



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée



Carnet
Spectacle

Accord parfait

Brahms • Stravinsky



Opéra Orchestre National Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale
Roderick Cox
directeur musical

Bibliographie:

TRANCHEFORT, François-René (dir.), *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, coll. « Les Indispensables de la musique », 1986

FRANÇOIS-SAPPEY, Brigitte, *Johannes Brahms, Chemins vers l'absolu*, Paris, Fayard, coll. « Les chemins de la musique », 2018

LOOTEN, Christophe (avec la participation de), *Brahms par ses lettres*, Arles, Actes sud, 2017

BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1989

STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie*, Paris, Denoël, 2000

PRITCHARD, Jane, *Les Ballets russes de Diaghilev: quand l'art danse avec la musique*, Paris, Monelle Hayot, 2011

PURVIS, Alston, *Les Ballets russes, Art et design*, Paris, Hazan, 2009



Accord parfait

Brahms • Stravinsky

Johannes Brahms (1833–1897)

Nänie opus 82

Concerto pour violon et violoncelle en la mineur
opus 102

Igor Stravinsky (1882 – 1971)

Petrouchka

Yi-Chen Lin direction

Raphaëlle Moreau violon

Edgar Moreau violoncelle

Alan Woodbridge chef de chœur

Chœur Opéra Grand Avignon

Noëlle Gény cheffe de chœur

Chœur Opéra national Montpellier Occitanie

Orchestre national Montpellier Occitanie

Répétition générale scolaire

ven 14 fév. à 9h30

Opéra Berlioz, Le Corum

Représentations tout public

• ven 14 fév. à 20h

• sam 15 fév. à 17h

↳ Durée : ± 2h10 avec entracte

↳ Prélude au concert : ven 14 fév. à 19h,
Salle Louisville, Le Corum



Johannes Brahms (1833–1897)

Né au sein d'une famille modeste de Hambourg le 7 mai 1833, Johannes Brahms s'initie à la musique avec son père, artisan qui jouait du cor et de la contrebasse en amateur. Il débuta très jeune une carrière de musicien populaire, jouant du piano dans les cabarets et les tavernes de Hambourg. Parallèlement, il suivit l'enseignement de Kossel en piano et Marxsen en composition, et de cette éducation il gardera toute sa vie une passion pour Mozart, Bach et surtout Beethoven. En 1853, Brahms a vingt ans et part en tournée avec le violoniste hongrois Eduard Remenyi qui parachèvera sa formation en lui donnant le goût de cette musique tzigane qui fécondera bon nombre de ses pièces. 1853 fut une année riche en rencontres puisqu'il y

fera la connaissance de Liszt ainsi que de Robert et Clara Schumann, avec qui il gardera toute sa vie une relation amicale profonde.

En 1859, alors professeur de musique à la cour du Prince de Lippe et directeur de la musique à Detmold, il écrit son premier *Concerto pour piano* et deux *Sérénades*, deux premières œuvres pour orchestre. À partir de 1862, il se fixe à Vienne qu'il ne quittera plus jusqu'à sa mort le 3 avril 1897. Il y compose d'abord ses grandes œuvres pour piano avant de revenir à l'orchestre en 1873 avec les *Variations sur un thème de Haydn*, mais il faudra attendre 1876 pour que Brahms, tétanisé par la figure tutélaire de Beethoven, ose enfin, à l'âge de quarante-trois ans, composer sa *Première symphonie*.

Compositeur à la fois académique et novateur, attaché à la rigueur et à la fermeté formelle de ses prédécesseurs classiques, Brahms, tout en dédaignant l'opéra ou la musique à programme chère à ses contemporains, n'en est pas moins l'un des plus grands représentants de la musique Romantique.



Igor Stravinsky (1882–1971)

Igor Stravinsky est né le 17 juin 1882 à Oranienbaum (Russie) et meurt le 6 avril 1971 à New York (États-Unis). Bien qu'il soit le fils d'un chanteur du théâtre Mariinski (Théâtre Impérial), le jeune Stravinsky ne fréquentera jamais aucun conservatoire et se formera à la musique tout en menant ses études de droit. Ainsi, il devient en 1903 l'élève particulier de Rimski-Korsakov et, en 1907, il compose sous l'égide de son professeur sa Symphonie en mi bémol.

En 1909, le jeune compositeur reçoit de Diaghilev, directeur des Ballets russes, la commande de *L'Oiseau de feu*, dont la première a lieu à Paris l'année suivante. À partir de cet événement et en seulement trois ans, la

carrière de Stravinsky s'accélère, son langage harmonique change et sa production se densifie (*Petrouchka* en 1911, *Le Sacre du printemps* en 1913, *Le Rossignol* en 1914). C'est durant ces années parisiennes qu'il fait des rencontres déterminantes, notamment celles de Ravel, Dukas, Manuel de Falla, ou encore Debussy.

Durant la Première Guerre mondiale, Stravinsky s'installe en Suisse et ne reviendra en France que de 1920 à 1939 (sa période néo-classique). Il s'installe ensuite définitivement aux États-Unis où il s'intéresse à une multitude de genres musicaux et révisé un certain nombre de ses anciennes compositions.

Le catalogue du compositeur demeure dominé par ses œuvres chorégraphiques, genre pour lequel il ouvrira de nombreuses pistes nouvelles tout au long de sa carrière. Tout en conservant une forte identité stylistique, Stravinsky ne cessera de contribuer, par ses recherches, à l'évolution des langages musicaux du XX^e siècle, marquant définitivement son temps par la création d'un nouvel univers sonore.



Yi-Chen Lin, cheffe d'orchestre

Yi-Chen Lin est née dans une famille de musiciens à Taipei (Taiwan) et s'est formée à Vienne, d'abord comme violoniste et pianiste, puis comme cheffe d'orchestre.

En juin 2009, elle fait ses débuts en tant que cheffe d'orchestre avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Vienne avec un programme incluant les *Deux Portraits* de Bartók. Depuis, elle a donné des concerts en Italie, Espagne, Portugal, Slovénie, Allemagne, Autriche etc. où elle travaille

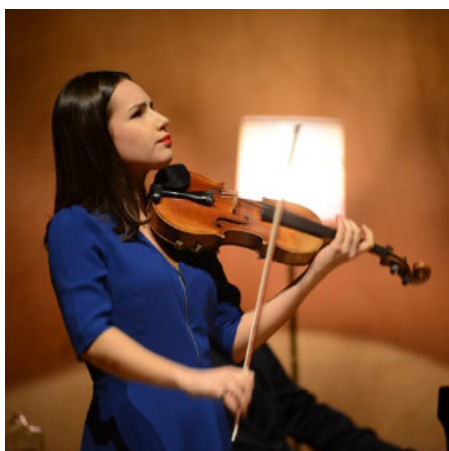
fréquemment avec des orchestres renommés : Tonhalle Orchestra Zurich, Frankfurt Radio Symphony, SWR Symphonieorchester, Orchestra Filarmonica del Teatro Comunale di Bologna, Orchestre symphonique slovène, Orquesta Sinfónica RTVE Madrid, Orquesta Sinfónica Portuguesa, Orquesta de la Comunidad de Madrid, Orchestra della Fondazione Carlo Felice di Genova, Orchestre national basque et Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Yi-Chen Lin est invitée régulièrement à des festivals tels que le Rossini Festival à Pesaro en Italie, le Quincena Musical à San Sebastián et le Festival de San Lorenzo en Espagne.

Elle est également active dans le domaine lyrique et a accepté les invitations du Teatro Nacional de São Carlos à Lisbonne, Teatro de la Zarzuela à Madrid (Carmen), Teatro Comunale di Bologna (*Le nozze di Figaro*), Teatro Principal à Palma de Mallorca (*L'elisir d'amore*) et l'Opéra de Tenerife (*Il viaggio a Reims* de Gioachino Rossini).

Depuis 2020–21, Yi-Chen Lin travaille comme Kapellmeister et cheffe assistante au Deutsche Oper Berlin. Elle y a lancé la saison 2021–22 avec une nouvelle production de *Greek* de Mark-Anthony Turnage, mise en scène sur un parking par Pinar Karabulut, et qui lui a valu une large renommée internationale.

Récemment elle a dirigé le Vlaamse Opera (*L'Heure espagnole*), les orchestres symphoniques de Düsseldorf, Munich et Odense au Festival de Bregenz, l'orchestre de l'Opéra national de Lyon, l'Orchestre national de Metz, ainsi que le Teatro Principal di Palma (*Les Contes d'Hoffmann*), SWR-Sinfonieorchester et le Tonhalle Orchester Zurich.



Raphaëlle Moreau, violon

Artiste engagée, Raphaëlle Moreau s'est produite sur les plus grandes scènes internationales. Révélation des Victoires de la Musique classique en 2020, elle a remporté le Premier Grand Prix du XVI^e Concours Postacchini et est lauréate de prestigieuses fondations comme Nicati-de-Luze et Banque Populaire. Formée au Conservatoire de Paris, elle a également étudié avec Pavel Vernikov à Fiesole et Renaud Capuçon à Lausanne. Violon solo dès 21 ans au Gustav

Mahler Jugendorchester, elle a collaboré avec Herbert Blomstedt, Jonathan Nott et Vladimir Jurowski, se produisant dans des salles prestigieuses telles que le Musikverein de Vienne et l'Elbphilharmonie de Hambourg. Elle a également occupé le poste de violon solo avec l'Orchestre Gulbenkian, l'Orchestre Symphonique de Bretagne et le Capitole de Toulouse. Soliste renommée, elle s'est produite avec des ensembles tels que l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Padeloup, ainsi que l'Orchestre de Chambre de Lausanne et de Lituanie. Chambriste passionnée,

Raphaëlle joue aux côtés de musiciens comme Renaud et Gautier Capuçon, Nicholas Angelich ou Nathalia Milstein, collaborant également avec ses frères Edgar, David et Jérémie. Fervente défenseuse de la musique contemporaine, elle a créé des œuvres composées par Camille Pépin, Philippe Hersant ou Éric Tanguy. En 2023, elle a interprété le Concertino d'Howard Shore en création française avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France. Raphaëlle s'est produite à la Philharmonie de Paris, au Festival de Saint-Denis, au Rheingau Musik Festival ou encore au Festival de Pâques d'Aix-en-Provence. Son disque *Duelles* (Mirare, 2023), dédié aux femmes compositrices, a été salué par la critique.



Edgar Moreau, violoncelle

Né en 1994, Edgar Moreau est lauréat des concours Rostropovitch 2009, Tchaikovsky 2011 et Young Concert Artist 2014. Formé au CNSM de Paris avec Philippe Muller, puis auprès de Frans Helmerson à Kronberg, il débute à 11 ans dans le *Concerto* de Dvořák avec l'Orchestre du Teatro Regio de Turin. Edgar se produit sur les plus grandes scènes internationales : Carnegie Hall, Philharmonie de Berlin, Musikverein de Vienne, Hollywood Bowl, Suntory Hall

de Tokyo, ainsi que dans des festivals prestigieux comme Verbier, Salzbourg, Montreux ou Aix-en-Provence. Il collabore avec des chefs renommés tels que Gustavo Dudamel, Valery Gergiev, Myung-Whun Chung, François-Xavier Roth ou Marin Alsop et se produit régulièrement avec les plus grands orchestres : Orchestre de Paris, Philharmonique de Radio France, London Symphony, New York Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Munich Philharmonic, Malher Chamber Orchestra et Israel Philharmonic, entre autres. Passionné de musique de chambre, il joue avec Martha Argerich, Yo-Yo Ma, Renaud Capuçon, David Kadouch, Khatia Buniatishvili et ses frères et sœur musiciens.

Son premier album *Play* (2014, Erato) est suivi de *Giovincello* avec Il Pomo d'Oro (ECHO Klassik 2016). Il a ensuite enregistré des œuvres de Debussy, Franck, Offenbach, Gulda, ainsi que le disque *A Family Affair* (2020, avec sa sœur et ses frères), *Transmission* (musique hébraïque), et tout récemment les concertos de Dutilleux et Weinberg avec Andris Poga (2023, Warner Classics).

Récompensé par deux Victoires de la Musique (2013, 2015), un ECHO Klassik (2016) et ECHO Rising Stars (2017), Edgar joue un violoncelle de David Tecchler de 1711 et un archet de Dominique Peccatte.

Genèse des œuvres

Johannes Brahms

Nänie opus 82, 1881

Aux origines de la création de cette pièce pour chœur mixte et orchestre, il y a la profonde émotion de Brahms à la mort de son ami Hermann Goetz en 1876, compositeur qui avait lui-même mis en musique le texte de Schiller. Quatre ans plus tard, à la mort d'un autre de ses amis, le peintre Anselm Feuerbach, Brahms revint à ce poème, porteur de consolation. Le *Nenie* de Schiller se mua en *Nänie*, et fut créé le 6 décembre 1881 à la Tonhalle de Zurich. La partition est dédiée à la mère du peintre disparu. La pièce, en hommage à un tenant du néo-classicisme, évoque les « naniae » de l'antiquité, ces chants plaintifs entendus à Rome lors de funérailles. Le texte évoque trois moments tragiques de la mythologie grecque : Orphée attendrissant Hadès après la mort d'Eurydice, la mort d'Adonis et celle d'Achille que ne peut sauver sa mère Thétis, pleurant avec les Néréides.



Friedrich von Schiller (1759–1805)

Nenie

Auch das Schöne muß sterben! Das Menschen und
Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen
Zeus.
Einmal nur erweichte die Liebe den
Schattenbeherrscher,
Und an der Schwelle noch, streng, rief er zurück
sein Geschenk.
Nicht stillt Aphrodite dem schönen Knaben die
Wunde,
Die in den zierlichen Leib grausam der Eber
geritzt.
Nicht errettet den göttlichen Held die unsterbliche
Mutter,
Wann er, am skäischen Tor fallend, sein Schicksal
erfüllt.
Aber sie steigt aus dem Meer mit allen Töchtern
des Nereus,
Und die Klage hebt an um den verherrlichten
Sohn.
Siehe, da weinen die Götter, es weinen die
Göttinnen alle,
Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene
stirbt.
Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten,
ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

La Beauté aussi doit mourir! Elle qui subjugué les
hommes et les dieux
N'émeut pas la poitrine d'airain de Zeus stygien.
Une fois seulement, l'amour attendrit le Maître des
Ombres,
Et encore sur le seuil, il déclina son cadeau d'un
grand cri.
Aphrodite ne calme pas la blessure du bel enfant
Au corps délicat déchiré par le cruel verat.
La mère immortelle ne sauve pas le héros divin,
Quand, tombant à la porte Scée, il accomplit son
destin.
Mais elle émerge de la mer, avec toutes les sœurs
de Nérée,
Et alors sa lamentation s'élève pour son glorieux
fils.
Vois! les dieux pleurent, et toutes les déesses
pleurent
La disparition de la Beauté, la mort de la
perfection.
Une complainte dans la bouche de la bien aimée
aussi est merveille,
Car le commun disparaît sans bruit dans les enfers
d'Orcus.

Johannes Brahms

Concerto pour violon et violoncelle opus 102, 1887

À la fin d'une décennie prolifique pendant laquelle il composa l'essentiel de sa musique symphonique, après avoir mis un terme à ses quatre symphonies, Brahms dit adieu à la composition pour orchestre en écrivant ce sommet que représente le *Double Concerto pour violon et violoncelle*. Après quoi, il se consacrera aux formes plus intimistes de la musique de chambre pendant les dix dernières années de sa vie. C'est une forme rare au XIX^e siècle que ce double concerto, pourtant pratiquée assidument dans les périodes précédentes dans la continuité du *concerto grosso* baroque. Mais c'est plus vraisemblablement le modèle beethovenien du *Triple concerto* que Brahms avait en tête. Concerto de soliste avec une dimension symphonique très marquée, l'œuvre achève à la fois le cycle des symphonies et celui des concertos de Brahms. On peut y voir la synthèse de son écriture orchestrale mais également de son écriture mélodique, l'union des deux instruments à cordes se complétant dans leur tessiture étant souvent comprise comme le dialogue de deux voix, féminine et masculine, d'une complicité évidente.



Joseph Joachim (1831–1907)

L'idée de l'écriture d'une telle œuvre vient de la volonté de Brahms de se réconcilier avec son grand ami Joseph Joachim, violoniste de renom, dédicataire de son *Concerto pour violon*, et avec lequel il était en froid depuis le divorce du violoniste. Il profite pour cela d'une demande de concerto de la part du violoncelliste Robert Hausmann, membre d'un quatuor avec Joaquim, pour élaborer une œuvre double. Joaquim, sensible à la démarche de Brahms, se rapprochera de lui et les trois musiciens travailleront de concert à l'écriture de l'œuvre.

Igor Stravinsky

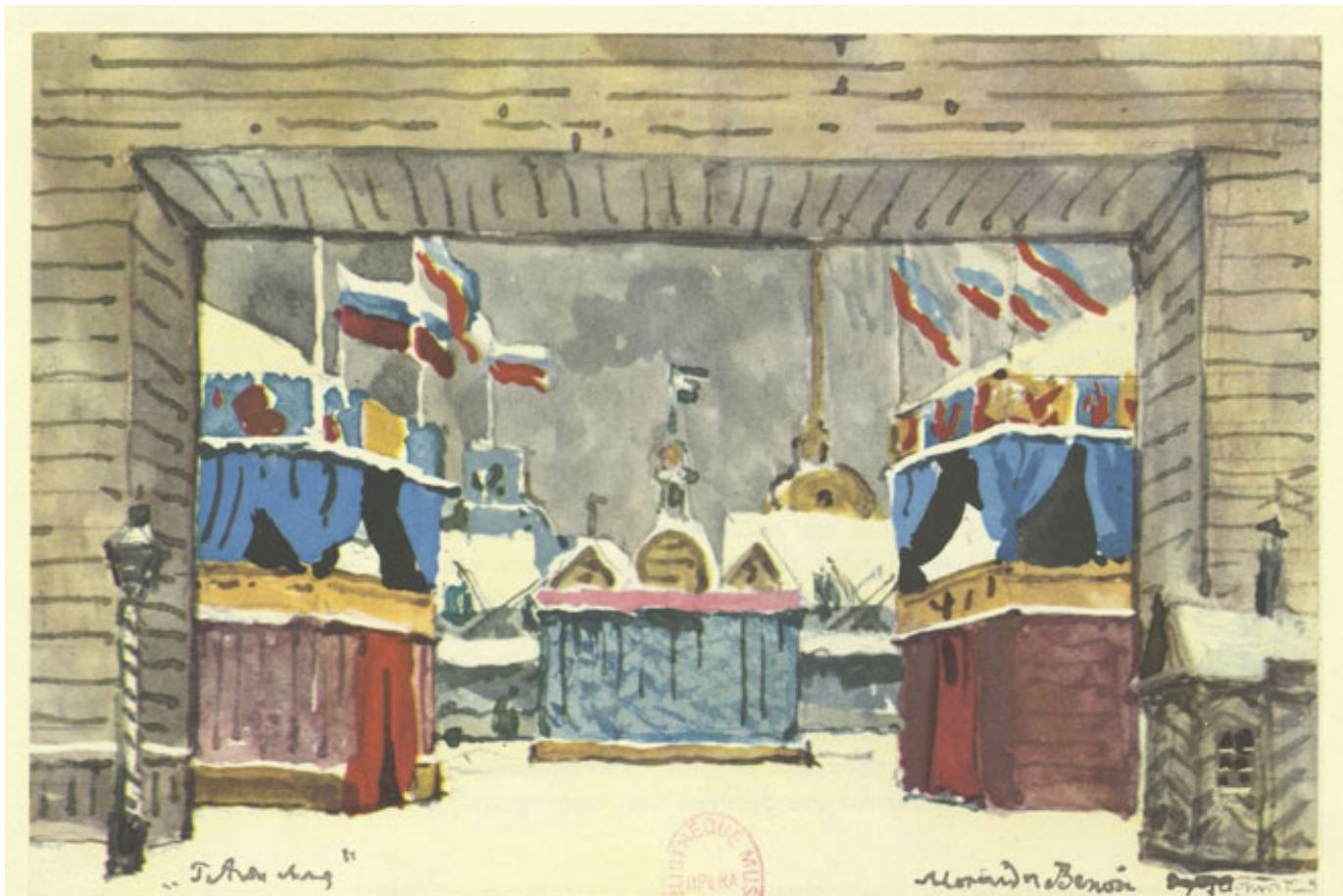
Petrouchka, 1911

Paris, 1911. Auréolé du succès de *L'Oiseau de feu*, deux ans avant de faire basculer la musique et la danse dans le XX^e siècle, Stravinsky se frotte à nouveau aux Ballets Russes de Serge Diaghilev en proposant au public du Théâtre du Châtelet un tout nouveau ballet sur un sujet russe : *Petrouchka*. Pourtant, l'œuvre aurait dû initialement prendre la forme d'un concerto pour piano. Stravinsky lui-même en relate la genèse quelques vingt ans plus tard dans les *Chroniques de ma vie* : « En composant cette musique, j'avais nettement la vision d'un pantin subitement déchaîné qui, par ses cascades d'arpèges diaboliques, exaspère la patience de l'orchestre, lequel, à son tour, lui réplique par des fanfares menaçantes. Il s'ensuit une terrible bagarre qui, arrivée à son paroxysme, se termine par l'affaissement douloureux et plaintif du pauvre pantin. Ce morceau bizarre achevé, je cherchai pendant des heures, en me promenant



Vaslav Nijinski dans le rôle-titre de *Petrouchka* en 1911

au bord du Léman, le titre qui exprimerait en un seul mot le caractère de ma musique et, conséquemment, la figure de mon personnage. Un jour, je sursautai de joie. Petrouchka! L'éternel et malheureux héros de toutes les foires, de tous les pays! C'était bien ça, j'avais trouvé mon titre!» C'est Diaghilev lui-même qui poussera Stravinsky à transformer les ébauches de son concerto en ballet développant le thème des amours contrariées de Petrouchka. Chorégraphié par Fokine, interprété par Nijinski, le ballet fut néanmoins accueilli de façon très tiède par un public lui reprochant ses nombreuses innovations sonores.



Décor d'Alexandre Benois pour les tableaux I et IV de *Petrouchka*, 1911 © Gallica-BnF

Sous-titré « Scènes burlesques en quatre tableaux », le ballet se subdivise ainsi (extrait de la partition de 1947) :

Tableau I (la foire du mardi gras)

Au milieu des réjouissances de la semaine grasse un vieux Charlatan à l'aspect oriental produit devant le public ébahi, des poupées animées Petrouchka, la Ballerine et le Maure, lesquelles exécutent une danse effrénée.

Introduction (À la foire du Mardi-Gras)

La cabine du charlatan

Danse russe

Tableau II (chez Petrouchka)

La magie du Charlatan leur a communiqué tous les sentiments et les passions humaines. C'est Petrouchka qui en est doué plus que les autres. Aussi souffre-t-il davantage que la Ballerine et le Maure. C'est avec amertume qu'il ressent la cruauté du Charlatan, son esclavage, son exclusion de la vie commune, sa laideur et son aspect ridicule. Il cherche à trouver une consolation dans l'amour de la Ballerine et il est sur le point de croire à son succès. Mais la belle le fuit, n'étant qu'effrayée par ses manières bizarres.

Tableau III (chez le Maure)

L'existence du Maure est toute différente. Il est bête et méchant, mais son aspect somptueux séduit la Ballerine qui tâche de le captiver par tous les moyens, ce qui lui réussit enfin. Juste au moment de la scène d'amour arrive Petrouchka, furieux de jalousie, mais le Maure a vite fait de le mettre à la porte.

Chez le Maure
Danse de la ballerine
Valse de la ballerine et du Maure

Tableau IV (la foire du mardi gras, la nuit)

La fête de la semaine grasse est à son comble. Un marchand fêtard accompagné de chanteuses tziganes distribue à la foule des poignées de billets de banque. Des cochers dansent avec des nourrices, arrive un montreur d'ours avec sa bête et finalement, une bande de masques emmène tout le monde dans un tourbillon endiablé. Tout à coup des cris partent du petit théâtre du Charlatan. La rivalité entre le Maure et Petrouchka finit par prendre un tour tragique. Les poupées animées s'échappent du théâtre en courant et le Maure assomme Petrouchka d'un coup de sabre. Petrouchka, misérable, meurt sur la neige entouré de la foule en fête. Le Charlatan, qu'un policier est allé quérir, s'empresse de tranquilliser tout le monde et sous ses mains, Petrouchka redevient poupée. Il prie ceux qui l'entourent de s'assurer que la tête est en bois et que le corps est rempli de son. La foule se disperse. Le Charlatan, resté seul, aperçoit à sa grande terreur au-dessus du petit théâtre le spectre de Petrouchka qui le menace et fait des grimaces de moquerie à tous ceux que le Charlatan a bernés

Danse des Nourrices
Le Paysan et son ours dansant
Le Joyeux négociant et deux Bohémiennes
Danse des personnalités et de leurs suivants
Les Artistes de théâtre
Le Combat entre le Maure et Petrouchka
Mort de Petrouchka
Vision du fantôme de Petrouchka

Si la pièce est écrite pour être chorégraphiée, Stravinsky a indiqué sur la partition les passages qui pouvaient être écourtés afin d'être joué en version de concert, version qui est maintenant celle la plus souvent mise au programme des concerts.

Pistes pédagogiques

Activité 1:

Écoutes complémentaires aux œuvres du concert



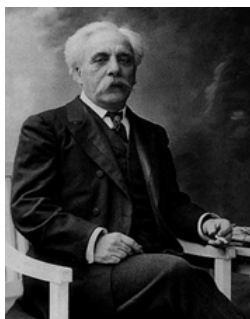
L'amour et ses effets mis en musique

Pour ce concert de la Saint Valentin, nous ne nous attarderons pas sur les amours malheureuses qui sont légion dans la musique, les amours contrariés, les passions dramatiques. Pour apporter un peu de légèreté, voici quelques exemples musicaux qui illustrent les symptômes de la rencontre amoureuse, lorsque tout semble sourire aux amants...

L'union des voix

« L'amour et la musique sont les deux ailes de l'âme », déclarait Berlioz. C'est une évidence lorsque l'on écoute le magnifique [duo d'amour de ses Troyens](#) (1856–1858), à la fin de l'œuvre, lorsque Didon et Enée se retrouvent. Les deux voix se mêlent parfaitement, soutenus par un tapis de cordes qui se fait discret. Lorsque la voix ne suffit plus pour exprimer le sentiment des deux personnages, les bois prennent le relais, toujours par deux. Lors de la rencontre de Zerlina et de Don Juan, celui-ci parvient à la séduire en lui promettant monts et merveilles. Dans le duo [« Là ci darem la mano »](#) de son *Don Giovanni* (Acte II, scène 3), Mozart met en scène la jeune fille succombant. Le discours est d'abord donné à Don Juan, puis à Zerlina. Le dialogue se fait de plus en plus serré jusqu'à aboutir au duo en phrases parallèles sur un tempo plus allant. Ç'en est fait de la vertu de la jeune fiancée...

Gabriel Fauré en 1905



Le champ lexical céleste

Quand l'être aimé apparaît, le ciel s'ouvre pour l'amoureux. Et les cieux deviennent pour lui la métaphore de son cœur élargi. Nombre sont les recours aux astres, à la lune, aux étoiles, au soleil, pour exprimer l'éblouissement de l'amour.

Dans [« La Lune blanche »](#) extrait de *La Bonne chanson opus 61*, (1894), Fauré, sur un poème de Verlaine, situe l'apparition de la bien-aimée dans le clair de lune :

La lune blanche
Luit dans les bois ;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...

Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...

Ô bien aimée.

Rêvons, c'est l'heure.

C'est l'heure exquise.

Et lorsque Roméo perçoit Juliette à son balcon, dans l'opéra de Gounod (1867), l'amoureux transi chante [🌀 «Ah, lève-toi soleil!»](#) et exprime ainsi toute la force de sa passion :



L'amour, l'amour!
Oui, son ardeur a troublé tout
mon être!
Mais quelle soudaine clarté
resplendit à cette fenêtré ?
C'est là que dans la nuit
rayonne sa beauté!
Ah, lève-toi, soleil!
Fait pâlir les étoiles
Qui, dans l'azur sans voiles
Brillent au firmament
Ah, lève-toi!
Ah, lève-toi!
Parais!
Parais!
Parais!
Astre pur et charmant!
Elle rêve, elle dénoue
Une boucle de cheveux
Qui vient caresser sa joue
Amour, amour, porte-lui mes
vœux!

Elle parle!
Qu'elle est belle!
Ah, je n'ai rien entendu!
Mais ses yeux parlent pour
elle!
Et mon cœur a répondu!
Ah, lève-toi, soleil!
Fait pâlir les étoiles
Qui, dans l'azur sans voiles
Brillent au firmament
Ah, lève-toi!
Ah, lève-toi!
Parais!
Parais!
Astre pur et charmant!
Vient, Parais!
Astre pur et charmant!
Vient, Parais!
Vient, Parais!

L'oubli du vocabulaire

Venus et Adonis, dans l'opéra de John Blow (1683), jouent à l'acte I une partition sensuelle où, sous l'effet de la sidération amoureuse, tout leur vocabulaire disparaît au profit de leurs seuls prénoms, répétés à l'envi. On retrouve ce même appauvrissement du langage des amoureux jusqu'à la caricature lors de la rencontre de [🌀 Papageno et Papagena, dans La flûte enchantée de Mozart](#) (1791), où les prénoms même se réduisent à des syllabes bégayées. L'adoration du prénom de l'être aimé est également entendu dans le [🌀 «Tonight» de West side story](#) de Leonard Bernstein, lorsque Tony et Maria n'éprouvent pas de plus grand bonheur qu'en faisant résonner leurs noms réciproques. Wagner utilise aussi cette facette de l'amour dans *Tristan et Isolde*, dans le duo de la scène 2, acte II «Isolde, Tristan!»

La voix se perd dans les aigus

Le duo de Wagner ne déroge pas à la règle : les voix des amoureux se perdent dans les aigus lorsqu'ils parlent d'amour. Et l'extase amoureuse ne peut qu'être figurée par le *contre-ut*... La *Madame Butterfly* de Puccini (1904) nous en fait une autre démonstration dans le [🌀 duo «Bimba dagli occhi pieni di malia» à l'acte I](#). Les amoureux sont d'ailleurs souvent incarnés par une soprano et un ténor, les timbres les plus aigus des voix lyriques.

Activité 2:

Petrouchka et les ballets russes

Deuxième collaboration de Stravinsky et des Ballets Russes, *Petrouchka* réunit une nouvelle fois après *L'Oiseau de feu* les plus grands artistes de son temps. Si la chorégraphie est confiée à Michel Fokine et le rôle-titre à Vaslav Nijinski, c'est Alexandre Benois qui est chargé du livret, des décors et des costumes. Si ce fils d'architecte fut peintre et historien d'art, Alexandre Benois (1870–1960) fut particulièrement connu pour son activité de décorateur de théâtre et de cinéma. Outre *Petrouchka*, il collabora pour le *Giselle* d'Adam, le *Boléro* de Ravel et le *Napoléon* d'Abel Gance.

Pour *Petrouchka*, il propose trois tableaux chatoyants s'inspirant de l'art populaire russe, le décor du premier tableau, à la foire, étant réutilisé pour le quatrième tableau.

Activité plastique

À l'aide des descriptions d'Alexandre Benois, imaginer et dessiner les décors pour les différents tableaux de *Petrouchka*...

Tableau I (la foire du mardi gras)

Journée ensoleillée d'hiver. À gauche une grande baraque avec un balcon pour le « Diède » (compère de la foire). Au-dessous une table avec un samovar¹ gigantesque. Au milieu de la scène, le petit théâtre du Charlatan, à droite des échoppes de sucreries et un montreur de vues d'optique. Au fond on aperçoit des chevaux de bois, de grandes balançoires et des glissoirs. Foule de promeneurs sur la scène, gens du peuple, gens du monde, des groupes d'ivrognes embrassés ; des enfants entourent la boîte d'optique ; les femmes se pressent autour des échoppes.

Tableau II (chez Petrouchka)

La cellule de Petrouchka. Ses murs en carton sont peints en noir avec des étoiles et la demi-lune. Des figures de diables sur fond d'or ornent les vantaux de la porte qui mène dans la chambre de la Ballerine. Sur un des murs de la cellule, le portrait renfrogné du Charlatan (au-dessous, un peu de côté, se trouve l'endroit où Petrouchka, dans son paroxysme de désespoir, enfonce un trou).

Tableau III (chez le Maure)

La cellule du Maure. Papier peint à dessin de palmes vertes et de fruits fantastiques sur fond rouge. Le Maure, en costume d'une grande richesse, est couché sur un sofa très bas et joue avec une noix de coco. À droite, la porte mène dans la cellule de la Ballerine.

1 Ustensile utilisé en Russie pour faire bouillir l'eau du thé

Les décors d'Alexandre Benois :



Tableaux I et IV



Tableau II



Tableau III

Activité 3 :

Chantons avec Stravinsky

Dans *Petrouchka* apparaît, au milieu des airs populaires russes, la chanson en vogue à Paris dans les années 1909–1910, [🔗 La Jambe de bois](#), chantée en 1909 par le chansonnier Dranem et publiée le 10 octobre de la même année dans la revue *Paris qui chante* n° 349, revue hebdomadaire qui publiait depuis 1903 les paroles et partitions des airs à la mode.



Ell' s'appelait Suzanne,
Elle avait de beaux yeux,
Un profil de sultane
Et de jolis cheveux.
Elle était si gentille
Qu'en passant chaqu' matin
Sans l'vouloir la bell' fille
Faisait d' nombreux copains.
Des jeun's, des vieux
Mais l'plus curieux :

Elle avait un' jambe en bois,
Et pour que ça n'se voit pas
Ell' s'faisait mettr' par en
d'ssous
Des rondell's en caoutchouc,
Ah!
Elle avait un' jambe en bois
Mais comme ell' portait des
bas,
Ceux qui n'l'avaient pas tâté
Ne s'en s'raient jamais douté.

Bois... Bois... Elle avait un'
jambe en bois.
Elle était de Nanterre,
Et le maire, un malin,
La fit nommer rosière
De son gentil pat'lin.
Vrai! disaient ses copines,
Ça nous en bouche un coin;
Sa vertu est en Chine,
Si ça n'est pas plus loin.
C'était pas vrai;
Preuve en était:

Refrain.

Elle avait un' jambe en bois,
Et pour que ça n'se voit pas
Ell' s'faisait mettr' par en
d'ssous
Des rondell's en caoutchouc,
Ah!
Elle avait un' jambe en bois
Mais comme ell' portait des
bas,
Ceux qui n'l'avaient pas tâté
Ne s'en s'raient jamais douté.
Bois... Bois...
Elle avait un'jambe en bois.
Au bal, après la fête,
En rob' de satin blanc,
Ell' dansa la liquette
C'était vraiment charmant.
Pour finir la soirée,
Vers minuit moins un quart,
Ell' fit la chaloupée,
La gigue et l'grand écart.
Mais sapristi,
Tout le monde le vit :

Refrain.

Elle avait un' jambe en bois,
Et pour que ça n'se voit pas
Ell' s'faisait mettr' par en
d'ssous
Des rondell's en caoutchouc,
Ah!
Elle avait un' jambe en bois
Mais comme ell' portait des
bas,
Ceux qui n'l'avaient pas tâté
Ne s'en s'raient jamais douté.
Bois... Bois... Elle avait un'
jambe en bois.
Soudain elle chancelle,
On la voit s'affaïsser.
J'ai l'mal de mer... dit-elle,
Ça commence à presser.
Couché sur la gross'casse
Dans les bras du piston,
Elle mit, la drôlesse,
Au monde un gros garçon.
Mais le chéri
Avait sur lui :

Un' tout' petit' jambe de bois
De la grosseur d'un p'tit
doigt,
Il avait mêm' par en d'ssous
Deux rondell's en
caoutchouc, Ah!
Il avait un' jambe en bois
Tout le monde en restait coi.
Ceux qui n'l'avaient pas tâté
Ne s'en s'raient jamais douté
Bois... Bois... Il avait
un'jambe en bois.

LA JAMBE

EN BOIS



I
 Elle s'appelait Suzanne,
 Elle avait de beaux yeux,
 Un profil de saltimban,
 Et de jolis cheveux.
 Elle était si gentille
 Qu'en passant chaqu' matin
 Sans l' vouloir la belle fille
 Faisait d' nombreux chopins.
 Des jous'a, des vieux,
 Mais l' plus curieux,
 Au refrain.

PAROLES
 de
PLÉBUS
 et
MAUBON

MUSIQUE
 de
**Emile
 SPENCER**

II
 Elle était de Nanterre,
 Et le maire, un malin,
 La fit nommer résidente
 De son gentil par'lin.
 Vrai ! disait ses copines,
 Ça nous en bouche un coin ;
 Sa vertu est en Chine,
 Si ça n'est pas plus loin,
 C'était pas vrai ;
 Preuve en était !
 Au refrain.

Chansonnette créée par DRANEM

Allegretto

PIANO

MELODY

CHORUS

The musical score is written in 2/4 time and consists of three systems. The first system is the piano accompaniment, marked 'Allegretto' and 'PIANO'. The second system is the melody, marked 'MELODY'. The third system is the chorus, marked 'CHORUS'. The lyrics are written below the melody line.



Mais sapsristi,
 Tout l'monde la vit !
 Elle avait sa jambe en bois.

Copyright 1914 by Emile Spencer, Paris.
 Published with the permission of the publisher, M. Sirey, 55, rue de Valenciennes, Paris.

Paris Chante
 Des jous

Guide d'écoute

Écoute 1

▶ [Johannes Brahms, Nänie opus 82, 1881](#)

Dans cette pièce aux accents antiques, le solo de hautbois qui sort du silence aux premières mesures n'est pas sans évoquer l'Aulos, instrument à anche de l'antiquité grecque utilisé lors des cérémonies religieuses et les grands rassemblements. À cette entrée des bois succède celle du chœur sur le premier vers : « Auch das Schöne muss sterben » (« La beauté aussi doit mourir »).

Suivons et écoutons sur la partition l'entrée du chœur sur une fugue. Au sujet exposé par les sopranos répondent les altos une quarte plus bas avant les voix masculines, ténors et basses, de façon plus resserrée.

The image shows a musical score for the beginning of 'Nänie' by Johannes Brahms. It features four vocal parts: Soprano (SOPRAN.), Alto (ALT.), Tenor (TENOR.), and Bass (BASS.). The music is in G major and 4/4 time. The lyrics are in German and French. The Soprano part begins with the lyrics 'Auch das Schöne muss sterben, auch das Schöne'. The Alto part begins with 'Auch das Schöne muss sterben, auch das Schöne'. The Tenor part begins with 'Auch das Schöne muss sterben, auch das Schöne'. The Bass part begins with 'Auch das Schöne muss sterben, auch das Schöne'. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *pp cresc.*. The lyrics are:
Soprano: Auch das Schöne muss sterben, auch das Schöne
Alto: Auch das Schöne muss sterben, auch das Schöne
Tenor: Auch das Schöne muss sterben, auch das Schöne
Bass: Auch das Schöne muss sterben, auch das Schöne

Écoute 2

▶ Johannes Brahms, *Concerto pour violon et violoncelle en la mineur opus 102, 1887, I. Allegro*

L'ample premier mouvement de l'œuvre représente à lui seul la moitié du concerto. Après quatre mesures d'introduction, le violoncelle entre seul sur une cadence avant de dialoguer avec le violon. Les deux instruments sont traités avec soin d'égal à égal, se répondant sur un motif de sixtes ou d'octaves ascendants.



La véritable exposition orchestrale n'interviendra que plus tard, ce qui n'est pas sans rappeler le premier mouvement du *Concerto pour piano n°2*. Dans le développement et la partie finale du mouvement se développe une belle virtuosité aux deux solistes, accompagnés par d'intéressants alliages sonores à l'orchestre.

Écoute 3

▶ Johannes Brahms, *Concerto pour violon et violoncelle en la mineur opus 102, II. Andante*

On aborde cette très belle page de Brahms par un appel de cors et de bois. Les deux solistes entrent ensuite dans leur registre grave une mélodie calme et altière à laquelle répondent les bois.



Après s'être exprimés ensemble puis tour à tour, les deux solistes présentent une certaine agitation créée par des figures rythmiques de plus en plus resserrées. Le calme revient bien vite par le retour du premier thème lyrique. Seule l'arrivée du troisième mouvement, dansant et léger, viendra interrompre la félicité.

Écoute 4

► Igor Stravinsky, *Petrouchka*, I. « Fête populaire de la semaine grasse »

Dès les premières notes du ballet, malgré une écriture résolument moderne, *Petrouchka* nous donne à entendre une atmosphère sonore russe immédiatement identifiable. L'œuvre s'ouvre sur une foule joyeuse, piétinante, où l'on entend aux violoncelles dans l'aigu un thème populaire issu d'un recueil de Rimski-Korsakov. Stravinsky note sur la partition l'entrée des ivrognes dansant et d'un bateleur haranguant la foule. Puis c'est un orgue de barbarie, imité habilement par l'association des clarinettes et des flûtes. Arrive ensuite un thème de chanson populaire française : « Elle avait une jambe de bois », réminiscence de la vie parisienne de Stravinsky.

13 УЛИЧНАЯ ТАНЦОВЩИЦА ТАНЦУЕТЪ, ОТБИВАЯ ТАКТЪ ТРЕУГОЛЬНИКОМЪ.
LA DANSEUSE DANSE, EN MARQUANT LA MESURE AVEC LE TRIANGLE.

Fl. Picc. I.
Fl. I. II.
Cl. I. II.
Cl. III.
Cl. basso
Trgl.

Fl. I. II.
Ob. I. II.
Ob. III.
Cl. I. II. III.
Cl. basso
Fag. I.
Fag. II.
Tr. I.
Trgl.

Un peu plus loin, après une incantation du magicien à la flûte, les marionnettes s'animent dans une célèbre « Danse russe » que vont danser les poupées, sur un nouveau thème populaire. À ce moment, le piano s'émancipe de l'orchestre et prend pratiquement une dimension soliste en s'opposant à la masse instrumentale.



Écoute 5

► Igor Stravinsky, *Petrouchka*, II. « Chez Petrouchka »

Enfermé par le magicien dans sa chambre, Petrouchka se révolte et crie sa rage. Les premières notes de ce second tableau ne sont pas sans annoncer la puissance sonore du *Sacre du printemps*, écrit deux ans plus tard. Le « cri » de Petrouchka, que l'on va retrouver à plusieurs endroits dans l'œuvre, est figuré par un duo de clarinette en polytonalité : *do* majeur et *fa dièse* majeur superposés. L'intervalle de triton entre ces deux tonalités, un des plus dissonants qui soit, se retrouve comme archétype de la douleur et de l'impuissance du pantin doté de sentiments humains.



Lorsque la ballerine, figurée par la flûte, apparaît, Petrouchka va bondir de joie dans un débordement d'énergie qui, malheureusement, ne fera qu'effrayer la ballerine. Stravinsky résume ainsi le combat intérieur que livre la pauvre marionnette : « La magie du Charlatan leur a communiqué tous les sentiments et les passions humaines. C'est Petrouchka qui en est doué plus que les autres. Aussi souffre-t-il davantage que la Ballerine et le Maure. C'est avec amertume qu'il ressent la cruauté du Charlatan, son esclavage, son exclusion de la vie commune, sa laideur et son aspect ridicule. Il cherche à trouver une consolation dans l'amour de la Ballerine et il est sur le point de croire à son succès. Mais la belle le fuit n'étant qu'effrayée par ses manières bizarres. »

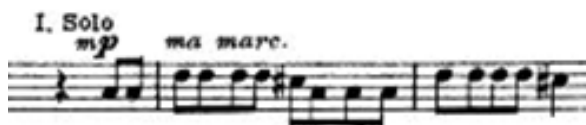
Écoute 6

► Igor Stravinsky, *Petrouchka*, IV. « Fête populaire et mort de Petrouchka »

Le dernier tableau nous fait retourner dans le monde la fête à Saint-Petersbourg, place de l'Amirauté. Une succession de scènes festives et de personnages est l'occasion pour Stravinsky de multiplier les interventions mélodiques et les thèmes populaires. D'un amas sonore quasi atonal émerge la « Danse des nourrices » et sa célèbre chanson *Le long de la Pitserskaïa* entendue au hautbois.



On reconnaît par la suite d'autres rengaines populaires comme « Akh vy seni », aux bois et à la trompette :



Avant de faire connaissance avec un montreur d'ours. La scène est particulièrement évocatrice lorsque le paysan joue du chalumeau pour faire marcher l'animal sur les pattes arrière. On y entend le dresseur jouer de son instrument (clarinette) tandis que l'ours tente maladroitement de se tenir sur ses pattes (cordes graves) en poussant des cris de protestation (tuba).

A musical score for the 'Montreur d'ours' scene. It features multiple staves for various instruments: Cl. I. II., Fag. II. III., C. Fag., Cor. II. III. IV., Tuba, Viole., Celli., and C. B. The score is marked 'Sostenuto. (♩. 69)' and 'Solo'. The Tuba part has a 'Solo' marking and 'ff' dynamic. The Cl. I. II. part has a 'Solo' marking and 'ff' dynamic. The C. B. part has a 'div.' marking.

Tsiganes, marchands, cochers, palefreniers, personnages grimés en animaux (n'oublions pas que nous sommes dans un ballet) seront autant de prétextes pour évoquer une foule bigarrée et joyeuse dont les thèmes s'allient au fur et à mesure que la foule se mélange, avant la deuxième partie du tableau, la mort de Petrouchka qui tombe, le crâne fracassé. Pour cela, Stravinsky demande à son percussionniste de « tenir le tambour de basque tout bas au sol et de le faire tomber ». Petrouchka reviendra sous la forme d'un fantôme hanter le magicien, éternellement prisonnier des sentiments humains déposés dans son enveloppe de paille.



**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
Avril Barant***

***Illustration de couverture
Arnaud « Arkane » de Jesus Gonçalves***

