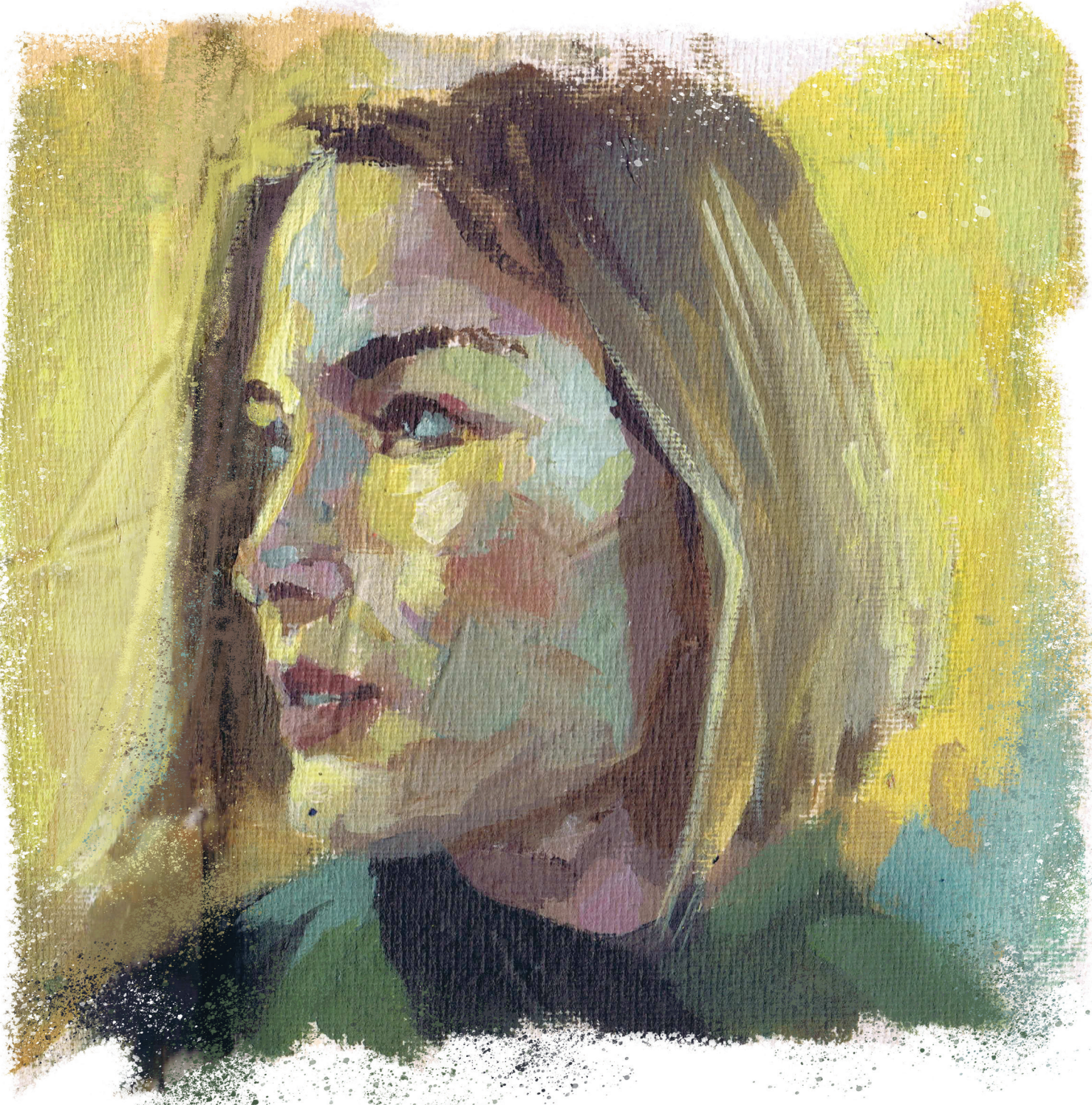




Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle



Complicité

Vasks • Strasnouy • Dvořák

Complicité

Vasks • Strasnoy • Dvořák

Pēteris Vasks (*1946)

Musica serena

Oscar Strasnoy (*1970)

*Sinfonia concertante pour violoncelle,
piano et orchestre*

Co-commande Orchestre Philharmonique de Strasbourg,
Philharmonie de Paris, Opéra Orchestre national Montpellier
Occitanie et Musikkollegium Winterthur

Antonín Dvořák (1841–1904)

Symphonie n°5 en fa majeur opus 76

Andris Poga direction

Jean-Guihen Queyras violoncelle

Alexandre Tharaud piano

Orchestre national Montpellier Occitanie

Représentation tout public

• ven 19 juin à 20h

Opéra Comédie

Durée: ± 1h40

Répétition générale scolaire

• ven 19 juin à 9h30

Opéra Comédie

Bibliographie – Sitographie

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

ERISMANN, Guy, *Anton Dvořák*, Paris, Fayard, 2004

ERISMANN, Guy, *La Musique dans les pays tchèques*, Paris, Fayard, 2001

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/creation-grand-format/le-grand-retour-d-oscar-strasnoy-6470500>

Une captation du concert du 9 mars à la Philharmonie de Paris, avec la *Sinfonia concertante* d'Oscar Strasnoy:
<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/le-concert-du-soir/queyras-et-tharaud-creent-sinfonia-concertante-d-oscar-strasnoy-avec-l-op-de-strasbourg-et-aziz-shokhakimov-7706457>

<https://oscarstrasnoy.info/>

<https://peterisvasks.lv/en/>

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

Pēteris Vasks

(*1949)



Compositeur letton parmi les figures majeures de la musique contemporaine européenne, Pēteris Vasks est né le 16 avril 1946 à Aizpute, en Lettonie, alors intégrée à l'Union soviétique.

Après des études de contrebasse à Riga puis à Vilnius, il travaille comme musicien d'orchestre avant de se consacrer pleinement à la composition. Il étudie à l'Académie de musique Jāzeps Vītols de Riga dans les années 1970. Durant la période soviétique, son langage musical, souvent porteur d'une forte charge expressive et d'un idéal humaniste, se heurte parfois aux contraintes idéologiques du régime. La quête de liberté – intérieure, spirituelle et nationale – devient ainsi un fil conducteur de son écriture.

La musique de Vasks se distingue par une grande intensité émotionnelle, une écriture souvent modale et un sens aigu de l'architecture sonore. Elle alterne méditation contemplative et élans dramatiques puissants. La nature y occupe une place centrale, notamment à travers le chant des oiseaux, symbole de liberté et de lumière. Son langage, accessible mais profondément personnel, s'inscrit dans une esthétique post-minimaliste et spirituelle, proche par certains aspects de compositeurs baltes et nordiques contemporains.

Parmi ses œuvres les plus marquantes figurent *Cantus ad pacem* (1978), la poignante *Musica dolorosa* (1983), le concerto pour violon *Tāla gaisma* («Lumière lointaine», 1996–97), plusieurs quatuors à cordes, ainsi que de nombreuses pages chorales d'une grande élévation spirituelle. Son œuvre pour cordes, en particulier, est largement interprétée à travers le monde.

Depuis l'indépendance de la Lettonie en 1991, Pēteris Vasks bénéficie d'une reconnaissance internationale croissante. Sa musique, régulièrement programmée par de grands ensembles et festivals, touche un large public par son authenticité, sa dimension éthique et son appel constant à la paix, à la dignité humaine et à la préservation du monde vivant.

Fils de pasteur baptiste, il grandit dans un environnement profondément marqué par la spiritualité et par le lien à la nature – deux dimensions qui imprègnent toute son œuvre.

Pēteris Vasks, *Musica serena*, 2015

Musica serena est une œuvre pour orchestre à cordes écrite en 2015 par Pēteris Vasks et créée le 21 novembre 2015 à Kokkola en Finlande, en l'honneur de son ami de longue date, le chef d'orchestre finlandais Juha Kangas, à l'occasion de son 70^e anniversaire.

La pièce dure environ dix minutes et se caractérise par une large gamme dynamique, partant d'harmonies délicates des violons jusqu'à un climax *fortissimo*, avant de revenir à un *pianissimo* doux. Cette progression crée une atmosphère claire et aérée qui se développe progressivement vers un *crescendo* de grande ampleur, puis se calme à nouveau.

Musica serena s'inscrit dans une série d'œuvres dédiées aux cordes, après *Musica dolorosa* (1983) et *Musica appassionata* (2002).

Elle reflète la vision contemplative du compositeur, où l'homme et la nature se rencontrent dans un projet intérieur profond. Les trois parties qui composent la pièce sont désignées par leur caractère. La *Musica serena* déploie une large palette dynamique, passant des harmoniques chatoyantes et délicates du violon dans l'«Andante cantabile» au *fortissimo* central du «Maestoso», pour retrouver progressivement son calme dans le *pianissimo* qui précède les notes harmoniques du début de l'œuvre.

L'œuvre a été enregistrée par l'orchestre de la radio de Munich sous la direction d'Ivan Repušić.

Oscar Strasnoy



(*1970)

Oscar Strasnoy est un compositeur, chef d'orchestre et pianiste franco-argentin né le 5 novembre 1970 à Buenos Aires. Figure importante de la musique contemporaine, il se distingue par une écriture inventive, souvent nourrie d'humour, de références littéraires et d'un goût pour le théâtre musical.

Strasnoy étudie d'abord le piano et la composition en Argentine, notamment auprès de Guillermo Scarabino. En 1993, il s'installe en Europe pour poursuivre sa formation : il travaille à la direction d'orchestre à Karlsruhe, puis la composition avec Hanspeter Kyburz à la Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Il suit également des cours auprès de Helmut Lachenmann et Brian Ferneyhough, deux figures majeures de l'avant-garde européenne, dont l'influence marque ses premières œuvres.

Son langage musical mêle complexité rythmique, clarté formelle et un rapport très personnel au texte et à la narration. La littérature — notamment l'œuvre de Jorge Luis Borges — joue un rôle important dans son inspiration. Strasnoy affectionne aussi les détournements stylistiques, les citations implicites et les formes hybrides entre concert et théâtre.

Parmi ses compositions les plus connues figurent :

Hochzeitsvorbereitungen (mit Gesang und Tanz) (2006), opéra de chambre d'après Franz Kafka.

Le Bal (2010), œuvre scénique inspirée d'Irène Némirovsky.

Un retour (2011), opéra basé sur un texte d'Alberto Manguel.

History of my life (2013), pour orchestre.

La Passion selon Sade (2017), œuvre lyrique autour de la figure du Marquis de Sade.

Il compose également de nombreuses pièces pour ensemble, musique vocale et œuvres concertantes.

Parallèlement à la composition, Strasnoy enseigne dans plusieurs institutions européennes et participe à des académies de composition. Il reçoit de nombreuses commandes d'institutions culturelles majeures et bénéficie de résidences artistiques, notamment auprès d'orchestres et de festivals.

Aujourd'hui, Oscar Strasnoy est considéré comme l'un des compositeurs contemporains les plus singuliers de sa génération, à la croisée des traditions européennes et de ses racines argentines, avec une œuvre marquée par l'intelligence dramaturgique, l'ironie et la liberté stylistique.

Oscar Strasnoy, *Sinfonia concertante pour violoncelle, piano et orchestre, 2026*

Création le 6 mars 2026

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/creation-grand-format/le-grand-retour-d-oscar-strasnoy-6470500>

Composée en 2025, la *Sinfonia concertante pour violoncelle, piano et orchestre* d'Oscar Strasnoy est une œuvre issue d'une co-commande de l'Orchestre Philharmonique de Strasbourg, de la Philharmonie de Paris, de l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie et du Musikkollegium Winterthur. Elle est créée le 6 mars 2026 au Palais des Congrès de Strasbourg avant un concert à la Philharmonie de Paris trois jours plus tard.

Le titre renvoie à une forme héritée du XVIII^e siècle, celle de la *sinfonia concertante*, qui associait plusieurs solistes au sein d'un cadre symphonique. En reprenant cette appellation, Strasnoy inscrit son œuvre dans une tradition tout en la projetant dans le présent: la rencontre du violoncelle et du piano, face à l'orchestre, en constitue le principe fondateur.

L'œuvre est née du désir d'Alexandre Tharaud et Jean-Guihen Queyras de commander une œuvre à Oscar Strasnoy pour célébrer leurs trente années d'amitié et de collaboration. L'idée première était d'écrire un simple duo, puis un double concerto, mais Strasnoy eut l'idée de le muer en symphonie concertante après avoir entendu la *Sinfonia concertante pour violon et alto* de Mozart. La différence, selon lui, était qu'il n'y avait pas d'opposition ni de conflit entre les solistes et l'orchestre, mais que les solistes proviennent de l'orchestre, croissent en lui, avant d'être «recrachés comme des noyaux d'olive, pour être poussés au milieu de la piste de danse». Comme souvent, a précisé le compositeur, Strasnoy a choisi le titre avant de composer la musique, le titre étant vécu comme un sous-texte programmatique.

La *Sinfonia concertante pour violoncelle, piano et orchestre* explore les timbres des instruments, solistes ou orchestraux, en utilisant des modes de jeux originaux (le jeu de la trompette dans la caisse de résonance du piano, le placement d'aimants à l'intérieur du piano, le jeu avec des gants...). L'orchestre est lui-même fourni et très riche de timbres. Chaque pupitre traditionnel est doublé d'un instrument qui vient enrichir la palette de jeu de l'instrumentiste: à côté de la flûte se trouve un piccolo, le hautbois côtoie le cor anglais, aux clarinettes en *si bémol* viennent s'adjoindre une clarinette en *mi bémol* et une clarinette basse, le basson est doublé par le contrebasson et le pupitre des claviers se trouve enrichi d'un clavecin et d'un célesta.

L'œuvre est organisée en cinq mouvements:

I. **Invocazione**

Une résonance primordiale vient éclater dans toutes les combinaisons timbriques possibles.

II. **Levitazione**

Quelques notes, lancées dans l'espace sonore, produisent un discours.

III. **Scherzo**

Piano et violoncelle échangent rapidement tandis que l'orchestre prolonge leurs résonances et la trajectoire de leurs discours.

IV. **Fontana**

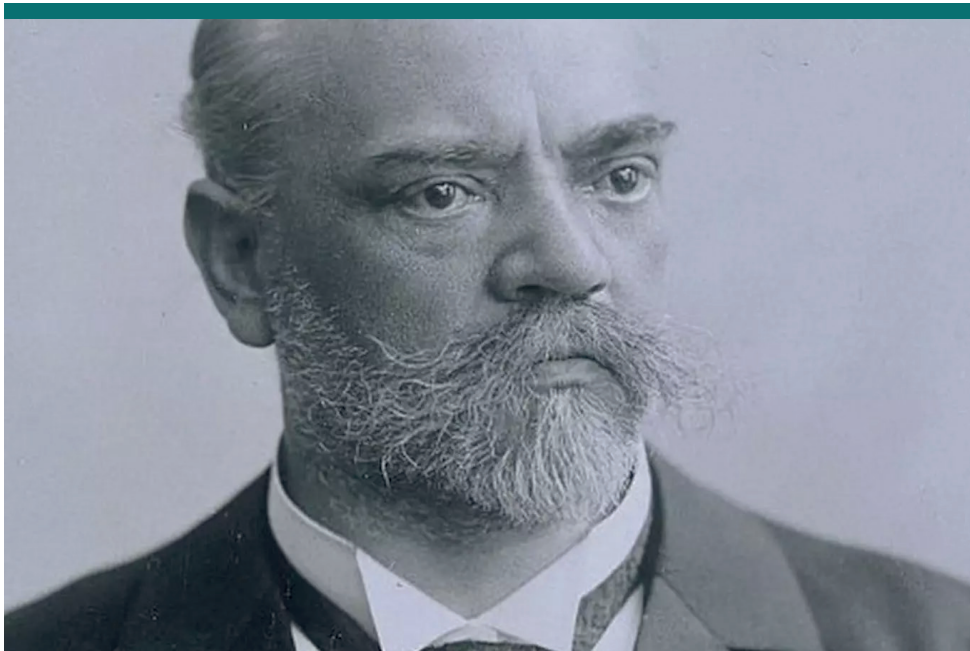
Évocation du peintre et sculpteur Lucio Fontana, réputé pour les entailles pratiquées dans ses toiles.

V. **Finale**

Une péroration qui recombine les motifs des quatre mouvements précédents.

Cette création s'inscrit dans le parcours d'un compositeur qui entretient depuis longtemps un rapport étroit avec les formes héritées de l'histoire musicale, qu'il aborde avec une sensibilité contemporaine et un sens aigu de la construction.

Co-commande Orchestre Philharmonique de Strasbourg, Philharmonie de Paris, Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie et Musikkollegium Winterthur



Antonín Dvořák

(1841-1904)

À Vienne, il rencontre Brahms et des musiciens comme le chef d'orchestre Hans von Bülow et le violoniste Joseph Joachim, rencontres qui s'avéreront décisives dans la diffusion de sa musique.

Rien ne destinait Antonín Dvořák, né le 8 septembre 1841 à Nelahozeves en Bohême, à devenir musicien, puisqu'à onze ans, il quitte l'école pour apprendre le métier de boucher. Mais ses parents, se rendant compte de ses capacités musicales, l'envoyèrent finalement poursuivre des études à Prague à l'École des organistes où il apprit également le piano, le violon et l'alto. Violoniste puis altiste à l'orchestre du Théâtre de Prague, il composa en 1865 ses deux premières symphonies. Il décide alors de se consacrer pleinement à la composition.

De plus en plus plébiscité par le public européen, il fait de fréquents séjours en Angleterre ou en Russie, mais ce sont les États-Unis qui lui offriront son succès le plus foudroyant. En 1893, alors directeur du Conservatoire national de New York, il compose sa neuvième et dernière symphonie dite « du Nouveau monde » et le triomphe est immédiat. C'est également sur le sol américain qu'il entame la composition de son second *Concerto pour violoncelle* qu'il achèvera une fois rentré en Bohême.

Décédé à Prague le 1^{er} mai 1904, Dvořák nous a laissé une œuvre extrêmement riche et variée, des *Poèmes symphoniques*, plusieurs opéras, neuf symphonies, une riche production de musique de chambre ou encore de musique vocale, et toute son œuvre est marquée, à l'image même de son pays, à la fois d'une forte influence germanique mais également des mélodies traditionnelles et des danses slaves.

Antonín Dvořák, *Symphonie n°5 en fa majeur opus 76, 1879*

Créée à Prague en le 25 mars 1879, la *Symphonie n°5* fut en réalité écrite quatre ans plus tôt, à l'été 1875 et est dédiée au chef d'orchestre Hans von Bülow. Composée de quatre parties, cette symphonie a la particularité de présenter un quatrième mouvement très orageux, très différent dans son caractère des trois premiers mouvements, ce qui déstabilisera la critique et amènera les contemporains à considérer comme « faible » cette symphonie. Pour autant, Dvořák sembla la chérir particulièrement puisqu'il la dirigea souvent au concert. Elle fut également souvent comparée à la *Symphonie n°6* de Beethoven, pour sa tonalité et pour son aspect pastoral dans

certains passages qui convoquent également des inflexions populaires. Dvořák utilise un orchestre classique : bois par deux, clarinette basse, cors, trompette, cordes ainsi que timbales et triangle comme uniques percussions. Si quelques critiques contemporains y ont vu la peinture de la vie paysanne tchèque, Dvořák s'en est toujours défendu, distinguant bien dans sa production les œuvres symphoniques « pures » des poèmes symphoniques à programme comme *Vodník opus 107*, *La Sorcière de midi opus 108* ou encore *Le Rouet d'or opus 110*.

Zoom sur: les modes de jeu instrumentaux

I. Les modes de jeu des instruments à cordes frottées



Dans *Musica serena*, Pēteris Vasks met en valeur le violon, par l'utilisation de multiples modes de jeu, en particulier les harmoniques et les trémolos. En effet, si le violon est un instrument relativement simple dans son principe d'action (4 cordes mises en vibration grâce à la mèche de crins d'un archet et dont la hauteur des sons est modulée par l'appui des doigts de la main gauche sur la touche), il existe tout un tas de techniques variées tant à la main gauche qu'à la main droite qui, combinables, rendent extrêmement riche la palette de sonorité de l'instrument.

Passons en revue quelques unes de ces techniques.

Techniques de main gauche

• Les harmoniques

Une note est composée d'un son fondamental (par exemple: *do*) et de multiples harmoniques (des sons de différentes hauteurs qui constituent cette note). La technique des harmoniques permet de faire ressortir l'un des partiels du son fondamental choisi par la position du doigt sur la corde. Un second doigt est posé un peu plus loin pour bloquer une partie de la vibration: on ôte ainsi le son fondamental, et on entend alors surtout l'un des harmoniques (le plus souvent le premier, celui qui sonne à l'octave supérieure).

À écouter

Henri Vieuxtemps,
Divertissement sur
« Le Rossignol » d'Alex
Alabieff, opus 24 n°2



• Le glissando

Le doigt glisse sur la corde tout en appuyant légèrement dessus. On entend alors toute la succession des fréquences depuis la note de départ jusqu'à celle d'arrivée.



• Le vibrato

Une technique très répandue, notamment à partir de l'avènement du violon moderne. Il est réalisé par le mouvement du poignet, d'avant en arrière, sur la corde. La hauteur de la note est ainsi modifiée, descendant en deçà de la valeur normale de la note puis remontant, créant ainsi une sorte de vibration.

• Pizzicato main gauche

Technique utilisée dans les morceaux virtuoses, elle consiste dans le fait de pincer la corde avec certains doigts de la main gauche alors que d'autres sont utilisés à jouer les notes. Ainsi, on pince avec le quatrième doigt si l'on joue avec le troisième, avec le troisième si l'on joue avec le deuxième, et ainsi de suite.

À écouter

La fin des *Zigeunerweisen*
«Airs bohémiens» de Pablo
de Sarasate opus 20

<https://youtu.be/r8DPDSrRNFs?si=6sJnlfqwgslJvka9H&t=404>



<https://www.youtube.com/watch?v=FVewJYFGy5A>

Techniques de main droite (archet)

• Les doubles cordes

La forme du chevalet mettant volontairement les quatre cordes dans une configuration non plane (contrairement à un instrument à chevalet plat, comme la guitare par exemple), l'archet peut être placé sur deux cordes voisines, et l'on peut jouer simultanément deux parties différentes.



À écouter

Jean-Sébastien Bach, *Sonate pour violon solo n°1 en sol mineur, BWV 1001* – II. Fuga. Allegro

<https://youtu.be/R8xTneqjT8Q?si=V7FnCs82DMIyt5vC>

chevalet

• Le porté

Une variation de pression sur les cordes entre les notes (*portato*). Le violoniste joue plusieurs notes dans un même archet, mais il les espace légèrement en allégeant la pression sur la corde entre chacune, afin d'articuler délicatement le discours musical. On le signale sur la partition par des traits horizontaux sur les notes concernées.



• Les sauts

L'archet rebondit sur les cordes grâce à différents mouvements du poignet. On appelle ces sautilllements *saltato* ou *spiccato*.

• Le col legno

C'est le bois de l'archet et non plus les crins qui est utilisé pour frotter les cordes.

À écouter

Camille Saint-Saëns, *Danse macabre opus 40*

• Le trémolo

Le trémolo est le redoublement très rapide (sans rythme mesuré) d'une note.

• Le pizzicato

Action de pincer une corde avec un doigt.

À écouter

Leroy Anderson, *Plink, plank, plunk!*

<https://youtu.be/eFsx8EPZ4pk?si=DOaxlOHgVn0jTrap>

• Le jeu de base

L'archet glisse sur les cordes de la pointe au talon et inversement pour obtenir un *legato*.

• Le martelé

C'est l'inverse du mouvement précédent: l'archet fait des pauses ce qui permet de bien détacher les notes qui sont jouées en saccadé *staccato*.

• Le bariolage

L'archet passe entre les cordes en accéléré également. Le bariolage est le passage rapide d'une corde à sa voisine grâce à un mouvement du coude. On peut alors jouer des notes à un rythme très élevé, et exécuter des passages de manière spectaculaire sans grande difficulté réelle.

À écouter

Pour avoir un aperçu de toutes ces techniques, parfois dans un seul morceau: les *Vingt-quatre caprices pour violon seul* de Niccolò Paganini opus 20!

<https://youtu.be/-095jDDgrQo?si=h0W3vanMHJm2HS3r>

II. Les modes de jeu des instruments à vent

Les instruments à vent ne sont pas en reste lorsqu'il s'agit d'explorer leurs possibilités sonores, et les couleurs qui en résultent sont d'une richesse quasi infinie.



• Les bois

Si l'on prend le seul exemple de la flûte traversière, elle permet à elle seule des effets surprenants. Des sons percussifs, qui sont produits avec les clés seules (Edgar Varèse, *Densité 21,5*, 1936) ou avec la langue sur l'embouchure, des sons soufflés quand le son de flûte est mélangé avec de l'air, des sons chantés alliant le son de l'instrument à la voix de l'instrumentiste, des sons multiphoniques qui permettent de jouer deux notes ou plus en même temps.

À écouter

Varèse, *Densité 21,5*

https://www.youtube.com/watch?v=cCFk0f8szes&list=RDcCFk0f8szes&start_radio=1

À écouter également

Les *Sequenze* de Berio sont des œuvres incontournables pour aborder les différents modes de jeu des instruments. Pour la flûte, écouter la *Sequenza I*:

https://www.youtube.com/watch?v=PnOE37yATjM&list=RDPnOE37yATjM&start_radio=1



• Les cuivres

Le chant du musicien dans son instrument peut également se retrouver chez les cors, Richard Strauss, demandant au corniste de chanter dans le pavillon (*Une Vie de héros*, 1899).

Autre exemple d'œuvre explorant les modes de jeu d'un cuivre:

Solus, œuvre pour trompette (ou trombone) solo composée en 1975 par Stanley Friedman, compositeur américain né en 1951. Pièce emblématique du répertoire contemporain pour instrument seul, elle explore la virtuosité, la couleur et la flexibilité expressive de la trompette. *Solus* est souvent utilisée comme pièce de concours et fait partie des œuvres les plus exigeantes pour les cuivres.

À écouter

https://www.youtube.com/watch?v=dvMFAnra8iA&list=RDdvMFAnra8iA&start_radio=1

À écouter également

Berio, *Sequenza V*, cette fois-ci pour trombone solo.

<https://www.youtube.com/watch?v=joATs4EIQmg>

Sequenza V
per trombone solo (1966)



Luciano Berio
(1925-2003)

Luciano Berio, *Sequenza V pour trombone solo*, 1966, extrait.

II. Les modes de jeu du piano

Outre les différentes possibilités sonores offertes par les instruments à cordes frottées, Oscar Strasnoy convoque, dans sa *Sinfonia concertante pour violoncelle et piano*, des modes de jeu inhabituels au piano. La musique contemporaine regorge d'ailleurs de recherches sur les timbres instrumentaux, et les œuvres sont souvent extrêmement riches (et complexes!) pour les interprètes, leur permettant d'explorer toutes les possibilités sonores de leur instrument.

Pour le pianiste, citons quelques modes de jeu utilisés au XX^e siècle :

• Le cluster

Puisque Prokofiev avait montré dans son *Troisième Concerto* que chaque doigt pouvait appuyer sur deux touches en même temps, certains compositeurs ont prolongé ces recherches en utilisant sur le clavier la paume entière de la main ou tout l'avant-bras. Tout cela aboutit à des accords privés de toute fonction harmonique que l'on nomme clusters.

Les premiers exemples de clusters apparaissent chez Henry Cowell dans ses pièces pour piano *Adventures in Harmony* (1913) et *The Tides of Manaunaun* (1917). Un demi-siècle plus tard, Karlheinz Stockhausen écrira des *glissandos* de clusters dans le *Klavierstück X* (1962).

Henry Cowell, *The Tides of Manaunaun*, 1917, mesures 10–17.
 Les accords à la main gauche sont formés de clusters provoqués par l'appui de l'avant bras sur le clavier. Sont notés les notes extrêmes du cluster.

• Le piano préparé

Inventé par John Cage, le piano préparé consiste en l'adjonction d'objets (pincettes, vis, gommes, papier, écrous...) à l'intérieur des cordes de l'instrument qui peut alors prendre des timbres percussifs, proche du gamelan indonésien.

Exemple: John Cage, *Sonates et interludes pour piano préparé*, 1946–1948

https://www.youtube.com/watch?v=N6SI5wmy9t4&list=RDN6SI5wmy9t4&start_radio=1

• Le jeu à l'intérieur du piano

Le pianiste agit directement sur les cordes qu'il pince (comme une harpe), frotte (avec les doigts, les ongles ou des objets), ou encore étouffe.

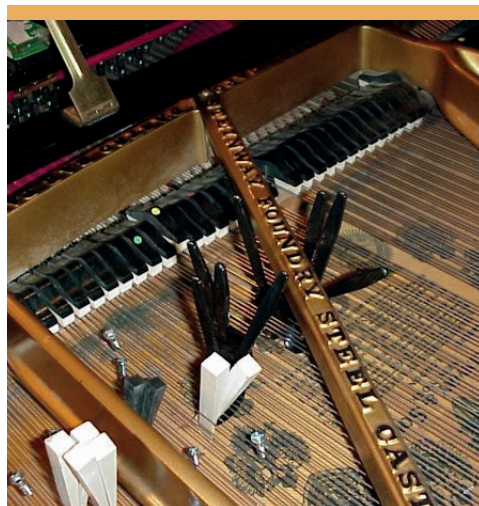
Exemple: George Crumb, *Makrokosmos*, 1972–1979 (sons éthérés, parfois chantés en même temps)

• Le jeu percussif

Le piano devient un instrument de percussion où le pianiste vient frapper la caisse ou le cadre, taper sur les touches sans produire de hauteur définie ou utiliser le clavier comme surface rythmique.

John Cage est encore une fois l'un des pionniers de cette technique, avec *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* en 1942 pour piano percussif et voix d'après un texte de James Joyce.

https://www.youtube.com/watch?v=TzNextd-aE0&list=RDTzNextd-aE0&start_radio=1



Guide d'étude

Écoute 1

Pēteris Vasks, *Musica serena*, 2015, première partie

L'œuvre débute très calmement, en mettant en valeur les violons sur une mélodie en harmoniques, tandis que les différents pupitres de cordes les soutiennent dans une texture sonore qui se densifie de plus en plus. La mélodie est traitée en valeurs longues, la pâte sonore évolue progressivement et un intérêt tout particulier est donné aux résonances des accords produits.

J'écoute

Les premières minutes de l'œuvre et cette atmosphère qui vient justifier le titre de « musique sereine ». J'y reconnais le timbre caractéristique des harmoniques du violon, et j'écoute la façon dont les accords changent progressivement, note par note, dans un rendu très kaléidoscopique.

Écoute 2

Pēteris Vasks, *Musica serena*, 2015, deuxième partie

Vers le milieu de la pièce, lors de la deuxième partie, l'orchestre se retrouve en homorythmie puis la masse sonore se divise plus clairement entre les cordes aiguës jouant le thème, et les cordes graves en accompagnement. Ce climax sonore dure peu de temps, l'apaisement revient vite par la division des pupitres et le retour à une nuance *pianissimo*, voire même parfois à la quasi disparition de la matière sonore.

J'écoute

Le *crescendo* menant à un *fortissimo* puissant, puis le retour au calme, aux notes longues et vibrantes de la première partie. En toute fin de pièce, j'écoute les trémolos dans l'aigu, ainsi que le recours aux harmoniques, ultimes vibrations avant l'extinction du son.

https://www.youtube.com/watch?v=i0zuf43tk8&list=RD0zuf43tk8&start_radio=1
Lien identique pour l'écoute 1 et 2

Écoute 3

Arvo Pärt, *Cantus in memoriam Benjamin Britten*, 1977

Le 4 décembre 1976, Benjamin Britten meurt et Arvo Pärt, compositeur estonien, balte comme Pēteris Vasks, en éprouve des sentiments douloureux. « Depuis longtemps j'avais voulu rencontrer Britten en personne – et maintenant cela n'advient pas ». Ainsi que l'ont fait d'autres compositeurs avant lui comme Ravel dans son *Tombeau de Couperin*, il s'attache alors à rendre hommage au compositeur britannique en composant ce *Cantus* pour orchestre à cordes et une cloche tubulaire sonnant le glas, tout entièrement fondé sur une gamme descendante, tel le passage du monde des vivants au monde funeste.

Arvo Pärt lui-même inventa le terme de « Tintinnabuli » pour évoquer une facette de son style très sobre et épuré, et en particulier la fascination qu'il avait pour la résonance de l'accord parfait, « comme des cloches ». Cela prend tout son sens dans le *Cantus* où la cloche tubulaire ouvre et ferme la pièce et dont les harmoniques structurent l'ensemble.

<https://www.youtube.com/watch?v=82-xbhfNR2g>

J'écoute

À 5'40, alors que les cordes se sont stabilisées sur un accord de *la* mineur, l'ultime apparition de la cloche dont les résonances déploient en réalité un accord majeur, touche de lumière dans une œuvre sombre. Je compare cet extrait à *Musica serena*, la façon dont les deux compositeurs font évoluer progressivement leurs accords, la courbe émotionnelle de la musique et la manière qu'ont les deux œuvres pour retourner au silence.

Écoute 4

Oscar Strasnoy, *Kuleshov*, 2017

Le 31 mai 2017 à Québec, Canada, le pianiste Alexandre Tharaud, qui créa la *Sinfonia* d'Oscar Strasnoy, eut déjà l'honneur de créer du même compositeur une pièce pour piano solo et orchestre de chambre: *Kuleshov*. Cette pièce, une première approche de l'univers sonore du compositeur franco-argentin, s'inspire des idées de Lev Koulechov, cinéaste russe, théoricien de «l'effet Koulechov» qui démontre l'importance du montage dans la perception des scènes. Pour lui, l'émotion d'un plan dépend de ce qui précède et de ce qui suit, et non dans l'image qu'il contient.

Dans sa pièce, Oscar Strasnoy se propose d'appliquer cette recherche cinématographique au matériel sonore: «Je crois que le montage est aussi l'outil principal de la dramaturgie musicale et j'essaie de le prouver dans mes pièces. On peut se poser la même question en musique: les figures répétitives sont-elles vraiment répétitives? La musique avance, quoi qu'il arrive, par l'action du temps, mais la répétition fait tout pour que le temps s'arrête».

J'écoute

cette pièce qui est composée d'une multitude de fragments, et je repère la façon dont le compositeur respecte le principe de Koulechov en alternant fragment fixe et fragment animé, comme une forme rondo autour d'un noyau central plus abstrait.

https://www.youtube.com/watch?v=3loimmWit-VM&list=RD3loimmWitVM&start_radio=1

Écoute 5

Wolfgang Amadeus Mozart, *Sinfonia concertante en mi bémol majeur KV 364*, 1779 II. Andantino

Oscar Strasnoy a déclaré que c'est à l'écoute de cette œuvre de Mozart qu'il a choisi de donner à la commande d'Alexandre Tharaud et Jean-Guihen Queyras la forme de la Symphonie concertante. Celle-ci se distingue traditionnellement du concerto par l'intégration des solistes au sein de l'orchestre. Ils ne sont pas en conflit avec celui-ci; c'est pour schématiser une symphonie avec des passages solistes. L'œuvre de Mozart fait entendre des solos de violon et d'alto (il écrira une autre Symphonie concertante pour instruments à vent). À noter que l'alto principal, pour des questions de facilité de jeu, est accordé un demi-ton

plus haut que ceux de l'orchestre, ce qui, dans la tonalité de *mi bémol* majeur, lui permet d'utiliser plus fréquemment les cordes à vides et ainsi d'avoir une sonorité plus brillante. L'œuvre est constituée de trois mouvements, remarquables par la beauté leurs mélodies et l'équilibre de l'orchestre.

J'écoute

Le deuxième mouvement de cette symphonie concertante. Je suis attentif au premier thème, très chantant, énoncé par les violons avant d'être interprété par le violon solo puis varié par l'alto. Ce thème sera repris dans une troisième partie, après un deuxième thème confié à l'orchestre.

https://www.youtube.com/watch?v=m7zBm_Tnf9M&list=RDm7zBm_Tnf9M&start_radio=1

Écoute 6

Antonín Dvořák, *Symphonie n°5 en fa majeur opus 76, 1879* I. *Allegro ma non troppo*

Ce cinquième opus symphonique de Dvořák s'ouvre un appel de clarinettes, léger et pastoral, qui évoque l'atmosphère non seulement de la *Sixième symphonie* de Beethoven, mais également celle de certains passages de Mahler (*Symphonie n°1* ou *Le Chant de la Terre* notamment). Ce bref appel va générer rapidement un premier thème aux cordes puis un second, tous deux d'un caractère dansant et populaire.

J'écoute

l'énonciation de ces deux thèmes, la façon dont le premier découle de l'appel de clarinettes, les motifs pastoraux et la douceur qui viennent conclure ce premier mouvement.

https://www.youtube.com/watch?v=o_jbFJlqXyw&list=R-Do_jbFJlqXyw&start_radio=1

This image shows a page of a musical score for the first movement of Antonín Dvořák's Symphony No. 5. It features four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the strings (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and F major. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *ff*, *grandioso*, and *fz*. A section marked 'A' begins at measure 39. The page number '8909' is visible at the bottom.

Antonín Dvořák, *Symphonie n°5 en fa majeur opus 76*, I. *Allegro ma non troppo*, cordes, mesures 39-46, thème 1

This image shows a page of a musical score for the second theme of the first movement of Antonín Dvořák's Symphony No. 5. It features four staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the strings (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and F major. The score includes dynamic markings such as *dolce*, *pp*, and *fpp*. The page number '8909' is visible at the bottom.

Antonín Dvořák, *Symphonie n°5 en fa majeur opus 76*, I. *Allegro ma non troppo*, cordes, mesures 96-103, thème 2

Écoute 7

Antonín Dvořák, Symphonie n°5 en fa majeur opus 76, 1879, IV. Allegro molto

Ce dernier mouvement, de forme sonate, qui a fait dire aux critiques de l'époque que la symphonie ne possédait pas de belle unité et que l'œuvre s'en trouvait hétérogénéisée, s'ouvre sur un thème très énergique aux cordes graves, tel un discours. Ce thème gagne progressivement en intensité dramatique jusqu'à une mélodie partagée entre les violons et la clarinette en mode majeur. Les vents se chargent du troisième thème avant un développement très concentré où les motifs sont travaillés entre pupitres en de multiples modulations. La réexposition réinstalle classiquement les thèmes de la première partie dans le ton principal de fa majeur avant de terminer sur une coda brillante et lumineuse, presque jubilatoire, et un motif de fanfare qui découle du thème principal de l'«Allegro ma non troppo» initial.

J'écoute

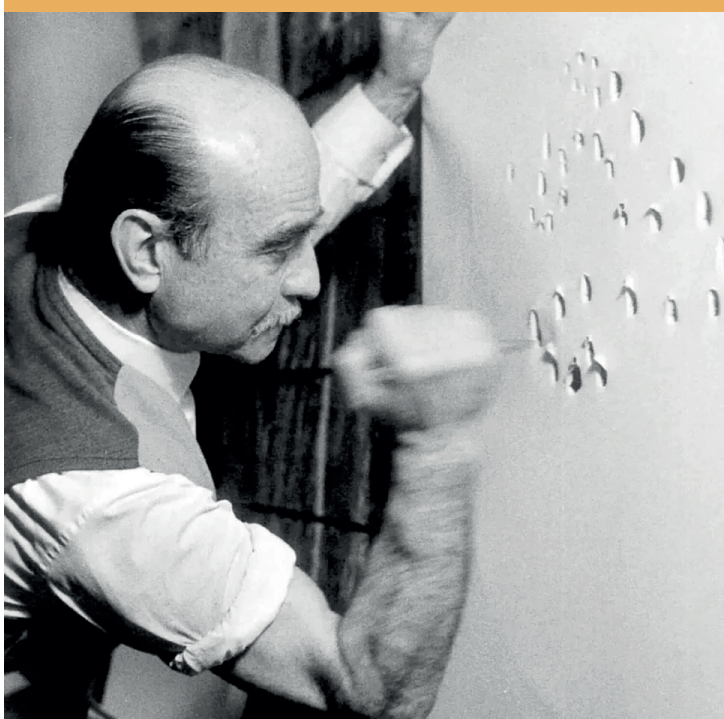
Ce mouvement qui est de loin le plus long et le plus imposant de la symphonie et je repère les différentes parties de la forme sonate. J'en compare l'écriture très dense aux autres mouvements, plus simples et plus aériens.

Violoncello.
Basso.

Allegro molto. (M. M. ♩ = 122.)

pesante
rit.
ff a tempo

Antonín Dvořák, *Symphonie n°5 en fa majeur opus 76*, IV. Allegro molto, violoncelle et contrebasse, mesures 1-6



Ouverture sur les arts visuels

Lucio Fontana

Le quatrième mouvement de la *Sinfonia concertante* de Strasnoy porte le nom de «Fontana» en hommage à l'artiste Lucio Fontana. Mais qui est-il exactement ?

Lucio Fontana est un peintre, sculpteur et théoricien de l'art né le 19 février 1899 à Rosario (Argentine) et mort le 7 septembre 1968 à Comabbio (Italie). Figure majeure de l'art du XX^e siècle, il est surtout connu pour avoir fondé le mouvement du Spatialisme.

Formé entre l'Argentine et l'Italie, Fontana commence par une pratique assez classique de la sculpture avant de s'orienter vers des formes plus expérimentales. Après la Seconde Guerre mondiale, il publie le *Manifeste spatialiste*, dans lequel il propose de dépasser la peinture et la sculpture traditionnelles pour intégrer l'espace, la lumière et le mouvement dans l'œuvre d'art. L'idée lui serait venue lors d'une exposition où l'une de ses toiles aurait été endommagée. À partir de ce moment, Fontana considère sa toile comme un espace tridimensionnel où l'entaille vient créer un espace où vient jouer la lumière.

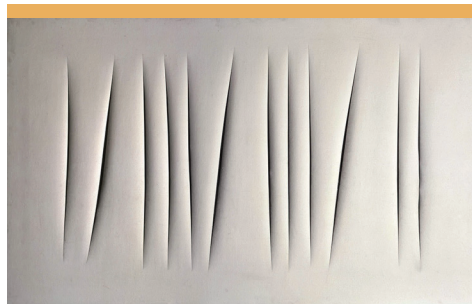
Sa contribution la plus célèbre reste la série des *Concetti spaziali* («concepts spatiaux»), où il perce ou entaille la toile. Ces gestes, certes iconoclastes, visent à ouvrir la surface picturale vers une nouvelle dimension, suggérant l'infini et l'espace au-delà du cadre. L'artiste intègre également à ses œuvres des morceaux de verre ou de petits cailloux, ne se limitant pas à la toile mais en lacérant également des sphères de bronze ou de métal.

Parmi les artistes spatialistes, citons également Gianni Dova et Cesare Peverelli, italiens, contemporains de Fontana.

Par son approche radicale, Fontana a profondément influencé l'art contemporain, notamment les courants minimalistes et conceptuels, en redéfinissant ce que peut être une œuvre d'art.



Lucio Fontana, *Sfere (concetto spaziale sferico)*, Terre cuite émaillée et terre cuite recouverte d'oxyde, 1957



Lucio Fontana, *Concept spatial: Attese*, 1960, collection particulière



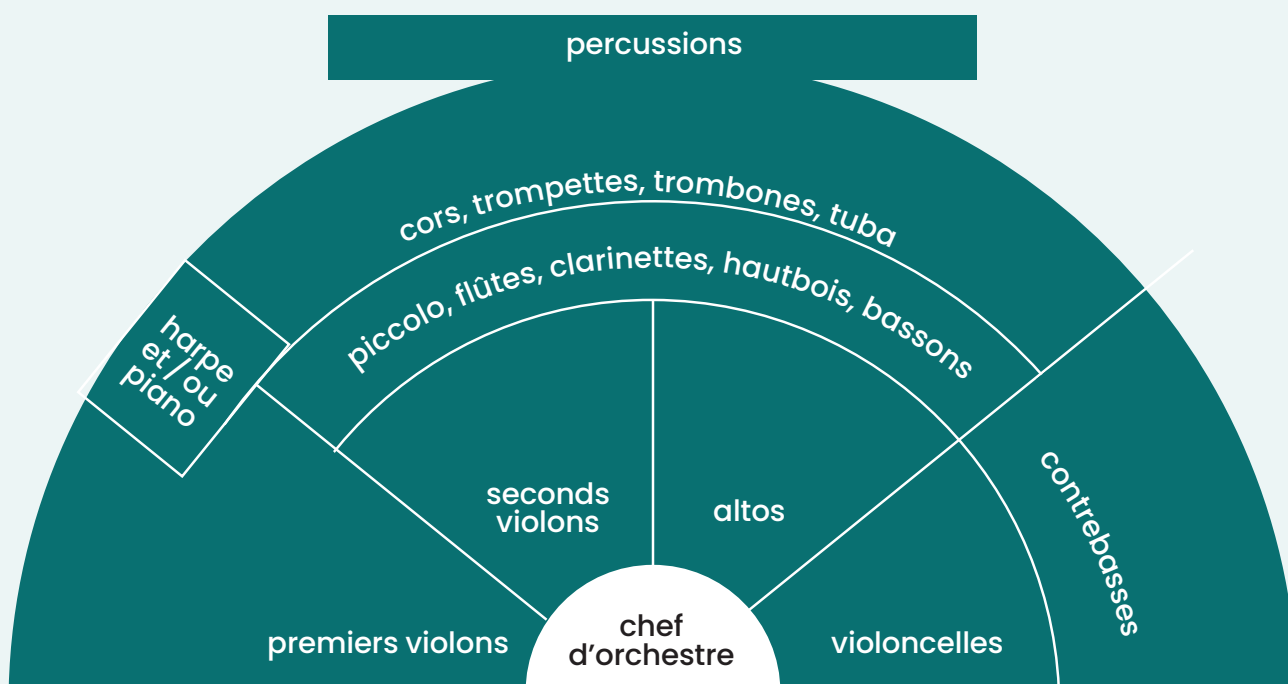
Lucio Fontana, *Concept spatial: Attese*, 1960, Toile et gaze lacérées, 100,3 × 80,3 cm, Coll. MoMa, New York

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

Célesta

Instrument de la famille des percussions. Muni d'un clavier, il possède des marteaux qui, actionnés, frappent des lames métalliques.

Cor anglais

Instrument de la famille des bois étant en réalité non pas un cor, mais un hautbois alto, un peu plus grave qu'un hautbois. Son nom vient d'une déformation de l'adjectif «anglé» décrivant la forme coudée du bocal, la partie haute de l'instrument sur laquelle vient se fixer l'anche.

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.

Harmonique

Terme désignant les partiels d'un son musical, les différentes fréquences qui le composent. Un musicien peut selon certaines techniques sélectionner un harmonique précis avec son instrument, ce qui donne un son beaucoup plus aigu et pur que la note originelle.

Modulation

Se dit d'un changement de tonalité.

Piccolo

Plus petit instrument de la famille des flûtes traversières, le piccolo sonne à l'octave supérieure de la flûte.

Rondo

Forme musicale à refrain.

Trémolo

Répétition d'une même note de façon très rapide. Sur un instrument à cordes frottées, le trémolo est effectué par un va et vient de l'archet.



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

