



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle

Concert d'ouverture

Ravel • Bartók • Prokofiev

Concert d'ouverture

Ravel • Bartók • Prokofiev

Maurice Ravel (1875–1937)

Ma Mère l'Oye – Cinq pièces enfantines

Béla Bartók (1881–1945)

Le Mandarin merveilleux opus 19 Sz 73

Sergueï Prokofiev (1891–1953)

Symphonie n°5 en si bémol majeur opus 100

Roderick Cox direction

Orchestre national Montpellier Occitanie

Répétition générale scolaire

• ven 9 oct. à 9h30

Opéra Berlioz, le Corum

Représentation tout-public

• ven 9 oct. à 20h

Opéra Berlioz, le Corum

Durée: ± 1h40

Prélude au concert à 19h

Vivez le concert en immersion Au Cœur de l'Orchestre

sam 10 oct. à 11h et 19h

Bibliographie – Sitographie

TRANCHEFORT, François-René (direction), *Guide de la Musique Symphonique*, Paris, Fayard,

coll. « Les indispensables de la musique », 1998

JANKELEVITCH, Vladimir, *Ravel*, Paris, Points, 2018

MARNAT, Marcel, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1995

SANSON, David, *Maurice Ravel*, Arles, Actes sud, 2005

RAVEL, Maurice, *Correspondance (1895–1937), écrits et entretiens*, Paris, Le Passeur, 2018

CITRON, Pierre, *Bartók*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Solfèges », 1994.

DELAMARCHE, Claire, *Béla Bartók*, Paris, Fayard, 2012

QUEFFELEC, Yann, *Béla Bartók*, Paris, Éditions Stock, 1993

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

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

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

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

Guide d'écoute interactif sur le site de la Philharmonie de Paris, sur « Laideronnette impératrice des Pagodes »:

<https://pad.philharmoniedeparis.fr/pad/doc/CIMU/0994099/ma-mere-l-oye-laideronnette-imperatrice-des-pagodes-extrait-de-maurice-ravel>

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=>

Maurice Ravel

(1875–1937)



À l'âge de quatorze ans, il entre au Conservatoire où il profite, entre autres, de l'enseignement de Gabriel Fauré, qui reconnaît en lui un musicien de talent d'une belle originalité.

À l'écart de la révolution atonale portée à la même époque par Schoenberg et du conformisme académique de la Schola Cantorum, il se forge un langage original, proche de celui de Debussy, admirant tout à la fois Mozart, Chabrier, Satie, mais également Stravinsky dont il défend *Le Sacre du Printemps* en 1913 et des poètes comme Mallarmé, Baudelaire ou Edgar Allan Poe. En 1910, il participe à la fondation de la Société musicale indépendante, en concurrence avec la trop conservatrice Société nationale de Musique. Malgré une certaine renommée, ses œuvres ne rencontrent pas toujours le succès escompté.

L'opéra comique *L'Heure espagnole* choqua la critique et *Daphnis et Chloé*, créé par les ballets russes de Diaghilev, ne rencontrera pas son public. Lorsque la Première Guerre mondiale éclate, Maurice Ravel souhaite s'engager dans l'aviation, mais il est refusé en raison de son poids trop léger et sera conducteur de camions puis démobilisé en raison d'une santé fragile. Si Ravel était animé d'un profond patriotisme, il ne céda jamais au nationalisme, continuant sans cesse de défendre la musique contemporaine européenne.

Après la guerre, il s'installe à Montfort-l'Amaury dans une maison qui accueillera bientôt les visites de son cercle d'amis (Arthur Honegger, Jacques Ibert, Florent Schmitt...). Il y composera ses dernières œuvres, *L'Enfant et les sortilèges* (1925), les deux *Concertos pour piano* (1929–1931) ainsi que le célèbre *Boléro* (1928). Débute alors une période faste qui le mène à effectuer, en tant que chef d'orchestre, une tournée triomphale aux États-Unis et dans toute l'Europe. En 1933, il cesse totalement d'écrire, frappé par une maladie cérébrale qui affecte ses capacités motrices et sa perception de la musique. Il meurt le 28 décembre 1937 des suites d'une opération chirurgicale et ses obsèques, auxquelles assisteront les plus grands noms de la musique de son temps, seront celles du dernier représentant des musiciens héritiers du classicisme ayant renouvelé le langage sans renier leur héritage.



Frontispice de la première édition des *Histoires ou Contes du temps passé* de Charles Perrault, 1697, BNF

Maurice Ravel, *Ma Mère l'Oye – Cinq pièces enfantines*

Les premiers interprètes de ces *Cinq pièces enfantines* furent deux enfants, de six et dix ans. Mimi et Jean Godebski, enfants d'amis de Ravel qui, avant la création de la première version à la salle Gaveau en avril 1910, firent résonner dans le salon familial les notes de ces merveilleux contes de fées sonores. Pour autant, c'est la version orchestrale qu'en tirera Ravel l'année suivante qui remporta l'amour du public, tant son orchestration, le choix de ses timbres, l'alliance des couleurs, y est remarquable.

Pour son inspiration, Ravel relut les textes de contes français du XVII^e siècle, ceux de Perrault, de la Comtesse d'Aulnoy et de Madame Leprince de Beaumont. La réelle beauté de cet ensemble réside dans l'équilibre entre le chatoiement des timbres et des harmonies, et la simplicité des mélodies liées au monde de l'enfance.

Les pièces sont au nombre de cinq, dans la version pour piano à quatre mains comme dans la version orchestrale : « La Pavane de la Belle au Bois dormant », « Petit Poucet », « Laideronnette impératrice des Pagodes », « Entretiens de la Belle et de la Bête » et enfin « Le Jardin féérique ». Lorsqu'un an plus tard Ravel reprendra sa partition pour en faire un ballet (dont il écrira lui-même l'argument), il y adjoindra un Prélude, une première pièce intitulée « La Danse du Rouet » et divers éléments de transition.

Béla Bartók

(1881–1945)



« Pour ma part, durant ma vie entière, en tout lieu, en tout temps et de toute façon, je veux servir une seule cause, celle du bien de la patrie et de la nation hongroise ».

D'abord fortement influencé par Richard Strauss dont *Ainsi parlait Zarathoustra* lui procure une très forte impression, il est initié à la musique populaire hongroise par Zoltán Kodály. Jusque sa rencontre avec le compositeur hongrois, sa connaissance de la musique populaire se limitait aux mélodies tziganes présentes dans les œuvres de Brahms ou Liszt. Bartók va être l'un des premiers à se rendre aux sources des musiques populaires hongroise et roumaine, à recueillir avec une rigueur toute scientifique les mélodies dans les villages, devenant ainsi un des premiers ethnomusicologues. Parallèlement, il mène une brillante carrière de pianiste et ses compositions sont de plus en plus appréciées. Au jour de l'avènement du nazisme, il refuse toute compromission avec le régime et, à la mort de sa mère en 1940, il s'exile aux États-Unis où il multipliera les concerts et continuera ses recherches sur la musique traditionnelle. Il y mourra le 26 septembre 1945, à New York.

Né dans une famille d'enseignants le 25 mars 1881 à Nagyszentmiklós en Hongrie (aujourd'hui en Roumanie), Béla Bartók apprend le piano avec sa mère et montre très vite des dons musicaux. Il commence une carrière de pianiste à l'âge de dix ans avant d'intégrer le conservatoire de Budapest.

Béla Bartók, *Le Mandarin merveilleux* opus 19 Sz 73, 1926

« Écoutez seulement comme l'histoire est belle : dans un repaire, trois voyous forcent une fille à séduire des hommes et à les attirer dans le repaire où ils seront détraqués. Le premier s'avère pauvre, le deuxième aussi, mais le troisième est un Chinois. La prise est bonne, la fille le séduit par la danse, le désir du mandarin est croissant, son désir s'embrase, mais la fille recule devant lui. Les voyous attaquent alors le mandarin, le détraquent, l'étouffent avec des coussins, le transpercent avec une épée, le tout en vain car le mandarin continue à regarder la fille avec des yeux pleins d'amour et de désir ardent. Se fiant à son ingéniosité féminine, la fille accomplit le souhait du mandarin, après quoi il s'effondre, mort. »

Cet argument insolite, décrit par Bartók lui-même, est celui d'un ballet dont il entama la composition en 1918, juste après la création de son opéra *Le Château de Barbe-bleue*. Loin de l'atmosphère d'un onirisme brumeux de ce dernier, *Le Mandarin merveilleux* convoque plutôt un expressionnisme acerbe, que l'on retrouvera chez un Berg ou un Kurt Weill. Ici, on est très loin des contes de fées. L'action se déroule dans les bas-fonds les plus sordides, les personnages sont des truands, des assassins, une prostituée et ce mandarin étrange qui résiste à la mort tant que son désir n'a pas été assouvi. L'histoire est tirée du drame éponyme de l'écrivain hongrois *Menyhért Lengyel* que Bartók découvre dans un journal et l'œuvre fut créée, après plusieurs remaniements, le 27 novembre 1926 à l'Opéra de Cologne. Le ballet, en un acte, comporte une intervention du chœur, mais cette intervention sera supprimée, ainsi que la fin de la partition, pour la version de concert, qui fait se terminer l'action avant les tentatives d'assassinat du mandarin.

« Horrible charivari, bruit fracassant, vacarme, coups de klaxon... » : ces mots ne sont pas ceux de la critique de l'époque, mais bien ceux du compositeur lui-même qui souhaitait pour son ballet « une musique infernale ». Et c'est bien ce que les spectateurs de l'époque ont retenu de cette partition : « À Cologne, après *Le Mandarin*, il y a eu des manifestations bruyantes contre le texte et contre moi. Le grabuge a bien duré dix minutes, ils ont quand même baissé le rideau de fer. Les gens ne sont pas partis pour autant, si bien qu'il a fallu ouvrir la porte de fer. De sorte que l'on peut dire qu'il y a eu des applaudissements de fer (et des sifflets de fer). Il aurait fallu que tu voies toute cette excitation ! » relate Bartók à sa mère, après la Première. Le scandale durera encore au-delà de la création, l'œuvre peinant à se faire jouer par rejet de l'argument, jugé trop obscène et indigne d'un ballet, mais aussi de la musique, où l'expressionnisme de Bartók s'exprime magistralement, tant dans les timbres acides et stridents que dans la grande complexité harmonique et rythmique.

L'œuvre scénique, présentée au départ comme une pantomime dans une mise en scène de Hans Strohbach ne connut de véritable succès que sous sa forme chorégraphiée par Aurel Milloss créée à la Scala de Milan le 12 octobre 1942. C'est encore sous sa forme de concert qu'elle est la plus représentée aujourd'hui.



Le Mandarin merveilleux, par le Béjart Ballet Lausanne, 2007



Le Mandarin merveilleux, Théâtre du Bolchoï, 2026

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 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 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 survient le même jour que celle de Staline.

Sergueï Prokofiev, *Symphonie n°5 en si bémol majeur opus 100*, 1945

Quand Prokofiev se met à l'écriture de sa *Cinquième Symphonie*, cela fait seize ans qu'il n'a plus abordé le genre. Nous sommes en 1944, et, déjà, on peut entendre le souffle de la victoire.

Comme souvent chez Prokofiev, la petite histoire se mêle à la grande, et le 13 janvier 1945, soir de la création de l'œuvre à Moscou, est aussi le jour d'une victoire importante de l'Armée rouge en marche vers Berlin, le jour où elle franchit la Vistule, le fleuve qui traverse la Pologne. Au moment où Prokofiev, à la tête de l'orchestre, lève sa baguette, l'organisateur du concert surgit sur scène pour informer le public du déroulement des événements. Bientôt, des salves d'artillerie tonneront annonçant la victoire. Le pianiste Sviatoslav Richter est alors présent au troisième rang et se souvient : « La grande salle était sans doute éclairée exactement comme d'habitude, mais lorsque Prokofiev est arrivé devant l'orchestre, la lumière a paru couler sur lui de quelque part au-dessus. Il se tenait là comme un monument sur un piédestal. Alors que Prokofiev s'apprête à donner le départ pour le premier mouvement, l'organisateur du concert entre sur scène pour tenir le public au courant de la progression de l'Armée Rouge vers Berlin.

Tandis que Prokofiev avait pris place sur le podium et que le silence régnait dans la salle, des salves d'artillerie ont soudain tonné (en signe de réjouissance). Sa baguette était levée. Il a attendu, et il a commencé seulement après que les canons se sont tus. Il y avait là quelque chose de très significatif, comme un symbole, comme si ce moment avait marqué une ligne de partage dans les vies de chacune des personnes présentes, dont Prokofiev lui-même ».

La musique qui s'élèvera alors dans la salle est sans doute la plus épique, la plus marquante des sept symphonies du compositeur russe. Elle fut conçue loin des vicissitudes de l'Histoire, dans la forêt d'Ivanovo où le régime de Staline mettait à l'abri les artistes considérés comme des rouages essentiels de la vie soviétique. Prokofiev cherche à exprimer dans sa musique « l'expression de la grandeur de l'esprit humain [...] l'homme libre et heureux, sa force, sa générosité et la pureté de son âme. » La symphonie, en quatre mouvements, allie grandeur héroïque et tournures populaires, expression épique et chant nostalgique et connu dès sa création un grand succès auprès du public. Elle rapporta également le prix Staline en 1946 à Prokofiev, avec sa *Sonate pour piano n°8* et son ballet *Cendrillon*.

Écoute 1

Maurice Ravel, *Ma Mère l'Oye – Cinq pièces enfantines*, 4. « Petit Poucet »

« Il croyait trouver aisément son chemin par le moyen de son pain qu'il avait semé partout où il avait passé; mais il fut bien surpris lorsqu'il n'en put retrouver une seule miette: les oiseaux étaient venus qui avaient tout mangé. »

Après avoir été abandonnés par leurs parents dans la forêt, les enfants du bûcheron errent dans les bois à la nuit tombante. Cette errance s'entend dans les fréquents changements de mesures, qui désorientent l'auditeur. Les violons entrent d'abord, munis de sourdines, puis la mélodie s'élève au hautbois, relayé par le cor anglais, puis la flûte et la clarinette. La marche, que l'on entend dans ces croches interrompues, est accompagnée soudainement par le cri des oiseaux. Rien n'arrête les enfants, et la musique s'évanouit peu à peu dans le silence.



Gustave Doré, illustration des *Contes* de Charles Perrault, « En marchant, il avait laissé tomber le long du chemin les petits cailloux blancs qu'il avait dans ses poches. » BNF

J'écoute

la façon dont se déploie la première phrase des violons sur des mesures de plus en plus longues: 2/4, 3/4, 4/4 puis 5/4. J'écoute également la distribution du thème aux différents bois, ainsi que l'intervention des oiseaux aux deux tiers de la pièce (trilles et glissandos du violon, imitation du coucou à la flûte).

https://youtu.be/N_ENSdLOblk?si=d0ismGvQxCxNNMC3&t=142



Ravel, *Ma Mère l'Oye*, « Petit Poucet », violons I et II, mes. 1 à 4

Écoute 2

Maurice Ravel, *Ma Mère l'Oye – Cinq pièces enfantines*, 1911, 2. « Les Entretiens de la Belle et de la Bête »

Après la « Pavane de la Belle au Bois dormant », et « Petit Poucet », d'après Perrault, Ravel choisit d'illustrer, pour cette pièce, un passage du célèbre conte de Madame Leprince de Beaumont de 1757. En exergue de la partition, cet extrait de *La Belle et la Bête* :

« Quand je pense à votre bon cœur, vous ne me paraissez pas si laid. — Oh ! Dame oui ! J'ai le cœur bon, mais je suis un monstre. — Il y a bien des hommes qui sont plus monstres que vous. — Si j'avais de l'esprit, je vous ferais un grand compliment pour vous remercier, mais je ne suis qu'une bête. [...] La Belle, voulez-vous être ma femme ? — Non, la Bête ! [...] — Je meurs content puisque j'ai le plaisir de vous revoir encore une fois. — Non, ma chère Bête, vous ne mourrez pas : vous vivrez pour devenir mon époux ! — ... La Bête avait disparu et elle ne vit plus à ses pieds qu'un prince plus beau que l'Amour qui la remerciait d'avoir fini son enchantement. »

Ravel ici réduit cet enchantement à un simple dialogue d'amour entre la Belle, personnifiée par la clarinette, et la Bête, dont les supplices sont prises en charge par le contrebasson. Un glissando de harpe met fin à l'enchantement et le Prince apparaît...

J'écoute

l'élégance la mélodie de la clarinette, sous un tapis de valse lente aux cordes, et le contraste avec l'atmosphère de la Bête, au contrebasson, accompagné par les percussions, et les cordes en forme de supplications. Après un crescendo dramatique, la harpe et le violon solo dans l'aigu viennent rétablir la paix et dévoiler la magie.

https://youtu.be/N_ENSdLObIk?si=gPixxMclg-Me8y9_C&t=593



Walter Crane, Illustration pour *Beauty and the Beast*. London: George Routledge and Sons, 1874.

Écoute 3

Maurice Ravel, *Ma Mère l'Oye* — Cinq pièces enfantines, 3. «Laideronnette, impératrice des Pagodes»

Cette fois-ci, c'est un extrait du *Serpentin vert* de Madame d'Aulnoy, conte de 1698 que Ravel choisit d'illustrer.

Ce conte mêle des thèmes déjà rencontrés dans *La Belle au bois dormant* ou *La Belle et la Bête*: deux jumelles, Bellotte, d'une grande beauté, et Laideronnette, rendue extrêmement laide par la malédiction de la fée Magotine, oubliée lors de la cérémonie de leur naissance.

Rejetée par tous à cause de son apparence, Laideronnette vit isolée. Un jour, alors qu'elle se promène en barque, elle rencontre un étrange Serpentin vert, un dragon-serpent ailé qui lui révèle qu'il est en réalité un roi ensorcelé par la même fée Magotine.

Le Serpentin demande à Laideronnette de lui faire confiance et de l'épouser malgré son apparence monstrueuse. Elle accepte, mais la curiosité finit par la pousser à vouloir découvrir son secret. Elle provoque alors de nouvelles épreuves et la séparation des deux amants. À la fin, Laideronnette retrouve le Serpentin. Les enchantements sont levés: elle devient d'une grande beauté et le Serpentin reprend sa véritable forme de prince. Les deux héros sont enfin réunis.



Laideronnette, impératrice des pagodes costume de Dréca pour *Ma mère l'Oye* — Maurice Ravel 1912, Opéra de Paris

Au début de la partition: «Elle se déshabilla et se mit dans le bain. Aussitôt pagodes et pagodines se mirent à chanter et à jouer des instruments: tels avaient des théorbes faits d'une coquille de noix; tels avaient des violes faites d'une coquille d'amande; car il fallait bien proportionner les instruments à leur taille.» Cette incursion du conte dans le monde des Pagodes est pour Ravel l'occasion de nous donner à entendre l'une des pages les plus enchanteresses de son orchestration.

J'écoute

les mélodies pentatoniques mimant la musique chinoise, l'orchestration très colorée mêlant le piccolo, le xylophone, la harpe, le célesta et autres percussions.

https://youtu.be/N_ENSdLObIk?si=mqWyyXB4mxSVtCDI&t=366

Écoute 4

Béla Bartók, *Le Mandarin merveilleux* opus 19 Sz 73, 1926, Introduction

Dès l'ouverture, Bartók nous plonge dans l'enfer des bas-fonds. L'orchestration, rutilante, agressive, mime à la fois le bouillonnement de l'activité urbaine, les klaxons, la mécanique des machines, le tout dans un maelström sonore qui n'est pas sans rappeler quelques pages du *Sacre du printemps* de Stravinsky, créé quelques années plus tôt. Notamment dans les accents décalés des accords du piano. Ça et là surgissent de ce bouillonnement des dessins mélodiques qui se repoussent plus qu'ils ne s'enchaînent. L'apparition du thème de la fille, vers 3'50", n'en sera que plus remarquable.

J'écoute

la furie des klaxons (par la petite harmonie), des cordes en double-croches, les accents décalés du piano, et l'émergence du thème de la fille, à la clarinette.

https://www.youtube.com/watch?v=b_QyNQs6nlo&list=RDb_QyNQs6nlo&start_radio=1



Écoute 5

Sergueï Prokofiev, *Symphonie n° 5 en si bémol majeur* opus 100, 1945, I. Andante

Le premier mouvement de cette symphonie est un *Andante*, s'apparentant classiquement à la forme sonate. La première partie, l'exposition, repose sur deux idées musicales: la première, solennelle, est annoncée par la flûte et le basson, la seconde, plus lyrique, repose sur un thème chromatique dévolu aux cordes où l'on peut déceler des inflexions orientales. Lors du développement, ces thèmes vont se mélanger, s'entrechoquer, lors d'une polyphonie dense. La réexposition sera écourtée avant une coda imposante où les cuivres s'imposeront.

J'écoute

la succession des deux idées thématiques, leur retour lors du développement. J'écoute également la rutilante coda, le recours à un pupitre fourni de percussion, l'achèvement du mouvement sur les coups du gong.

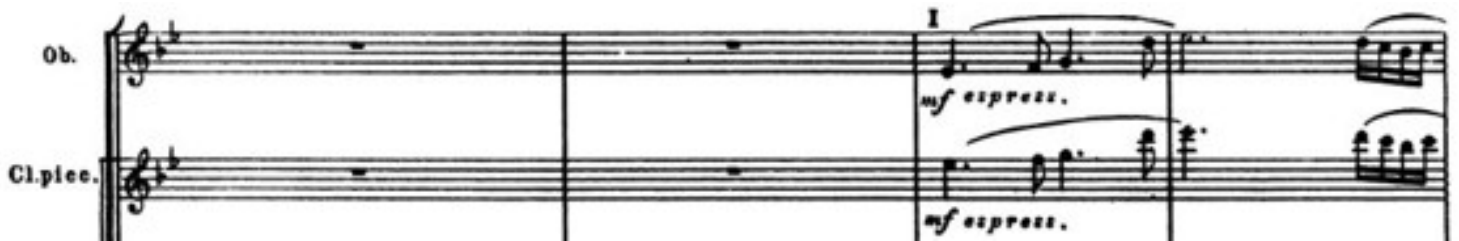
<https://youtu.be/AWWxGIIX4v0?si=s16KZwbOfPxPiikd&t=26>

Écoute 6

Sergueï Prokofiev, *Symphonie n°5 en si bémol majeur opus 100*, 1945, IV. *Allegro giocoso*

Après un premier mouvement *Andante*, le deuxième est un *Allegro marcato* qui ne déroge pas à la forme romantique du Scherzo avec trio. On y retrouve l'allure grinçante, le sarcasme propre à Prokofiev, des tournures militaires qui ont dû faire grande impression lors de la création de la symphonie, ce jour de janvier 1945. Son thème principal est une autocitation de la scène de la lettre du ballet *Roméo et Juliette*. S'ensuit un second mouvement lent, un *Adagio* nostalgique dont le thème principal est confié aux clarinettes. Enfin, l'œuvre s'achève sur un *Rondo* noté « *Allegro giocoso* » qui nous rappelle le premier mouvement dans l'association de la flûte et du basson.

<https://youtu.be/AWWxGIIX4v0?si=xa4oU3YIEEICIqRG&t=2117>

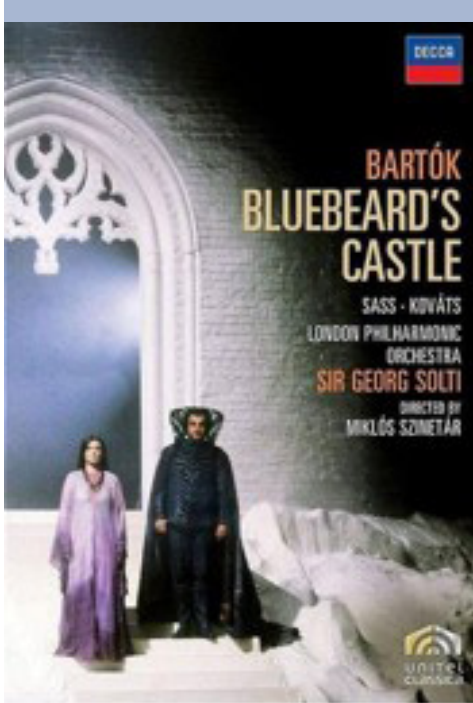


Sergueï Prokofiev, *Symphonie n°5 en si bémol majeur opus 100*, IV. *Allegro giocoso*, thème rondo Hautbois et clarinette piccolo

J'écoute

les débuts de chaque mouvement, le *Finale* pour son caractère de joie, de liesse populaire, qui répond parfaitement aux exigences esthétiques du régime soviétique et, encore une fois, ont fait écho aux événements militaires se déroulant au début de cette année 1945.

I. Autour de *Ma Mère l'Oye*: Les contes de fées en musique



Le Château de Barbe-Bleue, mis en scène par Miklós Szinetár, London Symphony orchestra, Sir Georg Solti, 2008

1. Béla Bartók, *Le Château de Barbe-bleue*

Unique opéra de Béla Bartók, *Le Château de Barbe-bleue* est créé le 24 mai 1918 à Budapest. Opéra très resserré, d'une durée approximative d'une heure, il ne comporte qu'un seul acte introduit par un prologue parlé et ne met en scène que deux chanteurs: Barbe-bleue et Judith.

Les deux époux entrent dans le château obscur. Sept portes closes étonnent Judith qui supplie son mari de les lui ouvrir. Barbe-bleue, par amour, lui offre les clés une à une en lui demandant de ne pas poser de questions. La première porte ouvre sur la chambre des tortures, la deuxième sur la salle d'armes, la troisième est celle du trésor, la quatrième celle d'un jardin tout comme la cinquième qui donne sur le domaine. La sixième porte ouvre sur un lac de larmes et la dernière découvre trois épouses richement parées. Elles sont celles du matin, du midi et du soir. Judith, l'épouse de la nuit, disparaît derrière la septième porte. Barbe-bleue reste seul, dans l'obscurité. Un opéra sombre, intense et envoûtant.

Et aussi:

- Jacques Offenbach, *Barbe-bleue*
- Paul Dukas, *Ariane et Barbe-bleue*



Cendrillon, Prokofiev – Noureev, Opéra de Paris 2018

2. Sergueï Prokofiev, *Cendrillon*

Après le succès de *Roméo et Juliette*, le théâtre Mariinsky commande à Prokofiev un ballet sur le thème de *Cendrillon*. Commencé en 1941, le ballet est créé le 21 novembre 1945 au théâtre du Bolchoï sur une chorégraphie de Rostislav Zakharov.

Prokofiev déclare avoir voulu représenter: «l'amour poétique de Cendrillon et du Prince, la naissance et l'éclosion de cet amour, les obstacles dressés sur son chemin et, finalement, l'accomplissement d'un rêve.»

Par la suite, le ballet donna lieu à de nombreuses interprétations chorégraphiques, comme celle de Rudolf Noureev en 1986 qui le fit entrer au répertoire de l'Opéra de Paris tout en transposant l'histoire, dont l'argument est très proche du conte de Perrault, dans l'Hollywood des années 1930.

Et pour aller plus loin sur le même thème: Gioachino Rossini, *La Cenerentola*; Arvo Pärt, *4 leichte Tanzstücke: Rotkäppchen und der Wolf*; Sergueï Rachmaninov, *Étude-tableau en la mineur opus 39 n°6* (le chaperon rouge); Marc-Antoine Charpentier, *Bêtisier*; *Les Chats bottés*...

II. Autour de la symphonie de Prokofiev : les musiciens, la Seconde Guerre mondiale et l'année 1945



L'année 1945 en musique :
quelques repères chronologiques :

21 avril

Francis Poulenc, *Un soir de neige*

15 septembre

mort d'Anton Webern

26 septembre

mort de Béla Bartók

5 novembre

Chostakovitch, *Symphonie n°9*

21 novembre

Prokofiev, *Cendrillon*

1. Dmitri Chostakovitch (1906–1975) *Symphonie n°7 en ut majeur, opus 60 « Leningrad » (1941)*

Lorsque l'Allemagne nazie lance l'opération Barbarossa le 22 juin 1941, l'Union soviétique est prise par surprise. En quelques semaines, les armées allemandes avancent rapidement et, en septembre, elles encerclent Leningrad.

Commence alors l'un des sièges les plus meurtriers de l'Histoire : pendant 872 jours, la population souffre de la faim, du froid et des bombardements. Plus d'un million de civils périssent.

C'est dans ce contexte dramatique que Dmitri Chostakovitch entreprend la composition de sa *Septième Symphonie*, devenue l'une des œuvres les plus célèbres du XX^e siècle.

Lorsque la guerre éclate, Chostakovitch choisit d'abord de rester à Leningrad. Il s'engage comme pompier volontaire pour protéger les bâtiments des incendies provoqués par les bombardements allemands.



Dmitri Chostakovitch en uniforme de pompier sur le toit du Conservatoire de Leningrad, 1941 (colorisée)



Le 9 août 1942, le chef Carl Eliasberg dirige la *Septième Symphonie* de Dmitri Chostakovitch en plein siège de Leningrad

Durant l'été 1941, malgré les alertes aériennes, il compose les trois premiers mouvements de sa symphonie. En octobre, devant l'aggravation du siège, les autorités évacuent sa famille vers Kouïbychev, où il termine l'œuvre en décembre.

La création mondiale a lieu le 5 mars 1942 à Kouïbychev. Mais c'est surtout le 12 juillet 1942, à New York, sous la baguette de Toscanini, que la symphonie entre dans l'Histoire.

Avant d'y renoncer, Chostakovitch avait l'intention de donner un titre aux quatre mouvements de sa symphonie: «La Guerre», «Souvenirs», «Les Grands espaces de ma patrie» et «La Victoire». Le premier mouvement est sans doute le plus frappant.

Tout commence par une mélodie très simple, presque banale, jouée doucement par la caisse claire puis reprise par différents instruments. Cette petite marche est répétée douze fois. À chaque répétition, l'orchestre s'enrichit, le volume sonore augmente et la musique devient de plus en plus menaçante.

Cette immense montée en puissance évoque l'avancée inexorable de l'armée allemande: au départ presque imperceptible, elle finit par tout submerger. Beaucoup y ont vu une représentation sonore de la machine de guerre nazie.

Chostakovitch s'inspire ici du procédé utilisé par Maurice Ravel dans son *Boléro*: le crescendo orchestral. Une même mélodie est répétée sans cesse, tandis que l'orchestration s'étoffe peu à peu. Évidemment chez Chostakovitch, cette répétition crée une impression d'oppression et de violence, bien loin du caractère dansant du *Boléro*.

Pendant la guerre, la *Septième Symphonie* devient un symbole international de la lutte contre le nazisme. La partition est photographiée sur microfilm puis transportée jusqu'aux États-Unis, où elle est rapidement jouée par de nombreux orchestres. Elle fait connaître Chostakovitch dans le monde entier. Cependant, après la guerre, plusieurs témoignages ont montré que le compositeur donnait à son œuvre une signification plus large. Selon des proches, il considérait que le «thème de l'invasion», celui du premier mouvement, pouvait représenter toute forme de tyrannie, pas seulement le nazisme. Chostakovitch avait en effet lui-même subi la répression du régime de Staline dans les années 1930, vivant sous la menace permanente d'une arrestation.

La symphonie peut ainsi être entendue à deux niveaux: comme un hommage au courage des habitants de Leningrad face aux armées hitlériennes et comme une réflexion universelle sur la violence, la dictature et la capacité des hommes à résister à l'oppression.



2. De l'autre côté de l'Atlantique: Aaron Copland, *Fanfare for the common man*, 1943

Le 7 décembre 1941, l'attaque japonaise contre Pearl Harbor entraîne l'entrée des États-Unis dans la Seconde Guerre mondiale. Le pays mobilise alors des millions de soldats, mais aussi des ouvriers, des ingénieurs, des agriculteurs, des infirmières et des volontaires... Toute la société américaine participe à l'effort de guerre.

Au début de l'année 1942, le chef d'orchestre Eugène Goossens, directeur de l'Orchestre symphonique de Cincinnati, propose à plusieurs compositeurs américains d'écrire de courtes fanfares patriotiques destinées à ouvrir les concerts. L'objectif est de soutenir le moral de la population pendant la guerre. L'œuvre fut créée le 12 mars 1943 à Cincinnati.

Aaron Copland choisit un sujet original: plutôt que de célébrer un héros célèbre, il décide de rendre hommage au « Common Man », c'est-à-dire à l'homme ordinaire, celui qui travaille, combat, soigne ou construit, souvent dans l'ombre. Cette idée fait directement écho au discours prononcé quelques mois plus tôt par le vice-président américain Henry A. Wallace, qui avait déclaré que le XX^e siècle devait devenir « le siècle de l'homme ordinaire » (« The Century of the Common Man »).

L'œuvre est écrite pour un ensemble réduit: trois trompettes, quatre cors, trois trombones, un tuba, des timbales, une grosse caisse et un tam-tam.

Dès les premières secondes, trois puissants coups de timbales attirent l'attention. Puis les cuivres font entendre une mélodie très lente, solennelle et majestueuse.

Lorsque la fanfare est créée, la guerre est encore loin d'être terminée. Pourtant, son message d'espoir et de confiance touche immédiatement le public.

À partir de 1944 puis surtout après la capitulation de l'Allemagne en mai 1945, la pièce est régulièrement jouée lors de cérémonies officielles, de commémorations et de célébrations patriotiques aux États-Unis.

La pièce est courte, elle dure environ quatre minutes.

Dès l'ouverture, les timbales et la grosse caisse installent immédiatement une atmosphère solennelle. S'en suivent des appels de trompettes qui rappellent les fanfares traditionnelles, utilisées depuis des siècles pour annoncer un événement important. Toute la puissance de l'orchestre éclate bientôt dans un climax qui sonne comme une proclamation de victoire.

Après la guerre, la *Fanfare for the Common Man* est devenue l'une des œuvres les plus jouées du répertoire américain. Elle accompagne encore aujourd'hui des cérémonies officielles, des commémorations, des événements sportifs ou des hommages nationaux. Elle a également inspiré de nombreux musiciens, notamment le groupe de rock progressif Emerson, Lake & Palmer, qui en a proposé une adaptation célèbre en 1977.

III. Autour du *Mandarin* merveilleux: la représentation de l'Extrême-Orient en musique au début du XX^e siècle



Musiciens de gamelan javanais à l'exposition universelle de 1889

Au début du XX^e siècle, l'Extrême-Orient est à la mode chez les compositeurs. Si très peu en connaissent réellement la musique, ils s'appuient surtout sur des récits de voyage, des expositions universelles, des contes, des traductions de poèmes... Leur objectif n'est pas de reproduire fidèlement la musique chinoise, mais d'évoquer un Orient imaginaire, mystérieux et raffiné.

Pour créer cette impression, les compositeurs utilisent souvent la gamme pentatonique, une échelle musicale de cinq notes. Dans *Estampes* (1903), de Claude Debussy, la pièce « Pagodes » imite les sonorités qu'il avait découvertes lors de l'Exposition universelle de Paris en 1889 en utilisant des gammes pentatoniques, des harmonies suspendues et des effets qui rappellent les gongs et les cloches d'Extrême-Orient.

Avec l'opéra *Turandot* (1926), Giacomo Puccini va encore plus loin. Pour renforcer l'authenticité de son œuvre, il intègre une véritable chanson populaire chinoise, « Mo Li Hua » (« Fleur de jasmin »), qu'il fait entendre à plusieurs reprises dans l'opéra. Il utilise également des mélodies construites sur des gammes pentatoniques, des percussions et une orchestration brillante qui contribuent à créer une Chine spectaculaire, telle que l'imaginait le public européen de l'époque. Dans le cas de ces œuvres scéniques, le décor et les costumes contribuent également à l'exotisme musical.



Costume pour *Le Rossignol*, 1914



Costume pour le personnage de *Turandot*, 1926

D'autres compositeurs choisissent de situer directement leur œuvre scénique en Chine. Dans son opéra *Le Rossignol* (1914), Igor Stravinsky adapte le conte de Hans Christian Andersen, qui raconte l'histoire d'un empereur de Chine fasciné par le chant d'un rossignol. L'orchestre y déploie des couleurs très raffinées, des timbres brillants et des mélodies aux tournures pentatoniques pour évoquer un palais impérial imaginaire.



Pochette de disque pour *Le Chant de la Terre*, 1967,
La Voix de son maître

Dans les pays germaniques aussi l'Asie fascine. Mais dans *Le Chant de la Terre*, en 1909, Gustav Mahler adopte une approche différente. Cette œuvre ne cherche pas à imiter la musique chinoise. Mahler met en musique des poèmes chinois anciens, découverts à travers leur traduction allemande publiée dans le recueil *Die chinesische Flöte* («La Flûte chinoise») de Hans Bethge. L'atmosphère contemplative, les thèmes de la nature, de la solitude et du temps qui passe reflètent l'image poétique que les Européens se faisaient alors de la Chine.

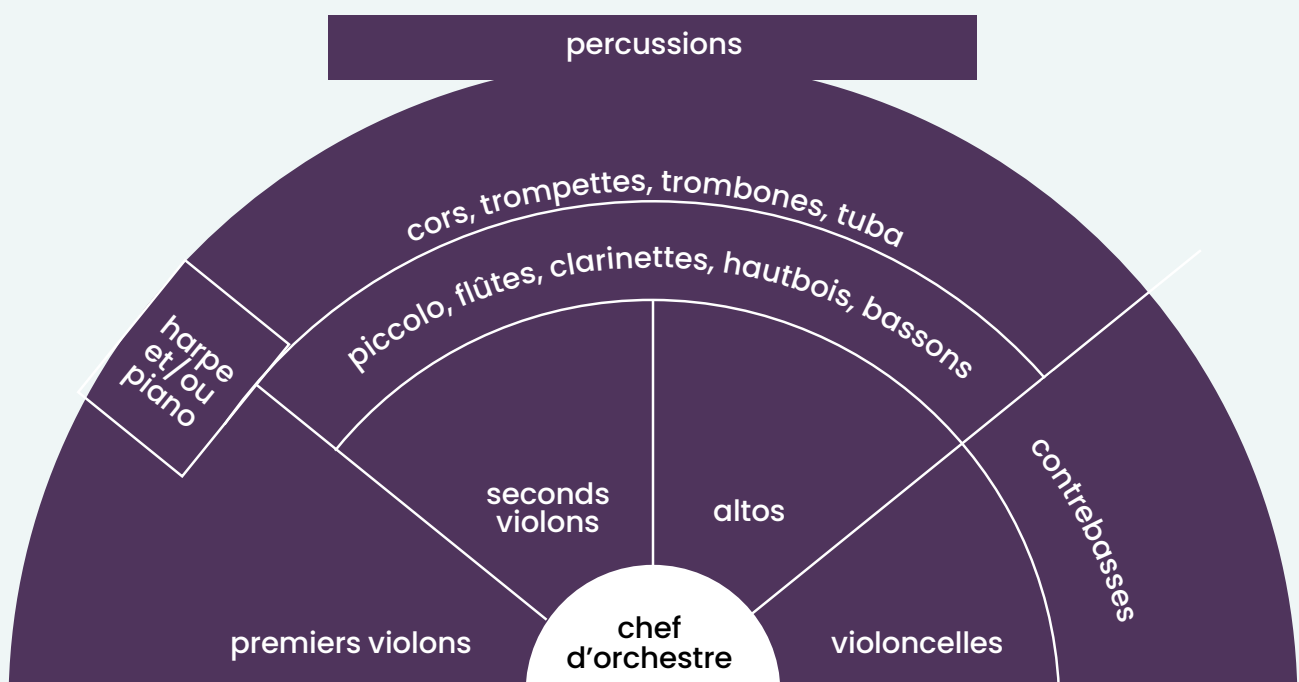
Rappelons bien que ces œuvres ne montrent pas la véritable musique chinoise, mais la manière dont les compositeurs européens, et la société en générale, imaginaient la Chine au début du XX^e siècle. Elles témoignent de l'intérêt croissant pour d'autres cultures, tout en reflétant les limites des connaissances de leur époque. Par l'ajout de nouvelles gammes et de nouvelles sonorités qui vont être peu à peu adoptées par le langage musical occidental, elles ont enrichi ce langage et contribué à créer des ponts entre différentes cultures.

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.



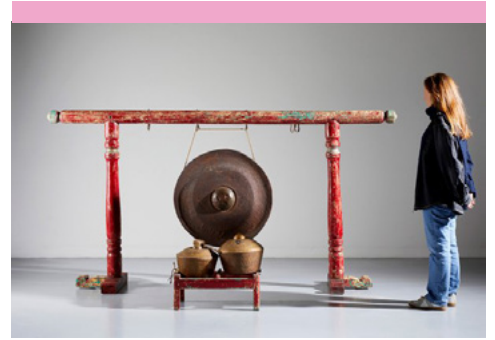
Cor anglais

Instrument de la famille des bois n'étant en réalité 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 (deux lamelles de roseau à travers lesquelles souffle le musicien).



Gong

Instrument de la famille des percussions composé d'un disque en bronze suspendu que l'on vient frapper à l'aide d'un gros maillet en bois. Contrairement au tam-tam, le gong émet un son d'une hauteur déterminée. Il est très répandu dans toute l'Asie.



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.

Glissando

Sur un instrument à archet, technique qui consiste à passer d'une note à l'autre en faisant glisser le doigt sur le manche. Sur une harpe ou un instrument à clavier, le *glissando* est exécuté en faisant entendre toutes les notes très rapidement entre les deux sons notés sur la partition.

Pentatonisme

Échelle mélodique comportant cinq notes (par exemple, l'échelle qui consiste à ne jouer que les touches noires d'un piano). Dans la musique occidentale, l'usage du pentatonisme évoque pour l'auditeur la musique extra-orientale.

Rondo

Forme musicale à refrain.

Coda

Section terminale d'un morceau.



**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

