

Cahier pédagogique



OPÉRA
ORCHESTRE
NATIONAL
MONTPELLIER
Occitanie Pyrénées-Méditerranée

Aurore Boréale

Derrière les couleurs célestes de ce titre de concert, qui ne laissent que peu de place au doute quant à la provenance des œuvres qui le composent, se cache 3 compositeurs qui, malgré leurs origines variées, jouissent de nombreux points communs.

Le premier de ces trois compositeurs, un danois, porte le nom Christian Frederik Emil Horneman. L'œuvre de ce musicien qui va vous être présentée se nomme *Aladdin – an adventure Overture for orchestra*, elle est la perle rare du programme. En effet, Horneman ne jouit pas d'une renommée aussi grande que ses pairs avec qui il partage l'affiche et ses œuvres ne sont que très rarement jouées en France. Il n'en reste pas moins un excellent compositeur et bien que le titre de sa pièce tend à nous faire voyager aux pays des *Mille et une Nuits* elle est fin témoignage de la pensée compositionnelle nordique.

La deuxième œuvre qui vous sera présentée est connue de toutes et de tous. Si le nom d'Edvard Grieg ne se fraye pas un chemin rapide au sein de votre esprit attendez que les premières notes de la suite orchestrale nommée *Peer Gynt* retentissent dans vos oreilles et vous verrez à quel point l'œuvre de ce compositeur norvégien se teintera de couleurs familières. Composée originalement pour accompagner une mise en scène du conte éponyme cette version remaniée est un véritable voyage sonore pour quiconque laisse son esprit naviguer au gré des mouvements musicaux et de son imagination.

Le compositeur qui viendra conclure ce concert vient tout droit de Finlande et se fait appeler Jean Sibelius, Johan Christian Julius étant son vrai prénom. La forme académique de la symphonie, qui aura connu une explosion en termes de longueur et d'effectif instrumental à la toute fin du XIXe siècle et au début XXe, sera prise à contrepied de la tendance par ce compositeur aux idées bien arrêtées. Passage de 4 à 3 mouvements, réductions du temps d'exécution et de l'effectif de moitié, couleurs et timbres nordiques... Le traitement que Sibelius fait subir à la forme la plus connue de la musique est révolutionnaire et fait entrer sa musique dans une nouvelle ère que certains pourront qualifier de néoclassicisme.

L'Opéra et Orchestre national de Montpellier a décidé de réunir ces trois compositeurs, fortement attachés à la culture traditionnelle de leurs pays respectifs, afin de vous proposer un voyage dans ces contrées lointaines au patrimoine naturel et culturel riche et qui sait, si vous fermez les yeux vous pourrez peut être voir ces magnifiques lueurs émeraude qui parcourent de temps à autres le ciel nordique.

C. F. E. Horneman

Aladdin – An adventure Overture for orchestra

Edvard Grieg

Peer Gynt (extraits)

Jean Sibelius

Symphonie n° 3 en ut majeur opus 52

Distribution

Thomas Søndergård, direction

Orchestre national Montpellier Languedoc-Roussillon

Chronologie du programme

1840 : Naissance le 17 décembre de Carl Frederik Emil Horneman au Danemark.

1843 : Naissance le 15 juin d'Edvard Grieg en Norvège.

1862 : Victor Hugo écrit *Les Misérables* et l'architecte Charles Garnier lance la construction de l'Opéra de Paris (1862-1875).

1865 : Naissance le 8 décembre de Jean Sibelius en Finlande.

1866 : Création de *Aladdin – An adventure Overture for orchestra* de Christian Frederik Emil Horneman, Gustave Courbet peint *Le sommeil*.

1870 : Proclamation de la III^e République.

1876 : Création de *Peer Gynt* d'Edvard Grieg, Gustave Moreau peint *Salomé dansant devant Hérode*.

1885 : Louis Pasteur met au point le vaccin contre la rage.

1889 : Inauguration de la tour Eiffel à Paris lors la dixième Exposition Universelle.

1895 : Paul Cézanne achève son tableau *Les joueurs de carte*.

1906 : Mort le 8 juin de Carl Frederik Emil Horneman.

1907 : Création de la *Symphonie n°3 en ut majeur opus 52* de Jean Sibelius, mort le 4 septembre d'Edvard Grieg, Picasso peint *Les Demoiselles d'Avignon*.

1914 : Début de la Première Guerre Mondiale.

1918 : Fin de la Première Guerre Mondiale, le 11 novembre.

1928 : Découverte de la pénicilline par Alexander Flemming.

1931 : Inauguration de Empire state building à New-York.

1939 : Début de la Deuxième Guerre Mondiale, le 1^{er} septembre.

1945 : Fin de la Deuxième Guerre Mondiale, le 2 septembre.

1957 : Mort le 20 septembre de Jean Sibelius.

En amont du concert

Généralement l'orchestre travaille un programme de concert durant **six services de répétition** auxquels s'ajoute une générale. L'orchestre répète dans une salle adaptée, au Corum, la salle Béracasa.

Dernière répétition avant le concert, la générale a lieu dans la salle de concert : l'Opéra Berlioz, le plus régulièrement. Au cours de celle-ci, chaque œuvre doit être exécutée dans son intégralité. Le chef peut décider de faire des « raccords » et faire rejouer certains passages.

Les rituels de l'orchestre

Souvent le public non averti de l'orchestre symphonique exprime la crainte de ne pas savoir comment se comporter pendant un concert.

C'est vrai qu'un concert symphonique s'organise autour d'un certain nombre de rituels qu'il peut être bienvenu de connaître pour ne pas se sentir décalé.

Durée du programme

La durée moyenne d'un concert est de 1h30 de musique environ, avec au milieu un entracte d'environ 20 minutes, soit une durée totale d'au moins deux heures.

Le début du concert

Le temps que le public s'installe, un certain brouhaha est de rigueur, chacun trouve sa place, salue ses connaissances.

Une sonnerie dans le hall d'accueil avertit le public que le concert va bientôt commencer.

L'entrée des musiciens est saluée par une première salve d'applaudissements et une baisse d'intensité lumineuse dans la salle. Au brouhaha du public, répond le brouhaha des instruments de musique, dans une cacophonie jubilatoire : chacun chauffe son instrument.

Puis entre le premier violon, deuxième salve d'applaudissements suivie par le silence dans la salle et l'extinction de la lumière.

Le hautboïste se lève, il donne le « la », repris par tous les instruments à vent puis par le 1^{er} violon puis par toutes les cordes : l'orchestre s'accorde. De nouveau un grand silence s'installe qui précède l'entrée des solistes et finalement celle du chef d'orchestre, applaudis par le public qui se prépare à savourer son plaisir de mélomane.

Applaudissements

Par convenance, on n'applaudit qu'à la fin d'une œuvre : pas d'applaudissements entre les mouvements d'une même œuvre (en moyenne trois ou quatre par concerto ou symphonie) : il faut laisser la musique résonner dans le silence, à moins qu'une performance particulièrement réussie suscite des applaudissements spontanés exprimant la jubilation du public.

C'est généralement au nombre de rappels que l'on mesurera l'enthousiasme du public à la fin du concert.

Le rôle du chef d'orchestre

[...] **Le but du chef d'orchestre est d'unifier le jeu des instrumentistes en tenant compte de sa propre vision musicale, pour servir l'œuvre du compositeur devant le public. Pour cela, les connaissances musicales nécessaires sont très vastes, et le rôle du chef est multiple.**

La technique, parfois appelée gestique, répond à des conventions générales, mais doit être appliquée particulièrement à chaque partition. La fonction primordiale du bras droit, tenant la baguette, est d'assurer le **tempo** et ses variations éventuelles par accident ou par volonté, de souligner la **mise en place rythmique** des différents instruments, d'indiquer la **nuance dynamique** par l'amplitude du geste et simultanément l'**articulation musicale** (staccato, legato, etc.). Le bras gauche rappelle les **entrées des instruments** et exprime le **sentiment musical**. La symétrie entre les deux bras reste donc exceptionnelle chez les chefs bien formés. Cependant, ces critères sont généraux, et les fonctions sont fréquemment interverties ou modifiées suivant les exigences de la musique. Le fait que cette action ne puisse être décrite d'une manière à la fois globale et précise indique en même temps l'impossibilité d'une pédagogie rationnelle et unifiée : les plus grands maîtres ne sont pas issus d'écoles de direction. L'observation des répétitions d'autrui, l'étude des partitions et une longue expérience personnelle sont des facteurs déterminants.

Le chef d'orchestre doit ajouter à une gestique efficace de sérieuses **connaissances psychologiques**. Arrêter un orchestre et dire la chose juste n'est rien sans le « bien-dire ». Le chef doit, en effet, s'assurer une collaboration, compliquée du fait que l'on ne s'adresse pas avec le même vocabulaire à un hautboïste, un corniste ou un timbalier. Cet art difficile rejoint la question de l'**autorité**, dont Gounod dit qu'elle émane de celui qui s'attire non l'obéissance à contrecœur, mais la soumission volontaire, l'adhésion du consentement intime. Il ne faut pas oublier non plus que l'**apparence physique** joue un rôle considérable en la matière : tel chef corpulent ne tirera pas la même sonorité d'un orchestre que tel autre, élancé.

Le public favorisé par une place située en arrière de l'orchestre aura eu la chance de comprendre l'importance du **regard** ou de l'absence de regard d'un chef sur les musiciens. Le **rayonnement de sa présence**, sensible au concert, trouve ici un puissant moyen d'expression.

[...] au début du XX^{ème} siècle, la plupart des chefs dirigeaient-ils très **droits, figés** dans une position qui laissait subsister une énergique battue. Les jeunes chefs plus décontractés ont été accusés d'être des **danseurs gesticulateurs**, mais l'excès en ce sens souvent inefficace et gênant pour les musiciens a été freiné par la radio et le studio d'enregistrement, d'où le public est absent. Quelques chefs, par conviction personnelle, ont **abandonné la baguette pour ne diriger qu'avec les mains**. Ce moyen a pu servir la métrique complexe de certaines pages contemporaines, mais la baguette bien employée comme prolongement du bras est d'une lecture plus aisée pour l'orchestre, et surtout les musiciens éloignés.

Enfin, la **question du « par cœur »** revient périodiquement depuis son introduction par le grand chef allemand Hans Richter. Ce procédé est désavoué par ceux qui savent son influence déterminante sur le public, enthousiasmé de prouesses touchant à l'acrobatie. En réalité, la malhonnêteté serait foncière si le chef ne faisait que suivre par la battue une ligne mélodique prépondérante mémorisée. Or Toscanini, par exemple, dont la mémoire était légendaire, dirigeait ses répétitions par cœur, prouvant ainsi sa connaissance des partitions jusque dans les moindres détails. Les grands chefs actuels trouvent deux avantages à ce système : d'une part, la sensation de posséder tout à fait la partition permet d'en suivre le déroulement mental, tout en la réalisant avec l'orchestre ; d'autre part, un contact permanent avec les musiciens assure la continuité expressive de l'œuvre. Cependant, le grand E. Ansermet dédaignait le « par cœur », en lui reprochant de renforcer le côté spectaculaire de la direction. Ce dernier aspect prend, de nos jours, une importance croissante, car le public s'identifie volontiers au chef d'orchestre, incarnation de l'activité musicale au-dessus de l'anonymat de l'orchestre. Son prestige en vient à attirer dans cette activité des interprètes ayant acquis leur renommée dans d'autres disciplines (M. Rostropovitch, D. Fischer-Dieskau).

La direction d'orchestre n'est donc pas une, mais multiple, et les différentes personnalités qui s'y intéressent lui apportent des réponses aussi variées que sont leurs tempéraments. À cette richesse s'oppose un avenir compromis par le dédain des compositeurs vivants à l'encontre de l'orchestre symphonique, institution musicale historique qui ne répond plus tout à fait à leurs besoins d'expression.

Cet article est extrait de l'ouvrage Larousse « Dictionnaire de la musique ».
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Quelques pistes pour découvrir le rôle du chef d'orchestre

Propositions de vidéos sur YouTube :

- Écoute d'une même œuvre dans différentes versions
Exemple : Scherzo de la *9^{ème} symphonie* de Beethoven
- Visionner la *Symphonie n°88* de Haydn dirigée par Leonard Bernstein (sans les bras !)
- *La grande vadrouille*, scène de la répétition
- Interview du chef d'orchestre Oswald Sallaberger

Aladdin – An adventure Overture for orchestra

Compositeur : Christian Frederik Emil Horneman (-)

Année de création : 1866

Lieu de création : Copenhague

Christian Frederik Emil Horneman

Compositeur Danois

Horneman est né en 1840 à Copenhague dans une grande famille d'artistes. Son Grand-père, Christian Horneman, était un peintre reconnu tandis que son père Johan Ole Emil Horneman, était un compositeur et chanteur populaire. C'est donc dans ce terreau culturel que le jeune Christian Frederik Emil grandit et prit ses premières leçons de musique. L'attrait de la composition le frappa très jeune tant et si bien qu'au court de son adolescence il commença à composer des opéras avec l'aide de son cousin comme librettiste. Son père, qui connu une vague de succès au court des années 1850, décida d'envoyer Christian Frederik Emil se former en Allemagne, à Leipzig plus exactement, où il intégra le prestigieux conservatoire. Durant cette période d'étude il fit la connaissance d'Edvard Grieg avec qui il se liera d'amitié et restera en contact jusqu'à la fin de sa vie. Malheureusement pour le jeune compositeur, il fut rappelé au Danemark pour aider son père au bord de la banqueroute. A seulement 20 ans, il commença une carrière d'enseignant et fonda une maison d'édition musicale avec son père comme directeur. Une fois les finances de la famille restaurées, il put se consacrer à nouveau à la composition. Il fut récompensé d'une bourse d'état en 1867 ce qui lui permit de vivre confortablement et de voyager en Europe afin de confronter ses œuvres aux publics étrangers.

Tout au long de sa vie Horneman n'eut de cesse d'avoir des idées et des initiatives à propos de la musique et de sa diffusion. Une de ces initiatives fut de créer le groupe *Euterpe* avec les compositeurs Edvard Grieg, avec Rikard Nordraak et Gottfred Matthison-Hansen. Ce groupe avait pour double ambition de faire rayonner la musique nordique tout en contrebalançant l'influence de la musique allemande. Malheureusement et comme pour beaucoup de ses idées, ce groupe fondé par Horneman ne dura que deux ans. Il fallut attendre le milieu des années 70 pour que Horneman trouve réellement sa place dans le paysage musical Danois. Ce domaine de prédilection, d'apparence beaucoup plus modeste que la composition et la direction mais cependant primordial est l'enseignement de la musique. Il intégra l'académie de musique de Copenhague et commença à remanier à sa manière l'apprentissage du solfège, dans un premier temps, l'enseignement général de la musique par la suite. Sa dévotion pour la transmission du savoir et la formation des nouvelles générations ne lui laissait cependant guère de temps pour la composition ce qui explique en partie pourquoi si peu d'œuvres de ce compositeur nous soient parvenues.

Lors de ce programme *Aurore Boréale*, nous avons choisi de vous faire entendre son ouverture pour orchestre *Aladdin – an adventure Overture for orchestra*. Cette œuvre de jeunesse reflète les prémices d'une œuvre lyrique que Horneman mettra 20 ans à achever. Dans l'ouverture de cet opéra, il tentera de vous faire voyager dans cet orient fantastique et fantasmé qui inspira beaucoup d'auteurs et de compositeurs à cette époque. Cette œuvre est également le témoignage d'un talent de composition certain et empli de finesse que les méandres de l'histoire et de la vie ne permirent pas à Christian Frederik Emil Horneman d'exprimer avec l'importance qu'il méritait.

***Peer Gynt* (extraits)**

Compositeur : Edvard Grieg (1843-1907)

Année de création : 1876

Lieu de création : Oslo

Edvard Grieg

Compositeur norvégien

Il commence à six ans l'étude du piano avec sa mère et est remarqué par le violoniste Ole Bull qui l'envoie se perfectionner au conservatoire de Leipzig en 1858. Il y restera quatre ans, travaillant notamment avec Moscheles, E. F. Richter et C. Reinecke, puis il retourne en Norvège doutant d'avoir beaucoup appris. En 1863, il part pour Copenhague où règne N. Gade, mais plus importante y est la rencontre avec son compatriote R. Nordraak (1842-1866) et avec le compositeur danois C. Horneman qui aboutit à la création de l'éphémère groupe Euterpe, en réaction contre l'influence allemande de Schumann et de Mendelssohn.

Rentré en Norvège en 1866, il s'installe à Christiania (Oslo) et épouse sa cousine, la cantatrice Nina Hagerup. Sa lutte pour un art national, soutenue par son compatriote H. Kjerulf (1815-1868), est reconnue et révélée à l'étranger par Liszt en 1870. Dès lors, Grieg mène parallèlement la composition, une carrière difficile d'organisateur de la vie musicale en Norvège et ses tournées de concerts. Chef d'orchestre apprécié, il n'est pas un pianiste virtuose, mais un interprète sensible. Avec l'aide de J. Svendsen il arrive peu à peu à imposer son idéal d'une musique nationale, et désormais sa vie est une succession de triomphes et de pénibles dépressions physiques. Il s'éteint le 4 décembre 1907, épuisé par les ultimes tournées de concerts.

La célébrité de Grieg repose sur un certain nombre de malentendus. Ses œuvres les plus jouées aujourd'hui, *Peer Gynt* et le *Concerto en « la »*, pour être populaires, n'en sont pas moins des partitions où les principales qualités du compositeur n'apparaissent pas avec le plus d'évidence ; la lourdeur de son orchestration et son manque de maîtrise de la forme sont des handicaps dont il était d'ailleurs conscient. C'est dans la petite forme que Grieg a toujours été le plus à l'aise, notamment dans ses mélodies et ses pièces pour piano. Une trop rapide assimilation à la musique de salon de la fin du XIX^{ème} siècle ne doit pas dissimuler les qualités de ces œuvres. Audacieux harmoniste, cet initiateur à un art « impressionniste » a influencé des compositeurs tels que Debussy, Ravel et Delius. Son inspiration populaire est également beaucoup plus authentique dans ses pièces vocales et pianistiques que dans les œuvres plus ambitieuses dont Debussy dénonçait le caractère « ficelle et truqué ». Son langage utilise de fréquentes oscillations entre les modes majeur et mineur, tout comme dans les mélodies populaires norvégiennes où la tierce est instable ; sa phrase musicale est large et très lyrique, mais c'est la perfection de l'écriture pianistique qui attire plus encore l'attention et lui permet d'exprimer l'exceptionnelle sensibilité que l'on retrouve tout au long de son œuvre.¹

Genèse

En janvier 1874, le dramaturge Henrik Ibsen offre à Grieg de composer la musique de scène de *Peer Gynt* qui, sous cette forme, affronte les feux de la rampe à Christiania le 24 février 1876. Pressé par les besoins d'argent, le musicien avait accepté ce travail qu'il mena à bien non sans difficultés, mais qui devait à son insu assurer une grande partie de sa gloire

¹ Cet article est extrait de l'ouvrage Larousse « Dictionnaire de la musique »

internationale. Sur les vingt-trois numéros qu'il écrivit, il en choisit quatre en 1888, pour une première suite d'orchestre, et cinq en 1891 pour une seconde, mais la dernière pièce fut abandonnée.

La suite n°1

S'ouvre sur une évocation du jour qui se lève (« J'imagine, disait l'auteur, le soleil qui perce les nuages au premier forte² ») : *Au matin* [...], dont la mélodie est déployée par la flûte, puis le hautbois et enfin les cordes, avant un crescendo³ éclatant ; le thème revient ensuite au cor puis au basson, avant de s'évanouir sereinement. Mais cette page célèbre et séduisante, qui sert de prélude au quatrième acte du drame, fait penser bien plus au soleil du Nord qu'au Maroc (où est censée se dérouler l'action).

C'est aux cordes seules, parfois divisées⁴, qu'est confié le second morceau, la *Mort d'Ase* [...] : une mélodie poignante et dépouillée, une plainte désolée qui accompagne la mort de la mère de Peer Gynt.

Sur un *Tempo de mazurka*, la *Danse d'Anitra* [...] ramène l'auditeur dans l'Afrique du Nord du quatrième acte : Peer, pris pour un prophète, est l'invité d'un sheik et la belle Anitra danse pour le séduire. Rythmée par le triangle et accompagnée pizzicato⁵, sa danse est essentiellement chantée par les premiers violons [...]

La Première suite se termine sur un autre morceau célèbre, *Dans le hall du roi des montagnes* [...], qui prend place au deuxième acte, alors que le héros est conduit devant le trône du roi des trolls. Une note tenue des cors, et le thème prend son essor aux violoncelles et contrebasses, puis au basson, avant de passer aux violons pizzicato, aux hautbois et clarinettes, et de gagner tout l'orchestre en un crescendo dynamique qui, guidé par la petite flûte, atteint son paroxysme dans les dernières mesures.

La suite n°2

On l'a dit, comprenant, outre les quatre pièces que l'on entend couramment, la *Danse de la fille du roi des montagnes*, écartée de la volonté même du compositeur. Elle débute par la *Plainte d'Ingrid* [...] : encadré par un court prélude rendu théâtral par les contrastes de tempo, la peine de la fiancée de Peer, abandonnée dès le début du deuxième acte, au lendemain de ses noces, s'exhale dans une mélodie étreignante en sol mineur, - l'une des plus belles, sans doute écrites par Grieg.

La *Danse arabe* [...] qui la suit, scandée par les percussions, est d'abord exposée par le piccolo et la flûte, que rejoignent la clarinette, le hautbois et le basson, auxquels le cor, le trombone et les cordes fournissent un soutien rythmique. Dans la version originale, le chœur intervient dans les deux moments extrêmes et, dans la partie centrale en *la* mineur, au lieu des premiers violons, c'est une mezzo-soprano qui chante la chanson d'Anitra. Contrairement à la danse de la *Première suite*, toutefois, plus lascive et mélancolique, cette page reste joyeuse et colorée.

² Indication de nuance signifiant que le passage doit être joué avec une certaine intensité sonore

³ Augmentation progressive du volume sonore

⁴ En plusieurs groupes

⁵ Cordes pincées et non frottées

[...] *Retour de Peer Gynt* [...] prélude au cinquième acte et décrit le voyage du héros dont le bateau est pris dans une tempête, avec des accents qui ne sont pas indignés du *Vaisseau fantôme* de Wagner [...]

Une fois les éléments calmés, la flûte, le hautbois, la clarinette et le basson font entendre quelques mesures de transition avant la célèbre *Chanson de Solveig* [...] dans laquelle, pour le concert, les premiers violons remplacent la voix de soprano ; ils ne peuvent toutefois, rendre justice ni à la mélodie ni à la tendre vocalise [...] qui conclut chaque couplet.⁶

Propositions d'écoutes

Captation

Suite n°1 et 2

Guillermo Garcia Calvo, direction

Orquesta Sinfónica de RTVE

La chanson de Solveig

Marita Solberg, soprano

https://www.youtube.com/watch?v=R8AD75_sNJM

Chanson de Solveig chorégraphiée

<https://www.youtube.com/watch?v=joTyZJ9MmrU>

Dans le hall du roi des montagnes

Pour orchestre

Philharmonie Berlin (2011)

<https://www.youtube.com/watch?v=Be3yvl13mv4>

Pour piano

Denis Matsuev, piano

En flash mob

Bachus Classic Orchestra

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

Enregistrement La mort d'Ase

<https://www.youtube.com/watch?v=ATBwxG20Umc>

Peer Gynt chorégraphié

<https://www.youtube.com/watch?v=Lydw07UQ5GM>

Trailer du Théâtre Municipal de Santiago

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

Danse d'Anitra

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

Peer Gynt dans des publicités

Dans le hall du Roi de la Montagne

Bridelight special cuisson 2003 : <http://www.ina.fr/video/PUB2441910079>

Perrier 2015 : https://www.youtube.com/watch?v=BZ_muvch4uo

Oral B, « cross action » 2002 : <https://www.youtube.com/watch?v=eJcQen1tfY>

⁶ *Guide de la musique symphonique*, Sous la direction de François-René Tranchefort, Les indispensables de la musique, Fayard

Symphonie n°3 en ut majeur opus 52

Compositeur : Jean Sibelius (1865-1957)

Année de création : 1907

Lieu de création : Helsinki

Jean Sibelius

Né à Tavastelus, en Finlande, le 8 décembre 1865 au nord d'Helsinki dans une famille parlant le suédois, il fit ses études dans une école de langue finnoise. Étudiant en droit, il interrompit ses études avant de les terminer. Jean Sibelius fait son éducation musicale à Helsinki, Berlin et Vienne. Il ne devient pas un virtuose du violon, comme il l'avait pensé, mais se tourne vers l'enseignement et la composition. De retour à Helsinki en 1892 il y enseigna la théorie musicale.

Entre 1900 et 1929, encouragé par ses pairs et malgré de longues périodes de dépression, il se consacra presque exclusivement à la composition. En 1892, sa symphonie pour solistes, chœur et orchestre *Kullervo* lui apporte la notoriété et contribue à lui assurer un statut de musicien « national » - il recevra d'ailleurs de l'État une pension. D'où l'un des malentendus qui ne cesseront de le poursuivre : si certaines de ses œuvres, et non des moindres, comme le poème symphonique *Finlandia* (1899), sont liées à la situation politique d'un pays encore sous domination russe (la Finlande n'est qu'un duché de Moscou) et qui ne réussira à acquérir son indépendance qu'en 1917, Sibelius n'est en rien un musicien folkloriste. C'est un créateur solitaire, qui, dans son fameux *concerto pour violon* (1903-1905) et dans ses sept symphonies, écrites de 1898 à 1924, poursuit sa route à l'écart des modes, des courants, des tendances.

Après le style nationaliste de ses deux premières, puis le « classicisme moderne » des deux suivantes, le compositeur avait choisi de se retirer loin des hommes, à 40 kilomètres d'Helsinki. Composées dans son chalet forestier, ses trois dernières symphonies traduisent sa conscience mystique de la nature, la pureté des lacs et les nuits étoilées, la fonte des neiges et l'envol des cygnes migrateurs.

Il publie ses ultimes partitions en 1927 avant un silence qui durera quasiment jusqu'à sa mort. Devenu alcoolique, il meurt à Järvenpää, sa tanière payée par le gouvernement finnois, le 20 septembre 1957, à l'âge de quatre-vingt-onze ans. Trente ans de silence total, refermé sur lui-même, accroché à sa radio et à l'alcool, près de sa cheminée, il semble regarder son siècle en silence. Il aurait jeté au feu sa *Huitième symphonie*. Mort à la vie en 1957, mort à la musique en 1926, telle pourrait être son épitaphe. « *Mes œuvres doivent parler pour elles-mêmes* » se lamentait-il alors que s'édifiait déjà autour de lui son image momifiée en héros national. Plus que l'hommage de ses compatriotes, ce qui lui allait droit au cœur dans ses nuits tardives de neige, crépitantes du son de la radio et des bûches, c'étaient les notes fraternelles de Bartók surtout, de Janáček, de Bruckner et de son cher Debussy. Son œuvre ultime est *Tapiola*.

L'originalité et la force de Sibelius

L'aspect essentiellement novateur de sa musique se trouve dans son principe de croissance thématique, qui à partir de courtes cellules, de bribes de thèmes, va faire naître, croître et mourir brusquement, tout un monde. La musique devient une sorte de créature vivante au

devenir biologique. Nous sommes bien loin de la forme sonate ! Comme le remarque Pascal Dusapin dans sa préface au *Jean Sibelius* de Marc Vignal (Fayard), « écouter Sibelius relève d'une expérience où il convient en tout premier lieu de désécrire le fil de son propre apprentissage ».

Sibelius quand il se fut dégagé des influences de Tchaïkovski et de son lyrisme débordant et lacrymal et de Bruckner et de son motorisme obstiné s'est forgé un langage propre et original. Langage fort différent de celui de son exact contemporain, Gustav Mahler. Ce langage est marqué par de brefs motifs incisifs, rageurs, des grands moments longuement tenus, des ostinatos qui font lentement monter la tension, des éclatements soudains et sauvages, des rythmes différents dans le même passage, Mais sa marque est surtout l'orchestration par couches superposées. « Sa modernité ne s'exprime pas en surface, elle est intérieure, c'est en quelque sorte un processus de croissance qui s'épanouit comme une fleur, mais il faut faire des efforts pour le percevoir. » Salonen. Moderne et unique. Ce que Sibelius a inventé, c'est un nouvel « espace » sonore. « Il n'y a rien à prendre chez Sibelius, car il donne Tout », écrit Pascal Dusapin.⁷

Genèse

Commencée en 1904, cette partition eut un long mûrissement et ne fut achevée qu'en 1907 (Sibelius, entre-temps, devait composer des œuvres symphoniques telles que *Pelléas et Melisande* et *la Fille de Pohjola* [...]).

La première audition aura lieu le 25 septembre 1907 à Helsinki, sous la direction du compositeur qui redonnera l'œuvre le 20 février 1908 à la Royal Philharmonic Society de Londres (le dédicataire fut le musicien anglais Granville Bantock, - l'un des premiers propagandistes de Sibelius).

La *Troisième symphonie* s'avère radicalement différente des deux premières : elle répudie tout romantisme, ainsi que toute inspiration nationaliste, et vise à un sobre classicisme ; les formes s'allègent, l'architecture devient plus équilibrée. Elle est en même temps, baignée de sérénité, voire d'optimisme : Ici domine une impression de lumière et de clarté..., on respire comme un parfum d'idylle champêtre » (Marc Vignal), - et l'on a pu surnommer cette symphonie la « Pastorale du Nord ». Elle représente enfin l'amorce d'une tendance, qui s'affirmera bientôt, à la concentration par assimilation des différents mouvements [...].⁸

Nomenclature orchestrale

Bois par deux

Cuivres : 4 cors en fa, 2 trompettes en si bémol et 3 trombones

Percussions : timbales

Cordes : premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles, contrebasses

Structure de l'œuvre

1. *Allegro moderato*
2. *Andantino con moto, quasi allegretto*

⁷ *Tapiola, Les sons amers de la nature* rédigé par Gil Pressnitzer
<http://www.espritsnomades.com/siteclassique/sibeliustapiola.html>

⁸ *Guide de la musique symphonique*, Sous la direction de François-René Tranchefort, Les indispensables de la musique, Fayard

3. *Moderato – Allegro (ma non tanto)*

La symphonie

En quelques mots

La symphonie est **le plus récent des grands genres instrumentaux** (suite, sonate et concerto). Née de façon quasi simultanée en Italie, en Allemagne du Sud et en Autriche pendant le 2^{ème} tiers du XVIII^{ème} siècle, elle est le fruit d'une fusion entre l'écriture orchestrale des ouvertures d'opéra et l'architecture de la sonate, avec ses trois ou quatre mouvements de même tonalité (à l'exception du mouvement lent). Pour cette raison, elle est souvent présentée comme une sonate d'orchestre. Originellement assez brève (environ quinze minutes à l'époque de Mannheim) et conçue pour un orchestre de petite taille (usuellement deux hautbois, deux cors, cordes et basse continue), son **évolution est spectaculaire**, qui la mène à des œuvres dépassant souvent une heure (Bruckner, Scriabine, etc.) écrites pour d'immenses orchestres post-romantiques.

Représentant principal (avec la sonate) de la notion plus tardive de « musique pure », c'est-à-dire d'une musique où la **dramaturgie est exclusivement fondée sur des jeux – voire des conflits – abstraits** (les personnages de ces conflits sont des motifs, des thèmes ou des idées musicales, de nature certes expressives, mais qui ne représentent rien de concret ou de « représentable »). **Son champ s'élargit au XIX^{ème} siècle à la musique à programme** (Berlioz), quelquefois (dès Beethoven) en **introduisant des voix chantées** (solistes ou chorales), aboutissant finalement à la **naissance de la symphonie de Lieder** (Mahler, Le Chant de la terre), voire de **psaumes** (Stravinsky). La symphonie a souvent été **un laboratoire** offrant aux compositeurs l'occasion de tenter les alliages de couleurs instrumentales les plus divers et les plus subtils.

Guide des genres de la musique occidentale, Eugène de Montalembert, éd. Henry Lemoine/Fayard-Les indispensables de la musique, 2010
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Caractéristiques :

La symphonie est caractérisée par :

- l'emploi de **l'orchestre comme ensemble-masse**, sans qu'il y ait opposition permanente d'un soliste à cette masse ; les solos dans les symphonies sont en principe des « prises de parole » isolées, au nom et au bénéfice de l'ensemble dont ils se détachent ;
- un plan en **4 mouvements**, disposés selon le moule de la sonate classique : *allegro* de forme sonate, précédé ou non d'une courte introduction lente ; mouvement lent, *adagio* ou *andante* ; *menuet* ou *scherzo* dansant à trois temps ; *finale* rapide de forme sonate, ou rondo-sonate ; on a parfois appelé, pour cette raison, la symphonie une sonate pour orchestre ;
- des **proportions** qui, après Haydn, « fondateur » de la symphonie au sens moderne, et à partir de Beethoven, tendent (à de notables exceptions près il est vrai) à être de plus en plus importantes (une heure et demie chez Mahler, voire deux heures chez Messiaen).

Étymologiquement, le terme de symphonie dérive du grec *symphonia* (*sun*, « avec » ; *phônê*, « son »), « **union de sons** », « **harmonie** », « **accord** », « **consonance** » et aussi « **concert** ». Il a pris par métonymie **une foule de sens**, désignant tantôt un instrument (dans l'Antiquité une sorte de tambour et au Moyen Âge, sous le nom de « chifonie » ou « chifoine » la vielle à roue ou un autre instrument basé sur le même principe), tantôt la **masse de l'orchestre** lui-même, tantôt **une intervention purement instrumentale ou orchestrale au sein d'une œuvre vocale** sacrée (motet) ou profane (opéra), et enfin, à partir du XVII^e siècle, **différents genres musicaux** d'abord peu définis, dont le point commun était d'employer le ou les instruments sans la voix ni le texte, qu'il s'agisse de suites instrumentales (*Symphonies pour les soupers du roy* de Michel Richard Delalande), de pièces polyphoniques pour instruments seuls (les *sinfonie* de Rossi et Banchieri) ou même de pièces instrumentales en solo (*sinfonia* au début d'une *partita* pour clavecin de Jean-Sébastien Bach). La symphonie moderne ne s'est trouvée qu'au milieu du XVIII^e siècle, mais il est curieux de noter qu'elle s'est définie d'abord par l'exclusion de la voix et du texte, et que celui qui l'a portée le plus haut, **Beethoven**, est aussi celui qui a fini par y réincorporer, dans sa 9^e, le texte et la voix. Comme si la symphonie avait toujours conservé un rapport secret avec la voix humaine et la musique dramatique, fût-ce sous la forme de l'exclusion ou de la sublimation.

Au XVII^e siècle, le dictionnaire de musique de Brossard définit la symphonie comme une « *composition pour les instruments* », et, dans celui de Jean-Jacques Rousseau on lit que « *le mot symphonie s'applique à toute musique instrumentale, tant à des pièces qui ne sont destinées que pour les instruments, comme les sonates et les concertos, qu'à celles où les instruments se trouvent mêlés avec les voix, comme dans nos opéras et dans plusieurs autres sortes de musique* ».

On fait dériver la symphonie au sens moderne, c'est-à-dire la « *sonate pour orchestre* » dont **Haydn a stabilisé le moule**, de genres tels que **l'ouverture d'opéra à l'italienne**, avec ses 3 mouvements vif-lent-vif, jouée avant le lever du rideau, ou que l'ouverture d'opéra à la française fixée par Lully, également à 3 parties, mais dans l'ordre inverse : lent (pointé) -vif (fugué)-lent. De **l'ouverture à la française**, la symphonie aurait gardé le principe d'une introduction lente au premier mouvement rapide, enchaînée directement à lui. **Les genres de la suite, du concerto et de la sonate instrumentale** ont également contribué à la **naissance de la forme symphonique**. [...]

Le plan de la symphonie

La naissance de la symphonie moderne est généralement associée à l'**ajout d'un 4^e mouvement** venant se glisser entre le mouvement lent central et le mouvement rapide final de l'ouverture à l'italienne de coupe vif-lent-vif, donc à l'**intérieur d'une forme traditionnelle tripartite** conservée par le concerto, et qui en soi témoignait d'une belle symétrie. Mince conquête, en apparence, que ce petit **menuet** issu de la suite, avec son trio central, son rythme simpliste et son inspiration aimable : comment put-il contribuer à engendrer une forme nouvelle ? En cassant et en décentrant la symétrie vif-lent-vif, il **donna à la symphonie ses bases modernes**. Succédant à la gravité ou au charme mélodique du mouvement lent, le menuet vint **affirmer un besoin de mouvement et de légèreté tout en aidant le finale à reprendre dans une dimension plus sérieuse et plus ambitieuse**. En faisant « tampon » entre les langueurs du mouvement lent et la brillance du finale, le menuet ou le scherzo **permettent à l'auditeur de respirer, et aux mouvements qui le précèdent et le suivent de s'étendre l'un et l'autre, de se raffiner, et de devenir infiniment plus complexes**. On peut dire que le finale de symphonie ne conquiert son indépendance, son ambition, sa largeur de perspectives qu'à la faveur du « détour » apporté par le 3^{ème} mouvement détour qui, en l'éloignant encore plus du premier mouvement, lui permit de renouer avec lui un lien plus fort, plus large. Quand deux mouvements vifs se tendent la main par-delà un seul mouvement lent, comme dans le concerto, on débouche sur une simple complicité entre gens d'action, sans grand enjeu, pour une partie gagnée d'avance : souvent, l'allegro final d'une forme tripartite ne peut que viser court. Mais quand deux mouvements, et non un seul, séparent le premier et le dernier, et que l'un de ces deux mouvements est nettement léger, le finale ne peut que viser plus loin et plus haut. Il doit en effet contrebalancer un échafaudage déjà lourd et complexe de trois mouvements contrastés dont les forces convergent en lui.

La symphonie **conserva en outre des liens secrets avec l'opéra**, puisqu'elle est issue, notamment, **de l'ouverture d'opéra**. Le *finale* de symphonie se joue sur une **scène plus vaste, plus encombrée de péripéties, que le finale de concerto**, et ne peut plus compter, pour s'imposer, sur un simple effet de contraste et de dynamisme. Tout cela n'est, bien sûr, qu'une tendance, une potentialité, et il s'en faut de beaucoup que tous les *finales* de symphonies soient aussi ambitieux. Mais, dans certains *finales* de symphonies très plaisantes se contentant de prolonger sur une allure binaire et vive la gaieté ternaire du menuet-scherzo (cf. la 6^{ème} *Symphonie* de **Schubert**), on ressent, qu'on le veuille ou non, une certaine impression de redondance. À moins que, comme dans l'*Italienne* de **Mendelssohn**, ne soit jouée la carte du « *toujours plus vite, plus brillant* ». Ainsi, le *finale* tend à être placé sous le signe du « plus » : plus brillant, plus rapide, plus étonnant, plus savant. L'œuvre de **Mozart** (cf. la symphonie *Jupiter*) et celle de Joseph **Haydn** comptent déjà de ces *finales* placés sous le signe du triomphe et de la surenchère. Mais c'est évidemment avec **Beethoven** et surtout avec ses successeurs que le *finale* acquiert cette fonction dans la symphonie moderne.

Un autre problème de plan est celui de la **place respective des deux mouvements centraux, le mouvement lent et le menuet-scherzo**. Une innovation de plus en plus fréquente, à partir de la 9^e *Symphonie* de Beethoven, consiste à **intervertir l'ordre habituel pour placer le scherzo en deuxième position**. On en voit bien la raison dans le

cas précis de la *Neuvième*, où l'*adagio* est traité comme une longue méditation introductive au finale. Un *scherzo* placé immédiatement après cet *adagio* viendrait en effacer la tension, et la dépenser sous la forme d'une excitation légère. Il devint d'ailleurs plus difficile, au XIX^{ème} siècle, de réussir un *finale* rapide immédiatement précédé d'un *scherzo*. La variante introduite par Beethoven fut donc assez souvent reprise car elle est propice aux vastes *finales* dramatiques venant exploser après la lenteur recueillie d'un *adagio*. De même, mis en deuxième position, le *scherzo* introduit souvent un élément terrestre et mondain, voire païen et dionysiaque, après lequel le mouvement lent apparaîtra d'autant plus recueilli et plus grave. C'est donc encore une fois ce mouvement intermédiaire de « divertissement » (au sens pascalien) qu'est le *scherzo* qui, **selon son emplacement avant ou après le mouvement lent, conditionne l'équilibre ou plutôt le déséquilibre général**. Ceci dans la mesure où étant facteur de dissymétrie et de déséquilibre, le *scherzo* ou le *menuet* devient du même coup facteur d'ouverture, d'inquiétude et d'expansion, par opposition à la symétrie satisfaite et fermée du concerto classique, à peine remise en cause pendant des siècles. À noter également que, grâce à ses *menuets-scherzos*, la musique symphonique put honorer ses racines populaires.

Entre les quatre parties de la symphonie, quel que soit leur ordre, il y a une répartition des fonctions, avec des dominances : dominance de la forme et de l'affirmation tonale dans le premier mouvement ; dominance de l'élément mélodique et lyrique pour le mouvement lent ; dominance de la pulsation rythmique pour le *scherzo* ou le *menuet*. Que reste-t-il alors au finale ? Une dimension théâtrale, rhétorique et dramaturgique, par sa fonction même, donnant à la forme son point d'aboutissement, peut-être son sommet, ou à défaut son issue. [...]

<http://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/symphonie/170269>

Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Cahier pédagogique élaboré par le service jeune public, enseignement supérieur et actions culturelle de l'Opéra et Orchestre nation de Montpellier Occitanie Pyrénées-Méditerranée.

Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique.

Equipe

Marie Antunes

Responsable

Florence Thiéry,

Aurelio Croci

Assistants

Tom Garcia

Médiateur culturel

Contact

04 67 60 1971

04 67 60 02 81

Standard : 04 67 60 19 99

jeunepublic@oonm.fr

En savoir plus

Des détails sur l'ensemble des actions de sensibilisation et la programmation des concerts éducatifs sont disponibles sur le site internet de l'Opéra Orchestre à la rubrique Petits et Grands www.opera-orchestre-montpellier.fr

