



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle

The background of the poster is a painting of a classical building facade, possibly a theater or opera house, with several tall palm trees in front of it. The building has arched windows and a balcony. Two blue banners with a white circular logo are hanging from the balcony. The sky is a deep blue with some white clouds. The overall style is painterly and vibrant.

Concert du Patrimoine

Shekhar • Mozart • Prokofiev

Concert du Patrimoine

Shekhar • Mozart • Prokofiev

Nina Shekhar (*1995)
Lumina

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)
Concerto pour violon n°3 en sol majeur KV 216

Sergueï Prokofiev (1891–1953)
Symphonie n°7 en do dièse mineur opus 131

Eduardo Strausser direction
Sarang Seohyun Kim violon
Orchestre national Montpellier Occitanie

Répétition générale scolaire

• ven 18 sep. à 9h30
Opéra Comédie

Représentations tout-public

• ven 18 sep. à 20h
• sam 19 sep. à 19h
Opéra Comédie

Rencontre avec les artistes avant le concert

Bibliographie – Sitographie

À propos de Nina Shekhar:

<https://www.ninashekhar.com/>

<https://www.jaxsymphony.org/beethoven-brahms-dinnerstein/>

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

MAES, Francis, *A History of Russian Music*, University of California Press, 2002

DERMONCOURT, Bertrand (direction), *Tout Mozart: Encyclopédie de A à Z*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005

EINSTEIN, Alfred, *Mozart*, Paris, Tel-Gallimard, 1991

HOCQUARD, Jean-Victor, *Mozart*, Paris, Seuil, coll. « Solfèges », 1994

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=>

Nina Shekhar

(*1995)



Compositrice, productrice et artiste multimédia américaine, Nina Shekhar compte parmi les figures les plus remarquées de la nouvelle génération de créateurs de musique contemporaine.

Dans son œuvre, la jeune compositrice explore les thèmes de l'identité, de la vulnérabilité, de l'amour et de l'humour, dans un langage personnel où l'inventivité sonore se conjugue à une grande force expressive. La critique a salué une écriture à la fois audacieuse, colorée et profondément communicative. Ses partitions ont été commandées et interprétées par de prestigieuses institutions telles que le New York Philharmonic, le Los Angeles Philharmonic, le Chicago Symphony Orchestra ou encore le Los Angeles Chamber Orchestra.

Parallèlement à son activité de compositrice, Nina Shekhar est également flûtiste, pianiste et saxophoniste. Diplômée de l'University of Michigan en composition musicale et en génie chimique, elle a poursuivi ses études à l'University of Southern California avant d'entreprendre un doctorat en composition à Princeton University. Lauréate de plusieurs distinctions importantes, dont le Leonard Bernstein Award de l'ASCAP Foundation et le Rudolf Nissim Prize, elle s'impose aujourd'hui comme l'une des voix les plus originales et prometteuses de la scène musicale américaine contemporaine. Selon le Chicago Tribune, elle est de ces compositrices rares qui, « à chaque écoute, élargit un peu plus nos horizons ». Le New York Philharmonic a récemment ajouté *Lumina* à sa liste d'extraits obligatoires pour les auditions de musiciens; elle est la seule musicienne vivante à bénéficier de cet honneur.

Nina Shekhar, *Lumina*, 2020

Composée en 2020 pour l'USC Thornton Symphony de l'Université de Californie du Sud, *Lumina* est l'une des œuvres orchestrales qui ont révélé Nina Shekhar au public international. Créée le 28 février 2020 à Los Angeles sous la direction de Donald Crockett, cette partition d'une douzaine de minutes a rapidement attiré l'attention de plusieurs grands orchestres américains.

Le titre, dérivé du latin *lumen* (« lumière »), annonce le sujet central de l'œuvre. Dans sa propre note de programme, Nina Shekhar explique que *Lumina* « explore le spectre de la lumière et de l'obscurité, ainsi que les zones troubles qui les relient ». L'œuvre repose sur des contrastes rapides entre des sonorités lumineuses et incisives d'une part, et des textures plus opaques, nuageuses et harmoniquement denses d'autre part. L'auditeur est ainsi plongé dans un univers sonore où surgissent des éclats de lumière au milieu d'ombres mouvantes et mystérieuses. Les moments de silence sont également importants dans la construction de la pièce, permettant de mettre en valeur ces contrastes.

L'écriture révèle aussi l'influence indirecte de la musique classique hindoustanie, héritage culturel auquel la compositrice fait souvent référence. Elle évoque notamment l'idée d'un soliste guidant progressivement un ensemble instrumental, selon un principe que l'on retrouve dans certaines traditions improvisées de l'Inde du Nord.

L'œuvre a reçu en 2021 le prestigieux Rudolf Nissim Prize de l'ASCAP Foundation, distinction décernée à une partition orchestrale remarquable d'un compositeur américain émergent. Son succès a largement contribué à faire connaître la jeune compositrice auprès des grandes institutions symphoniques. Fait exceptionnel pour une œuvre aussi récente, *Lumina* a même été intégrée par le New York Philharmonic à la liste des extraits exigés lors des auditions de recrutement de l'orchestre, une reconnaissance rarement accordée à une compositrice vivante de sa génération.

À la croisée de la couleur orchestrale, de la recherche timbrale et d'une expressivité immédiatement perceptible, *Lumina* illustre parfaitement l'esthétique de Nina Shekhar : une musique contemporaine inventive et accessible, qui privilégie l'expérience sensorielle et émotionnelle sans renoncer à la sophistication de l'écriture. L'auditeur est ainsi invité à parcourir un paysage en perpétuelle transformation, où la lumière n'existe jamais sans son contraire.

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756–1791)



Faut-il encore présenter Mozart? 626 œuvres, 35 ans d'existence, une renommée éternelle...

C'est dès l'âge de trois ans que le jeune Wolfgang révèle des dons exceptionnels pour la musique. Son père Leopold, compositeur et violoniste, lui apprend très tôt le violon puis l'intéresse au clavecin. Avant même de savoir lire et écrire, Mozart sait alors déchiffrer une partition et compose ainsi ses premières œuvres à l'âge de six ans. Léopold entreprend alors une grande tournée à travers l'Europe pour exhiber son fils prodige et scelle ainsi sa fulgurante carrière. De ses jeunes années sur les routes, Mozart ramènera différentes influences, comme celle de Jean-Christophe Bach à Londres ou de l'opéra en Italie. Dès l'âge de treize ans, on lui propose son premier poste de maître de concert à Salzbourg auprès du prince-archevêque Colloredo, au service duquel il restera jusqu'en 1781.

Un des premiers compositeurs de l'époque classique à avoir voulu prendre sa liberté, Mozart s'installe alors à Vienne et épouse Constance Weber. Les dix dernières années de sa vie, souvent difficiles sur le plan matériel, virent naître ses plus grands chefs-d'œuvre.

À Vienne, Mozart subsiste essentiellement grâce aux leçons et concerts qu'il donne. Il compose de nombreux concertos pour piano, parmi lesquels se trouvent des pépites musicales tels que le *Concerto pour piano n°27* qui demeure parmi les plus belles pages du répertoire mozartien.

Quelques mois seulement après la création de *La Flûte enchantée* et alors qu'il compose son *Requiem* (resté inachevé) Mozart meurt le 5 décembre 1791, à l'âge de 35 ans. Avec lui s'achève le règne du style classique qu'il aura mené à son apogée, et, grâce à une expression plus personnelle, tendre et pleine de pureté, s'ouvre déjà le siècle des Romantiques.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto pour violon n°3 en sol majeur* KV 216, 1775

Le Concerto pour violon n°3 en sol majeur, KV 216, est l'un des cinq concertos pour violon de Mozart, tous composés à Salzbourg en 1775, alors qu'il n'a que dix-neuf ans.

Bien qu'elle suive de seulement trois mois le *Concerto n°2*, cette pièce est considérée comme étant bien plus aboutie, bien plus élaborée que les deux premiers opus. 1775 est une année particulièrement féconde pour le jeune musicien, qui occupe alors le poste de violoniste et de Konzertmeister au service de l'archevêque de Salzbourg. Excellent violoniste, Mozart avait reçu de son père, Leopold, un enseignant poussé. Par ailleurs, Leopold Mozart, était l'auteur d'un célèbre traité de violon publié en 1756, l'année même de la naissance de son fils.

Il est probable que Mozart ait écrit ces œuvres pour lui-même, étant officiellement compositeur et musicien à la cour de l'Archevêque. Quoi qu'il en soit, l'œuvre témoigne déjà d'une maîtrise exceptionnelle du genre et de son habilité à s'adapter au style galant en vigueur, influencé par la France. En quelques mois seulement, Mozart renouvelle profondément le concerto pour violon, jusque-là dominé par les modèles italiens de Vivaldi et de Tartini.

Dès le premier mouvement, Mozart dépasse la simple virtuosité pour instaurer un véritable dialogue entre le soliste et l'orchestre. Le violon n'est plus seulement un instrument brillant chargé d'éblouir le public : il devient un personnage expressif, capable de chanter avec grâce, élégance et sensibilité. L'orchestre est quant à lui considéré comme un instrument concertant à part entière, même dans les passages solos du violon, Mozart étant particulièrement attentif à l'utilisation des timbres.

Plus ambitieux et plus personnel que les deux premiers concertos, le *Concerto n°3* annonce la maturité des deux derniers, les célèbres concertos KV 218 et KV 219. Dans l'histoire du répertoire pour violon, cette œuvre représenterait également un tournant. Par son équilibre parfait entre virtuosité et expression, par la finesse de son orchestration et par la qualité exceptionnelle de son invention mélodique, elle s'est imposée comme l'un des modèles du concerto classique. Plus de deux siècles après sa création, elle demeure une œuvre incontournable de la littérature violonistique, appréciée autant des interprètes que du public pour son élégance, sa fraîcheur et son irrésistible vitalité.

Sergueï Prokofiev

(1891–1953)



La vie et l'œuvre de Sergueï Prokofiev sont intimement liées aux secousses politiques qui ébranlèrent la Russie dans la première moitié du XX^e siècle.

Né à Sontsivka 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 Claude 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°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 ça 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 Chostakovitch, faire amende honorable devant le pouvoir stalinien. Sa mort intervint le 5 mars 1953 et rares sont les gens à lui rendre hommage à ce moment-là, car cette disparition intervient le même jour que celle de Staline.

Sergueï Prokofiev, *Symphonie n°7 en do dièse mineur* opus 131, 1952

Dernière œuvre symphonique achevée de Sergueï Prokofiev, la *Symphonie n°7* fut composée au début de l'année 1952, un an avant sa mort, à une période particulièrement difficile de la vie du compositeur. Affaibli par la maladie, soumis aux contraintes du régime soviétique et victime des condamnations officielles qui frappent de nombreux artistes après 1948, Prokofiev voit sa liberté créatrice fortement limitée.

«La beauté spirituelle de la jeunesse soviétique, sa joie de vivre, son élan vers l'avenir, voilà ce que j'ai voulu représenter.» L'œuvre est commandée par la radio soviétique pour son Orchestre symphonique de la jeunesse et fut créée le 11 octobre 1952 à Moscou sous la baguette de Samuel Samossoud. Cette destination pédagogique explique en partie son langage plus accessible que celui de certaines partitions antérieures. Prokofiev renonce ici aux audaces les plus agressives de sa jeunesse et aux vastes fresques héroïques de sa maturité pour privilégier la clarté du discours, la fluidité mélodique et une orchestration lumineuse. Cette apparente simplicité ne doit cependant pas masquer la subtilité de l'écriture ni la richesse émotionnelle de la partition.

Tout au long de la symphonie, Prokofiev alterne moments de grâce, épisodes plus animés et élans lyriques sans jamais céder au spectaculaire, oscillant entre vitalité et résignation.

Cette ambiguïté culmine dans la conclusion de l'œuvre puisque le Final existe sous deux formes. En effet, Prokofiev avait d'abord conçu une conclusion discrète et mélancolique, avant de se raviser pour une coda plus brillante et affirmative. Selon plusieurs témoignages, notamment celui du violoncelliste russe Mstislav Rostropovitch, cette révision aurait été encouragée par son entourage afin d'accroître ses chances d'obtenir le prix Lénine (qui lui sera effectivement accordé pour cette œuvre à titre posthume, en 1957). De nombreux chefs choisissent aujourd'hui la version originale, dont le caractère nostalgique paraît plus conforme au climat général de la symphonie. Dans le catalogue de Prokofiev, la *Septième Symphonie* occupe une place singulière. Elle se distingue nettement de la puissante *Cinquième Symphonie*, écrite pendant la Seconde Guerre mondiale, ou de la *Sixième*, marquée par les traumatismes du conflit. Ici, le compositeur abandonne toute dimension monumentale pour adopter un ton intime et contemplatif où beaucoup voient une forme de testament musical.

Écoute 1

Nina Shekhar, *Lumina*, 2020

Pour la compositrice américaine d'origine indienne, deux idées président à l'élaboration de cette pièce : le contraste entre l'ombre et la lumière, et le silence. Elle déclare tenir son inspiration, pour ce deuxième point, de la musique hindoustanie, où l'écoute les uns

des autres est si primordiale, essentielle selon elle dans notre société actuelle. Pour ce qui est des contrastes entre ombre et lumière, ils sont figurés par l'alternance entre des moments de flou, de « nuages sonores » créés par des harmonies denses et des micro-intervalles autour de la même note, et des moments plus lumineux utilisant des timbres brillants, des harmoniques et des attaques beaucoup plus nettes. Au sein d'un orchestre étoffé, de nombreux instruments sont utilisés comme solistes et ce parfois en ayant recours à des modes de jeu inhabituels.

https://www.youtube.com/watch?v=g-BL-4eRc8gs&list=RDgBL-4eRc8gs&start_radio=1

J'écoute

La forme de l'œuvre qui procède par vagues successives de tension et de détente. La cellule mélodique simple, fondée sur l'intervalle de tierce descendante, qui agit comme un repère récurrent au milieu de ces transformations. Les contrastes de sonorités mis en valeur par les silences, ainsi que les sons inouïs créés par des modes de jeu originaux : l'archet sur le vibraphone, les harmoniques aux cordes, la flûte jouée uniquement avec la tête de l'instrument (par la variation des lèvres).

Écoute 2

Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto pour violon n°3 KV 216*, 1775, I. Allegro

Écrit pour un orchestre réduit (cordes, deux cors en sol et deux hautbois), ce concerto n'en est pas moins exemplaire pour la qualité de l'écriture de l'orchestre, qui ne se résume pas à un rôle d'accompagnement. Le tissu polyphonique, l'inventivité mélodique y sont fortement présents. Les vents, pourtant peu représentés, ne se contentent pas d'apporter une couleur différente à l'orchestre mais sont prescripteurs de motifs thématiques, souvent d'une tournure martiale assez marquée.

https://www.youtube.com/watch?v=9IEdb_gejs&list=RD9IEdb_gejs&start_radio=1

J'écoute

la succession des différents motifs dans ce premier mouvement, la parenté rythmique qu'ils présentent, notamment par l'utilisation des figures pointées et du motif croche – deux double-croches. J'écoute les deux moments vraiment solistes du violon : les cadences.



Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto pour violon n°3 KV 216*, I. Allegro, violon principal, mesures 1-4

Écoute 3

Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto pour violon n°3 KV 216, 1775, II. Adagio*

Pour ce deuxième mouvement, deux flûtes viennent remplacer les hautbois. Sans aucun doute, il s'agit là d'une des pages les plus inspirées des *adagios* mozartiens. Les violons I et le soliste s'élancent seuls dans la mélodie, vite rejoints par les flûtes et les cors, les violons II et altos tapissant le tout de vibrantes double-croches. Le chant du violon se déploie sur tout le registre de l'instrument, de l'aigu au grave. Un dialogue s'ensuit avec la flûte, puis le violon développe sa mélodie, dont les terminaisons mineures accentuent l'expressivité.

https://www.youtube.com/watch?v=9lEdb_gejs&list=RD9lEdb_gejs&start_radio=1

J'écoute

la mélodie poignante du violon, l'accompagnement en tapis sonore des cordes, l'intervention discrète des flûtes, les inflexions mineures ainsi que la reprise, à la toute fin, des premières notes du mouvement.



Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto pour violon n°3 KV 216*, II. Adagio, violons I et II, mesures 1-2

Écoute 4

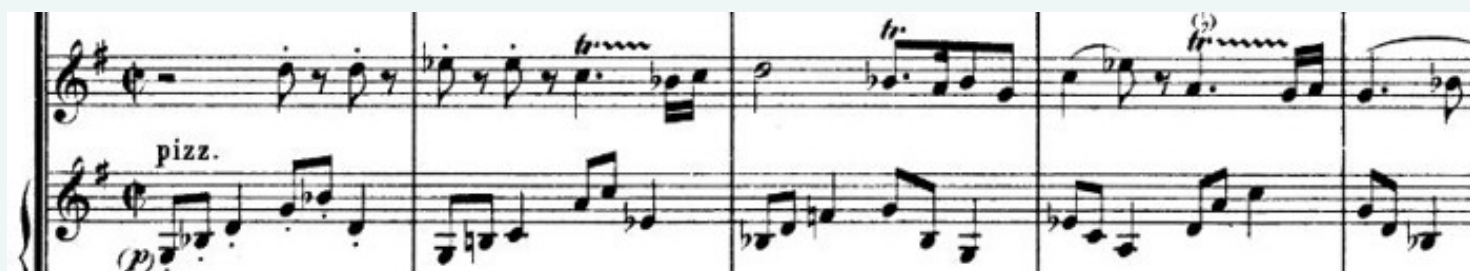
Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto pour violon n°3 KV 216, 1775*, **III. Rondeau: Allegro**

Le troisième et dernier mouvement, écrit «Rondeau» à la française par Mozart lui-même, est agencé sous la forme d'un pot-pourri rythmé par des refrains. Les nombreux intermèdes, leurs variétés, les deux tonalités utilisées (*sol* majeur et *mi* mineur), la richesse mélodique, font de ce mouvement l'épisode phare du concerto. L'un des intermèdes emprunte son rythme et sa mélodie à une ronde française, ce qui a valu à ce concerto le surnom de «Concerto de Strasbourg».

https://www.youtube.com/watch?v=9lEdb_gejs&list=RD9lEdb_gejs&start_radio=1

J'écoute

les différents épisodes de ce rondeau: le refrain, un premier intermède en *sol*, un autre en double croche en *ré*, un épisode contrastant en 2/4 sur un rythme de pavane accompagné par les cordes en *pizzicato* et un *allegretto* en *sol* reprenant un air français.



Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto pour violon n°3 KV 216*, III. Rondeau: Allegro, violon principal et violons I, mesures 252-256, «pavane».

Écoute 5

Sergueï Prokofiev, *Symphonie n°7 opus 131*, 1952, I. Moderato

La septième et ultime symphonie de Prokofiev débute par un thème méditatif aux violons, dans la tonalité de *do dièse mineur*, teintée çà et là de modalité. Les basses viennent contrepointer ce thème, lui conférant une atmosphère religieuse, presque archaïque. Rapidement, un second thème intervient, qui s'imposera comme thème principal du mouvement, mais également de l'œuvre entière. Présenté en premier lieu dans le registre grave, il se déploie sur une gamme pentatonique (à cinq notes). Lors de sa reprise par les violons, il acquiert une chaleur et un lyrisme incomparables. Un troisième élément complète le matériau : un dessin naïf au hautbois, souligné par les sonorités cristallines du glockenspiel et de la harpe, qui renvoient l'auditeur aux épisodes féériques des compositeurs russes de la fin du XIX^e siècle, répondant ainsi aux critères du jdanovisme, célébrant la Russie éternelle.

J'écoute

l'entrée du thème aux violons, la diversité des formules mélodiques et la grande inventivité timbrique de ce premier mouvement.

https://www.youtube.com/watch?v=UoHg-86G7aTc&list=RDUoHg86G7aTc&start_radio=1



Nicolas Roerich, *Le barde Boïane jouant du gousli*, 1910

Écoute 6

Sergueï Prokofiev, *Symphonie n°7 opus 131*, 1952, III. Andante espressivo

Après un *Scherzo* aux allures de valse animée, le troisième mouvement est un *Andante espressivo* en trois parties qui développe un beau lyrisme sans emphase aucune. Après une première partie initiée par les cordes graves puis par tous les pupitres de l'orchestre qui se répondent, dans l'épisode central et dans le retour au thème principal à la flûte, on entend les arpèges de harpe et de piano évoquant le gousli, cithare dont s'accompagnaient les anciens bardes russes. Encore une fois, on retrouve ces sonorités chez les compositeurs du siècle précédent, comme Glinka ou encore les musiciens du Groupe des Cinq (Balakirev, Moussorgski, Rimski-Korsakov, Borodine et Cui).

J'écoute

la mélodie de la première partie, distribuée à tous les pupitres en alternance, des cordes graves aux hautbois. L'animation progressive de ce thème par les croches à la harpe et au piano, le rôle soliste du hautbois puis du cor anglais. J'écoute aussi les différents alliages de timbres, notamment entre le piano, la harpe et la percussion.

<https://youtu.be/AVohH4Mif9o?si=wCmnGjAe-vf-7Cam7>

I. Autour de la *Symphonie n°7* de Prokofiev :

Les compositeurs soviétiques face à la doctrine Jdanov



Andreï Jdanov (1896–1948)

1. Le jdanovisme et la musique

La doctrine Jdanov est une politique culturelle mise en place en Union soviétique à partir de 1946 sous l'impulsion d'Andreï Jdanov, proche collaborateur de Staline. Elle trouve ses origines dans la volonté du régime soviétique de contrôler la création artistique et de la mettre au service de l'idéologie communiste.

Dès les années 1930, le réalisme socialiste devient la doctrine officielle : les œuvres doivent être accessibles au peuple, optimistes et conformes aux valeurs du Parti. Après la Seconde Guerre mondiale, dans un contexte de guerre froide et de durcissement politique, le pouvoir renforce son contrôle sur les intellectuels et les artistes. En 1948, suivant l'impulsion d'Andreï Jdanov, membre du Politburo, une résolution du Parti condamne le « formalisme » en musique, accusé d'être trop complexe et influencé par l'Occident. Ce fut l'épisode célèbre de la résolution du Comité central du Parti communiste du 10 février, officiellement dirigée contre l'opéra *La Grande Amitié* de Vano Mouradeli, mais qui constitue en réalité une condamnation générale de ce « formalisme » musical. Ce terme désignant alors toute musique jugée trop complexe, trop moderniste ou insuffisamment accessible au peuple soviétique.

Les compositeurs sont invités à privilégier des mélodies simples, des références au folklore national et des sujets exaltant les valeurs du socialisme. Les plus grands musiciens soviétiques sont publiquement dénoncés : Dmitri Chostakovitch, Sergueï Prokofiev, Aram Khatchatourian, Nikolaï Miaskovski, sont accusés de produire une musique « anti-démocratique », marquée par les dissonances, l'atonalité ou l'influence de la culture occidentale. Plusieurs de leurs œuvres sont retirées des programmes de concert ; Chostakovitch et Chebaline perdent leurs postes d'enseignement, tandis que Khatchatourian est écarté de ses responsabilités au sein de l'Union des compositeurs. *La Sixième Symphonie* de Prokofiev ou les *Huitième* et *Neuvième Symphonies*

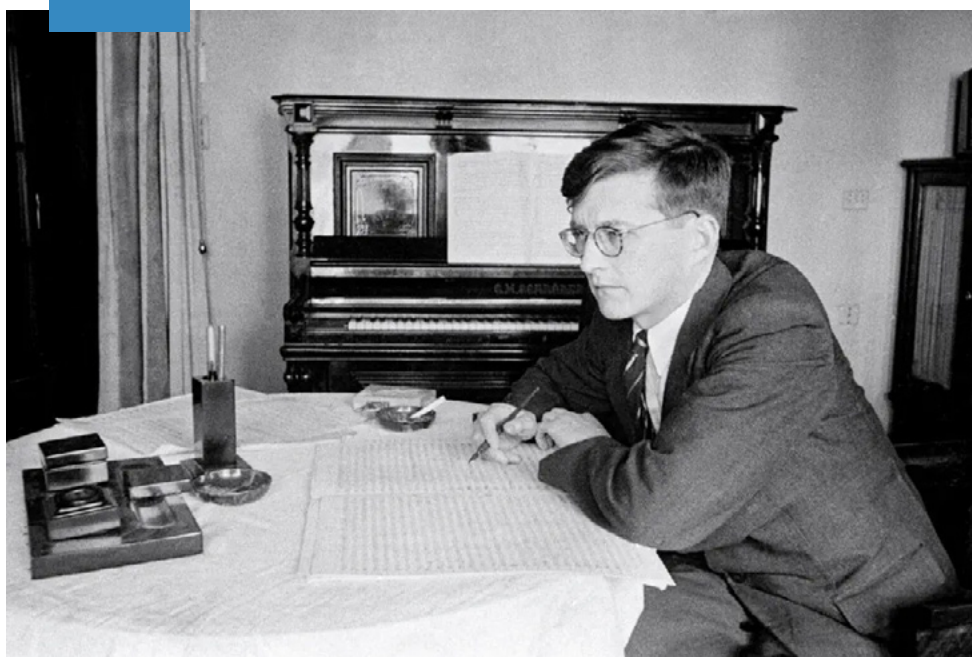
de Chostakovitch figurent parmi les œuvres explicitement visées. Face à cette pression politique, nombre de compositeurs adoptent une écriture plus conforme aux attentes officielles. Ainsi, Chostakovitch compose l'oratorio *Le Chant des forêts* (1949), célébrant la politique de Staline, tandis que Prokofiev se tourne vers des œuvres plus simples et lyriques comme sa *Septième Symphonie* (1952). Bien que l'application de ces mesures s'atténue après la mort de Staline en 1953 et que la résolution soit officiellement condamnée en 1958, la campagne de 1948 demeure l'un des exemples les plus marquants de contrôle idéologique exercé sur la création musicale au XX^e siècle.

2. Prokofiev, Jdanov et la *Symphonie n°7*

La *Septième Symphonie* de Prokofiev est indissociable du contexte politique créé par la doctrine Jdanov. En février 1948, le compositeur figure parmi les principales victimes de la campagne contre le « formalisme » menée par le Parti communiste soviétique : sa *Sixième Symphonie*, plusieurs de ses sonates et d'autres œuvres sont dénoncées comme trop complexes, trop pessimistes et insuffisamment accessibles au peuple.

Cette condamnation publique entraîne l'annulation de nombreuses exécutions, une diminution de ses revenus et un profond isolement artistique. Lorsque Prokofiev compose sa *Septième Symphonie* en 1952, il est physiquement affaibli, financièrement précaire et pleinement conscient des attentes idéologiques du régime. Commandée par la Radio soviétique pour la jeunesse, l'œuvre adopte volontairement un langage plus simple, plus mélodique et plus immédiatement

compréhensible que celui de la *Sixième*. Le compositeur lui-même cherche alors à éviter les audaces harmoniques susceptibles d'être taxées de « formalisme ». Toutefois, derrière cette apparente conformité se cache une musique profondément nostalgique et mélancolique, souvent interprétée comme le regard rétrospectif d'un artiste arrivé au terme de sa vie. L'épisode des deux fins du final illustre parfaitement les tensions entre création et idéologie dans les dernières années du stalinisme : alors que la symphonie s'achevait initialement dans une atmosphère résignée et poétique, Prokofiev ajouta une coda plus brillante et affirmative, probablement afin de satisfaire les attentes officielles et d'accroître les chances de l'œuvre d'obtenir le Prix Staline, dont la récompense financière lui était devenue précieuse. Ainsi, la *Septième Symphonie* apparaît aujourd'hui comme l'un des témoignages les plus éloquents de la manière dont les contraintes du jdanovisme ont influencé l'esthétique des compositeurs soviétiques, tout en laissant subsister, sous la surface d'un langage plus accessible, une expression personnelle d'une grande profondeur émotionnelle.



À écouter

Dmitri Chostakovitch, *Symphonie n°4, 1936*

Une des symphonies les plus complexes de Chostakovitch, elle fut taxée de « formalisme musical ».

Dmitri Chostakovitch, *Symphonie n°5, 1937*

« La réponse d'un compositeur à de justes critiques ». Repentance réelle ou simulée, cette symphonie, écrite juste après la précédente, résulte de l'envie du compositeur de ce que « l'auditeur soviétique ressente dans ma musique un effort en direction de l'intelligibilité et de la simplicité ».



Victor Koretski, Affiche de propagande « Dans les pays capitalistes: la destinée du talent... En pays socialiste: ouvrons la voie aux talents! », 1948, Saint-Pétersbourg, Bibliothèque nationale de Russie.

Sergueï Prokofiev, *Zdravitsa!* (Santé!), opus 85, 1939

Cette cantate, écrite en l'honneur du soixantième anniversaire de Staline, célèbre le dirigeant et dictateur soviétique dans des vers pseudo-populaires, sur des mélodies de louanges traditionnelles. Une musique de propagande à laquelle étaient contraints les compositeurs soviétiques.

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

Ô Staline, tu as fait face à tellement d'injustices,
Et tu as tellement accepté de souffrances
Pour la cause du peuple.

Pour avoir protesté le Tsar nous a écrasés,
Il a laissé les femmes sans plus d'hommes,
Tu as ouvert de nouvelles voies pour nous,

Nous sommes heureux de te suivre.
Ton horizon est notre horizon, chef de la nation!
Tes pensées sont nos pensées: indivisibles!

Tu es la bannière flottant sur notre grande forteresse!
Tu es la flamme qui fait bouillir notre sang et notre esprit!
Staline!
Staline!

II. Autour de *Lumina* : Les modes de jeu dans la musique contemporaine

On appelle mode de jeu instrumental l'ensemble des techniques employées par un musicien pour produire un son sur son instrument. Le mode de jeu ne concerne pas seulement les notes écrites, mais aussi la manière de les réaliser : utiliser un archet ou pincer une corde, souffler normalement ou produire un son soufflé, frapper une touche ou agir directement sur les cordes d'un piano... Les modes de jeu influencent le timbre, l'intensité, l'articulation et le caractère expressif de la musique.

Jusqu'au XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, les compositeurs utilisent principalement les modes de jeu traditionnels propres à chaque instrument. Certains effets particuliers existent déjà — comme le *pizzicato* ou les harmoniques aux cordes — mais ils restent relativement ponctuels. Au cours du XIX^e siècle, l'essor de l'orchestre romantique et la recherche de nouvelles couleurs sonores conduisent les compositeurs à enrichir progressivement les techniques instrumentales. Hector Berlioz, notamment dans son *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* (1844), systématise l'utilisation de nombreux effets de timbre.

Le véritable bouleversement intervient au XX^e siècle. Face à l'élargissement du langage musical et à la remise en question des formes héritées du passé, de nombreux compositeurs s'intéressent au son lui-même comme matériau de création. Ils développent alors ce que l'on appelle les techniques étendues, qui repoussent les limites habituelles du jeu instrumental. John Cage transforme le piano grâce au « piano préparé », en plaçant divers objets entre les cordes. Luciano Berio, dans ses *Sequenze*, explore des modes de jeu inédits pour de nombreux instruments. Krzysztof Penderecki, György Ligeti ou Iannis Xenakis utilisent des clusters, des *glissandi* de masse et des effets sonores jusque-là inconnus dans l'orchestre. Avec Helmut Lachenmann, à partir des années 1960, les bruits de frottement, les souffles ou les sons produits par le geste instrumental lui-même deviennent des éléments constitutifs de l'œuvre.

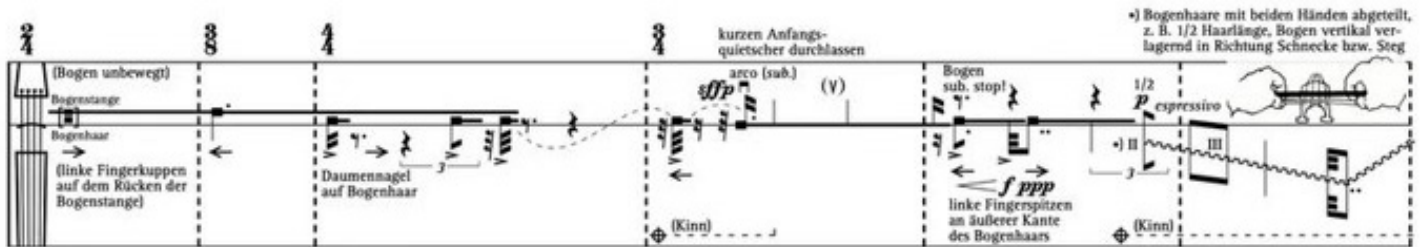
Cette évolution traduit un changement profond dans la conception de la musique. Alors que les compositeurs du XIX^e siècle cherchent principalement à enrichir l'expression et la couleur orchestrale, ceux du XX^e siècle considèrent souvent l'ensemble des sons que peut produire un instrument — qu'ils soient musicaux, bruités ou intermédiaires — comme un matériau artistique légitime. Aujourd'hui, les modes de jeu étendus font partie intégrante de l'écriture contemporaine et ont considérablement élargi les possibilités expressives offertes aux interprètes et aux compositeurs. Ils sont aussi l'objet d'une nouvelle réflexion autour de l'écriture musicale, en témoignant l'inventivité des partitions.

À écouter

Helmut Lachenmann, *Pression* (1969) pour violoncelle seul

Dans cette œuvre, le violoncelle est utilisé comme une véritable source de bruits: frottements sans hauteur définie, pression extrême de l'archet, frappes sur le corps de l'instrument, sons de respiration du musicien.

https://www.youtube.com/watch?v=Y-ELY-zjFQcU&list=RDY-ELYzjFQcU&start_radio=1



Extrait de la partition de Helmut Lachenmann, *Pression* (1969)

John Cage, *Sonatas and Interludes* (1946–1948) pour piano préparé

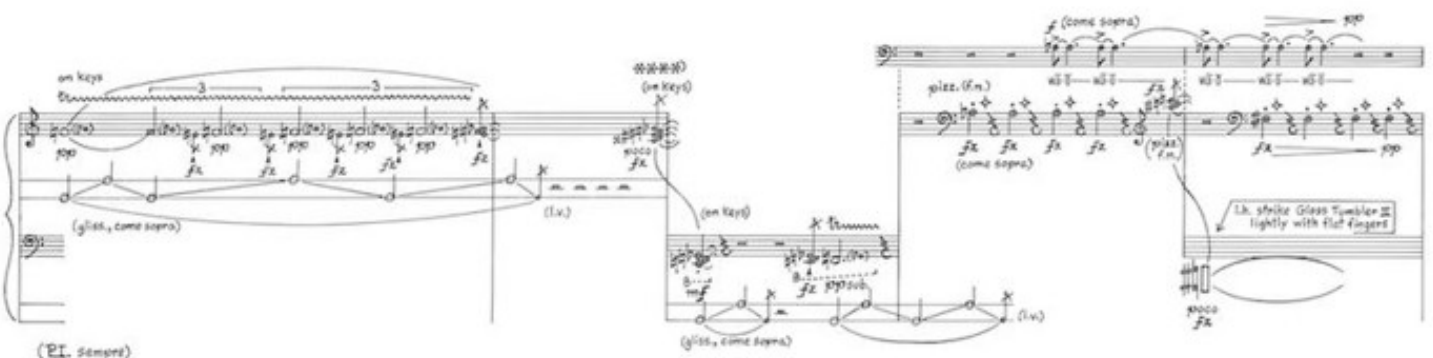
Cage place des vis, gommés, écrous et autres objets entre les cordes du piano, transformant l'instrument en un véritable orchestre de percussions.

https://www.youtube.com/watch?v=j-RHoKZRYBIY&list=RDjRHoKZRYBIY&start_radio=1

George Crumb, *Makrokosmos* (1972–1979)

Le pianiste joue directement sur les cordes, chante, siffle et produit des harmonies inhabituelles à l'intérieur du piano.

https://www.youtube.com/watch?v=6Sbw-Cacprzs&list=RD6SbwCacprzs&start_radio=1

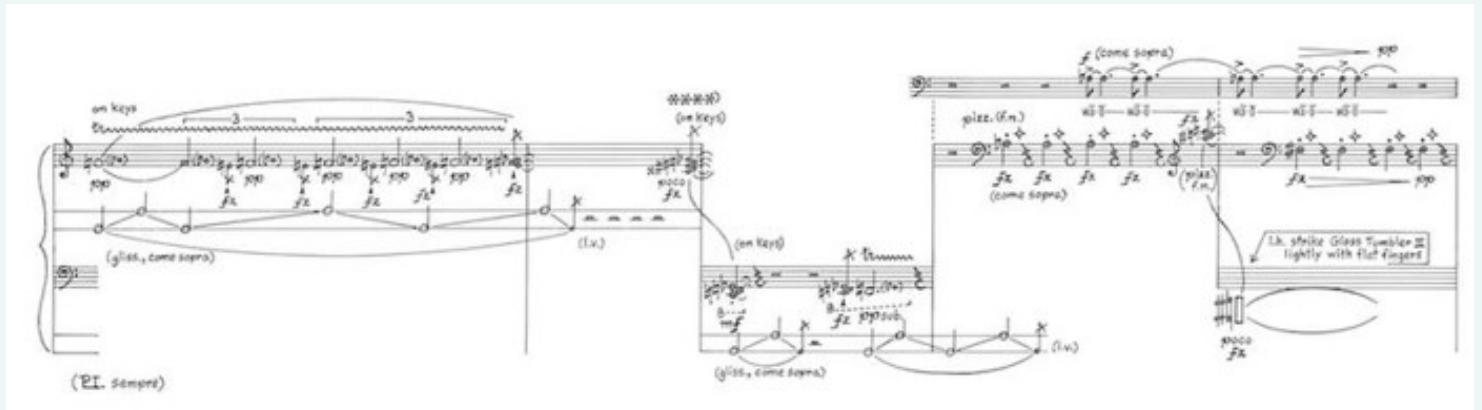


Extrait de la partition de George Crumb, *Makrokosmos*, 1972

Salvatore Sciarrino, *All'aure in una lontananza* (1977)

Pièce pour flûte d'une écriture extrêmement raffinée fondée sur les souffles, les sons fragiles et les limites de l'audible.

https://www.youtube.com/watch?v=p8XF-3TIO76c&list=RDp8XF3TIO76c&start_radio=1



Extrait de la partition de Salvatore Sciarrino, *All'aure in una lontananza* (1977)

Krzysztof Penderecki,
Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima (1960)

Afin d'évoquer l'horreur de la bombe atomique sur la ville japonaise, le musicien polonais utilise des *glissandi* de masse, des frappes sur les instruments, des clusters et autres modes de jeu créant une sonorité orchestrale inouïe.

https://www.youtube.com/watch?v=XTgbAJTAPKA&list=RDXTgbAJTAPKA&start_radio=1

III. À propos du Concerto pour violon n°3: Mozart dans tous ses états

Le sais-tu ?

À l'âge de quatorze ans, Mozart assiste à la chapelle Sixtine à une représentation du *Miserere* d'Allegri, une œuvre à l'époque interdite de retranscription. Mozart la trouvant à son goût la réécrit de tête le soir même. On l'accusa d'avoir volé la partition !

Le véritable commanditaire du *Requiem* de Mozart serait le comte Franz von Walsegg-Stuppach, compositeur amateur et escroc notoire qui s'appropriait les œuvres qu'il commandait à d'autres musiciens et qui voulait ainsi honorer la mémoire de sa jeune épouse récemment décédée.

Un astéroïde porte le nom de Mozartia.

Ils l'ont dit !

« Ô Mozart, immortel Mozart, combien, combien infiniment de suggestions inspirantes d'une vie plus fine et meilleure, vous avez laissé dans nos âmes ! »
Franz Schubert

« Le vrai génie sans cœur est un non-sens. Car ni intelligence élevée, ni imagination, ni toutes deux ensembles ne font le génie. Amour ! Amour ! Amour ! Voilà l'âme du génie. »
Wolfgang Amadeus Mozart

Quizz

Ville autrichienne située à la frontière allemande, Mozart y a vu le jour.

Prémonitoire ? Dernière œuvre de Mozart, inachevée, je suis une messe pour les morts.

Elle épouse Mozart de 1782 jusqu'à sa mort. Pourtant, au départ, Wolfgang avait jeté son dévolu sur sa sœur aînée, Aloysia...

Ils ont dit de lui

(À Leopold Mozart)
« Je vous le dis devant Dieu, en honnête homme, votre fils est le plus grand compositeur que je connaisse, en personne ou de nom, il a du goût, et en outre la plus grande science de la composition. »
Joseph Haydn

« Ô privilège du génie ! Lorsqu'on vient d'entendre un morceau de Mozart, le silence qui lui succède est encore de lui. »
Sacha Guitry

« Mozart n'a jamais rien composé, jamais ! Il a copié ce qui était écrit sur son âme. »
Marc Chagall

« La musique nous donne accès au cœur du monde. Quand j'écoute Mozart, Schubert ou Wagner, je sens monter en moi un irrésistible sentiment d'exaltation et de reconnaissance pour l'univers qui a engendré la vie et la musique. »
Hubert Reeves

« Je crois en Dieu, Mozart et Beethoven. »
Richard Wagner

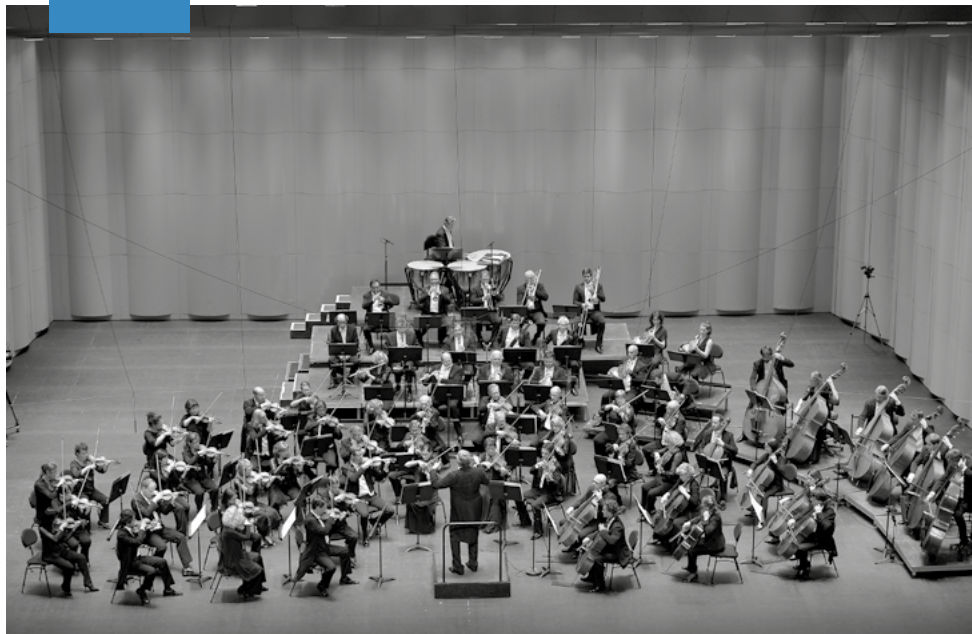
O	M	C	P	W	S	A	L	Z	B	O	U	R	G
P	T	O	V	H	J	X	U	U	G	M	J	D	V
É	F	N	Y	K	A	P	A	L	L	E	G	R	O
R	P	C	M	Y	A	U	L	F	X	U	M	I	O
A	F	E	N	I	R	R	T	Y	L	P	D	O	R
S	X	R	E	C	G	O	G	B	T	Û	X	P	C
Y	B	T	L	O	O	W	N	O	O	C	T	E	H
M	J	O	B	Q	V	N	H	D	H	I	Z	E	E
P	M	O	Z	A	R	T	S	N	E	J	S	P	S
H	S	S	U	Q	B	I	W	T	Q	A	T	O	T
O	L	E	O	P	O	L	D	M	A	S	U	T	R
N	A	W	V	I	O	L	O	N	G	N	L	F	E
I	Z	Y	X	D	W	U	S	R	P	K	C	I	A
E	K	W	O	L	F	G	A	N	G	B	T	E	V

Joue avec Mozart !

À retrouver (horizontalement, verticalement et en diagonale) :

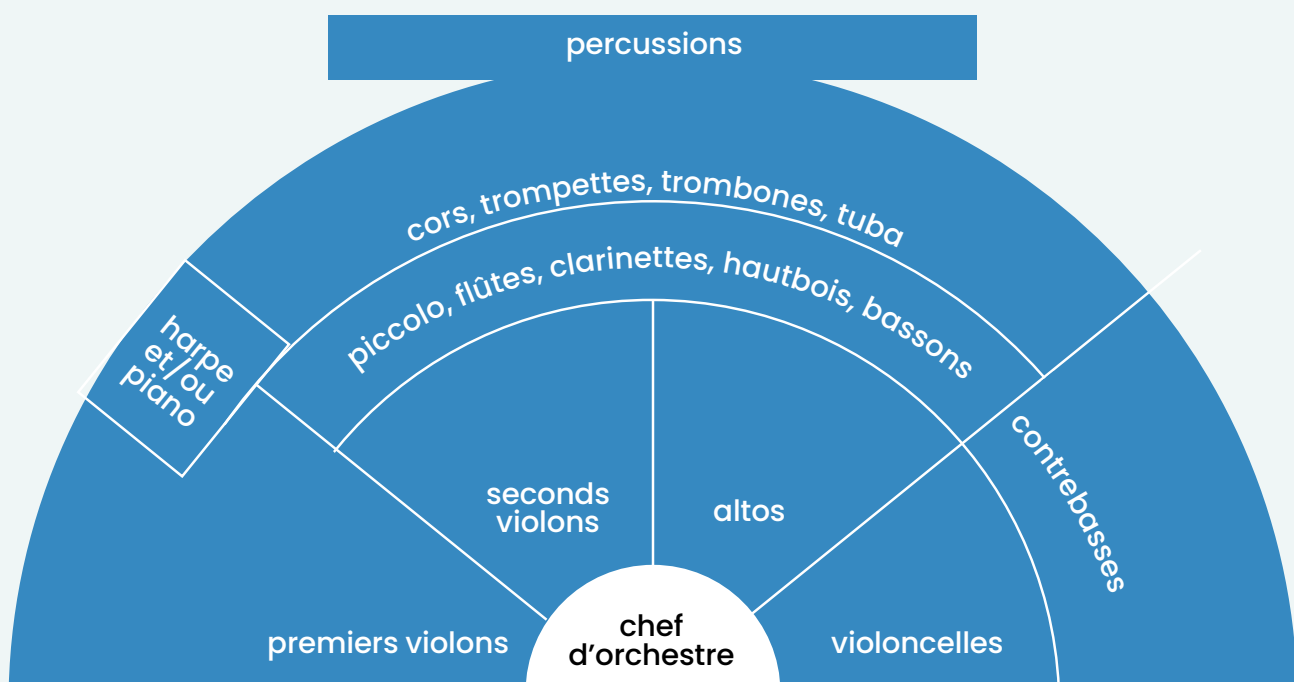
- Mozart
- Wolfgang
- Constance
- Leopold
- Salzbourg
- Symphonie
- Orchestre
- Opéra
- Concerto
- Hautbois
- Flûte
- Violon
- Rondeau
- Allegro

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

Cadence (de concerto) : dans un concerto, une cadence est la faculté pour le soliste de réaliser une improvisation à un endroit précis de l'œuvre musicale, le plus souvent à la fin d'un mouvement, pendant que les autres instruments s'immobilisent sur un point d'orgue.

Coda : section terminale d'un morceau.

Concerto : forme musicale généralement en trois mouvements faisant dialoguer un ou plusieurs solistes avec un orchestre.

Micro-tonalité : système d'écriture utilisant des intervalles de sons plus petits que le demi-ton.

Mode de jeu : manière particulière d'utiliser un instrument ou la voix pour produire un son, caractérisée par une technique d'exécution spécifique qui modifie le timbre, l'articulation ou l'expression musicale.

Pavane : danse française ancienne à deux temps, assez lente, qui ne comportait que des attitudes nobles et des mouvements harmonieux (d'où l'expression « se pavaner »).

Rondeau : forme instrumentale française inspirée du très simple modèle des chansons à refrain.

Symphonie : pièce pour orchestre traditionnellement constituée de quatre mouvements.

Vibraphone : instrument de la famille des percussions, composé de lames de métal accordées comme un clavier et de tubes résonateurs également en métal.



**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 de Jesus Gonçalves

