciens et les artistes en général se doivent de prendre position entre l'ancien et le nouveau pouvoir, entre émigrer ou s'engager politiquement. Ceux qui choisissent le pouvoir soviétique nourriront leur art des sources populaires et de l'idéologie nouvelle.

## Pistes pédagogiques

### I. La musique sous le fascisme : études d'œuvres

Au début des années soviétiques, lorsque Lénine est au pouvoir, Anatoli Lounatcharski est à la tête du Commissariat du peuple à l'Instruction (Narkompros). C'est un homme cultivé, humaniste, qui mène une politique culturelle à la fois dans le respect et la promotion du patrimoine, et dans l'ouverture aux courants novateurs. Des artistes comme Chagall se voient confier des responsabilités. Mais une autre doctrine apparaît et va bientôt être majoritaire, celle du Proletkult, pour qui l'art est révolutionnaire ou n'est pas, et doit provenir directement du peuple.

La culture de l'URSS, très riche, se développe et vient se faire connaître au-delà des frontières. Elle exporte ses ballets, ses tableaux, ses chansons populaires, qui contribuent à l'image d'une nation conquérante et d'une puissance rayonnante. On ne sait pas encore, en Europe occidentale, que le nouveau régime, mené par Staline, force les artistes et les compositeurs à collaborer, sous peine d'être broyés par la terreur.

Staline se préoccupe beaucoup des arts, et en particulier de la musique, qu'il considère comme un vecteur primordial des idéaux soviétiques. Les musiciens sont dans l'obligation de se conformer aux diktats du tyran et d'écrire une musique positive, joyeuse, accompagnant le peuple russe sur le « chemin radieux ». Selon l'idéal stalinien, l'artiste se doit d'élaborer une image de la société puis à l'imposer à la réalité elle-même. Les thèmes plébiscités sont ceux du patriotisme, de l'héroïsme, du folklore et de l'enthousiasme au travail. Cinéma, tableaux de grande dimension et affiches de propagandes alimentent le mythe d'un présent et d'un futur idéalisés. Khatchatourian, qui se plie à ces règles et intègre des musiques populaires dans ses grandes formes symphoniques, est encensé par le régime, tandis que Prokofiev, revenu de France en 1936, et Chostakovitch, sont régulièrement taxés de formalisme.

Une œuvre, en particulier, provoquera la colère des responsables soviétiques: *Lady Macbeth de Mtsensk*, opéra dans lequel Chostakovitch utilise une écriture avant-gardiste et montre sur scène des tableaux jugés scabreux par la critique. «Le chaos remplace la musique», écrit la Pravda. Il faudra attendre la fin de la guerre pour que Chostakovitch retrouve le chemin des concerts officiels.

Pendant la Seconde Guerre mondiale, la création ne faiblit pas, elle est même encouragée par le régime et les artistes sont protégés, évacués loin des zones de combat, comme de véritables «réserves d'or» de la culture. Les grands mythes fondateurs de l'identité nationale sont réveillés: la bataille de Koulikovo, le combat d'Alexandre Nevski contre les chevaliers teutoniques, l'action unificatrice d'Ivan le Terrible... Ces sujets sont traités dans des films de Sergueï Eisenstein auxquels participent les grands noms de la musique, en particulier Prokofiev.

Lorsque la guerre se termine, Staline pouvait s'attendre à un déferlement d'œuvres patriotiques, mais il n'en fut rien. La *Neuvième Symphonie* de Chostakovitch, totalement exempte de solennité et, par moments, ouvertement ironique, est fustigée par le pouvoir. L'étau de la terreur se resserre alors sur les musiciens. En 1947, Andreï Jdanov proclame comme unique esthétique autorisée le réalisme socialiste. Les principes y sont exposés lors du premier congrès de l'union des compositeurs soviétiques en 1948. Ils comportent entre autres le dévouement à l'idéologie communiste, la défense de «l'esprit de parti», le renforcement des liens avec «les luttes des masses laborieuses», l'«humanisme socialiste», et l'«optimisme historique».

Cinq ans plus tard, Staline meurt le 5 mars 1953 et après une intense lutte pour le pouvoir, c'est finalement Nikita Khrouchtchev qui lui succèdera et instaurera une libéralisation relative de la main mise du pouvoir sur les artistes. Après le XX<sup>e</sup> Congrès du Parti communiste, en 1956, plusieurs œuvres écrites et interdites sous le régime stalinien sont jouées et les compositeurs sont progressivement réhabilités.

Le 17 décembre 1953, Ievgueni Mravinski crée la *Dixième Symphonie* de Chostakovitch, à Leningrad. La même année, celui-ci reçoit le Prix international de la Paix. Symbole du dégel, un accord culturel est signé entre les États-Unis et l'Union Soviétique. Reçu avec les honneurs, Igor Stravinsky retourne pour la première fois en URSS en septembre 1962, quarante-huit ans après avoir quitté son pays...

## À écouter

### Écoute 1

#### Varinka Tsereteli, *Souliko*, 1895

Chant traditionnel géorgien, dont le texte évoque la quête d'un homme pour trouver l'âme de sa bien aimée Souliko. Répétitive, très mélodique, cette chanson peut être facilement apprise par des élèves.

[https://www.youtube.com/watch?v=iQEadMRHsL4&list=RDiQEadMRHsL4&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=iQEadMRHsL4&list=RDiQEadMRHsL4&start_radio=1)

Vous trouverez en page suivante la partition de cette chanson, à deux voix, pour la travailler en classe avec vos élèves.

# სულიკო Suliko

Varinka Tsereteli

*J* = 70

S.  
A.

*pp*

1. Ot - si - sin Su hau - da ma siin      sü - dant vae - vas va - lu ja piin  
2. Met - sas roo - si - õit nä - gin seal      kas - te pi - sar hiil - gas ta peal  
3. Võ - sa var - jul öö - bi - ku hääლ      ü - le jõ - e kos - tis mul sääლ

T.

B.

mm...

5

nut - tes hüüd - sin ma — Su - li - ko      kur - bus lii - ga ränk mul - le on      on  
kur - valt hüüd - sin ma — Su - li - ko      kau - gel kasnii õil - mit - sed Sa      Sa  
kü - si - sin taltma — Su - li - ko      kas sääლ ü - le vee lau - lad Sa      Sa

1.      2.

10

4. Sa - kvar - lissa - plavs ved - zeb - di      Ver - vna - heda - kar - gu - li - ko      Gu - la - mos - kvni - li —

*p*

aa...      ...

15

1.      2.

vti - ro - di      sa - da ha che - mo Su - li - ko      sa - da ha che - mo      Su - li - ko

## Écoute 2

### Alexandre Mossolov, *Les Fonderies d'acier*, 1926.

Issue du ballet *L'Acier*, qui ne verra jamais le jour, cette page est assurément l'une des plus célèbres du compositeur soviétique. C'est également l'une des plus impressionnantes du répertoire symphonique, recréant la puissance des machines, le grincement du métal, l'inexorabilité de la force mécanique. Vladimir Jankélévitch en dira: «On entend dans le ballet d'acier la percussion brutale des marteaux comme on entend des coups de canon dans la *Symphonie n° 11* de Chostakovitch et des klaxons d'automobile chez Gershwin, comme on entend le ronflement des moteurs dans *Les Fonderies d'acier* de Mossolov; le vacarme atonal des machines retentit tel quel chez ces précurseurs de la vraie musique concrète.»

- Alexandre Mossolov, *Les Fonderies d'acier*, 1926: [https://www.youtube.com/watch?v=cQysf5UNSys&list=RDcQysf5UNSys&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=cQysf5UNSys&list=RDcQysf5UNSys&start_radio=1)
- Arthur Honegger, *Pacific 231*, 1923: [https://www.youtube.com/watch?v=IxSAPzD79\\_I&list=RD1xSAPzD79\\_I&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=IxSAPzD79_I&list=RD1xSAPzD79_I&start_radio=1)

On y écouterait la façon dont la machine se met en route et celle dont elle s'emballé dans les derniers instants, les éléments musicaux qui se superposent peu à peu dans la démesure et je peux comparer le début de cette pièce avec la célèbre *Pacific 231* d'Arthur Honegger, presque contemporain des *Fonderies d'acier*, figurant la mise en route progressive d'une locomotive.

## Écoute 3

### Dimitri Chostakovitch, *Lady Macbeth de Mtsensk*, 1962

Katerina Ismaïlova, pour échapper à un mariage sans amour et pour vivre avec son amant, un paysan du nom de Sergueï, tue son beau-père et son mari. Ses crimes découverts, ils sont tous deux envoyés en Sibérie. Jalouse de la femme que Sergueï convoite, elle entraîne cette dernière dans la Volga où elles se noient toutes les deux.

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_6HbCiZE58Y](https://www.youtube.com/watch?v=_6HbCiZE58Y)

À voir également, l'émission de France Musique « Quel scandale ! », consacrée à la création décriée de l'opéra.

<https://www.youtube.com/watch?v=JiaeqqYo3lg>

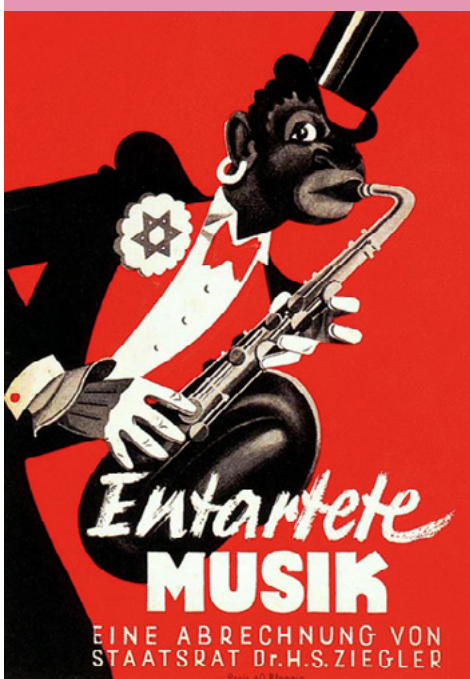


[https://www.youtube.com/watch?v=WIDMalzcEn0&list=RDWIDMalzcEn0&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=WIDMalzcEn0&list=RDWIDMalzcEn0&start_radio=1)

## Écoute 4

### Sergueï Prokofiev, musique et livret, extraits d'*Alexandre Nevsky* opus 78, 1938

Écrite pour le film éponyme d'Eisenstein qui dira de Prokofiev: « Sa musique est étonnamment plastique, elle n'est jamais une illustration; elle montre d'une façon étonnante la marche des événements, leur structure dynamique dans laquelle se concrétise l'émotion ». La musique d'*Alexandre Nevsky* retrace la lutte héroïque du jeune prince Alexandre Nevsky dans la Russie du XIII<sup>e</sup> siècle contre les chevaliers teutoniques. La partition fut adaptée ensuite par le compositeur sous la forme d'une cantate pour mezzo-soprano, chœur et orchestre.



## II. La musique en Allemagne nazie

À l'instar de son homologue soviétique, le régime nazi a une conception utilitariste et manichéenne de l'art et de la musique en particulier qui, avec l'architecture, était l'art préféré d'Hitler. La musique se conjugue en deux catégories, l'art officiel et l'art dit «dégénéré», qui sera combattu aux cours de concerts, d'expositions, de discours. Le régime nazi rejette la modernité du début du XX<sup>e</sup> siècle, diffamée comme déraillement et horreur et exalte une expression artistique plaçant l'homme allemand au centre de la communauté nationale et populaire. Toute forme d'expression est mise sous tutelle et doit servir les idéaux du régime, sans échappatoire: «Ton ethnie est tout, toi tu n'es rien» (Dein Volk ist alles, du bist nichts).

Affiche de l'exposition «Entartete Musik» («Musique dégénérée»)

Aux yeux de Joseph Goebbels, ministre de la propagande, les grands maîtres du passé (Bach, Beethoven, Wagner et Bruckner) incarnent la majesté du peuple allemand. Wagner est, comme on le sait, le compositeur préféré d'Hitler, il le proclame dès la publication de *Mein Kampf*, pour sa musique grandiloquente et son recours aux grands mythes fondateurs de la nation germanique. Les courants étrangers sont par contre rejetés, tels le jazz, l'expressionnisme, la musique atonale, ainsi que les projets jugés trop novateurs où expérimentaux, éloignés de l'expression naturelle du peuple.

Ce sera le cas par exemple pour Bertolt Brecht et Kurt Weill, les deux principaux artisans de l'avant-garde dramatique, qui se rencontrent en 1927 et inaugurent leur collaboration par *Mahagonny-Songspiel*, un projet scénique destiné au Festival de Baden-Baden le 18 juillet 1927. Ce projet des deux artistes marque la volonté de rompre avec la tradition lyrique. Le propos expérimental s'accompagne d'une déclaration anarchiste qui provoque un scandale parmi le public mondain du festival.

À ces propositions avant-gardistes condamnées par le régime nazi s'opposent les productions de Richard Strauss, Werner Egk ou Carl Orff, marquées par la primauté de la mélodie, le recours au populaire germanique et à l'idéologie médiévale.

Comme leurs confrères russes, de nombreux artistes fuient l'Allemagne nazie dès l'arrivée au pouvoir d'Hitler en 1933. D'autres artistes, restés sur le sol allemand sont frappés d'interdit. Ils s'opposent alors au régime en se réfugiant dans un exil intérieur. Ainsi Emil Nolde, stigmatisé dans l'exposition «Art dégénéré» de 1937, censuré par les musées, continue à peindre dans la clandestinité des œuvres de petit format, une série d'aquarelles intitulées «Images non peintes».

En mai 1938, Hans Severus Ziegler organise à Düsseldorf une exposition consacrée à la «Musique dégénérée» («Entartete Musik»), à l'image de l'exposition «Art dégénéré» qui avait eu lieu à Munich l'année précédente. L'exposition de Düsseldorf comporte des sections sur les compositeurs et chefs d'orchestre juifs, la musique moderniste et atonale, le jazz et d'autres sujets.

Bien entendu, les artistes et les musiciens qui seront le plus mis à l'index sont les musiciens d'origine juive, qu'ils soient ou non encore en vie (Mendelssohn, mort en 1847, bien que converti au luthérianisme, verra ses œuvres censurées). De 1933 à 1941, le régime décide d'isoler les membres de la communauté juive au sein d'une alliance culturelle qui développe une importante vie musicale censurée par l'État. Privés de toute légitimité professionnelle par les nouvelles lois raciales, ses membres doivent s'organiser de manière militante pour survivre.

Dans les milieux concentrationnaires également, la musique joue un rôle important. En 1941, la ville-forteresse de Terezin (Theresienstadt) est utilisée comme camp de concentration des juifs d'Europe centrale. Antichambre des camps d'extermination de l'est, elle accueille des compositeurs et musiciens comme Viktor Ullmann, Gideon Klein et Pavel Haas qui périssent à Auschwitz.

À Terezin, que les nazis présentent comme un camp modèle à l'opinion internationale, la musique est pratiquée dans un cadre officiel mais aussi de manière spontanée. On y compte des représentations d'opéras, de musique de chambre, un ensemble de jazz, des spectacles de cabaret et de revue ou encore un studio de musique nouvelle.

La propagande s'attache à montrer par l'art l'image d'une Allemagne forte et unie. Le régime s'appuie pour cela sur une vie musicale riche, dominée par la qualité des productions symphoniques et lyriques. L'Orchestre Philharmonique de Berlin rayonne à l'étranger malgré des campagnes de boycott.

La vie musicale est réglée par le poids des associations (Jeunesses hitlériennes, La Force par la joie...). La pédagogie et les mouvements de masse font l'objet d'un accompagnement idéologique très présent. La direction de la Jeunesse du Reich prend en charge l'enseignement musical en dehors de l'école à travers la Hitlerjugend (HJ) pour les garçons et le Bundedeutscher Mädels (BDM) pour les filles. À côté du professeur de musique du conservatoire, un nouveau personnage apparaît, celui de dirigeant musical pour la jeunesse. La croyance en l'essence communautaire de la musique vise au retour d'une organisation sociale de type féodal.

## À écouter

### Écoute 1

#### Die Moorsoldaten, *Le Chant des marais*, 1933

*Le Chant des marais* (adaptation de *Die Moorsoldaten*) est l'une des premières œuvres nées dans l'univers concentrationnaire. Il émerge en juillet 1933, au camp de Börgermoor, un des premiers camps de concentration créés pour emprisonner les opposants au régime nazi. Les paroles ont été rédigées par Johann Esser, un mineur de la Ruhr engagé politiquement, et Wolfgang Langhoff, un homme de théâtre, tandis que la musique a été composée par Rudi Goguel, un employé de commerce originaire de Strasbourg. Tous trois étaient membres du KPD, le parti communiste allemand.

Cette composition est née de la révolte face à la coercition des SS, qui obligeaient les détenus à chanter des hymnes patriotiques nazis pendant leur travail. En réponse, *Le Chant des marais* est devenu un hymne de résistance, dénonçant les conditions de vie des prisonniers tout en transmettant un message d'espoir à leurs camarades.

[https://www.youtube.com/watch?v=tbpPem4NUe4&list=RDtbpPem4NUe4&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=tbpPem4NUe4&list=RDtbpPem4NUe4&start_radio=1)

Vous trouverez en page suivante la partition de cette chanson, à deux voix, pour la travailler en classe avec vos élèves.

Loin vers l'infini s'étendent  
Des grands prés marécageux.  
Pas un seul oiseau ne chante  
Sur les arbres secs et creux.

Ô, terre de détresse  
Où nous devons sans cesse  
Piocher (bis)

Dans ce camp morne et sauvage  
Entouré de murs de fer  
Il nous semble vivre en cage  
Au milieu d'un grand désert

Bruit des pas et bruit des armes,  
Sentinelles jours et nuits,  
Et du sang, des cris, des larmes,  
La mort pour celui qui fuit.

Mais un jour dans notre vie,  
Le printemps refleurira.  
Liberté, liberté chérie  
Je dirai « tu es à moi ».

Ô, terre d'allégresse  
Où nous pourrions sans cesse  
Aimer (bis)

# LE CHANT DES MARAIS

## LE CHANT DES DÉPORTÉS

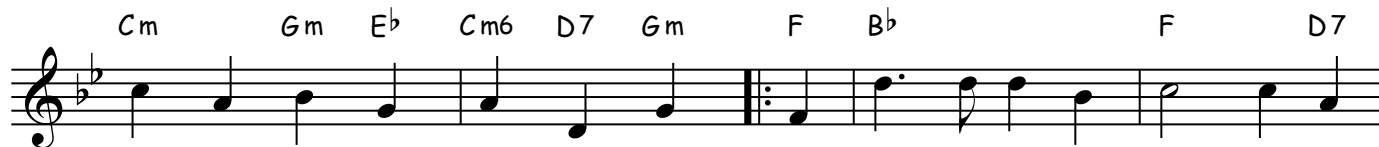
Johann Esser / Wolfgang Langhoff / Rudi Goguel / Traduction anonyme



1. Loin vers l'in - fi - ni s'é - ten - dent Des grands près ma -  
 2. Dans le camp morne et sau - va - ge En - tou - ré de -  
 3. Bruit des pas et bruit des ar - mes, Sen - ti - nel - les  
 4. Mais un jour dans - no - tre vi - e, Le prin - temps re -



ré - ca - geux. Pas un seul oi - seau ne chan - te  
 murs de fer Il nous sem - ble vivre en ca - ge  
 jour et nuit, Et du sang, des cris, des lar - mes,  
 fleu - ri - ra Libre en - fin, ô ma pa - tri - e,



Sur les ar - bres secs et creux. O, ter - re de dé - tres - se Où  
 Au mi - lieu d'un grand dé - sert. O, ter - re de dé - tres - se Où  
 La mort pour ce - lui qui fuit. O, ter - re de dé - tres - se Où  
 Je di - rai tu es à moi. O, ter - re d'al - lé - gres - se Où



nous de - vons sans ces - se Pio - cher.  
 nous de - vons sans ces - se Pio - cher.  
 nous de - vons sans ces - se Pio - cher.  
 nous pour - rons sans ces - se Ai - mer.

## Écoute 2

### Kurt Weill, *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*, 1930

Cette œuvre, écrite en collaboration avec Bertolt Brecht, fut le théâtre d'une violente opposition entre partisans d'un certain modernisme et conservateurs proches des milieux nazis. Elle fut interdite peu après, jugée non seulement trop progressiste, mais également satirique et politique, montrant la misère de l'Allemagne à travers celle de Mahagonny. En effet, la pièce relate le destin de la ville de Mahagonny, ville américaine aux mains de trois criminels. Comme dans *L'Opéra de quat'sous* (*Die Dreigroschenoper*), les personnages principaux y sont des truands, des prostituées, des habitants des bas-fonds.

Le passage le plus célèbre est la chanson *Alabama song* qui exprime la détresse de sept prostituées errant dans le désert à la recherche d'une hypothétique ville plus accueillante. (La postérité en sera assurée bien plus tard par les Doors puis David Bowie).

Well, show me the way  
To the next whiskey bar  
Oh, don't ask why (x2)

For if we don't find  
The next whiskey bar  
I tell you we must die (x2)  
I tell you, I tell you  
I tell you we must die

Oh, moon of Alabama  
We now must say goodbye  
We've lost our good old mama  
And must have whiskey, oh you know why

Well, show me the way to the next little girl  
Oh, don't ask why (x2)

For if we don't find  
The next little girl  
I tell you we must die (x2)  
I tell you, I tell you  
I tell you we must die

Bien, montre moi le chemin  
Du prochain bar à whisky  
Oh, ne me demande pas pourquoi (x2)

Au cas où nous ne trouvons pas  
Le prochain bar à whisky  
Je te le dis nous devons mourir (x2)  
Je te le dis, je te le dis  
Je te le dis nous devons mourir

Oh, Lune d'Alabama  
Nous devons nous dire au revoir maintenant  
Nous avons perdu notre bonne vieille mère  
Et devons prendre un whisky, oh, tu sais pourquoi

Bien, montre moi le chemin de la prochaine petite fille  
Oh, ne me demande pas pourquoi (x2)

Au cas où nous ne trouvons pas  
La prochaine petite fille  
Je te le dis nous devons mourir (x2)  
Je te le dis, je te le dis  
Je te le dis nous devons mourir

- Version de Kurt Weill

[https://www.youtube.com/watch?v=EGUjGPrfA6U&list=RDEGUjGPrfA6U&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=EGUjGPrfA6U&list=RDEGUjGPrfA6U&start_radio=1)

- Reprise par les Doors

[https://www.youtube.com/watch?v=nbtEkZlvMAG&list=RDnbtEkZlvMAG&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=nbtEkZlvMAG&list=RDnbtEkZlvMAG&start_radio=1)

- Reprise par David Bowie

[https://www.youtube.com/watch?v=7QVeqBVOc7A&list=RD7QVeqBVOc7A&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=7QVeqBVOc7A&list=RD7QVeqBVOc7A&start_radio=1)

## Écoute 3

### Carl Orff, *Carmina Burana*, 1937

*Carmina burana* de Carl Orff, s'il n'est pas directement lié à de la musique de propagande nazie, n'en est pas moins conforme aux vues du régime sur la musique. Bien qu'Orff n'ait jamais adhéré au parti hitlérien, il ne s'y est jamais vraiment opposé et a profité du goût du régime pour ses œuvres. *Carmina Burana*, cantate profane, s'appuie sur des « chants de Beuern » qui renvoient au *Codex Buranus*, manuscrit enluminé découvert en 1803 à l'abbaye bavaroise de Benediktbeuern : plus de trois cents chants profanes et religieux des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles rédigés en latin médiéval, moyen haut-allemand et ancien français. Orff en sélectionnera vingt-quatre et les mettra en musique avec chœurs, solistes et grand orchestre. La réception de la cantate par l'appareil du Reich est mitigée, lors de la création, le 8 juin 1937 à l'Opéra de Francfort et la première partie est saluée par un silence de plomb : l'usage du latin, l'ersatz de couleur russe, quelques relents de jazz et l'érotisme du texte ne sont pas exactement conformes aux canons du national-socialisme.



Codex Buranus

Mais Orff reçoit des appuis influents : Fritz Krebs – maire de Francfort et conseiller influent de la Reichsmusikkammer, le jeune Herbert von Karajan mais surtout Karl Böhm qui dirige l'œuvre à Dresde lors d'une soirée spectaculaire, le 4 octobre 1940. L'ouvrage sera joué une quarantaine de fois sous le Troisième Reich. Le commentaire de Goebbels, écoutant l'œuvre à la radio en septembre 1944, vaut adoubement : « Ses *Carmina Burana* sont d'une beauté exquise, et si nous pouvions amener [Orff] à modifier les paroles, sa musique serait certainement très prometteuse. »

[https://www.youtube.com/watch?v=Yb6jULNu5ik&list=RDYb6jULNu5ik&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=Yb6jULNu5ik&list=RDYb6jULNu5ik&start_radio=1)

## Pour aller plus loin

« Opéra et politique : L'opéra sous le III<sup>e</sup> Reich : résistance et soumission », conférence de Lucie Kayas enregistrée à la Philharmonie de Paris le jeudi 05 mai 2022.

<https://pad.philharmoniedeparis.fr/pad/doc/CIMU/1140432>

---

# Glossaire

## **Coda**

Section terminale d'un morceau.

## **Concerto**

Forme musicale, généralement en trois mouvements, faisant dialoguer un ou plusieurs solistes avec un orchestre.

## **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.

## **Musique spectrale**

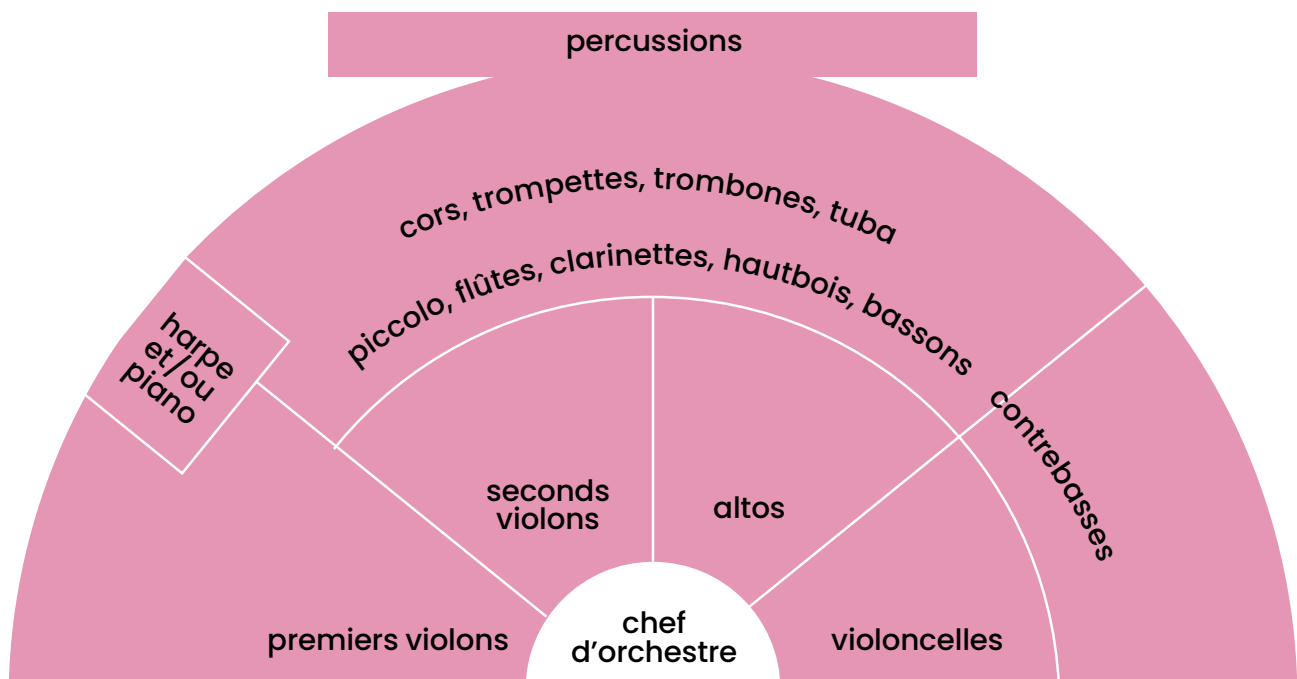
École de composition musicale se basant sur la nature même du son, en particulier sur l'analyse du spectre sonore et des harmoniques du son.

# 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).





**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

