



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle



Aurore boréale et ibérique

Leiviskä • Sibelius • de Falla



**Opéra Orchestre
National
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale
Roderick Cox
directeur musical

TRANCHEFORT, François-René (sous la direction de), *Guide de la musique symphonique*, Paris, Fayard, 1986
CARON, Jean-Luc, *Sibelius*, Arles, Actes Sud, coll. «Classica répertoire», 2005
VIGNAL, Marc, *Jean Sibelius*, 2004
FANTIAPE, Henri-Claude et Anja, *Une histoire de la musique finlandaise*, Paris, L'Harmattan, 2019
HOFFELE, Jean-Charles, *Manuel de Falla*, Paris, Fayard, 1992
TESTA, Alberto, *Les Grands ballets, répertoire de cinq siècles de danse*, Gremese, Rome, 2008
PURVIS, Alston (sous la direction de), *Les Ballets russes : art et design*, Paris, Hazan, 2009



Aurore boréale et ibérique

Leiviskä • Sibelius • de Falla

Helvi Leiviskä (1902–1982)

Sinfonia brevis opus 30

Jean Sibelius (1865–1957)

Concerto pour violon en *ré* mineur opus 47

Manuel de Falla (1876–1946)

El sombrero de tres picos [Le Tricorne]

Durée: ±1h50 avec entracte

Répétition générale scolaire

• mar 6 mai à 9h30

Opéra Berlioz, Le Corum

Représentation tout public

• mardi 6 mai à 19h

Opéra Berlioz, Le Corum

↳ Prélude au concert: mar 6 mai à 18h

Salle Louisville, Le Corum

•
Michael Schönwandt direction

Liya Petrova violon

Myriam Bouhzada mezzo-soprano

Orchestre national Montpellier Occitanie

Les compositeurs-trices



Manuel de Falla (1876–1946)

Né le 23 novembre 1876 à Cadix, Manuel de Falla est considéré comme l'un

des représentants les plus éminents de la musique espagnole. Après des études de piano au conservatoire de Madrid, il est encouragé dans sa découverte de la musique traditionnelle espagnole par Felipe Pedrell, et Isaac Albéniz. Avec eux, il contribuera au renouveau de la musique de son pays qui va se détacher des canons européens classiques et romantiques pour entrer, grâce à l'hybridation de musiques traditionnelles arabo-andalouses, dans la modernité du XX^e siècle.

Entre 1907 et 1914, il séjourne en France où il se lie avec Paul Dukas, Maurice Ravel et Claude Debussy qui lui apportent, notamment ce dernier, des éléments impressionnistes qui vont fortement le marquer.

C'est en effet une époque d'intense curiosité des musiciens français pour la musique espagnole et pour les thèmes hispanisants en général, et ces rencontres seront fructueuses de chaque côté des Pyrénées. Lorsqu'éclate la Première Guerre mondiale, il rentre à Madrid, profitant de la neutralité de l'Espagne qui attire alors nombre d'artistes notamment Stravinsky, Diaghilev et les Ballets russes. Ses deux principaux ballets, *El amor brujo* (« L'amour sorcier ») et *El sombrero de tres picos* (« Le tricorne ») naîtront à cette période. On lui doit aussi des musiques de scène, des mélodies, des pièces pour piano et des pièces symphoniques comme ses *Noches en los jardines de España* (« Nuits dans les jardins d'Espagne ») où l'influence de Debussy se fait sentir.

Après la guerre, il s'installe à Grenade où il se lie avec Federico Garcia Lorca et où il approfondit sa connaissance du « Cante jondo », le chant le plus primitif de la culture flamenca. En 1939, Manuel de Falla s'installe en Argentine où il meurt le 14 novembre 1946.





Jean Sibelius (1865–1957)

Chef
incontesté
de l'École
nationale
finlandaise,
Johan Julius
Christian

Sibelius naît le 8 décembre 1865 à Tavastehus. Après avoir hésité avec une carrière juridique, il se forme à la musique d'abord à Helsinki, puis à Berlin et à Vienne, ayant découvert le violon avec son oncle et le piano avec sa tante. À Vienne, il découvre la musique d'Anton Bruckner, tournant décisif dans sa carrière de compositeur. Après avoir renoncé à une carrière de violoniste, il choisit définitivement la composition et revient dans son pays natal en 1892. Si sa musique est souvent teintée des traditions finlandaises, s'il s'inspire

du Kalevala, s'il décrit les paysages de sa patrie dans *Finlandia* et *Carelia*, si, au cœur d'une période tourmentée de la vie de la Finlande, il devient, un peu malgré lui, le musicien symbolisant le patriotisme et la résistance à l'occupant russe, Sibelius est avant tout un musicien à l'œuvre profondément personnelle, où l'on entend son admiration pour Wagner ou Debussy. Son esthétique oscille constamment entre tradition et modernité, fidèle à la tonalité, moderne dans la conception de la forme. On lui doit, outre un célèbre *Concerto pour violon*, sept symphonies et différentes pièces symphoniques. Pensionné à vie par l'État finlandais pour composer en toute sérénité, il décède le 20 septembre 1957 à Järvenpää, non loin d'Helsinki.

3



Helvi Leiviskä (1902–1982)

Née le 25
mai 1902
à Helsinki,
Helvi Leiviskä
a étudié la
musique au
Conservatoire

d'Helsinki, qui est aujourd'hui l'Académie Sibelius, où elle a été l'élève de Erkki Melartin. Curieuse dans différents domaines intellectuels, elle a également poursuivi des études de philosophie à l'université d'Helsinki et a travaillé pendant de nombreuses années comme bibliothécaire à la Bibliothèque musicale de l'Académie Sibelius.

Helvi Leiviskä a composé principalement des œuvres orchestrales, notamment trois symphonies (1935, 1945 et 1971), qui sont considérées comme ses créations majeures.

Elle a également écrit de la musique de chambre, des œuvres pour piano et des pièces chorales. Sa musique est souvent décrite comme expressive, lyrique et introspective, marquée par une profondeur émotionnelle et une grande maîtrise de l'orchestration.

Bien que son œuvre ait été relativement peu connue en dehors de la Finlande de son vivant, elle a été redécouverte ces dernières années grâce à des enregistrements et à des interprétations de ses symphonies. Elle est aujourd'hui reconnue comme une figure importante de la musique finlandaise du XX^e siècle, et son travail continue d'inspirer un intérêt pour le rôle des femmes dans la composition.

Disparue le 12 août 1982 à Helsinki, Helvi Leiviskä reste un modèle pour les femmes dans le domaine de la composition musicale.

Les artistes sur scène



Michael Schønwandt chef d'orchestre

Né à Copenhague en 1953, Michael Schønwandt étudie le piano, la

théorie et la composition avant de s'orienter vers la direction d'orchestre. Il poursuit ensuite ses études à Londres à la Royal Academy of Music. En 1979, il est engagé comme Chef Permanent du Royal Danish Opera à Copenhague, ce qui lui permet pendant plusieurs années de couvrir un vaste répertoire de Mozart à Penderecki. De 2015 à 2023, Michael Schønwandt est Chef principal de l'Orchestre national de Montpellier et a occupé les postes de

Directeur musical de l'Opéra Royal de Copenhague et de l'Orchestre Royal du Danemark.

Outre sa collaboration étroite avec l'Opéra Royal de Copenhague, il dirige de nombreuses productions au Covent Garden de Londres, à La Monnaie à Bruxelles, à l'Opéra de Paris... dans des productions telles que *Alceste*, *Don Giovanni*, *Les Noces de Figaro*, *L'Enlèvement au sérail*...

Michael Schønwandt consacre une grande partie de sa carrière au répertoire symphonique et enregistre régulièrement avec le Royal Danish Radio Symphony Orchestra. En juillet 2023, Michael Schønwandt a été fait Citoyen d'honneur de la Ville de Montpellier.



Myriam Bouhzada mezzo-soprano

Issue du conservatoire d'Orléans, Myriam Bouhzada y a obtenu un premier

prix de flûte traversière puis a étudié au conservatoire de Boulogne-Billancourt ainsi qu'à la maîtrise de Notre-Dame en tant que mezzo-soprano, avant d'intégrer la haute école de musique de Genève. Elle entame une carrière de chanteuse dans le Chœur de l'Opéra Orchestre de Montpellier, et parallèlement se distingue dans des répertoires solistes. On a pu l'entendre à

l'Opéra de Lausanne en 2018 dans *Simon Boccanegra* de Verdi puis un an plus tard dans *Ariadne auf Naxos* de Richard Strauss. Prix spécial du jury au Concours international de chant lyrique de Vivonne en 2024, elle explore un large répertoire allant de la musique sacrée baroque aux Lieder de Schumann et mélodies de Ravel.



Liya Petrova violoniste

Liya Petrova a été révélée sur la scène internationale en 2016 lorsqu'elle a remporté le Premier Prix du Concours Carl Nielsen au Danemark, présidé par Nikolaj Szeps-Znaider. Deux ans plus tard, elle a enregistré les *Concertos pour violon n°1* de Nielsen et Prokofiev avec l'Orchestre Philharmonique d'Odense et la cheffe d'orchestre estonienne Kristiina Poska pour Orchid Classics. Cet album a été acclamé par la presse internationale, notamment par le *Sunday Times* de Londres qui a admiré son « son magnifique—mûr et argenté, phrasé avec une ampleur majestueuse ».

En tant que soliste, Petrova est l'invitée d'orchestres tels que l'Orchestre de Paris, l'Orchestre Philharmonique de Radio France... sous la direction de chefs d'orchestre renommés. Elle joue également de la musique de chambre avec des solistes tels qu'Alexandre Kantorow, Emmanuel Pahud, Pablo Ferrandez ou encore Martha Argerich.

Liya Petrova est née en Bulgarie dans une famille de musiciens et a étudié avec Augustin Dumay à la Chapelle Musicale Reine Elisabeth de Bruxelles, Antje Weithaas à la Hochschule für Musik Hans Eisler de Berlin et Renaud Capuçon à la Haute École de Musique de Lausanne. Elle vit maintenant à Paris. Liya joue sur le Helios, un magnifique instrument fabriqué à Crémone en 1735 par Carlo Bergonzi, disciple de Stradivarius, prêté généreusement par des sponsors privés.

15



Les œuvres

Helvi Leiviskä, *Sinfonia brevis opus 30*, 1962–1972

La *Sinfonia brevis opus 30*, est une des cinq œuvres orchestrales composées par la musicienne finlandaise Helvi Leiviskä, et comme son nom l'indique, la plus concise, d'une douzaine de minutes. Elle fut composée en 1962 et remaniée dix ans plus tard pour une version définitive créée en 1972. Comme l'ensemble de l'œuvre de Leiviskä, cette pièce comporte une écriture dense, quasi expressionniste, notamment dans la triple fugue finale.

Si l'on en croit l'éditeur de ses partitions, la vision du monde de Leiviskä était ancrée dans la théosophie, une idéologie adoptée par de nombreux artistes européens nés à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. En conséquence, elle considérait la musique et les arts en général comme un effort pour saisir des vérités profondes et des valeurs universelles au-delà des sensibilités quotidiennes. En termes structurels, les

œuvres de Leiviskä incarnent souvent le concept de métamorphose. Cela influence les dispositifs harmoniques et rythmiques utilisés pour alimenter le changement de texture. Les passages fugués sont également un élément important, tout comme les images de la nature souvent jetées dans des tons méditatifs et impressionnistes arctiques. Dans certains cas, on peut détecter une touche de romantisme national et de mythologie du Kalevala. Ce mysticisme de la nature se détecte particulièrement dans les seconds sujets de Leiviskä, souvent austères et folkloriques.

Les thèmes de quêtes spirituelles et de mystères philosophiques de Leiviskä la rattachent au solide continuum de l'ésotérisme dans l'histoire de la musique finlandaise, qui s'étend d'Ida Moberg et Erkki Melartin à Einojuhani Rautavaara et Kaija Saariaho.

6

Jean Sibelius, *Concerto pour violon en ré mineur opus 47*, 1903–1904

Ce concerto, l'une des œuvres majeures du répertoire violonistique, est également le seul concerto jamais écrit par Sibelius. Il le fut dans un contexte difficile pour Sibelius, notamment à cause de problèmes financiers et de santé. Elaboré dès 1899, dédié à Willy Burmester qui aurait dû être son premier interprète, il occupe l'esprit du compositeur, tourmenté par des problèmes d'alcool. Son épouse, Aino, témoigne de la grande agitation du musicien lors de l'écriture de l'œuvre : « Jean est littéralement en feu (et moi aussi !) et pour ce concerto, il souffre d'un embarras de richesse. Sa tête est tellement pleine de thèmes qu'il en devient ivre. Il reste debout toute la nuit, joue merveilleusement et ne peut pas se détacher de ces splendides mélodies – il a tellement d'idées que c'est difficile à croire. Et tous ces

thèmes sont tellement vivants, ont un tel potentiel de développement... » Initialement, il ne semblait pas avoir de grandes perspectives, et l'œuvre a même été révisée après une première version qui ne convainquait pas Sibelius. Il est remanié en 1905 dans une version plus condensée et moins virtuose. La version finale a été créée sous les doigts du violoniste tchèque Carl Halir, accompagné par l'Orchestre Philharmonique de Berlin dirigé par Richard Strauss. D'une expression sobre refusant toute vaine virtuosité, l'œuvre est classiquement composée de trois mouvements : « Allegro moderato », « Adagio di molto » et « Allegro ma non tanto ».

Manuel de Falla, *El sombrero de tres picos* «*Le Tricorne*», 1919

Lors de son séjour parisien, Manuel de Falla fait la connaissance des Ballets russes et de leur impresario Serge Diaghilev. Il assiste au milieu d'une assistance déchaînée à la création du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinsky en 1913, œuvre qui fait basculer la musique dans la modernité du XX^e siècle par ses audaces rythmiques et polytonales. Diaghilev, désireux de travailler avec de Falla sur un ballet typiquement espagnol, lui proposa de mettre en scène ses *Nuits dans les jardins d'Espagne* mais ce dernier refusa la proposition, préférant un sujet issu d'une nouvelle de Pedro Antonio de Alarcón, *El Corregidor et la molinera* (1874). Celle-ci fut adaptée par son ami Martinez Sierra et retrouva le nom de la pièce originale d'où

Alarcón avait tiré sa nouvelle : *El sombrero de tres picos*. Le 22 juillet 1919, le ballet fut créé avec grand succès à Londres par les Ballets russes sous la baguette d'Ernest Ansermet. La chorégraphie était signée Léonide Massine et Pablo Picasso se chargea des décors et des costumes.

L'argument du ballet relate les frasques du «*Corregidor*», un juge de district, barbon amoureux d'une jeune et jolie meunière et ridiculisé par celle-ci et son mari. L'action se divise en deux parties : l'après-midi puis le soir, et les deux suites symphoniques que de Falla en a tiré reprennent l'ordre des péripéties et permettent de suivre le déroulé du ballet.

Suite n° 1 :

1. Introduction et après-midi
2. Danse de la meunière
3. Le Corregidor et final

Suite n° 2 :

1. Les voisins
2. Danse du meunier
3. Danse finale



Pablo Picasso, Projets de costumes pour *Le Tricorne*

Le Tricorne : fiche d'identité

Titre original : El Sombrero de tres picos

Livret : Gregorio Martinez Sierra, d'après Pedro Antonio de Alarcón

Musique : Manuel de Falla

Chorégraphie : Léonide Massine

Décors et costumes : Pablo Picasso

Création : 22 juillet 1919, Alhambra Theatre, Londres

Direction musicale : Ernest Ansermet

L'action du ballet se déroule en Espagne, vers la fin du XVIII^e siècle. Un après-midi, sur la place tranquille d'un petit village, le meunier et sa femme sont en train de travailler. Ils s'interrompent pour regarder le cortège du gouverneur qui passe avec sa suite. Fasciné par la beauté de la meunière, le gouverneur lui fait un geste entendu, mais se reprend aussitôt en voyant le regard de sa femme, qui lui tend le bras, et tous deux s'éloignent.

Cependant, peu de temps après, le gouverneur est de retour au moulin : le meunier est mécontent mais sa femme parvient à le calmer et le convainc de se cacher afin d'observer la façon dont elle va se moquer du notable. Elle se met à danser un séduisant fandango et le vieil homme finit par s'effondrer, épuisé. C'est à ce moment que le meunier fait son apparition le gouverneur comprend alors qu'il a été piégé par les deux jeunes époux et s'en va tandis que ces derniers recommencent à danser le fandango. Les villageois les rejoignent et s'unissent à leur danse, donnant le coup d'envoi à la célèbre *farruca* du meunier. C'est la nuit de la Saint-Jean. La fête s'interrompt à l'arrivée des gardes du gouverneur qui ont ordre d'arrêter le meunier.

Quelque temps plus tard, le gouverneur, qui a réussi à se débarrasser du meunier, est de retour au moulin, mais la meunière le repousse et se débat, le faisant précipiter

d'un pont dans le cours d'eau : à cette vue, elle prend la fuite. Resté seul, le haut personnage se rend à la maison des époux, ôte ses vêtements mouillés, qu'il met à sécher à l'extérieur, et s'installe dans le lit matrimonial pour se reposer et se remettre de sa fâcheuse aventure. Pendant ce temps, le meunier, qui a réussi à échapper aux gardes, rentre chez lui et remarque immédiatement les habits étendus : il les enfile, s'emparant également du tricorne du gouverneur. Lorsque ce dernier s'aperçoit qu'il est sans vêtements, il met ceux du meunier mais les gendarmes, qui recherchent l'homme qui s'est évadé, se méprennent et l'arrêtent. La meunière, elle aussi de retour, croit qu'on est en train d'emmener son mari et veut le défendre : malheureusement son époux (toujours vêtu du costume du gouverneur) revient à ce moment et, voyant sa femme protéger son rival, se met en colère, et déclenche une rixe. En dépit de la confusion générale, on finit par reconnaître le gouverneur et les deux époux se réconcilient. Pour souligner la déconfiture du tyran, les villageois lancent en l'air à plusieurs reprises le pantin représentant le personnage dans ses habits officiels et coiffé de son tricorne qui donne son nom à cette plaisante histoire picaresque, mais qui est également le symbole abhorré et sans équivoque des classes sociales et du pouvoir.

Guide d'écoute

Écoute n° 1 : Helvi Leiviskä, *Sinfonia brevis opus 30*, 1962–1972

D'une durée relativement courte, 12 minutes et 35 secondes et d'un seul mouvement, la *Sinfonia brevis* est une œuvre extrêmement dense qui vient travailler la texture sonore de l'orchestre en profondeur. Interprétée par un ensemble symphonique fourni (notamment un pupitre de bois agrémenté de clarinette basse et cor anglais), elle débute dans le grave dans un premier motif ascendant se dépliant vers l'aigu, les instruments venant se relayer au fur et à mesure à partir de la note finale de l'instrument précédent. Puis, c'est l'apparition d'un motif plus

vigoureux traité en fugue, là encore des cordes graves aux instruments aigus. Un deuxième thème aux bois vient contrepointer les cordes, puis la texture s'épaissit de plus en plus. Au milieu de la pièce intervient un moment plus limpide, presque lyrique, aux cordes, épisode d'apaisement avant le retour d'une texture complexe et dense jusqu'au climax final.

🎵 J'écoute : les deux premiers thèmes, l'épisode central contrastant et la densification progressive pendant les trois dernières minutes environ. ↻

Écoute n° 2 : Jean Sibelius, *Concerto pour violon en ré mineur opus 47*, 1903-1904, I. Allegro moderato

Atteint d'une blessure à l'épaule pendant ses années de formation, Sibelius ne put jamais accéder à la carrière de violoniste à laquelle il se destinait. C'est pourquoi ce concerto, son unique opus concertant, est une des œuvres qu'il chérissait le plus. « Il y a une part de moi qui rêve encore d'être violoniste. Cela s'exprime parfois de façon sauvage et étrange... » déclara-t-il à ce propos.

Le premier mouvement de l'œuvre en est assurément l'un des plus intéressants mais également des plus complexes. Il comporte trois thèmes, le premier ouvre le mouvement immédiatement avec le soliste sur des trémolos de cordes, dans un lyrisme déchirant dénotant une certaine influence de la musique russe, puis, après une

cadence virtuose étrangement placée, le deuxième thème apparaît dans le grave aux bassons et violoncelles et est davantage développé par l'orchestre. Le troisième et dernier thème revient au soliste dans son registre aigu. Les thèmes sont développés puis la cadence, balayant tout le registre de l'instrument, intervient inhabituellement avant la réexposition de l'ensemble du matériau thématique.

🎵 J'écoute : la succession des trois thèmes et l'agencement peu commun que Sibelius en fait : exposition – développement – cadence – réexposition.

Écoute n° 3 : Jean Sibelius, *Concerto pour violon en ré mineur* opus 47, 1903–1904, III. Finale

Qualifié par le critique écossais Donald Tovey de « Polonaise pour ours polaires » lors de sa création, ce troisième et dernier mouvement est assurément le plus virtuose, le plus redouté des violonistes et, par voie de conséquence, l'un des plus connus du répertoire concertant du violon. Écrit à 3/4, il adopte d'emblée un caractère très dansant sur une pulsation obstinée à partir de laquelle le violon énonce son thème de rondo d'allure populaire dans une démonstration technique époustouflante, mais toujours au service de l'expression.

♪ J'écoute : la virtuosité de l'écriture violonistique : les gammes, les staccatos, les rythmes syncopés, les double-cordes, les changements rapides de registres, puis la coloration finale de ré mineur à ré majeur lors de la coda.

Écoute n° 4 : Manuel de Falla, *El sombrero de tres picos* « *Le Tricorne* », 1919, suite n° 1, II. « Danse de la meunière »

Le livret du ballet original de de Falla, écrit par Gregorio Martínez Sierra, est issu d'un conte de Pedro Antonio de Alarcón. Un vieux *corregidor* se ridiculise en tentant de séduire une belle et coquette meunière... Dans la deuxième pièce issue de la première suite, Falla nous donne à entendre toute la facétie de la meunière dans une pièce très narrative. Lors d'un fandango (danse andalouse sur un rythme ternaire), le *corregidor* est personnalisé par le basson solo. La meunière fait mine de l'ignorer et la danse continue. Puis, lorsqu'il se fait insistant, elle lui tend des raisins et la danse alterne les rythmes binaires et ternaires, caractéristiques du folklore andalou.

♪ J'écoute : la fraîcheur du thème de la meunière, contrastant avec le basson un peu lourd, rattrapé par des rythmes espagnols sautillants et provocateurs.

Écoute n° 5 : Manuel de Falla, *El sombrero de tres picos* «Le Tricorne», 1919, suite n° 2, II. «Danse du meunier»

Maladroit, le *corregidor* tombe dans la rivière qui borde le moulin. La meunière, apeurée, s'enfuit, tandis que le magistrat, trempé, sort de l'eau, entre dans la maison de la meunière et se couche dans le lit pour se réchauffer. Le meunier paraît et aperçoit avec stupéfaction le juge dans le lit conjugal. Indigné, il se coiffe du tricorne du magistrat et s'en va courtiser la femme du juge...

La danse du meunier, une *farruca*, fut ajoutée par de Falla à la demande de Diaghilev pour permettre de mettre en évidence le talent de danseur de Léonide Massine, premier interprète du meunier en 1919. C'est ici, contrairement à la danse de la meunière, une danse plus sombre, plus abrupte, typique du cante rondo, le chant original du flamenco andalou.

♪ **J'écoute** : tout ce qui rappelle le flamenco dans cette pièce : les inflexions mélodiques en mode de *mi*, les accords de l'accompagnement mimant le mode *rasgueado* du guitariste, la scansion de la percussion... Toute l'écriture de de Falla fait naître sous nos yeux le *Duende*, l'esprit qui vient s'emparer de l'artiste de flamenco lorsque, proche de la transe, il est saisi par son art.

11

Écoute n° 6 : Manuel de Falla, *El sombrero de tres picos* «Le Tricorne», 1919, suite n° 2, III. «Danse finale»

Le *corregidor*, effaré, sort du moulin vêtu des vêtements du meunier. Cette situation crée l'hilarité des villageois qui accablent le magistrat de leurs moqueries et font grotesquement sauter en l'air sur un drap un pantin désarticulé à l'image du *corregidor* (jeu du Pelele). Tout le village est présent dans cette scène finale en apothéose : c'est la célébration de la déconfiture du *corregidor*, l'hilarité s'incarne dans une grande *jota* «Allegro ritmico» trépidante. Les épisodes s'enchaînent, se juxtaposent, s'emmêlent, pour venir se fondre dans la reprise du premier thème accompagné par les castagnettes. La succession des épisodes thématiques se fait de plus en plus resserrée jusqu'à la conclusion brillante et enlevée.

♪ **J'écoute** : le premier thème de la jota, puis le deuxième, dont le rythme et la tournure mélodique ne sont pas sans rappeler la première des huit *Valses nobles et sentimentales* de Maurice Ravel (1911–1912).



Pistes pédagogiques

Musique espagnole, l'Espagne en musique

Qu'ils soient eux-mêmes espagnols, comme Manuel de Falla, ou simplement hispanophiles, comme Debussy ou Ravel, les compositeurs du tournant des XIX^e et XX^e siècles vont énormément représenter l'Espagne sur scène et dans leurs musiques instrumentales.

Déjà vue comme porte de l'Orient avant le XIX^e siècle, c'est à partir de l'époque des campagnes napoléoniennes (1808-1812) que l'Espagne se fait connaître aux Français et aux européens dans leur ensemble (n'oublions pas que *Le Tricorne* est un ballet écrit par un espagnol, chorégraphié par un russe et créé à Londres) et commence à nourrir l'imaginaire des artistes...

Cet imaginaire hispanisant se nourrit de plusieurs figures, plusieurs clichés :



Edouard Manet,
Le Chanteur espagnol, 1860

- Le guitariste : il chante des sérénades pour les dames ou joue du flamenco pour accompagner la danseuse...
- Le brigand : symbole de la résistance espagnole, il est courageux, bon vivant et vit de la contrebande...
- Le toréro : il symbolise l'Espagne sauvage qui attire et effraie. Il mêle en lui l'amour et la mort, le noir et le sang, il est l'incarnation de l'homme espagnol...
- La danseuse : se confond souvent avec la gitane. Elle est fascinante, vénéneuse parfois, séductrice toujours...
- Le Flamenco : dans l'imaginaire, le flamenco est la musique espagnole par excellence. Il comprend le chant (*cante jondo*), la musique et la danse. Né en Andalousie, il trouve ses sources dans les cultures arabes, juives et andalouses. Pour la description des danses de flamenco présentes dans *Le Tricorne*, voir plus loin le « Zoom sur les danses espagnoles ».

Activité 1 : Découverte du Flamenco

▣ À voir : *Vertiges, du Flamenco à la transe*, extraits du spectacle de Tony Gatlif et Lucky Losada (2007)

🎧 À écouter : Albéniz, *Asturias*, «*Leyenda*», pour piano, une célèbre transcription au piano des effets sonores de la guitare.

📖 À lire : Federico Garcia Lorca, *Conférence sur la théorie du jeu et du duende*, 1930

Un soir, la Niña de los Peines jouait avec sa voix d'ombre, avec sa voix d'étain fondu, avec sa voix couverte de mousse et l'enroulait à sa chevelure.

Soudain elle se leva comme une folle pour chanter, sans voix, sans souffle, sans nuances, la gorge en feu, mais avec duende. Elle avait réussi à jeter bas l'échafaudage de la chanson, pour livrer passage à un démon furieux et dévorant, frère des vents chargés de sable, sous l'empire de qui le public lacérait ses habits.

[...] comme elle chanta ! Sa voix ne jouait plus ; sa voix, à force de douleur et de sincérité, lançait un jet de sang.

Voici quelques années, un concours de danse avait lieu. Eh bien c'est une vieille de quatre-vingts ans qui enleva le prix à de belles femmes, à des jeunes filles à la ceinture d'eau, uniquement parce qu'elle savait lever les bras, redresser la tête et taper du talon sur l'estrade. Sur cette assemblée d'anges et de muses, éblouissante de beauté et de grâce, celui qui devait l'emporter, et qui l'emportera, fut ce duende moribond qui traînait à ras de terre ses ailes de couteaux rouillés.

13

Activité 2 : Pratique du Flamenco

On peut aborder la pratique du flamenco, en classe, à travers des mouvements de danse ou des palmas.

Les palmas (claquements de mains) qui accompagnent la danse sont construites sur une succession de 12 frappes régulières mais différemment accentuées.



Étape 1 : on compte jusqu'à 12, en boucle, régulièrement.

Étape 2 : toujours en comptant à voix haute, on ajoute les claquements de mains réguliers.

Étape 3 : on commence à accentuer certaines frappes jusqu'à obtenir la combinaison souhaitée.

Exemple de palmas de flamenco (les frappes aux chiffres grisés sont accentuées).

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----

Étape 4 : à chacun d’inventer une combinaison d’accentuation et de l’apprendre au reste du groupe.



Et si on dansait ?
Une combinaison chorégraphique assez simple peut également être apprise en classe. Elle mélange les coups de talon (p) et les claquements de main (x) :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	x	x	x		x	x	x		x	x	x
P				P				P			

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
P				P		P			P		P

Activité 3 : autour de la scène finale du *Tricorne* : Goya et Granados

Francisco de Goya, *El Pelele*

La scène finale du *Tricorne* est inspirée des scènes champêtres de Goya, notamment la célèbre toile *Le Pantin*, « El Pelele », peint entre la fin de l’année 1791 et 1792. Cette huile fait partie de la septième série des cartons de tapisseries destinés au bureau du roi Charles IV au palais de l’Escurial. Ces sept tableaux représentent des scènes de réjouissances populaires comme La Balançoire, Le Mariage, Les Echasses ou encore Les Garçons grimant à un arbre. « El Pelele » représente le jeu du même nom, jeu où quatre jeunes filles font sauter un pantin à l’aide d’un drap, symbole de l’homme dont la femme se rit. Scène joyeuse et frondeuse, *El Pelele* porte néanmoins déjà en lui la noirceur grinçante des *Caprices* par la représentation de cette figure désarticulée, en position figée. Le mouvement est omniprésent

dans le tableau, entre le vol du pantin et le mouvement de rotation des femmes, ce qui confère à l’ensemble une certaine instabilité.

Ce motif du pantin sera repris plus tard dans les *Disparates*, gravure cette fois-ci appelée *Disparate femenino* « folies féminines ». Les *Disparates* ont été gravées par Goya en 1819 environ. Ce sont, comme les *Caprices*, des œuvres amères et étranges montrant l’étendue et la diversité de la folie des hommes. Cette suite de vingt-deux planches n’a pas été éditée du vivant de Goya. L’artiste a seulement tiré pour lui quelques épreuves d’essai de chaque planche. C’est bien plus tard, en 1864, que l’Académie de San Fernando en donna la première édition sous le titre, inexact, de *Los Proverbios*.



Francisco de Goya, *Disparate femenino*, 1819, 1791–1792, Zaragoza, musée Goya



Francisco de Goya, *El Pelele*, 1791-1792, Madrid, musée du Prado

Enrique Granados, *Goyescas*

El Pelele a largement inspiré l'opéra *Goyescas* créé en 1916 (ou « Los Majos enamorados » : les jeunes amoureux) d'Enrique Granados (1867-1916), grand admirateur du peintre. L'œuvre est à l'origine une suite pour piano de 1909-1911, une des plus belles et des plus fameuses du compositeur espagnol. Elle comporte d'abord six pièces, puis une septième, *El Pelele*, traditionnellement incluse en cinquième position. Ces pièces, inspirées de tableaux de Goya exposés au Prado, comportent nombre de rythmes de danses espagnoles (*jota, fandango, copla...*) et d'évocations du jeu guitaristique. Le pianiste et chef d'orchestre américain Ernest Schelling suggéra à Granados d'adapter sa suite pour la scène lyrique. Le musicien élaborera alors un scénario, transformé en livret par Fernando Periquet. La première représentation devait avoir lieu à Paris mais la guerre déjoua les plans de Granados. Schelling persuada alors le directeur du Metropolitan de New York d'accueillir l'œuvre qui fut créée le 28 janvier 1916.

Malgré le succès de la première soirée, il n'y eut que cinq représentations de l'opéra. Et c'est en rentrant de New York en bateau, le 24 mars suivant, que Granados périt en mer, son bateau torpillé par un sous-marin allemand. Le pianiste et chef d'orchestre américain Ernest Schelling suggéra à Granados d'adapter sa suite pour la scène lyrique. Le musicien élaborera alors un scénario, transformé en livret par Fernando Periquet. La première représentation devait avoir lieu à Paris mais la guerre déjoua les plans de Granados. Schelling persuada alors le directeur du Metropolitan de New York d'accueillir l'œuvre qui fut créée le 28 janvier 1916. Malgré le succès de la première soirée, il n'y eut que cinq représentations de l'opéra.

«El Pelele» est une scène de liesse populaire pour chœur mixte à quatre voix qui ouvre l'opéra en faisant sauter en l'air la marionnette:

«Aqui como allá
Madrid su alegría
Ardiente derramando está

En untrís! Salta!
Que nadie siente como la jente de este país
Un hombre así nunca falta
Que una manola mejor va sóla
Que por amor vendrá a dar el pelele
Quien fie y no vele venga cortejo
Bravo y gentil mas no un zascandil...»

Escena 1ª
Scene I

Fermo (with strong rhythm)

SOPRANO
A - qui co - mo a - llá, a - qui co - mo a - llá. Ma -
There's joy ev - 'ry - where! There's joy ev - 'ry - where! Ma -

ALTO
A - qui co - mo a - llá, a - qui co - mo a - llá. Ma -
There's joy ev - 'ry - where! There's joy ev - 'ry - where! Ma -

TENOR
A - qui co - mo a - llá, a - qui co - mo a - llá. Ma -
There's joy ev - 'ry - where! There's joy ev - 'ry - where! Ma -

BASS
¡Bue - no vá! ¡Bue - no vá! Ma -
Ev - 'ry - where! Ev - 'ry - where! Ma -

“El Pelele.”

rall. *a tempo*
drid su a - le - gri - a ar - dien - te do - rra - man - do es - tá. ¡En un -
drid, your gay - ness and laugh - ter is felt in the air. (al Pelele) Come a -

rall. *a tempo*
drid su a - le - gri - a ar - dien - te do - rra - man - do es - tá. ¡Sal - ta!
drid, your gay - ness and laugh - ter is felt in the air. Toss him!

rall. *a tempo*
drid su a - le - gri - a ar - dien - te do - rra - man - do es - tá. Que na - die sien - te
drid, your gay - ness and laugh - ter is felt in the air There are not man - y

rall. *a tempo*
drid su a - le - gri - a sien - te. Gra - ta a - le - gri - a,
drid, your gay - ness and laugh - ter, Laugh - ter and plea - - sure

p legg.

La version pianistique, versée dans la suite pour piano après la création de l'opéra, représente les soubresauts du pantin désarticulé dans une virtuosité pétillante qui en fait l'une des pages les plus jouées de ces *Goyescas*.

The image displays a page of musical notation for the piece 'El Pelele' from Enrique Granados's 'Goyescas'. The score is written for piano and is divided into four systems. The first system is marked 'Brillante' and 'ff', featuring a rapid, virtuosic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system is marked 'Andantino quasi allegretto' and 'p con grazia', showing a more lyrical and delicate texture. The third system continues the 'Andantino quasi allegretto' tempo, with a 'p' dynamic. The fourth system concludes the piece with a 'cresc.' (crescendo) leading to a 'f stacc.' (forte staccato) section. The score includes various musical notations such as trills, triplets, and fingerings, and ends with a decorative flourish.

Enrique Granados, *Goyescas*, 1911, V. El Pelele, mes. 1-11

Pour aller plus loin : l'Espagne sur la scène du ballet

On représente l'Espagne dans le ballet depuis l'époque baroque et l'entrée espagnole du *Bourgeois gentilhomme* de Lully et Molière en 1670 et *Les Folies d'Espagne* de 1704. Au XVIII^e siècle, on voit apparaître sur scène des œuvres inspirées du goût pour les romans picaresques comme le *Gil Blas* de Santillane de Lesage ou *Les Noces de Gamache* de Louis Milon, créé à l'Opéra de Paris en 1801 et joué dans toute l'Europe. Les pièces de Beaumarchais *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* (1775–1784) inspireront aussi des versions chorégraphiées, comme *Almaviva et Rosine* de Jean-Baptiste Blache en 1806.

L'année 1823 marque un tournant dans l'engouement de la France pour l'Espagne. Le 31 août, les français remportent la bataille de Trocadéro sur les républicains espagnols et donnent à la France une place

de choix dans la diplomatie européenne. Paris n'a alors d'yeux que pour l'Espagne. On fait venir des chanteurs et des danseurs ibériques dans les théâtres et le boléro devient passage obligé de nombreux ballets, jusque dans la *Coppélia* d'Arthur Saint-Léon en 1870. Alors que la technique des pointes est encore toute récente, de grandes danseuses s'inspirent du *zapateado* flamenco pour élaborer la danse « taquetée », ce frappement rapide et nerveux du bout du pied produisant un son sec sur les planches. Les créatures éthérées du ballet romantique se muent en danseuses de chair et de couleur, nourries de l'inspiration des stéréotypes littéraires de gitanes (la Esmeralda de Victor Hugo dans *Notre Dame de Paris* ou la *Carmen* de Prosper Mérimée).



Don Quichotte, Rudolf Noureev, Opéra de Paris 2024



Paquita de Pierre Lacotte, Opéra de Paris, 2024

Parmi les ballets restés au répertoire, citons bien-sûr *Le Tricorne* de Léonide Massine (Londres, 1919), le *Don Quichotte* de Marius Petipa, musique de Ludwig Minkus (Bolchoï, 1869), *Paquita* du même Petipa (1881), le *Boléro* de Nijinska sur la musique de Maurice Ravel (Opéra de Paris, 1928), *El Amor brujo* de Pastora Imperio sur un livret de Gregorio Martinez Sierra, musique de Manuel de Falla (Madrid, 1915), mais également la *Carmen* d'Antonio Gades et Carlos Saura sur des extraits de Bizet (1983), et dans une moindre mesure *Esmeralda* de Jules Perrot sur une musique de Cesare Pugni, 1844 (l'action se passe bien entendu à Paris mais le ballet contient des scènes de danses espagnoles) ou *La Fille mal gardée* de Jean Bercher Dauberval (1789).

Toutes ces représentations sont pour les artistes l'occasion de montrer sur scène non seulement les musiques et chorégraphies issues du répertoire traditionnel espagnol, mais également de déployer les couleurs chatoyantes de l'Espagne dans les décors et les costumes.

Zoom sur les danses espagnoles

Le Fandango

Le Fandango est une danse populaire en ternaire (3/4 ou 6/8) caractérisée par un accompagnement continu aux castagnettes et une accélération progressive du tempo. Il se danse en couple, les danseurs ne se touchant pas mais marquant le rythme en frappant les castagnettes et tapant du talon.



Rythme du fandango

Outre la danse du meunier de la *Suite n° 1*, on peut entendre un fandango dans le finale de l'acte III des *Noces de Figaro* de Mozart, dans « Malaga » de la suite *Iberia* d'Albeniz et également, plus surprenant, dans le générique d'ouverture de *La Mort aux trousses*, musique de Bernard Herrmann.

19



Pierre Chasselat (1753–1814), *Le Fandango*, vers 1810

La Séguédille

La Séguédille est une danse ou chant populaire d'origine andalouse, légère, inspirée d'un chant de noces gitan. Forme musicale et poétique, la séguédille possède des pas variés et complexes, proches du fandango et de la jota.



Rythme de la Séguédille sévillane

La séguédille est évoquée dans l'acte I du *Carmen* de Georges Bizet, dans l'air: « Près des remparts de Séville », et est célébrée par Théophile Gautier dans son recueil *España* en 1843. On ne recense pas moins de vingt-deux mises en musique de ce poème, parmi lesquelles une version inédite de Claude Debussy en 1881, la plus célèbre restant celle de Manuel de Falla dans la troisième de ses *Trois mélodies* (1909–1910).

Séguidille Théophile Gautier, *España*

Un jupon serré sur les hanches,
Un peigne énorme à son chignon,
Jambe nerveuse et pied mignon,
Œil de feu, teint pâle et dents blanches :

Alza ! Olà !

Voilà

La véritable Manola.

Gestes hardis, libre parole,
Sel et piment à pleine main,
Oubli parfait du lendemain,
Amour fantasque et grâce folle :

Alza ! olà !

Voilà

La véritable Manola.

Chanter, danser aux castagnettes,
Et, dans les courses de taureaux,
Juger les coups des toreros,
Tout en fumant des cigarettes :

Alza ! olà !

Voilà

La véritable Manola.



Danseur de farruca

La Farruca

La Farruca est une danse flamenco virtuose, traditionnellement interprétée par un homme seul, sur un rythme binaire. Le mot vient de l'arabe faruq, (قوراف) « séparer, distinguer », et désignerait les émigrés venus des Asturies ou de Galice. Originnaire de cette dernière province, c'est une danse très technique, sobre et grave, principalement axée sur le jeu des talons du danseur au sol.

La jota

La Jota est une danse ou chant populaire espagnol dont l'origine remonterait au XII^e siècle, caractérisée par son rythme ternaire dans un tempo rapide, de caractère joyeux. Elle est l'une des danses les plus répandues en Espagne et l'une des plus interprétées. Elle se chante et se danse à trois temps (3/4 le plus souvent) accompagnée de castagnettes et a un rôle de cohésion sociale lors des danses de villages ou les corridas. La plus connue est la jota aragonaise, dont l'origine peut être datée du XVIII^e siècle. Les danseurs évoluent au rythme de la musique, qui est généralement interprétée par un ensemble, composé de guitares, bandurrias et autres instruments traditionnels. Un pas caractéristique de la jota aragonaise, c'est lorsque les danseurs entrecroisent leurs bras et tournent en rond.



Jota aragonesa. Archivo Pando. IPCE. Ministerio de Cultura y Deporte



Homme et femme dansant la jota aragonesa, Espagne, gravure de 1867

Plusieurs compositeurs européens se sont emparés de la jota, comme le russe Glinka, *Jota aragonesa*, le hongrois Franz Liszt, *Rhapsodie espagnole* ou encore le français Camille Saint-Saëns, *Jota aragonese* ou *Introduction et rondo capriccioso opus 28*, mais bien entendu également les musiciens espagnols comme Albeniz (« Aragón » de la suite *Española opus 47*), Granados (une « Jota » se situe à la cinquième de ses *Danzas españolas opus 37*) ou encore une Jota chantée de Manuel de Falla dans les *Siete canciones populares españolas* de 1914).

En 2023, le ministère espagnol de la culture a déposé une demande pour faire inscrire la jota au Patrimoine culturel immatériel de l'UNESCO.

Concerto :

Forme musicale généralement en trois mouvements faisant dialoguer un ou plusieurs solistes avec un orchestre.

Cadence :

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

Fugue :

Forme musicale complexe où différentes voix se répondent sur le principe de l'imitation.

Mode :

On appelle mode l'ordonnance des sons d'une échelle sonore donnée. Dans la musique tonale, on distingue presque exclusivement deux modes : le mode majeur et le mode mineur, mais il existe beaucoup d'autres échelles musicales, notamment dans la musique médiévale ou la musique extra-européenne.

Rasgueado :

Technique de guitare flamenca percussive effectuée grâce à des coups donnés avec les doigts de la main droite côté ongles sur plusieurs cordes à la fois.

Suite orchestrale :

Succession de pièces instrumentales tirées d'une œuvre plus importante (opéra, ballet...) et jouée au concert.

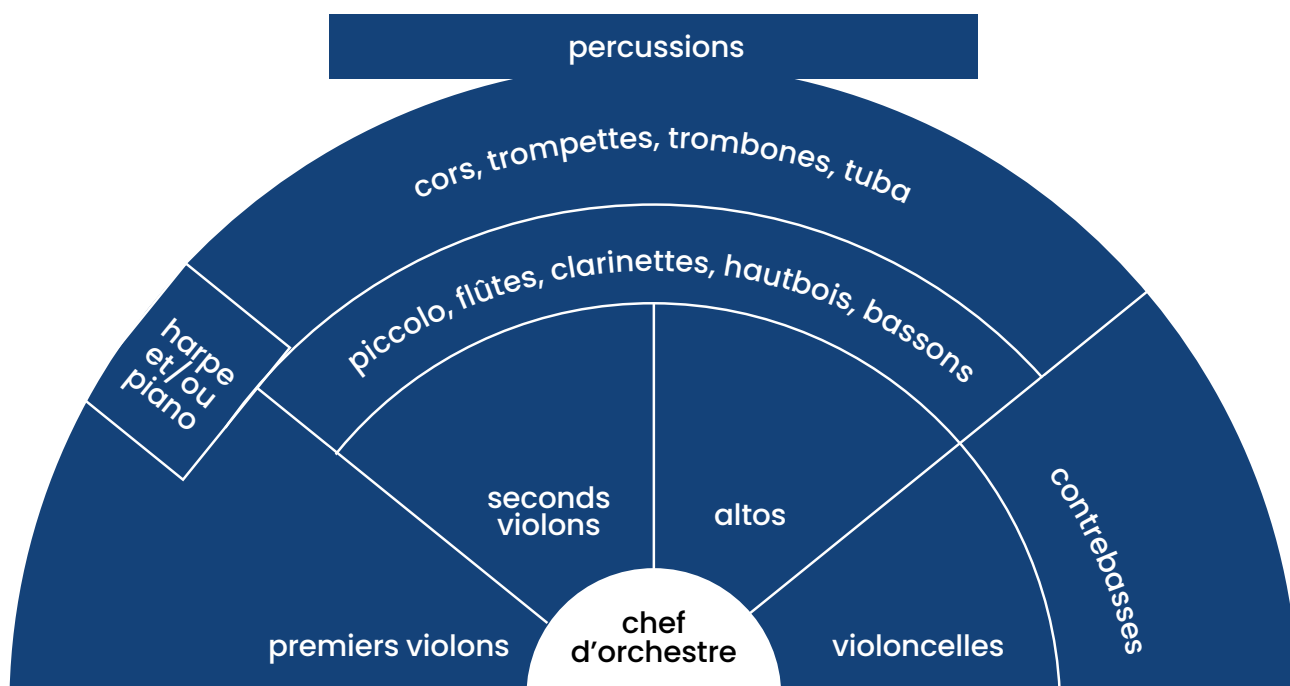
La composition d'un orchestre symphonique



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).





**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
Joshua Karle--Masson

Illustration de couverture
Arnaud « Arkane » de Jesus Gonçalves

