

Connaissance de la musique

5^{ème} année – UATL

1° - Lèos Janacek.....	2	30° - Leonard BERNSTEIN.....	114
2° - Albert Roussel.....	5	31° - Iannis XENAKIS.....	118
3° - Gustav Holst.....	7	32° - György LIGETI.....	120
4° - Arnold Schönberg.....	10	33° - Luigi NONO.....	124
5° - Ottorino Respighi.....	19	34° - Luciano BERIO.....	126
6° - Zoltán Kodály.....	23	& Cathy Berberian.....	128
7° - Edgar Varèse.....	26	35° - Pierre BOULEZ.....	131
8° - Anton Webern.....	30	36° - Pierre HENRY.....	134
9° - Jacques Ibert.....	33	37° - Karlheinz STOCKHAUSEN.....	138
10° - Alban BERG.....	36	38° - Toru TAKEMITSU.....	142
11° - Heitor Villa-Lobos.....	40	39° - Sofia GUBAÏDULINA.....	145
12° - Serge Prokofiev.....	44	40° - Henryk GORECKI.....	149
13° - Arthur Honegger.....	51	41° - Krzysztof PENDERECKI.....	151
14° - Germaine Tailleferre.....	57	42° - Arvo PÄRT.....	154
15° - Darius MILHAUD.....	59	43° - Terry RILEY.....	157
16° - Lili BOULANGER.....	63	44° - Steve REICH.....	160
17° - Carl ORFF.....	67	45° - Philip GLASS.....	163
18° - Erich Wolfgang KORNGOLD.....	71	46° - Hugues DUFOURT.....	166
19° - George GERSHWIN.....	73	47° - Michael NYMAN.....	168
20° - Francis POULENC.....	75	48° - John ADAMS.....	171
21° - Kurt WEILL.....	83	49° - Thierry ESCAICH.....	174
22° - Aram Ilitch KHATCHATURIAN.....	91	50° - Guillaume CONNESSON.....	176
24° - Olivier MESSIAEN.....	99	Le dodécaphonisme.....	179
25° - Pierre SCHAEFFER.....	102	La musique sérielle.....	180
26° - Samuel BARBER.....	104	La musique contemporaine.....	181
27° - John CAGE.....	107	La musique postmoderne.....	185
28° - Benjamin BRITTEN.....	109	Le Piano préparé.....	188
29° - Henri DUTILLEUX.....	112	A l'aube du XXe siècle.....	190

1° - Lèos Janacek

1854-1928

prononcer Lèoch Yanatchèque

Leoš Janáček est né le 3 juillet 1854 à Hukvaldy et décédé le 12 août 1928 à Ostrava. C'est un compositeur tchèque, l'un des cinq plus grands compositeurs tchèques avec Jan Václav Hugo Voříšek, Anton Dvořák, Bohuslav Martinů et Bedřich Smetana.



Le 3 juillet 1854 à Hukvaldy, Amálie Janáček donne le jour à Leoš, neuvième enfant d'une famille qui en vit naître treize. Son père Jiří, instituteur du village, l'envoie à onze ans dans un monastère de Brno, où il étudie la musique sous la direction de Pavel Křížkovský. Il est remarqué grâce à ses prestations dans le chœur du monastère. Ses études le mènent alors pour deux ans à l'école d'orgue Skuherský à Prague, puis aux conservatoires de Leipzig, (où il reçoit notamment l'enseignement de Carl Reinecke) et de Vienne. En 1874 il rencontre Anton Dvořák à Prague. C'est le début d'une longue amitié. Anton Dvořák critiquera à titre amical ses premières compositions et influencera durablement Leoš Janáček par sa manière de composer en épousant les intonations de la langue parlée.

En 1881, année de son mariage avec Zdenka Schulzová, il retourne à Brno pour se consacrer à l'éducation de la musique. Il y fonde une école d'orgue qu'il dirigea jusqu'en 1920 ; cette école va d'ailleurs devenir plus tard le Conservatoire de Brno. Le couple aura deux enfants : le premier meurt en bas âge en 1890, la seconde, Olga, à l'âge de 17 ans. La mort de cette dernière est contemporaine de l'achèvement de son opéra Jenůfa et lui inspire ses plus belles pages, marquant ainsi une rupture de style ; ce qui permet de ranger le compositeur aux côtés des découvreurs de la musique du XXe siècle tels Kodály, Bartók, Szymanowski ou Enesco, ses frères de l'Est, et même Stravinsky, bien loin des romantiques ou post-romantiques comme son ami Dvořák.

Sa réputation reste jusque là, cantonnée à sa province mais la création en 1916 d'une version remaniée de son opéra Jenůfa lui ouvre les portes de la capitale et une certaine reconnaissance. Il tombe alors amoureux d'une femme mariée, Kamila Stösslová, amour platonique car Kamila, qui a 38 ans de moins que le compositeur, est totalement indifférente. Déçu et obsédé par sa passion, il fera un portrait à charge de Kamila dans L'Affaire Makropoulos sous les traits de l'héroïne Emilia Marti soulignant sa froideur et sa dureté.

Comme beaucoup de musiciens d'Europe centrale, il va recueillir un certain nombre de musiques folkloriques de sa province (Moravie) pour s'en inspirer. Il se laisse influencer également par des sources slaves, notamment dans les thématiques de certains de ses opéras (dont Katya Kabanova) ou pour sa Messe glagolitique.

Ce n'est qu'à 61 ans, à l'occasion de la reprise à Prague de l'opéra Jenůfa que Janacek atteint une reconnaissance internationale. Sa musique est singulière, portée par une écriture étrange et reconnaissable entre mille. Sa complexité rythmique et son orchestration éclatée ont pu passer pour de la gaucherie. Le chef d'orchestre Charles Mackerras est à l'origine de la redécouverte du compositeur dans

les années 1950 en revenant à la verdeur et la causticité des partitions originales et en propageant ses opéras dans la langue du compositeur.

Ses œuvres sont nombreuses ; elles vont des opéras aux œuvres symphoniques en passant par des compositions pour piano, des œuvres religieuses, de la Musique de chambre.

Audition :

♪ - **Messe glagolitique** (1926) : écrite en vieux slavon et non en latin. La Messe glagolitique est une œuvre composée en 1926 pour orchestre, orgue, chœurs et solistes. La création eut lieu à Prague le 26 juin 1926.

C'est une œuvre de maturité, le musicien ayant plus de 70 ans lors de sa composition. Le matériel est néanmoins une reprise d'une première messe en *mi* bémol, écrite en 1908. Janacek a consigné l'inspiration qui fut à l'origine de sa "Messe Glagolithique". A l'occasion d'une fête commémorative organisée dans son village natal, qui se déroula par un temps pluvieux et venteux, il avait pour voisin l'Archevêque d'Olmütz (prononcer Olomouc). Janacek avait été impressionné par la dévotion de ce dignitaire de l'Eglise.

Il composa son oeuvre à l'endroit où il avait aperçu pour la première fois, en 1917, la silhouette de Kamila Stössel. C'est à elle qu'il songea, devant les images de nature qu'il se représenta pendant la création de cette messe.

En 1896, Janacek se rendit en Russie notamment à Saint-Pétersbourg, Moscou et la vieille ville de Novgorod. Son deuxième voyage eut lieu en 1902, il apprit le russe pour pouvoir lire Dostoïevski et Tolstoï dans le texte.

Le texte slavon de sa Messe reproduit le style de l'époque des missionnaires byzantins, Cyrille et Méthode, qui arrivèrent en 863 dans le grand empire morave, fondé en 833. La version du texte suit le modèle russe orthodoxe. L'alphabet "glagolitique" constitue l'écriture la plus ancienne, inventée à Byzance avant même la "cyrillique" pour la christianisation des slaves et qui est tombée en désuétude ensuite. Le terme glagolithique souligne le caractère archaïque de cette oeuvre.

La structure suit les parties habituelles du culte en latin. Notons que le service orthodoxe se fait sans instrument et n'autorise que la musique vocale ce qui, visiblement, ne préoccupa pas le compositeur. Cette curieuse messe est une louange extra-liturgique à la création, une manifestation de joie créatrice.

L'oeuvre comporte huit parties, elle débute et finit par une fanfare : Úvod (Introduction) - Gospodi pomiluj (Kyrie) - Slava (Gloria) - Věruju (Credo) - Svet (Sanctus) - Agneče Božij (Agnus Dei) - Postludium (solo d'orgue - Intrada (orchestre)

1° - Introduction : une brillante fanfare débute cette messe

7° - Orgue solo

8° - Intrada (orchestre)

♪ - **Taras Boulba** rhapsodie pour orchestre, en trois parties, composée en 1918 et créée en 1921. Une première version avait été écrite en 1915. Cette œuvre s'inspire directement du roman de Gogol et célèbre la lutte des Cosaques et de leur chef Taras Boulba pour l'indépendance.

Le romancier russe Gogol avait fait de l'ukrainien Taras Bulba le héros d'une fresque dont Janáček ne retint que les trois épisodes-clé :

La première partie, La mort d'Andreï, raconte l'histoire de la bataille de Doubno où Taras tue son propre fils, coupable d'être passé à l'ennemi par amour pour une jeune Polonaise.

La deuxième partie, La mort d'Ostap relate la capture du deuxième fils de Taras Boulba par les Polonais, qui l'exécutent sous les yeux de son père.

La troisième partie, Prophétie et mort de Taras Boulba, décrit la fin tragique du héros, brûlé vif sur un bûcher par les Polonais, au cours de laquelle il évoque les souvenirs des derniers combats et affirme sa foi en sa cause.

♪ - **Sinfonietta opus 60** : c'est une œuvre pour orchestre en cinq mouvements, composée en 1926 à la suite d'une commande de l'organisation de gymnastique tchèque Sokol. Le compositeur, en hommage à l'armée tchèque, la baptisa "militaire".

Hymne à la vie et à la nature, l'œuvre fut créée le 26 juin 1926 à Prague sous la direction de Vaclav Talich.

Cette pièce possède cinq mouvements :

1er mouvement - Allegretto-fanfare : D'inspiration militaire, c'est une monumentale fanfare dévolue aux cuivres où la percussion martèle les rythmes dans un concert de sonneries de plus en plus concentré.

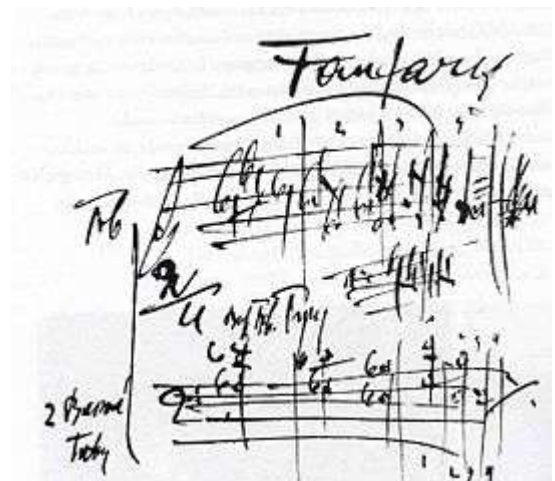
2ème mouvement - Andante : Le château : Très mélodique sur un rythme de danse villageoise avec les hautbois et les clarinettes.

3ème mouvement - Moderato : Le monastère de la reine : Pièce d'atmosphère poétique en clair obscur au début qui, peu à peu, évolue vers une scène très animée et expressionniste de sonneries de chasse avant que tout ne retombe vers un climat de paix.

4ème mouvement - Allegretto : La rue : Ambiance de fête populaire un peu rustre sur un thème de trompette, exposé à différents pupitres.

5ème mouvement - Allegro : La mairie : Tour à tour exercice de grâce et jeu de rubans mélodiques au début entre les flûtes et les cordes puis, tout s'accélère dans une farandole générale et héroïque. Enfin, reprise du thème générique en guise de coda.

Autographe de la Fanfare - Sinfonietta de Léos Janacek



2° - Albert Roussel

1869-1937

Albert Roussel est né à Tourcoing le 5 avril 1869 et mort à Royan le 23 août 1937.

Membre d'une famille de la bourgeoisie industrielle tourquennoise, dans laquelle on compte plusieurs artistes amateurs de bon niveau, Albert Roussel fit ses études secondaires à l'Institution libre du Sacré-Cœur de Tourcoing. Orphelin à l'âge de sept ans, il est recueilli par son grand-père, maire de la cité puis, par sa tante maternelle. La lecture des romans de Jules Verne le décide à devenir marin. Il intègre donc le collège Stanislas de Paris où l'organiste Jules Stolz lui fait découvrir Bach, Beethoven et Mozart.



Après avoir servi quelques années dans la marine (il avait été admis à l'École navale en 1887), il décida en 1894 de se consacrer entièrement à la musique. Julien Koszul, grand père d'Henri Dutilleux, lui donna des leçons d'harmonie à Roubaix et l'encouragea à se rendre à Paris pour étudier avec Eugène Gigout. Il s'inscrivit en 1898 à la Schola Cantorum. Lui-même y enseigna le contrepoint entre 1902 et 1914, comptant parmi ses élèves de futurs compositeurs célèbres tels, Paul Le Flem, Roland-Manuel, Erik Satie, Edgard Varèse....

Après la guerre il continue d'enseigner en privé; viennent solliciter ses conseils : Bohuslav Martinů, Jean Martinon, Jacques Leguerney... Son influence sur les jeunes musiciens de l'entre-deux guerres qui le considéraient comme un chef de file est capitale.

Bien qu'influencé au début de sa carrière par Debussy et Vincent d'Indy, Roussel fit preuve assez vite d'une grande originalité. Sa musique se distingue par le raffinement de l'harmonie, les audaces rythmiques et la richesse du coloris. Il a laissé entre autres des mélodies, de la musique de chambre, diverses pièces pour piano, deux concertos (pour piano et pour violoncelle), quatre symphonies (la troisième, en sol mineur, est considérée comme l'un des chefs-d'œuvre du genre), les ballets *Le Festin de l'araignée*, *Bacchus et Ariane* et *Aeneas*. L'opéra-ballet *Padmavati* et le triptyque symphonique avec solistes et chœur *Évocations* furent inspirés par son voyage de noces aux Indes.

Roussel meurt à Royan des suites d'un malaise cardiaque. Il est enterré dans le petit cimetière de Varengeville-sur-Mer, près de Dieppe, en Seine-Maritime.

Audition :

♩ - ***Le Festin de l'Araignée*** : Sur un argument de Gilbert de Voisins, Albert Roussel compose la partition de ce ballet-pantomime d'octobre à décembre 1912. Créée au Théâtre des Arts au printemps suivant, l'œuvre remporte un grand succès.

Le ballet : Toute l'action se déroule dans un coin de jardin touffu, peuplé d'insectes, fourmis affairées, scarabées besogneux, papillon gracieux et désinvolte, éphémère, vers de fruits, féroces mantres religieuses. Devant son immense toile, l'araignée guette sa proie. Pris au piège, un papillon ne peut se libérer, il se débat et meurt mais, une mante religieuse transperce l'araignée de son dard.

Pour le concert, le compositeur a enchaîné les tableaux les plus caractéristiques de sa partition : Prélude, Entrée des Fourmis, Danse du Papillon, Eclosion, Danse et Funérailles de l'Ephémère, la nuit tombe sur le jardin solitaire.

1° - Prélude : Lent. La flûte suggère le lieu de l'action (un jardin pendant un bel après-midi d'été) par son chant pastoral frémissant, dans l'esprit d'une improvisation. Sourd et mystérieux, le murmure des cordes l'accompagne.

2° - Entrée des Fourmis : Très animé. Précédées d'un roulement de tambour, arrivent les fourmis. Pianissimo, les violons dans l'aigu évoquent leur cortège. "Les fourmis découvrent un pétale de rose tombé. Elles font de grands efforts pour le soulever". Le mouvement moins rapide, les sons martelés, traduisent l'effort des insectes qui abandonnent bientôt ce trop lourd fardeau (très animé) pour un autre à leur taille.

3° - Danse du Papillon : Assez vite mais pas trop. Sur un rythme de valse, souple, légère, le papillon folâtre dans le jardin. Attiré par l'araignée "il se prend dans la toile et se débat". Le mouvement se ralentit. Flute, hautbois et clarinettes soulignent ses vains efforts..... Après quelques soubresauts, il meurt (plainte du violon solo).

4° - Eclosion et danse de l'Ephémère : Assez lent puis Animé. Sur des notes tenues pianissimo aux cordes, marquant l'éclosion mystérieuse de l'insecte, de courts motifs fusent en solo aux bois, aux cuivres, à la harpe, évoquant le lent déroulement des bandelettes de l'emprisonnement. Complètement libéré, l'éphémère commence une danse éperdue de plus en plus rapide, qui trouve son plein épanouissement dans une phrase d'une grâce aérienne, toute de finesse.

Assez vif. Etourdi et épuisé par ce tournoiement accéléré, l'insecte s'affaisse. Une descente chromatique des bois, ponctuée d'un long silence, accompagne sa mort.

5° - Funérailles de l'Ephémère : Modérément lent. Le cortège s'ébranle sur un rythme de marche funèbre. Le mélancolique cor anglais exprime l'émotion et la tristesse du petit monde des insectes qui suit solennellement la dépouille.

6° - La nuit tombe sur le jardin solitaire : Lent. Tandis que le cortège s'éloigne et disparaît, le thème initial de la partition revient à la flûte. Clarinettes et cors le prolongent en écho. Sur une longue tenue des cordes et des cors en sourdines, la harpe égrène un ultime arpège. Le jardin retrouve le silence et l'apaisement d'un calme soir.



3° - Gustav Holst

1874-1934

Né le 21 septembre 1874 à Cheltenham (Angleterre), Gustav Holst est fils et petit-fils de musiciens, professeurs tous les deux. Son père enseignait le piano et tenait l'orgue de l'église locale. Gustav, de santé fragile, fait régulièrement des crises d'asthme ce qui ne l'empêche pas de suivre assidûment les leçons de musique de son père. Il s'essaye dès l'âge de douze ans à la composition et a, pour compositeur favori, Edvard Grieg.



Holst a lu tout le "Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes" d'Hector Berlioz et les leçons de son père ont porté leurs fruits. Cependant, en raison d'une névrite au bras, il ne pourra pas commencer de carrière de virtuose. C'est alors qu'il décroche une bourse au "Royal College" et rencontre en 1895 le compositeur Ralph Vaughan Williams. Holst est, à l'époque, très influencé par la musique de Richard Wagner.

Le musicien acceptera ensuite la direction de la chorale socialiste d'Hammersmith. Il y rencontrera sa future compagne Isobel Harrison qu'il épouse en 1901. En 1903, suite à un héritage, ils partent en séjour à Berlin et s'y installent. Là-bas, Holst fait la connaissance de nombreux musiciens et mélomanes et, à son retour en Angleterre, décide de se consacrer uniquement à la composition. Il se voit proposer le poste de Directeur de la musique à la James Allens Girls's school, qu'il conservera jusqu'à sa mort et à laquelle il dédiera nombre de ses œuvres dont la Saint Paul's suite, pièce pour cordes parmi les plus célèbres du compositeur.

Avec le petit orchestre du Morley college, il donnera The Fairy Queen de Henry Purcell, qui n'avait jamais été jouée depuis 1697. En 1907, après la naissance de sa fille Imogen, il s'installe sur les bords de la Tamise. Ses compositions n'ont plus beaucoup de succès (Savriti, Mahahharata en 1916).

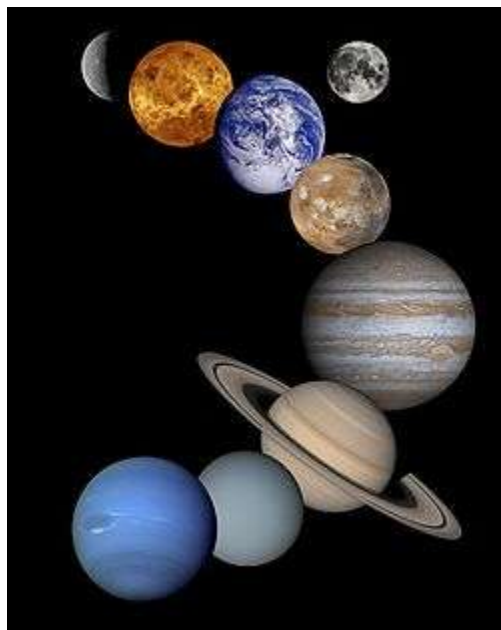
Pour effacer ces déceptions, le compositeur Balfour Gardiner, l'invite à passer des vacances en Espagne. Dans cette ambiance chaleureuse, il compose une œuvre puissante qui l'a fait connaître au grand public : **Les planètes**. En 1916, il organise un festival de musique ancienne à Thaxted et compose pour cette occasion un chant qui allait devenir célèbre en Grande Bretagne : This have done for my true love. En 1920, il donne avec succès son oratorio The Hymn of Jesus. Quelques mois plus tard, Les planètes le porteront au septième ciel entre 1920 et 1923.

En 1934, après avoir composé dans la douleur un dernier opéra, The Wandering Scholar, il meurt à Londres le 25 mai. Les générations suivantes verront en lui le précurseur de Benjamin Britten et Michael Tippett.

Audition :

♪ - Les Planètes : **Poème symphonique** en sept mouvements - composé entre 1914-1917, créé le 29 septembre 1918 au Queen's Hall de Londres, sous la direction d'Adrian Boult.

Oeuvre pour grand orchestre de Gustav Holst, c'est en partie à cette pièce que Holst doit sa notoriété. Il a ainsi étudié sept planètes et leur a donné à chacune une couleur propre.



Suite à l'échec de *The Cloud Messenger* en 1913, Holst est invité en villégiature chez son ami Balfour Gardiner. Le compositeur Arnold Bax et son frère Clifford les rejoignent afin d'apporter leurs lumières sur la composition et l'orchestration. Cela eut pour effet de motiver et d'encourager Holst davantage. Clifford Bax s'intéressait aussi à l'astrologie, ce qui incita Holst à étudier le sujet.

Le premier mouvement *Mars* fut composé juste avant le début de la Première Guerre mondiale (1914). Il s'agit, pour Holst, d'exprimer plus son sentiment d'une fin du monde, que d'une réaction face à la tragédie de la guerre. Le dernier mouvement *Mercure*, sera dicté en grande partie à des proches collègues, à cause d'une névrite au bras droit, et sera achevé en 1916. Holst rangera ses partitions après les avoir terminées, croyant que personne ne pourrait monter en temps de guerre une œuvre demandant un aussi grand orchestre.

Septembre 1918, Balfour Gardiner loue le Queen's Hall pour une représentation semi-privée. Le chef Adrian Boult n'aura que deux heures pour répéter cette pièce très complexe, ce qui fera dire plus tard à Imogen la fille du compositeur :

« Ils [les deux à trois cents amis et musiciens qui étaient venus écouter] trouvèrent les clameurs de *Mars* presque insupportables après quatre années d'une guerre qui se poursuivait. Mais c'est la fin de *Neptune* qui fut inoubliable, avec son chœur de voix féminines s'évanouissant au loin, jusqu'à ce que l'imagination ne pût faire la différence entre le son et le silence. »

La première représentation publique eut lieu quelques semaines plus tard et fut très bien accueillie, contrairement à *Cloud Messenger*. Seulement cinq des sept mouvements furent joués.

1° - Mars, celui qui apporte la guerre : Le premier mouvement commence avec un rythme **ostinato** des **timbales** et des **violons** frappant les cordes avec le bois de l'archet (col legno en italien). La première mélodie est introduite par les **bassons** et les **cors**. Après un **crescendo** et un **accelerando** de tout l'orchestre, le deuxième thème est introduit aux **trombones** puis aux cors. L'intensité de la pièce augmente au fur et à mesure. Après un retour en force du premier motif, la pièce s'achève sur un accord grave quadruple **forte**. Ce premier mouvement est très chaotique et inhumain, telle une marche guerrière céleste, les dissonances, la violence rythmique, renvoient très nettement à la guerre (*Mars* étant le dieu romain de la guerre). Par son imagerie involontairement cinématographique très accessible et surtout contemporaine (utilisation prépondérante des percussions), Holst a très certainement influencé nombre de compositeurs de musiques de films. La plupart ayant une formation classique (John Williams étant probablement le plus connu de tous), *Mars*, le premier morceau de cette œuvre a d'ailleurs été utilisé pour quelques bandes-annonces cinématographiques, ce qui prouve la puissance et l'efficacité d'une écriture en dehors des schémas classiques de construction musicale.

2° - Vénus, celle qui apporte la paix : Le deuxième mouvement est un énorme contraste avec la rage du premier. Les notes ascendantes du cor annoncent dès le début une pièce de lumière et de paix. Après quelques mélodies interprétées par différents instruments de l'orchestre, un violon solo joue un air très doux. Tous les violons répètent alors la mélodie, comme un écho. Après des variations sur la mélodie, les notes descendantes du cor se font entendre à nouveau. La mélodie du violon revient avant la fin qui prend un peu d'ampleur pour la première fois du mouvement.

3° - Mercure, le messager ailé : Le troisième mouvement joue un peu le rôle de **scherzo** très dynamique. Après une courte introduction sur des croches rapides, la première mélodie est introduite par un **hautbois** et un cor anglais. Suivent divers épisodes mélangeant cette mélodie et un deuxième motif introduit tout de suite après le premier. Le mouvement se termine sur un accord bref.

4° - Jupiter, celui qui apporte la gaieté : Tout comme *Mercure*, *Jupiter* commence très vite, avec des cordes rapides d'où émerge une première mélodie **syncopée**. Un peu plus loin, la **trompette** et les bois font entendre une **fanfare** qui est ensuite reprise par les autres instruments de l'orchestre. Un **ritenuto** amène un second thème avant que le premier thème syncopé revienne. Après une augmentation de la tension, le calme revient avec le plus célèbre air de Holst, communément appelé "L'Hymne de Jupiter". Les trois premières mélodies se font réentendre.

5° - Saturne, celui qui apporte la vieillesse : Ce mouvement débute très sombrement, les **flûtes** et les **harpes** marquant le rythme de la marche du temps. La **contrebasse** annonce tout d'abord la vieillesse, reprise par les violons puis le hautbois dans une intensité croissante jusqu'à ce que la jeunesse disparaisse dans un éclat de panique. Le mouvement se termine tranquillement, comme une acceptation de ce qui est inéluctable. Saturne était le mouvement préféré de Holst.

6° - Uranus, le magicien : Le mouvement commence sur une sorte d'incantation de quatre notes qui annonce le magicien. Le thème qui suit est une danse qui va en s'intensifiant jusqu'à ce que la harpe rappelle doucement le thème du début et finit sur une véritable explosion de tout l'orchestre qui résonne en écho dans l'immensité. Ce mouvement n'est pas sans rappeler *L'Apprenti sorcier* de **Paul Dukas** (1897), notamment joué dans le film *Fantasia* de Walt Disney.

7° - Neptune, le mystique : Le septième et dernier mouvement est la pièce la plus **impressionniste** de Holst. Les instruments semblent errer dans le vide sans qu'aucun thème défini, comme dans les autres mouvements, ne prenne forme. Un chœur de femmes hors-scène se fait entendre, sans paroles. Ce son semble lointain, céleste. La **clarinette** émet un motif repris par les violons jusqu'à ce qu'un accord arrête brusquement la musique. Les harpes et le **célesta** annoncent la fin de l'œuvre, laissant la place à un long **decrescendo** des voix de femmes **a cappella** semblant se perdre dans l'infini.

4° - Arnold Schönberg

1874-1951

Compositeur, pédagogue et théoricien autrichien, naturalisé américain **Arnold Schönberg** est né à Vienne en 1874, il est mort à Los Angeles en 1951.

Arnold Schönberg, aîné de trois enfants, doit quitter le collège à l'âge de seize ans, à la mort de son père, pour s'engager dans la vie active. D'abord apprenti dans une banque jusqu'en 1895, il assumera ensuite diverses tâches lui permettant de se consacrer quasi exclusivement à la musique. Marié en 1901 à Mathilde Zemlinsky (la sœur du compositeur), ils auront deux enfants. Un an après la disparition de celle-ci, il épouse Gertrud Kolisch qui restera à ses côtés jusqu'à la fin de sa vie. Trois enfants naîtront de cette union. L'aînée Nuria épousera Luigi Nono en 1955.



Hormis quelques leçons de contrepoint, il apprend et comprend l'essentiel de l'écriture musicale par la lecture des grandes œuvres du passé et dans l'interprétation d'un très vaste répertoire de musique de chambre, essentiellement comme violoniste mais aussi comme violoncelliste. Cette expérience alimentera toute son œuvre.

Dès 1903, il enseigne l'harmonie et le contrepoint à Vienne dans une école privée. L'activité de professeur restera au cœur de toute son existence, de Berlin (1926, à l'Académie des Arts) à Los Angeles (UCLA jusqu'en 1944) et se prolongera à travers des cours privés. Longtemps après les premiers élèves Anton Webern et Alban Berg (1904), avec lesquels se forme ce que l'histoire retiendra sous le nom de Seconde école de Vienne, de nombreux autres créateurs suivront ses cours, dont Hanns Eisler (1919) et John Cage en 1935 lors de séminaires d'été. Sa conscience aiguë de la nécessité de transmettre un savoir se concrétise, sur un plan strictement artistique, dans la fondation de la Société d'Exécutions Musicales Privées (1918-1921) dont les activités furent suspendues pour des raisons essentiellement financières.

Lors de son premier séjour à Berlin (1901), Schönberg rencontre Richard Strauss dont l'influence marque le poème symphonique *Pelléas et Mélisande* op. 5 ; le deuxième (1911) le fera croiser Ferruccio Bussoni – défenseur de la nouvelle musique avec qui les rapports sont plutôt bons – mais c'est avec Kandinsky (rencontré à Munich) qu'il échangera une longue et précieuse correspondance (1911-1936). Après les turbulences ce sera une relative accalmie (*Pierrot lunaire* op. 21, *Quatre chants* op. 22).

La période 1915-1923 voit un certain repli de l'invention au profit de multiples transcriptions mais surtout et en même temps que la réflexion sur la future composition avec douze sons, l'essor d'une profonde pensée religieuse qui gouvernera la création à venir depuis l'immense oratorio inachevé *L'Echelle de Jacob* (1916) jusqu'aux *Psaumes* des dernières années, en passant par *Moïse et Aaron* (1932) et *Kol Nidre* (1938).

Schönberg et le judaïsme : Converti au protestantisme en 1898 comme de nombreux israélites "arrivés" ayant choisi à l'époque l'assimilation, gage d'une certaine respectabilité, Schönberg dut néanmoins se préoccuper de l'antisémitisme, ce qui l'amena à repenser sa propre religion. A priori, l'origine de Schönberg, compositeur on ne peut plus germanique de tradition, n'a pas d'intérêt musical. Face à la montée de l'antisémitisme, qui se manifeste même chez ses amis, comme Wassily Kandinsky, il devient, surtout à partir de 1923, de plus en plus amer et virulent. En 1933, il se reconvertit au judaïsme à la synagogue de la rue Copernic, à Paris. Au cours de la dernière décennie de sa vie, il tentera de proposer

un nouveau type de liturgie juive, et même une reformulation complète de certaines prières (le Kol Nidré, prière qui ouvre le Yom Kippour), cependant sans succès.

Juif et membre d'un courant artistique que le régime nazi considérait comme "dégénéré", Schönberg est contraint de fuir son pays. En 1933, il est à New York et à Boston où il enseigne. Une année plus tard il déménage et s'établit définitivement à Los Angeles où il développe un **dodécaphonisme "classique"** : Concerto pour violon (1936), Ode to Napoleon Bonaparte pour baryton, quatuor à cordes et piano (1942), Concerto pour piano (idem), Trio pour cordes (1946), Un Survivant de Varsovie (oratorio dramatique, 1947). En parallèle, il écrit des œuvres qui démontrent son intérêt pour un retour à une forme de tonalité : achèvement de la seconde "symphonie de chambre" (Kammersinfonie, commencée en 1906, terminée en 1939), composition d'œuvres vocales d'inspiration religieuse juive (Kol Nidre 1938, Psaume 130 et Psaume moderne - moderner Psalm - 1950).

Vivant dans un certain dénuement, Schönberg continue d'enseigner jusqu'à sa mort. C'est à des mécènes comme Elizabeth Sprague Coolidge et à des musiciens comme Leopold Stokowski, le pianiste Eduard Steuermann ou encore le violoniste et beau-frère du compositeur Rudolf Kolisch que nous devons les commandes de la plupart de ses œuvres de la période américaine.

Bien qu'installé à seulement quelques pâtés de maisons de Stravinsky, Schönberg, qui le détestait car il le jugeait futile, refusait obstinément de le voir ou même d'entendre parler de lui. Stravinsky le lui rendait bien, mais ne s'opposa plus à ses théories après sa mort, et sut lui rendre hommage.

La première œuvre de Schönberg rigoureusement écrite selon le principe du dodécaphonisme est la valse de l'opus 23. La série en était : do dièse, la, si, sol, la bémol, sol bémol, si bémol, ré, mi, mi bémol, do, fa.

Autres centres d'intérêt : Outre ses œuvres et essais portant sur la situation sociale et historique du peuple juif, Schönberg écrivit de nombreux ouvrages : des pièces de théâtre, des recueils de poésie, des ouvrages théoriques sur la musique (le célèbre Traité d'Harmonie). Il entretenait également une abondante correspondance, dont le ton désarçonne quelquefois par sa méfiance ou sa virulence.



Arnold Schönberg
Femme nue de dos
se regardant dans
un miroir (1903)

A. Schönberg
1910,
huile sur carton,
32,2 x 24,6 cm



Schönberg fut aussi un peintre suffisamment accompli pour que ses œuvres soient présentées aux côtés de peintures de Franz Marc et de Kandinsky. Il peignit en particulier de nombreux autoportraits dont un, assez étonnant, de dos.

En 1923 : adoption de la **technique sérielle**.

L'année 1933 est décisive pour le compositeur : reconversion au judaïsme (à Paris, le 25 octobre) abandonné en 1898 et départ définitif pour les USA (Boston puis, pour raisons de santé, la côte ouest) ;

s'il américanise aussitôt l'orthographe de son nom (le ö devient oe) et écrit dorénavant directement en anglais, il ne deviendra citoyen américain que le 11 avril 1941. Jusqu'à la fin, ce sera le temps des relations fécondes, conflictuelles parfois, (avec Alma Mahler-Werfel, Thomas Mann, Berthold Brecht, Hans Eisler et... **Theodor W. Adorno** dont les écrits et le rôle dans la brouille avec Thomas Mann à propos du **Docteur Faustus** furent source de rapports orageux). Quant au voisin Igor Stravinsky, la relation de respect mutuel reste limitée aux propos que chacun s'adresse par l'intermédiaire dévoué du chef d'orchestre et secrétaire de Stravinsky, Robert Craft.

Trop fatigué par de lourds et fréquents problèmes de santé, Schönberg ne peut se rendre en 1949 à Darmstadt où commence à s'élaborer la postérité du courant qu'il avait lui-même porté si haut.

♫ - **La Nuit transfigurée opus 4** (Verklärte Nacht) est une œuvre pour sextuor à cordes (deux violons, deux altos, deux violoncelles), composée par Arnold Schönberg en 1899.

Durant l'été 1899, le musicien tombe amoureux de Mathilde, il compose pour elle cette Nuit transfigurée en moins de trois semaines. Il s'agit donc d'une œuvre de jeunesse, écrite bien avant sa période dodécaphonique, avec des accents de romantisme tardif. On y perçoit principalement l'influence de Wagner et de Brahms, certains enchaînements harmoniques évoquant fortement Tristan. Œuvre de jeunesse sans doute, mais qui va déjà bien au-delà des conventions de l'époque. Le jeune Schönberg, âgé de vingt cinq-ans, a déjà assimilé et dépassé l'art des grands romantiques allemands ; certains passages de Verklärte Nacht sont, encore aujourd'hui, difficiles d'accès par leur caractère dissonant. Ce chef-d'œuvre précoce reste l'une des œuvres les plus jouées du novateur viennois.

La pièce est basée sur un poème extrait du recueil "La Femme et le monde" (Weib und Welt) de Richard Dehmel, un ami du musicien. Le texte, plus tard publié séparément sous le titre Zwei Menschen Roman in Romanzen, décrit une promenade nocturne d'un couple amoureux dont la femme avoue qu'elle attend un enfant d'un autre. Son amant insiste sur l'importance de sa maternité et lui assure qu'il est disposé à faire sien cet enfant. Ils marchent heureux, sous la lune, dans cette nuit transfigurée.

L'accueil de l'œuvre fut difficile : elle a été refusée une première fois par la Société de musique de chambre de Vienne. Cependant, la création eut lieu le 18 mars 1902 à Vienne, occasionnant une querelle parmi le public. L'œuvre se joue d'un seul souffle. .

Cette pièce a été ultérieurement arrangée pour orchestre à cordes par le musicien en 1917 avec une nouvelle révision en 1943 pour orchestre à cordes également.

Les liens entre poésie et musique sont souvent très intimes, que ce soit dans la musique populaire ou classique. L'amour reste toujours un élément important pour tout créateur. L'œuvre est donc fortement ancrée dans le romantisme, tant au niveau du propos que du traitement musical.

Le choix d'intégrer un programme d'ordre narratif (le poème) à une œuvre de musique de chambre est particulièrement audacieux. Pourtant, si le texte sert d'inspiration à l'œuvre musicale, Schönberg a choisi de raconter l'histoire en musique essentiellement. Chaque auditeur peut choisir à quel moment de l'audition tel ou tel élément de l'histoire se produit. Contrairement à Vivaldi par exemple, qui transcrit le souffle du vent ou le chant d'un oiseau en musique avec précision dans ses Quatre Saisons, Schönberg se concentre plutôt sur les sentiments : peur, doute, tendresse, pardon, passion, extase. Les aigus du violon cherchent à évoquer l'inquiétude, alors que les altos semblent presque sérieux et dissociés de l'émotion. Les violoncelles quant à eux semblent être témoins de l'histoire. Le poète Dehmel lui-même, après avoir entendu l'œuvre, en aurait oublié la trame narrative lors de sa première écoute de l'œuvre, totalement envoûté.

Schönberg a inclus trois passages de "musique de marche" (la première, la troisième et la cinquième sections) qui encadrent les moments de "dialogues" (la deuxième, alors que la femme explique sa situation ; la quatrième, alors que l'homme la rassure).

<u>1ère section</u>	2ème section	3ème section	<u>4ème section</u>	5ème section
musique de marche	dialogue	musique de marche	dialogue	musique de marche
	femme		homme	
GRAVE	MOLTO RALLENTENDO	PESANTE	ADAGIO	ADAGIO

Richard Dehmel était un poète important du mouvement symboliste allemand. Richard Strauss, Max Reger, Kurt Weill et Alma Mahler se sont aussi inspirés de ses poèmes pour écrire des œuvres musicales.

La Nuit transfigurée (voir texte joint) ; deux extraits de la version révisée pour orchestre à cordes, en 1943.

1 : **Grave** - 2 : Molto rallentando - 3 : Pesante - 4 : **Adagio** - 5 : Adagio

♫ - "**Friede auf Erden**" (**Paix sur la Terre**) op. 13 (1907) pour chœur mixte à huit voix (avec petit orchestre ad libitum)

Nous écouterons la version orchestrale tirée de cette oeuvre par le compositeur.

♫ - **Drei Klavierstücke opus 11** (Trois pièces pour piano)- Composées en 1909, révisées en 1924

Composées en 1909, ces Trois pièces furent révisées en 1924.

- 1 - Mässig (Modéré)
- 2 - Mässig (Modéré)
- 3 - Beweg (Animé)

♫ - **Pierrot lunaire** : C'est une œuvre en forme de **mélodrame** d'**Arnold Schönberg** faisant référence à la principauté démoniaque régnant sur Paris. Les paroles consistent en 21 poèmes du poète belge **Albert Giraud** (1884), que Schönberg a lus dans leur traduction allemande par Otto Erich Hartleben (1893). Les poèmes baignent dans une atmosphère à la fois féerique, par leur vision sublime de la conception artistique et décadente, par les **images** provocatrices et macabres qu'ils évoquent.

Composée en 1912, cette œuvre est remarquable par son instrumentation singulière : parlé-chanté (sprechgesang), piano, flûte (et piccolo), clarinette (et clarinette basse), violon (et alto), violoncelle. Cette instrumentation aura une grande incidence sur la composition des orchestres de chambre dans la musique du XXème siècle. De plus, certains musicologues comme René Leibowitz, voient dans Pierrot lunaire un précurseur des œuvres dodécaphoniques de Schönberg, notamment par l'utilisation des 12 sons de la gamme chromatique. Cependant, l'harmonie de cette œuvre est liée à l'atonalité et marque, dans l'évolution du langage de Schönberg, une nette rupture avec un langage similaire, en partie, à celui de compositeurs post-romantiques tels que Richard Strauss, Gustav Mahler et Richard Wagner.

L'interprétation de Pierrot lunaire pose un réel problème aux récitants. Effectivement, l'utilisation du sprechgesang est toujours une question de perception et il n'est pas rare que des récitants ne fassent que parler. Inversement, d'autres interprètes ne font que chanter. Il est donc notable que la synthèse entre le parlé et le chanté est difficile à obtenir.

Une autre particularité du Pierrot Lunaire est qu'il n'y a pas de registre imposé à la partie vocale, ce qui fait que l'interprète peut être un homme ou une femme. Cependant, toutes les versions disponibles sur disque sont interprétées par des femmes. (Arnold Schönberg)

Le Pierrot Lunaire de Schönberg est souvent considéré comme son œuvre la plus emblématique, elle fut en tout cas celle qui eut le plus de retentissement et de succès aussi bien au niveau du public que de ses confrères (Ravel, Stravinsky, Milhaud...).

Elle était apparemment en rupture totale avec la musique connue jusqu'alors. Pourtant d'abord l'éloignement de Schönberg avec l'univers tonal était déjà consommé depuis quelques temps. Le fameux "Sprechgesang", le parlé-chanté, était déjà esquissé, mais ici, il était autant le fruit d'une esthétique berlinoise à la mode, que d'une commande alimentaire. Le Pierrot Lunaire date de 1912 et, juste un an plus tard, en 1913, le Sacre du Printemps de Stravinsky constituera un autre important séisme historique.

Sous le choc initial que procure l'audition du Pierrot Lunaire, il y a un fond de tradition caché. Schönberg utilise des formes dites archaïques. L'impact émotionnel de cette œuvre demeure dans son mélange de théâtre et de sons inouïs, tant l'orchestration est géniale et le climat étrange et singulier. Très en avance sur son temps, préfiguration du Berlin à venir, le Pierrot Lunaire est déjà partie prenante des années sauvages de 1920 à 1930. Il mêle le spectacle, la musique nouvelle, la dérision, le tragique. Au cœur de révolutions picturales en marche (cubisme, expressionnisme...), cette partition est tout entière couleurs et émotions.



Schönberg autour de 1912 : Cette année est celle de mutations considérables : la naissance de révolutions artistiques, celle du **Blaue Reiter**, **Le Cavalier Bleu**, mouvement auquel participe Schönberg, la naissance du dadaïsme, le **Chevalier à la Rose** de Richard Strauss, **Petrouchka** de Stravinsky.

Schönberg ne trouvait pas de reconnaissance à Vienne et, après un premier voyage en 1901 à Berlin, il envisage son départ. Le climat exacerbé d'antisémitisme, la haine de ses voisins, sa situation matérielle difficile, car aucun emploi ne lui est proposé, vont précipiter son brusque départ, sa fuite, à Berlin. Personne ne fut mis au courant, ni élèves, ni amis.

Il traversait aussi une crise spirituelle, aussi bien "à la recherche du spirituel dans l'art", que dans sa vie d'homme.

Pour comprendre la genèse du Pierrot, il faut surtout insister sur la perte du "père spirituel" Gustav Mahler, et la révélation de ses convergences, de ses affinités électives, avec Wassily Kandinsky, qu'il avait découvert par le Cavalier Bleu. Une profonde admiration réciproque, une correspondance intense, des rencontres jusqu'à la rupture plus tard, en 1922, vont enrichir leurs créations réciproques. Schönberg a trouvé un frère "en harmonie". Entre atonalisme et abstraction beaucoup de ponts et de points sont conjoints, une même époque (1910), une esthétique jumelle, la même volonté de faire table rase des traditions, la même incompréhension et le même rejet du public.

Dans le Berlin des années 1910 les cabarets fleurissent. Le "Berlin des Années d'or" commence et se terminera tragiquement avec la peste brune nazie. Certes on est plus près a priori du cabinet du docteur Caligari que de la Commedia dell'arte, mais dans ce climat proche des chansons réalistes (Schönberg adorait Yvette Guilbert), les spectacles de cabaret allaient vers le monodrame et le mélodrame. Pierrot Lunaire est une œuvre qui n'aurait pas pu voir le jour à Vienne, elle est viscéralement berlinoise. Le Pierrot Lunaire est donc étonnamment prémonitoire et toujours aussi dérangeant.

Schönberg ne survivait économiquement à Berlin que par des conférences ou des leçons privées et surtout par l'aide financière d'Alban Berg et d'Alma Mahler. Aussi la commande d'une œuvre était miraculeuse. Il accepta avec enthousiasme. "Une merveilleuse idée, qui me convient parfaitement".

Les textes du Pierrot Lunaire



Les textes du Pierrot Lunaire du poète décadent belge Albert Giraud ont été suggérés, voire imposés à Schönberg par Albertine Zehme (1857-1946) qui régnait alors dans les cabarets berlinois. Elle était devenue diseuse et elle déclamaient parfois de façon emphatique des poèmes plus ou moins symbolistes, voire expressionnistes, accompagnés par un pianiste. Souvent Chopin servait de musique de fond. Ce genre dit de "mélodrames", (terme également employé par Schönberg pour Erwartung) était très prisé à cette époque dans la culture germanique c'est-à-dire en fait à Berlin et à Vienne.

Albert Giraud (1860-1929) était un journaliste belge francophone qui, à la suite de Maurice Maeterlinck, écrivait des poèmes dits symbolistes, mais surtout décadents. Le thème de Pierrot parcourt sa production : Pierrot lunaire : Rondels bergamasques (1884), Pierrot Narcisse songe d'hiver, comédie fiabesque (1887), Héros et pierrots (1898).

Le recueil de 1884 comprenant 50 rondeaux, sortes de poèmes de 13 vers rimés, avait été traduit, ou plutôt adapté vraiment très librement en 1896 par Otto Erich Hartleben (1864-1905). Il faut souligner que des compositeurs Joseph Marx (1882-1964) dès 1909, Max Kowalsky et d'autres avaient mis en musique certains de ces poèmes. Le sujet était dans l'air du temps. Les rimes étaient devenues des allitérations. Le texte en allemand est bien plus riche que l'original. Plus violent aussi.

Schönberg en ne respectant pas l'ordre initial en choisit 21 qu'il intitula Pierrot lunaire, Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds "Pierrot lunaire" (trois fois 7 poèmes à partir d'Albert Giraud). Il laissa certains textes de côté (Violon de lune...) et va regrouper par sept les textes pour en donner une dimension dramatique. L'ordre d'Albert Giraud était le suivant :

À Colombine
Brosseur de lune
Décollation
Départ de Pierrot
Évocation
Ivresse de Lune
La chanson de potence
La sérénade de Pierrot
Les croix
Lune au Lavoir
Lune malade
Messe rouge
Nostalgie
Papillons noirs
Parfums de Bergame
Parodie
Pierrot cruel
Pierrot Dandy
Pierrot voleur

Supplique
Valse de Chopin
Violon de Lune

Celui de Schoenberg est tout autre et démontre un grand sens dramatique et théâtral :

Première partie

1. Mondestrunken (Ivresse de lune)
2. Colombine (Á Colombine)
3. Der Dandy (Pierrot dandy)
4. Eine blasse Wäscherin (Pierrot au lavoir)
5. Valse de Chopin
6. Madonna (Évocation)
7. Der kranke Mond (Lune malade)

Deuxième partie

8. Nacht (Papillons noirs)
9. Gebet an Pierrot (Supplique)
10. Raub (Pierrot voleur)
11. Rote Messe (Messe rouge)
12. Galgenlied (La chanson de potence)
13. Enthauptung (Décollation)
14. Die Kreuze (Les croix)

Troisième partie

15. Heimweh (Nostalgie)
16. Gemeinheit ! (Pierrot cruel)
17. Parodie
18. Der Mondfleck (Brosseur de lune)
19. Serenade (La sérénade de Pierrot)
20. Heimfahrt (Départ de Pierrot)
21. O alter Duft (Parfums de Bergame)

On est loin du climat à la Watteau ou à Verlaine, Schoenberg met l'accent sur le satirique, voire l'expressionnisme latent. De ses pantomimes musicales se dégagent une profonde nostalgie et un chaos tragique.

Schoenberg fait appel aux "vieilles formes" musicales : contrepoint tatillon, rondo, barcarolle, canon, fugue, passacaille, valse (sérénade)...

Certains aspects du texte le touchent : la lune moqueuse, le Pierrot qui comme lui, compositeur, doit offrir son cœur sanglant à la foule. Le tragique du génie incompris qu'il vit en parlant de Mahler et en pensant à lui, il le magnifiera dans Moïse et Aaron plus tard. Le côté sanglant et morbide des poèmes, les blasphèmes, le captivaient également bien qu'il affirmât ne pas se soucier du texte. Mais chaque note posée sur les mots affirme le contraire.

Le symbole du thème de Pierrot représentant l'artiste, la lune la poésie, Colombine l'amour infidèle, ne pouvaient que le concerner.

La première partie regroupe le Pierrot ivre de lune dans un portrait psychologique. Dilettante et dandy, il semble errer sous la lune à la recherche de l'inspiration et se moquer de lui-même et de ses fantasmes. Le dernier morceau, La lune malade, abandonne toute dérision et devient invocation poignante. La seconde partie fait un portrait inquiétant et onirique proche de l'expressionnisme. Le côté obscur et

sanglant apparaît. Trois textes ne parlent que d'exécution. Des papillons noirs comme des chauves-souris hantent la musique, vol et supplique, messe rouge parsèment le chemin de croix du Pierrot, condamné par la société bien-pensante. Le cœur sacrifié en offrande est l'œuvre d'art de l'artiste, Schönberg bien sûr. La troisième partie retrouve le climat du second quatuor avec son adieu au vieux monde et ses parfums d'antan. C'est le thème du retour à un pays imaginaire, à une nostalgie prégnante ? C'est aussi le retour de l'ironie grinçante et de la dérision (crâne et sérénade atroce).

Le Pierrot Lunaire est aussi l'un des nombreux autoportraits de Schönberg, soit en peinture soit en musique. Celui de l'homme et de l'artiste qui doute. Schoenberg n'écrira plus grand-chose de significatif pendant presque 10 ans !

La création le 16 octobre 1912 à Berlin est le premier vrai succès de Schönberg, il en sera presque paralysé. Ce triomphe devait beaucoup à l'interprète Albertine Zehme, Colombine magnétique, qui envoûtait le public. Cette "diseuse" avait été une grande comédienne, mais aussi une chanteuse wagnérienne de talent. D'où l'écriture ambiguë de Schönberg qui ne s'adresse pas plus à des sopranos dramatiques qu'à des simples comédiennes.

L'originalité de cette partition repose sur la façon nouvelle de proférer un texte entre les rives étranges de la parole et du chant. Ce sera le Sprechgesang, le parlé-chanté monstre hybride de la voix humaine. Et aussi dans l'écrin des instruments qui peuvent hurler, caresser, se lamenter, rire ou se taire avec de grands blocs de silence.

Si la forme change souvent, la présentation instrumentale aussi, il reste un socle presque permanent : la voix, le piano, le violoncelle. Le reste vient au gré des poèmes apporter ses couleurs et ses étonnements (flûte piccolo pour la pendaison par exemple). Tout ne change pas à chaque pièce, loin de là.

Pour interpréter cette oeuvre, Schönberg se doutait bien des dérives possibles. Aussi en tête de la partition il a écrit les recommandations suivantes :

La mélodie indiquée dans la partie vocale à l'aide de notes, sauf quelques exceptions isolées spécialement marquées, n'est pas destinée à être chantée. La tâche de l'exécutant consiste à la transformer en une mélodie parlée en tenant compte de la hauteur de son indiquée. Ceci se fait :

1° - En respectant le rythme avec précision, comme si l'on chantait, c'est-à-dire, sans plus de liberté que dans le cas d'une mélodie chantée.

2° - En étant conscient de la différence entre note chantée et note parlée : alors que, dans le chant, la hauteur de chaque son est maintenue sans changement d'un bout à l'autre du son, dans le Sprechgesang, la hauteur du son, une fois indiquée, est abandonnée pour une montée ou une chute, selon la courbe de la phrase.

Toutefois, l'exécutant doit faire très attention à ne pas adopter une manière chantée de parler. Cela n'est pas du tout mon intention. Il ne faut absolument pas essayer de parler de manière réaliste et naturelle. Bien au contraire, la différence entre la manière ordinaire de parler et celle utilisée dans une forme musicale doit être évidente. En même temps, elle ne doit jamais rappeler le chant.

Le dernier poème "O alter Duft", écho du chant du second quatuor, est le plus poignant. Tout le monde joue et de tous les instruments. Comme pour un adieu vers l'ailleurs, apaisé comme ce Chant de la Terre de Mahler. Que d'ailleurs Schönberg n'avait pu entendre à sa création en 1911 et il gardera cet épisode comme une blessure, culpabilité supplémentaire pour un homme qui n'en manquait pas. Dans le texte allemand du dernier morceau il est écrit "O alter Duft aus Märchenzeit", "O vieux parfum du temps des contes".

Schönberg devient alors tendre dans cette œuvre morbide et cruelle. Ce retour à la foi tonale, ou du moins son salut nostalgique, seront les tourments futurs de Schönberg.

"Nous sommes condamnés à rester aveugles jusqu'à ce que des yeux nous soient donnés, des yeux qui sachent pénétrer le futur, des yeux qui voient plus loin que la matière, laquelle n'est qu'une image". (Schönberg).



Le Pierrot Lunaire est déjà les yeux de Schoenberg vers le futur.

Pressnitzer

Gil

5° - Ottorino Respighi

1879-1936

En Italie, à la fin du XIX^{ème} siècle, avec l'apparition des grands orchestres, les compositeurs s'intéressent à la musique symphonique, longtemps éclipsée par l'opéra. L'un d'entre eux, Ottorino Respighi, occupa une place importante dans la "renaissance" de la musique instrumentale italienne.

Considéré comme l'un des grands maîtres Ottorino Respighi, naît à Bologne le 9 juillet 1879 et meurt à Rome le 18 avril 1936. C'est un compositeur italien.

Le père de Respighi, qui était professeur de piano, lui enseigna le violon et le piano. Ottorino poursuivit ses études de violon avec Federico Sarti au Lycée de Musique de Bologne et de composition avec Giuseppe Martucci et Luigi Torchi.

Puis, Respighi a brièvement étudié la composition avec Rimsky-Korsakov en Russie, il prit quelques leçons de composition avec Max Bruch.



Respighi perfectionna des études de violon et de composition au Liceo Musicale de Bologne, avant d'entreprendre, dès 1900, une carrière de violoniste et de compositeur.

En 1900-1901 Il séjourne en Russie et devient alto solo de l'Orchestre de l'Opéra Impérial de Saint-Pétersbourg. Il prend des leçons avec Rimsky-Korsakov et apprend beaucoup du maître, particulièrement au niveau des couleurs orchestrales.

Entre 1903 et 1908 Il poursuit sa carrière de violoniste et participe, en tant qu'altiste, au Quatuor Mugellini de Bologne. Parallèlement, il compose ses premières œuvres.

En 1909 il rencontre, à Berlin, Ferruccio Busoni et Max Bruch.

En 1913 Il devient professeur de composition au Conservatoire Sainte-Cécile de Rome.

En 1918 Il épouse Elsa Olivieri Sangiacomo, une de ses élèves, compositrice et cantatrice, avec laquelle il effectue de nombreuses et brillantes tournées.

Six ans plus tard, il est nommé directeur du Conservatoire Sainte-Cécile de Rome et il compose son célèbre poème symphonique Les Pins de Rome.

1925-1926 Il démissionne de son poste de directeur du Conservatoire Sainte-Cécile de Rome. Il se consacre alors à la composition et à la direction d'orchestre puis, Respighi entreprend une carrière internationale en effectuant diverses tournées aux Etats-Unis comme pianiste et chef d'orchestre.

Il est élu membre de l'Académie royale italienne, en 1932, récompense couronnant son talent de compositeur. Respighi se situe comme l'un des représentants les plus brillants de l'impressionnisme musical européen.

Auteur de nombreux opéras, il maîtrise parfaitement la puissance d'évocation scénique, grâce à un lyrisme profond, d'origine wagnérienne et veriste.

Coloriste subtil dans ses orchestrations, il est aussi l'auteur d'œuvres symphoniques remarquables par leurs mélodies chantantes et leurs harmonies d'une profonde richesse.

On doit enfin à Respighi de délicates transcriptions orchestrales de musique ancienne ainsi que de nombreuses mélodies.

Parmi ses œuvres les plus marquantes, citons : la cantate *Il Tramonto* (1914), la partition symphonique *Les Fontaines de Rome* (1916), *La Boutique Fantasque*, ballet sur des airs de Rossini (1917), les Danses et Airs antiques pour luth (1917 à 1932), le Concerto Gregoriano (1921), les opéras *La Belle au bois dormant* (1921) et *Belfagor* (1923), le poème symphonique *Les Pins de Rome* (1924), *Rossiniana*, suite pour orchestre d'après des "Péchés de vieillesse" de Rossini, (1925), la suite pour petit orchestre *Gli Uccelli* (1927) et le poème symphonique *Les Fêtes Romaines* (1928).

Audition :

♫ - *La Boutique fantasque* : En 1919, les ballets russes présentaient "La Boutique fantasque" de Respighi. Ce fut l'un de leurs plus grands triomphes. Les personnages, qui étaient des jouets, apportaient à ce ballet pittoresque une dimension irréelle et burlesque.

Présenté pour la première fois au Théâtre de l'Alhambra à Londres le 05 juin 1919, il était le fruit de la collaboration de plusieurs grands artistes de l'époque. Outre la performance exceptionnelle des danseurs, la beauté des décors et des costumes réalisés par André Derain contribua à la splendeur du spectacle. Massine s'était également inspiré des dessins et des lithographies de Toulouse-Lautrec, des peintures du Douanier Rousseau pour les détails scéniques.

L'action se déroule à Nice, vers 1865, dans la boutique d'un fabricant de poupées mécaniques. La Boutique Fantasque d'Ottorino Respighi est un ballet en un acte composé sur un livret de Derain. L'œuvre est une sorte d'arrangement des "Soirées Musicales" et de quelques autres pièces de Rossini.

L'argument de La Boutique fantasque est d'une fantaisie charmante: à l'issue d'une allègre **Ouverture** pizzicato dont le volume va croissant, le rideau se lève sur l'intérieur d'une boutique de jouets donnant sur le port de Nice, vers 1865. Arrivent plusieurs personnes, venues inspecter les trésors du magasin: deux dames âgées, célibataires, anglaises, et deux familles, l'une américaine, l'autre russe, avec une ribambelle d'enfants.

Les poupées, une fois remontées, s'animent et exécutent toute une série de danses magnifiquement orchestrées : une "**Tarentelle**" aux accents de La Danza, une "Mazurka" interprétée par quatre poupées représentant des figures d'un jeu de cartes, puis une "**Danse cosaque**" tourbillonnante. Le marchand montre ensuite d'autres jouets à ses clients éventuels, avant de produire sa "pièce de résistance": un couple de danseurs de cancan qui exécutent un brillant Allegretto grottesco. Toutes ces danses sont d'une époustouflante diversité d'ambiances et de tempos, chacune tirant de magnifiques coloris de la palette orchestrale de Respighi.

Enchantés par les danseurs de cancan, Américains et Russes veulent les acheter. Comme il n'en existe qu'un couple, la danseuse est vendue aux Américains et le danseur aux Russes. Les poupées sont emballées séparément, en attendant qu'on vienne les chercher le lendemain matin, et la boutique ferme pour la nuit. Les deux danseurs de cancan, follement amoureux, ont le cœur brisé par cette séparation forcée. Les autres poupées décident alors de voler à leur secours : les amoureux doivent s'enfuir avant la réouverture. Dix heures sonnent à une horloge et les poupées tournoient tendrement sur une "Valse lente"; suit un "**Nocturne**" envoûtant qui est sans doute le point culminant du ballet, célesta et harpe rehaussant la délicate magie de l'orchestration. Au lever du jour, les danseurs de cancan s'enfuient aux accents fougueux d'un "**Galop**".

Lorsque les familles américaine et russe viennent le lendemain matin chercher leurs achats, ils sont furieux de leur disparition et se retournent contre le marchand, qu'ils accusent d'être un filou. Ils le rouent de coups de bâtons. Faisant preuve d'une louable solidarité à l'égard de leur malheureux maître, les autres poupées s'animent soudain de nouveau pour chasser les clients indignés du magasin. Les danseurs de cancan réapparaissent comme par magie et exécutent une dernière danse.

Dans sa suite, souvent donnée en concert, certains chefs d'orchestre font l'impasse sur la musique venant s'intercaler entre l'ouverture et sept danses distinctes de la partition intégrale du ballet. Il l'achève en outre sur la fuite des danseurs de cancan, alors que la partition intégrale mène l'histoire jusqu'à son heureux dénouement.

1 - Overture : L'œuvre commence sur une courte ouverture dans un style russe. Un cortège initial, joué discrètement pizzicato par les cordes, se transforme en une marche triomphale nuance le caractère burlesque et charmant. Le rideau se lève sur un décor couleur terre cuite qui représente la boutique d'un vendeur de jouets. Au fond on aperçoit le port de Nice et la mer calme et lumineuse.

4 - Tarentelle : La démonstration des automates débute par une tarentelle. Cette danse est tirée des Soirées Musicales de Rossini. L'instrumentation, riche en effets de ^percussions et de revirements imprévus des vents, ajoute à cette œuvre brillante une dimension burlesque.

Les Porteurs entrent tirant un chariot sur lequel sont posées deux figurines : une Italienne en jupon de soie aux couleurs de son pays et un Italien en casquette rouge. Accompagnées de cliquetis et du tintement des tambourins, elles commencent à tourbillonner en rond, les bras en l'air. Soudain, elles tombent à genoux. Le ressort est épuisé, leur prestation s'arrête.

Lorsque les Porteurs replacent les jouets sur le chariot, les enfants sont ravis par le spectacle miment la danse des poupées.

6 - Danse cosaque : Les deux familles un peu réconciliées par la présentation des poupées, insistent pour voir davantage de jouets. Cette fois-ci, on leur propose un régiment de cosaques. Leur danse, pleine d'entrain, à la fois militaire et gracieuse, ravit l'assemblée. Pour distraire davantage les enfants, le marchand leur montre deux Caniches dansants.

8 - Andantino Mosso I : Le spectacle est un immense succès. Les enfants imitent les danses. Les parents excités discutent entre eux. Le boutiquier et son commis gesticulent vivement. Chacune des deux familles tient à acheter le "jouet merveilleux" L'Américain et le Russe se disputent le couple enchanté. Le boutiquier propose un compromis qui résoudra le conflit : acquérir la moitié du trésor. L'Américain emportera le Danseur, le Russe, la Danseuse.

11 - Nocturne : Toutes les poupées se sont réunies dans l'épisode précédent et enfin, la boutique se calme. Le silence de la nuit l'emporte sur l'agitation.

12 - Galop - Allegro - Prestissimo : Le lendemain matin, le boutiquier et son commis ouvrent le magasin. Rien ne semble avoir changé à l'intérieur. Les automates sont rangés sur les étagères et les paquets sont préparés. Les clients arrivent pour récupérer leurs achats de la veille. Stupéfaction : les deux boîtes sont vides. La colère des deux familles éclate ; elles s'accusent mutuellement d'escroquerie.



Ce joyeux désordre se termine par la fuite des acheteurs, persuadés que ce sont des forces maléfiques qui protègent cette boutique. Lorsque le calme revient enfin, les jouets fêtent la victoire. Le rideau tombe laissant les poupées se réjouir entre elles.

♪ - **Les Fêtes romaines** : Ce poème symphonique date de 1928. A partir de 1913 Ottorino Respighi réside à Rome où il est professeur à l'Académie Sainte Cécile. Trois poèmes symphoniques vont illustrer cette ville : Les Fontaines de Rome (1914-1916), Les Pins de Rome (1924), Les Fêtes romaines. Cette dernière œuvre a été créée à New York, sous la direction d'Arturo Toscanini, le 21 février 1929.

Cette œuvre comprend quatre mouvements : 1° - Circenses : Les jeux du cirque ; 2° - Il Giubileo : Le Jubilé (arrivée des pèlerins) ; 3° - L'Ottobrata : fête d'octobre ; 4° - La Befana : l'Épiphanie

Circenses : forme A B A' : "Le ciel est menaçant au dessus du grand cirque mais le peuple est en fête : Ave Nerone. Les portes de fer s'entrouvrent, un chant religieux monte dans l'air et se mêle au rugissement des bêtes féroces. La foule ondoie et frémit : impassible, le chant des martyrs se répand, domine puis est submergé par le tumulte"

A - annonce des jeux du cirque sonnerie des buccins

B - rugissement des bêtes : instruments graves de l'orchestre, chant religieux : Cordes et bois dans l'aigu - d'abord en alternance puis simultanément.

A' - fin des jeux : sonnerie des buccins.

Coda : allégresse générale



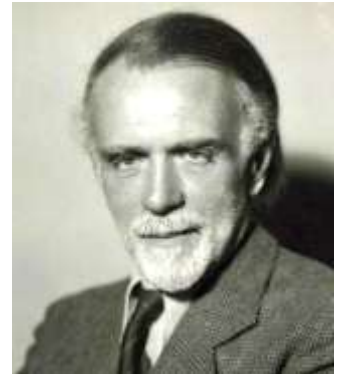
6° - Zoltán Kodály

(prononcer Zoltane Kodaï)

1882-1967

Zoltán Kodály est né le 16 décembre 1882 à Kecskemét dans l'Empire austro-hongrois, il est décédé le 6 mars 1967 à Budapest en Hongrie. Il était compositeur, ethnomusicologue et pédagogue.

Il a passé la majeure partie de son enfance à Galánta et Nagyszombat (maintenant Trnava, Slovaquie). Il est issu d'une famille de musiciens dont le père jouait du violon et aimait organiser des rencontres avec des amis afin de faire de la musique de chambre ; quant à sa mère, elle jouait aussi un peu de piano. Kodály reçoit une formation générale, tout en prenant des leçons de piano, d'alto et de violoncelle. Il prendra des leçons d'orgue avec Charles-Marie Widor lors de son séjour à Paris en 1906.



À l'âge de 16 ans, il compose une messe et il entre à l'Université de Budapest, tout en étudiant la composition à l'Académie de musique dans cette même ville. Il y rencontre Béla Bartók, qui restera son plus fidèle ami jusqu'à la mort de ce dernier. Avec Bartók, il va recueillir (sur des rouleaux de cire), mettre en forme et publier une quantité considérable de chants traditionnels nationaux. Sa thèse de doctorat en ethnomusicologie achevée en 1906 (Structure strophique dans le chant traditionnel hongrois) montre bien l'intérêt de plus en plus grand qu'il porte à la musique traditionnelle. Bien que profondément ancré dans ses racines musicales hongroises, Kodály est également un précurseur notamment avec l'écriture de la Sonate pour violoncelle seul en 1915 qui explore un nouveau champ technique dans l'utilisation de l'instrument. Cette œuvre reste une des plus connues du compositeur. En 1919, il est nommé directeur assistant de l'Académie de musique de Budapest. Certains de ses élèves, dont le compositeur hongrois György Ránki, étudieront avec lui l'ethnomusicologie.

La collaboration riche entre les deux compositeurs hongrois nourrira de nombreuses critiques à l'égard de Kodály qui sera entre autres suspecté de plagiat des travaux de Bartók. Ce dernier, le niera vigoureusement et défendra Kodály, comme en 1921 en écrivant :

"Depuis quelques temps certains cercles musicaux n'ont d'autre but que de me monter contre Zoltán Kodály. Ils voudraient faire croire que l'amitié qui nous unit est utilisée par Kodály pour son propre compte. C'est un mensonge des plus stupides. Kodály est un des compositeurs majeurs de notre temps. Son art, comme le mien, possède des racines doubles : il a jailli du sol paysan hongrois et de la musique française moderne [Debussy]. Mais quoique notre art ait puisé sa source dans ce sol commun, nos œuvres ont été entièrement différentes dès le premier jour... Il est possible que la musique de Kodály soit moins agressive [que la mienne], il est possible que sa forme soit plus proche de certaines traditions, il est également possible qu'elle exprime calme et méditation plutôt que des "orgies débridées", mais c'est précisément cette différence essentielle qui, trouvant à s'exprimer dans sa musique en une manière de penser complètement nouvelle et originale, rend son message si précieux..."

En 1923, il compose une de ses œuvres chorales majeures ; le Psalmus Hungaricus, pour célébrer le cinquantième anniversaire de l'union de Buda et de Pest : c'est un immense succès dans son pays, ainsi qu'en Europe et aux États-Unis. En 1925, un concert de ses œuvres pour chœur d'enfants le révèle comme un maître incontesté du contrepoint vocal.

En 1946-1947, il se rend aux États-Unis, en Angleterre et en Russie pour diriger des concerts de ses œuvres. Il recevra le Prix Kossuth à trois reprises (1948, 1952 et 1957). Kodály composera également de

la musique de chambre (Quatuors à cordes, Sonates pour violoncelle....), et des œuvres symphoniques remarquables (**Háry János**, Soir d'été....).

Le compositeur a créé une œuvre chorale très importante. Il utilise notamment des chansons, des contes, des ballades et des mélodies populaires. Celles-ci reprennent des scènes de vie paysanne, des thèmes bibliques ou héroïques avec l'accent magyar. Il développe de nombreuses méthodes d'enseignement de la musique, dont on parle encore aujourd'hui sous le terme de méthode Kodály, initiant les jeunes enfants au chant et à la tradition chorale. Kodály reste sans doute comme le créateur de l'art choral du XXe siècle.

Parmi ses élèves, figurent Ferenc Fricsay, György Kósa, Tibor Varga, Lili Kraus, Tamás Vásáry, Erzsébet Szőnyi.

Audition :

♫ - **Háry János opus 15** ; C'est une comédie lyrique, sur un livret de Béla Paulini et Zsolt Harsányi, d'après l'épopée comique Le Vétérán (Az obsitos) de János Garay, composée en 1925-1926. L'opéra a été créé à l'Opéra royal hongrois de Budapest en 1926.

Synopsis : Un vétérán, Háry János, ancien hussard de l'armée autrichienne, raconte dans une auberge de village ses aventures et ses exploits fantastiques lors des guerres napoléoniennes. Il prétend entre autres qu'il a conquis le cœur de Marie-Louise d'Autriche, la femme de Napoléon. Il aurait ensuite défait l'armée de son rival à lui seul. Cependant, il renonce à toutes ses richesses pour rentrer dans son village avec sa fiancée.

L'opéra adopte la forme du **singspiel***, les dialogues parlés alternant avec des chansons souvent inspirés des chants populaires hongrois.

* **singspiel** : Avant 1750, c'est l'appellation attribuée à n'importe quel opéra allemand - sérieux ou comique -. Après 1750, Singspiel désigne l'opéra-comique allemand avec des parties parlées. Le chef-d'œuvre dans ce genre est "La Flûte enchantée" de Mozart.



Kodály a tiré une suite de l'opéra, qui fait partie des morceaux les plus populaires de la musique classique hongroise, avec l'emploi du cymbalum, un instrument traditionnel hongrois.

La suite comme l'opéra commencent par un "éternuement musical". Comme l'expliquait Kodály, "Selon la superstition hongroise, si une affirmation est suivie de l'éternuement de l'un des auditeurs, c'est considéré comme une confirmation de sa vérité. La Suite commence par un éternuement de ce genre !".

Selon le compositeur, "Háry János est la personnification de l'imagination du conteur hongrois. Il ne raconte pas de mensonges, il imagine des histoires, c'est un poète. Ce qu'il raconte n'est peut-être jamais arrivé, mais il l'a vécu dans son esprit, c'est donc plus réel que la réalité".

Les différents mouvements de la Suite : 1° - Prélude. Le conte de fées commence ; 2° - L'Horloge musicale viennoise ; 3° - Chanson ; 4° - Bataille et défaite de Napoléon ; 5° - Intermezzo ; 6° - Entrée de l'Empereur et de sa Cour.

♫ - **Danses de Galanta** : Pour les hongrois Zoltan Kodaly demeurera toujours l'homme qui "a fait chanter tout un peuple". Le compositeur a vécu à Galánta de 1883 à 1890. Il choisit de s'inspirer du folklore local

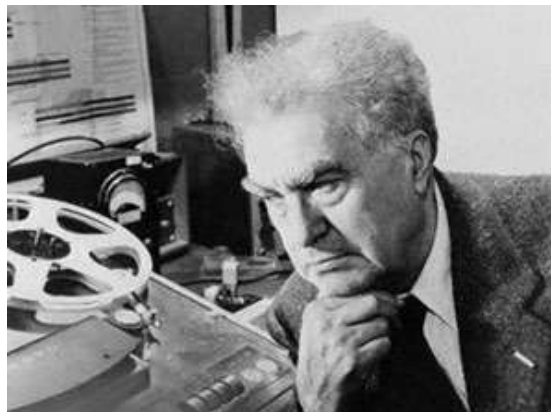
de son enfance pour composer une série de douze danses (Danses de Galánta), commande pour la commémoration du 80ème anniversaire de la Société Philharmonique de Budapest en 1933.

Les Danses de Galanta font partie des rares productions de Kodaly pour orchestre. Elles furent créées le 23 octobre 1933. L'écriture de ces danses trouve bien entendu parfaitement sa place au sein du gigantesque travail éthno-musicologique entrepris par Kodaly et son compatriote et ami Bartok (à qui l'on doit notamment les Danses roumaines). C'est avant toute chose la richesse rythmique qui illumine cette suite de danses populaires et endiablées, amenant les exécutants à de réelles prouesses de virtuosité.

7° - Edgar Varèse

1883-1965

Edgard Varèse ou **Edgar Varese** (les deux orthographes ont été utilisées par le compositeur lui-même à différentes époques de sa vie). C'est un compositeur français naturalisé américain. Il naît à Paris le 22 décembre 1883 et meurt à New York le 6 novembre 1965 à l'âge de 81 ans.



Son père, ingénieur, était italien, et sa mère bourguignonne. Ayant quitté ses études d'ingénierie au Polytechnique de Turin, il étudie avec Vincent d'Indy à la Schola Cantorum (1903-1905) et Charles-Marie Widor au Conservatoire de Paris (1905-1907) ; puis il s'est déplacé à Berlin, où il a rencontré Richard Strauss et Ferruccio Busoni. En 1913 il revient à Paris, mais en 1915, déçu par les moyens offerts aux compositeurs, il décide d'émigrer à New York. Il passa ses premières années aux États-Unis à rencontrer les principaux acteurs de la musique américaine, promouvant sa vision de nouveaux instruments de musique électronique, dirigeant des orchestres, et créant le New Symphony Orchestra. C'est à peu près à cette période que Varèse commença à travailler sur "Amériques", qui fut achevée en 1921. Dans cette œuvre Varèse est particulièrement attentif à donner corps à la matière sonore protéiforme (qui se présente sous des aspects divers) : il transforme des masses sonores en couleurs timbrales, jeux d'interactions réciproques déliés de l'emprise d'un système. Il lui fallait pour cela intégrer de nouveaux concepts de sonorité qui transforment les paramètres classiques de la musique en catégories plus larges, donc en "champs".

C'est après l'achèvement de cette œuvre que Varèse fonda l'International Composers' Guild, (Association Internationale des Compositeurs), dédiée à l'interprétation de nouvelles œuvres de compositeurs américains et européens et pour laquelle il composa nombre de ses pièces pour instruments d'orchestre et voix, comme Offrandes en 1922, Hyperprism en 1923, Octandre en 1924, et Intégrales en 1925.

En 1928, Varèse retourna à Paris pour modifier certaines parties de son œuvre en y incluant les **ondes Martenot*** qui venaient d'être inventées. Il composa en 1931 sa plus célèbre œuvre non électronique intitulée Ionisation. On présente souvent Ionisation comme la première pièce écrite pour percussions uniquement : ceci est une erreur insidieusement installée et entretenue par Varèse lui-même. Si on fait abstraction d'un "Interlude" écrit par Chostakovitch pour l'opéra Le Nez ainsi que Ritmica V (1929) d'Amadeo Roldán, la première œuvre pour percussions seules de la musique savante occidentale est un extrait du ballet Ogelala de Schulhoff : la danse du crâne datant de 1925. Bien qu'écrite pour des instruments existants, Ionisation fut conçue comme une recherche de nouveaux sons et de nouvelles méthodes pour les créer.

En 1933, alors que Varèse était toujours à Paris, il écrivit à la Fondation Guggenheim et aux Laboratoires Bell dans l'espoir d'obtenir des fonds pour développer un studio de musique électronique. Sa composition suivante, Ecuatorial, terminée en 1934, contenait des parties pour **thérémines*** et Varèse, anticipant une réponse favorable à sa demande de fonds, retourna aux États-Unis pour y créer sa musique électronique.

Varèse écrivit Ecuatorial pour deux thérémines, voix de basse, vents et percussions, au début des années 1930. L'œuvre fut créée le 15 avril 1934, sous la direction de Nicolas Slonimsky. Puis Varèse quitta New York, où il avait vécu depuis 1915 et se rendit à Santa Fe, San Francisco et Los Angeles. Lorsque Varèse

revint en 1938, Léon Theremin était rentré en Russie. Ceci désespéra Varèse, qui avait espéré travailler avec Theremin à une amélioration de l'instrument. Varèse avait aussi présenté le **thérémine*** lors de ses voyages dans l'est, et en avait fait une démonstration le 12 novembre 1936 lors d'une conférence à l'université du nouveau Mexique à Albuquerque.

Lorsque vers la fin des années 1950, Varèse fut contacté par un éditeur pour publier Ecuatorial, il ne restait que très peu de thérémines, et il décida donc de réécrire ces parties pour **ondes Martenot***. Cette nouvelle version fut créée en 1961.

Varèse avait posé assez tôt les jalons d'une nouvelle éthique de la recherche musicale. Il voulait que la rigueur de la recherche maintînt une fermeté artistique déliée de tout a priori théorique. On cite souvent son propos, devenu fameux parce que visionnaire, qui à lui seul récapitule l'état de quête dans lequel sont plongés depuis lors les compositeurs :

"La musique, qui doit vivre et vibrer, a besoin de nouveaux moyens d'expression, et la science seule peut lui infuser une sève adolescente. Je rêve d'instruments obéissant à la pensée et qui, avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés, se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer et se plient à l'exigence de mon rythme intérieur."

En 1958, le Concret PH (Parabole - Hyperbole) de Iannis Xenakis, courte pièce de deux minutes, servit d'interlude pendant le concert au pavillon Philips de l'exposition universelle de Bruxelles ; il préparait les auditeurs au Poème électronique d'Edgard Varèse. L'espace sonore redistribué, jouait alors un rôle bien plus important qu'un simple médium, qu'un support de l'œuvre : il y accède au rang de paramètre de la composition. Varèse avait appelé de ses vœux une telle intégration ; dès Hyperprism (1923) il parvenait à créer une musique qui intègre la composante spatiale pour une nouvelle dimension de la représentation, pour une musique spatialisée.



Les Ondes Martenot C'est un instrument de musique électronique, inventé par Maurice Martenot et présenté au public en 1928.

Cet instrument monodique à oscillateur électronique se caractérise par ses sonorités particulières, dont la plus connue, proche de la sinusoïde, évoque des voix "venues d'ailleurs", assez proche de la scie musicale, mais présente bien d'autres possibilités, particulièrement au niveau de l'expression. Il comporte :

- un clavier suspendu, dont la

transposition agit sur la hauteur du son (sa fréquence) et donc le vibrato

- un ruban parallèle au clavier autorisant les *glissandi*

- une touche d'expression qui se contrôle de la main gauche et qui gère le volume sonore. Par pression plus ou moins forte, on obtient toutes les variations d'intensité allant du pianissimo au fortissimo. Un geste sec sur la touche produit un son percuté. On peut aisément faire une analogie entre la touche d'expression et l'archet d'un instrument à cordes.

- un tiroir avec différents timbres pour filtrer et modifier le son et procurer des combinaisons

- des diffuseurs (haut-parleurs transformés)

principal ou D1 : haut-parleur standard de grande puissance

résonance ou D2 : haut-parleur monté derrière des ressorts afin d'obtenir une résonance acoustique

gong ou D3 : haut-parleur dont la membrane est remplacée par un gong pour créer des sons métalliques

palme : pièce de lutherie sur laquelle sont tendues des cordes métalliques, reliées au moteur du haut-parleur. Ces vibrations permettent une mise en résonance des différentes cordes accordées très précisément.

Un joueur d'Ondes Martenot est appelé un Ondiste.

*** Le Theremin, thérémine, theremine, theremin ou thereminvox** est un des plus anciens instruments de musique électronique, inventé en 1919 par le Russe Lev Sergeïevitch Termen (connu sous le nom de Léon Theremin). Composé d'un boîtier électronique équipé de deux antennes, le thérémine a la particularité de produire de la musique sans être touché par l'instrumentiste. Dans sa version la plus répandue, on commande la hauteur de la note de la main droite, en faisant varier sa distance par rapport à l'antenne verticale. L'antenne horizontale, en forme de boucle, est utilisée pour faire varier le volume selon sa distance par rapport à la main gauche

Le musicien fait fonctionner le thérémine en variant la distance entre ses mains et les deux tiges qui sortent de l'instrument, la première changeant la tonalité et la seconde, le volume. Il provoque des effets visuels et sonores lorsque les mains de l'artiste décrivent des ondulations et des flottements dans l'air. La difficulté est que l'instrumentiste doit rester parfaitement immobile (à l'exception des bras bien sûr).



Il a été inventé par Léon Theremin après la révolution russe de 1917. Ayant eu la chance de faire une démonstration convaincante à Lénine, son instrument fut immédiatement promu par le nouveau pouvoir. Lénine prit des leçons de thérémine, et en commanda 600 exemplaires afin qu'ils soient distribués partout en URSS. De plus, Léon Theremin fut envoyé en tournée mondiale, comme ambassadeur de la nouvelle technologie soviétique.

Le succès fut au rendez-vous en Europe, et plus tard aux États-Unis, où l'ingénieur s'installa et obtint un brevet en 1928. Il concéda les droits de production de l'instrument à la firme RCA. Ce ne fut pas une grande réussite commerciale, mais Léon Theremin continua ses recherches et

inventa de nouveaux instruments (le rhythmicon, le terpistone, le thérémine à clavier, le violoncelle thérémine).

En 1938, Léon Theremin fut kidnappé par des agents soviétiques qui le renvoyèrent dans son pays natal. Interné dans un camp sibérien, on le fit travailler sur d'autres sujets de recherche en électronique. Il sera plus tard réhabilité et pourra retourner aux États-Unis avant sa mort en 1993.



Audition :

♪ - **Ionisation pour 13 percussionnistes** : Il est amusant de constater que cette pièce vénérable, qui a plus de 80 ans (écrite entre 1929 et 1931, créée en 1933 à New York) déclenche encore aujourd'hui le même type de réactions que dans les années 1930.

Ionisation est restée célèbre car c'est la première pièce (dans la musique occidentale sérieuse) qui soit écrite pour percussions seules. A part les sirènes, l'ensemble ne comporte que des percussions sans hauteur de sons déterminée. A vrai dire il y a bien un piano, mais il est utilisé uniquement comme instrument de percussion, en frappant toutes les touches graves simultanément avec l'avant-bras.

Le paradoxe c'est qu'on présente cette oeuvre comme nouvelle et révolutionnaire (et certainement elle l'était car le public l'a reçue comme telle, et de nombreux musiciens s'en sont inspiré) alors que les instruments de percussion sont probablement parmi les plus anciens : dès qu'on a su tanner des peaux de bête, on a fait des tambours; dès qu'on a su travailler le fer, on a fait des cloches et des xylophones

♪ - **Déserts** : Œuvre pour ensemble instrumental et électronique, créée en 1954 au Théâtre des Champs-Élysées à Paris. Ensemble-Bande (20 musiciens : 15 instruments à vent, percussions).

L'œuvre (instruments à vent, percussions et bande magnétique), lors de sa création à Paris en 1954, suscite un grand scandale (et un vrai chahut de la part de certains spectateurs), reflet du conservatisme de l'époque (et aussi de ses innovations) ; la pièce crée un univers grave, profond, méditatif, les déserts représentant pour le compositeur, une épure, un tourbillon brûlant, une solitude mystérieuse pour l'Homme ; ce serait historiquement la première pièce électroacoustique (combinant sons interprétés par des instrumentistes et sons enregistrés, en l'occurrence des fonderies, des fabriques, des scieries de Philadelphie, à la fois séquentiellement et verticalement), mais sa primauté temporelle a été discutée (en tout cas, c'est la première avec une réelle ambition en terme d'effectif d'instrumentistes) : les interpolations de son organisé sont fondées sur des sons bruts (friction, percussion, sifflement, "swishing" ou sonorités cinglantes, broyage, souffle) qui sont, grâce à l'électronique, filtrés, transposés, transmués, mélangés et composés pour s'adapter au plan pré-établi).

♪ - Octandre pour flûte, clarinette, hautbois, basson, cor, trompette, trombone, contrebasse

En trois mouvements :

1° - Assez lent

2° - Très vif et nerveux

3° - Grave

8° - Anton Webern

1883 - 1945



Il ne faudrait guère plus de trois heures pour interpréter la totalité du travail d'**Anton Webern** pourtant, c'est un personnage clé parmi les compositeurs les plus importants du vingtième siècle. Regroupant seulement 75 oeuvres publiées, dont certaines durent moins de deux minutes, la musique de Webern a eu un effet profond sur le monde musical moderne.

Né le 3 décembre 1883 à Vienne, Anton Webern appartenait à une famille aristocratique autrichienne. Enfant, il n'était guère prometteur. Il prononçait mal, avait des difficultés en mathématiques et en général, ses camarades de classe ne l'aimaient pas. Anton Webern montrait cependant une certaine compétence dans ses études de violoncelle. A travers les cours de musique qu'il suivait, il se familiarisa avec les oeuvres standard des maîtres du classique.

Son père considérait l'intérêt de son fils, pour la musique, comme un passe-temps tout à fait noble, mais il espérait qu'Anton devienne agriculteur et qu'il gère les terres de la famille. Après avoir plaidé sa cause avec insistance auprès de son père, le jeune Webern reçut enfin la permission d'étudier la musique à l'université de Vienne. Là-bas, le jeune garçon s'épanouit et en 1906, âgé seulement de 23 ans, il obtint une thèse en musicologie.

Deux ans auparavant, Anton Webern avait rencontré Arnold Schönberg puis, il était devenu son élève et le plus grand défenseur de la méthode sérielle de composition. Cette technique différait totalement des règles plus connues de l'harmonie, car elle était **dodécaphonique**; chacun des douze tons musicaux était traité sur une base identique. Cette méthode d'harmonie est aussi appelée **atonale**. Webern et Berg, un autre étudiant, ont entretenu une relation profonde et durable avec leur professeur Schönberg. Les deux jeunes compositeurs surent adapter et affiner cette nouvelle technique par rapport à leurs propres créations musicales.

Au début de sa carrière, Webern a surtout travaillé comme chef d'orchestre pour divers ensembles musicaux à travers l'Europe. Les lettres écrites pendant cette période trahissent souvent un jeune génie attristé et découragé par sa position ; Webern n'aimait pas du tout le genre de musique qu'il était obligé de diriger. Il aurait préféré avoir la liberté de pouvoir passer son temps à composer, mais l'obligation de subvenir aux besoins de ses proches l'en empêchait. Homme dévoué à sa famille, il conserva la position sécurisante de chef d'orchestre, afin que sa femme et ses enfants ne souffrent pas injustement pendant les années difficiles du début du siècle.

On jugeait cependant sa direction d'orchestre de grande qualité et on le disait exigeant mais patient. Les répétitions étaient excessivement épuisantes pour lui et il se plaignait souvent de l'agression constante subie par ses tympans.

Dé son vivant, les compositions de Webern n'ont jamais été vraiment appréciées. Sa musique était tellement différente de celle qui était populaire à l'époque en Europe, que le public trouvait ce style troublant et incompréhensible. Aujourd'hui encore, beaucoup d'auditeurs ont des difficultés à comprendre sa musique, qui contient pourtant des moments de réelle beauté. Elle était tellement exigeante avec les artistes, que certains refusaient même de la jouer. Pendant la Deuxième Guerre Mondiale, les nazis bannirent complètement les oeuvres de Webern. Il en fut réduit à gagner sa vie comme correcteur, pour son ancien éditeur.

La guerre fut une immense tragédie pour toute l'Europe et Anton Webern ne fut pas épargné. Son unique fils, auquel il était très attaché, fut enrôlé dans l'armée allemande et tué dans un train militaire sur le front est. Webern fut tellement choqué par ce drame qu'il fut incapable de composer par la suite. Ce n'est qu'après la guerre qu'il retrouva un peu d'espoir pour lui-même et l'humanité. Il pensa à composer de nouveau et écrivit quelques ébauches pour de futurs travaux.

Mais ces travaux ne furent jamais achevés. A peine quelques semaines après la fin de la guerre, Webern fut abattu par hasard par un soldat Américain, à Mittersill, en Autriche.

Après sa mort, l'influence de Webern a commencé à toucher de plus en plus les nouveaux musiciens du monde libre. Son utilisation de la méthode sérielle et l'accent qu'il mettait sur une note unique ou une ligne mélodique unique ont soulevé l'intérêt de nombreux compositeurs qui ont ensuite étendu ses techniques à leur propre style. On peut cependant déplorer que beaucoup de disciples de Webern n'aient pas su regarder certaines de ses philosophies musicales plus poussées, fondées sur ses profondes convictions religieuses. L'immense respect de Webern pour Dieu et la religion (que même la guerre et la mort de son fils n'ont pu entamer) est visible avec encore plus d'intensité dans les textes de ses oeuvres sacrées.

Audition :

♩ - *Langsamer Satz, pour quatuor à cordes M. 78* composé en 1905 - Musique de chambre (deux violons, un alto, un violoncelle)

C'est une œuvre qui a été créée le 27 mai 1962, aux États-Unis, à Seattle, par le quatuor à cordes de l'Université de Washington.

Le rapprochement entre Webern et les romantiques pourrait paraître, a priori, incongru, mais en réalité, le charme nostalgique de ce *Langsamer Satz* (Mouvement lent), encore très tributaire de l'héritage du XIXème, non seulement, ne crée aucun hiatus avec ce style, mais semble même en constituer, avant l'abandon de la tonalité, l'ultime prolongement.

Le compositeur y décrit, paraît-il, ses sentiments amoureux vis-à-vis de sa cousine Wilhelmine, qu'il devait finalement épouser en 1911. Le tout dans un langage teinté des couleurs de Wagner, Debussy ou même de Zemlinsky, qui demeure déroutant.

Mais s'il s'agit d'une œuvre de jeunesse que l'on doit donc écouter avec le recul nécessaire, les grandes œuvres de chambre de Webern, qui feront sa renommée et qui le singularisent par rapport à Schönberg et Berg, restent, en 1905, à composer. Mais on trouve dans ce *Langsamer Satz* des découvertes qu'il ne soupçonne pas chez ce curieux personnage, beaucoup moins radical qu'on ne l'imagine.

La densité de son propos, dominé par l'art de la concentration, a dérouté plus d'un mélomane. Pourtant, Webern appliquait souvent les techniques polyphoniques de la Renaissance. Ni postromantique, ni postmoderne, ni avant-gardiste, il explora son **propre monde, sériel** certes, mais musicien avant tout, comme le prouve cette superbe pièce.

Les pages pour quatuor, écrites par Webern tout au long de sa vie, se révèlent passionnantes à plus d'un titre, notamment par le saisissant raccourci qu'elles offrent de l'histoire musicale du XXème siècle. Du lyrisme éperdu affleurant dans ses premières pages - comme celui du *Langsamer Satz* - il cultivera peu à peu une économie de moyens qui deviendra sa signature, qui tord le cou à sa réputation de compositeur froid et ascétique !

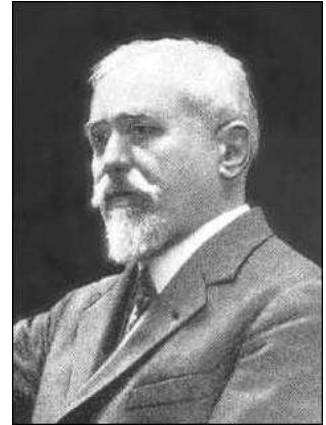
♪ - **Six bagatelles pour quatuor à cordes opus 9** : "l'art d'élaguer jusqu'à l'essentiel" "J'ai senti qu'une fois les douze sons énoncés, le morceau était terminé" explique Webern, préfigurant, avec dix ans d'avance, l'invention du dodécaphonisme et donnant lieu à l'exemple le plus frappant d'épuration jusque vers la miniatures (la durée de chaque pièce varie entre 22 et 46 secondes - sauf la cinquième 1'15 -).

Ces 6 bagatelles pour quatuor à cordes font partie, comme les cinq pièces op.10, de l'originalité du style de Webern : concision, désintégration de la mélodie, du rythme, du timbre. Malgré un seul quatuor à cordes, presque toutes les notes de la mélodie utilisent toutes les ressources instrumentales du quatuor, selon la technique de la Klangfarben Melodie (mélodie de timbres) que Schönberg a employée pour la première fois dans la troisième des pièces op. 16 en 1908.

- 1° - Mässig : modérément
- 2° - Leicht bewegt : légèrement agité
- 3° - Ziemlich fliessend : plutôt fluide
- 4° - Sehr langsam : très lent
- 5° - Äusserst langsam : lent
- 6° - Fliessend : rapide

9° - Jacques Ibert

1890-1962



Jacques Ibert est né le 15 août 1890 à Paris. D'origine normande, son père était commissionnaire en marchandises. Sa mère, Marguerite Lartigue, était une excellente pianiste amateur, élève de Le Couppey et de Marmontel. Elle avait souffert de ce que son père, haut fonctionnaire des Finances, ait jugé peu respectable pour l'une de ses filles de faire une carrière professionnelle. Aussi reporta-t-elle son amour pour la musique sur son fils unique en rêvant d'en faire un virtuose. "Ma mère", raconte Jacques Ibert, "souhaitait me voir devenir un grand violoniste chevelu et romantique. Pour cela, elle décida de m'apprendre mes notes avant même que j'eusse une notion élémentaire de l'alphabet. J'avais alors quatre ans. Après quelques essais violonistiques malencontreux, dus à la fatigue que l'étude de cet instrument imposait à ma santé fragile, ma mère me mit les mains sur le clavier. Avec une patience et une ténacité admirable, elle commença à guider mes premiers efforts".

Jacques Ibert manifesta très tôt des dons d'improvisateur et, dès l'âge de douze ans, il se mit à composer des valse et des mélodies en cachette de son père qui craignait que la musique ne détourne son fils de ses études classiques au collège Rollin.

Après avoir passé son baccalauréat, le musicien se voit contraint d'entrer en apprentissage au bureau de son père. Il y travaillera à la fois comme manutentionnaire et comme représentant de commerce. En même temps, à l'insu de sa famille, il s'inscrit pour la modeste somme de un franc par mois à un petit cours de solfège et d'harmonie.

Passionné de théâtre, il suit aussi les cours d'art dramatique de Paul Mounet. Encouragé par celui-ci, il envisage de devenir comédien mais cette vocation suscitant l'hostilité de ses parents, il décide alors de se consacrer entièrement à la musique.

Sur les conseils de Manuel de Falla, ami de la famille, il se présenta au Conservatoire et entra successivement dans la classe d'harmonie d'Emile Pessard (1911), dans celle de fugue et de contrepoint d'André Gédalge (1912) où il se lie d'amitié avec ses condisciples Arthur Honegger et Darius Milhaud, enfin dans la classe de composition et d'orchestration de Paul Vidal (1913). Pour gagner sa vie, il donne des leçons, improvise au piano pendant la projection des films dans des cinémas de Montmartre, écrit des chansons populaires et des musiques de danse dont certaines sont publiées sous le nom de William Berty.

La guerre de 1914 interrompt ses études. Réformé, Jacques Ibert s'engage d'abord dans l'infanterie comme brancardier-infirmier et rejoint le front en Novembre 1914. Au printemps 1916, il contracte une paratyphoïde ; il est de nouveau réformé. Il se réengage alors dans la Marine et, promu officier, de 1917 jusqu'à la fin des hostilités, il servira à Dunkerque sous les ordres du vice amiral Ronarch qui le décorera de la Croix de Guerre. En 1919, encore sous l'uniforme et contre l'avis de ses maîtres, il se présente au Concours de Rome et remporte d'emblée un Premier Grand Prix qui, pour un séjour de trois ans à Rome, lui ouvre les portes de la Villa Médicis dont il deviendra après Berlioz et Debussy, l'un des pensionnaires musiciens les plus marquants. De cette époque datent La Ballade de la Geôle de Reading et les Escales qui lui apporteront rapidement une notoriété mondiale. Quinze ans plus tard, il est appelé à la Direction de l'Académie de France à Rome puis, en 1955-1956, il cumulera ces fonctions avec celles d'Administrateur de l'Opéra de Paris. Elu à l'Institut de France en 1956, il sera terrassé par une crise cardiaque à son domicile parisien le 5 février 1962.

"Le mot système me fait horreur et je fais le pied de nez aux règles préconçues". Antidogmatique, farouchement indépendant, Jacques Ibert a su rester libre, "dégagé de tous les préjugés qui divisent si arbitrairement les défenseurs d'une certaine tradition et les partisans d'une certaine avant-garde". "Ce qui compte en art", disait-il, "est le plus souvent ce qui émeut plus que ce qui surprend. L'émotion ne s'imité pas : elle a le temps pour elle".

Audition :

♪ - **Bacchanale** : Le sous-titre est "Scherzo pour orchestre" ; cette pièce a été composée durant le premier semestre 1956 en réponse à une commande de la B. B. C. pour le dixième anniversaire de son troisième programme et pour cette occasion, la B. B. C. était désireuse de voir réaliser une série d'œuvres symphoniques par de grands compositeurs européens. La musique d'Ibert était très appréciée en Angleterre.

Composée pour un orchestre important, cette pièce, en trois sections enchaînées (Allegro vivace - Moderato assai - Allegro vivace) s'appuie sur une construction symétrique qui permet un jeu rythmique de synopes et fausses hésitations.

♪ - **Divertissement pour orchestre de chambre** : Cette œuvre est un des grands succès de Jacques Ibert. Il s'agit de la suite tirée d'une musique de scène pour la pièce d'Eugène Labiche "Un chapeau de paille d'Italie" donnée le 19 septembre 1929 à Amsterdam. Le Divertissement fut créé à Paris, salle Pleyel le 30 novembre 1930.

L'argument est un vaudeville burlesque au cours duquel un jeune homme se trouve entraîné, le jour de ses noces, dans une suite d'aventures imprévues et de malentendus pour tenter de remettre la main sur un certain chapeau de paille. La musique évoque avec brio ces diverses situations. Le tout s'achevant au commissariat de police. Ibert utilisera un sifflet à roulette dans l'orchestration très imagée de cette pièce. Introduction ; Cortège ; Nocturne ; Valse ; Parade ; Finale

♪ - **Ouverture de Fête** : fut composée dans des circonstances moins souriantes. Ecrite à Rome en 1940 - Ibert était alors directeur de la Villa Médicis - cette œuvre fut commandée par le gouvernement français pour être offerte au Japon à l'occasion du 2600ème anniversaire de la fondation de l'Empire japonais. Le manuscrit fut égaré lors du retour de Jacques Ibert en France en juin 1940. Il fut contraint de le reconstituer. La première audition en France n'eut lieu que quelques mois plus tard, le 18 janvier 1942, durant l'occupation allemande par la Société des Concerts du Conservatoire placée sous la direction de Charles Münch.

♪ - **Symphonie marine** : Sous ce titre imagé se cache une musique de film pour le court métrage intitulé SOS Foch, projeté pour la première fois en mai 1931. Ibert fut le premier compositeur européen à réaliser une partition musicale pour un film parlant. Le scénario de ce film consiste en un reportage dramatique sur le sauvetage, par un croiseur de la marine française le Foch, d'un cargo en détresse, prêt à chavirer.

La tempête gronde, des lames balaient les jetées, le tocsin retentit. Le sauvetage a lieu dans des conditions très difficiles. Des hommes transits sont montés à bord du Foch, le capitaine en dernier.

Jacques Ibert n'a pas tenu à ce que cette œuvre soit donnée en concert de son vivant ; elle n'a été éditée sous ce titre qu'en 1964 après avoir été créée à Paris le 6 octobre 1963 par l'Orchestre des Concerts Lamoureux, sous la direction de Charles Münch.

♪ - **Escales** est la troisième œuvre d'envergure du compositeur. Escales a été composée en 1921-1922 à la Villa Médicis et à Paris. L'œuvre fait partie du "deuxième envoi de Rome", travail obligatoire des pensionnaires musiciens. Cette musique très pittoresque était, à l'origine, une suite d'orchestre portant trois numéros, auxquels Ibert attribua plus tard, sur demande de son éditeur, des titres :

n° 1 - "Calme" : Rome-Palerm

n° 2 - "Modéré, très rythmé" : Tunis-Nefta

n° 3 - "Animé" : Valencia

L'œuvre fut créée le 6 janvier 1924, salle Gaveau aux Concerts Lamoureux sous la direction de Paul Paray.

10° - Alban BERG

1885-1935

Compositeur autrichien né le 09 février 1885, décédé le 24 Décembre 1935 à Vienne.

"Celui qui voudrait croire que c'est seulement la reconnaissance et l'amitié qui m'incitent à exprimer mon admiration, que celui-là n'oublie pas que je sais lire la musique, qu'à travers des sons, j'ai pu me faire une idée du talent déployé... Salut à toi, Alban Berg !" Arnold Schönberg

Dans son enfance, Alban Berg joue du piano et compose des mélodies sans avoir reçu d'éducation musicale formelle ; il se passionne aussi pour la littérature.

De 1904 à 1910 : Il devient le disciple de Schönberg à qui il doit toute sa formation musicale. Alban Berg et Anton Webern sont à l'origine d'un mouvement créateur essentiel : **la nouvelle Ecole de Vienne**. Durant cette période, il compose **7 frühe Lieder** (mélodies de jeunesse).

La période atonale (de 1907 à 1914)

1910-1914 : Il écrit le **Quatuor à cordes opus 3**, **5 Lieder avec orchestre sur des textes d'Altenberg opus 4**, **4 pièces pour clarinette et piano opus 5** (un des seuls rares essais dans la forme brève), **3 pièces pour orchestre opus 6**, toutes ces œuvres reflétant l'influence du romantisme de Richard Wagner, d'Hugo Wolf et de Gustav Mahler. Berg est désormais en possession de tous ses moyens de compositeur.

Achèvement, synthèse et nouveau départ : "Wozzeck" (de 1914 à 1921)

1914 : Berg voit la pièce de Büchner à Vienne et décide d'en faire le sujet de son opéra. **Wozzeck** sera achevé en 1921 et créé à l'Opéra de Berlin en 1925 (création qui souleva une tempête de protestations et de critiques...). C'est la synthèse ingénieuse des formes classiques et des techniques nouvelles notamment dans l'utilisation de la voix.

La période dodécaphonique (de 1923 à 1935)

1923-1926 : **Concert de chambre** et **Suite lyrique pour quatuor à cordes** où coexistent la composition libre et le système dodécaphonique.

1925 : Berg devient membre de la nouvelle Société Internationale de Musique Contemporaine (SIMC) qui poursuit la promotion des idées musicales nouvelles.

1927 : Il est délivré de tout souci matériel grâce à un contrat signé avec Universal Edition.

1928-1935 : le compositeur écrit son 2ème opéra **Lulu** qui restera inachevé (et dont Friedrich Cerha terminera le 3ème acte), œuvre pleinement dodécaphoniste (ainsi que **der Wein** et le **concerto pour violon**).

1929 : Alban Berg écrit **der Wein**, d'après des poèmes de Baudelaire.

1935 : Ultime œuvre dodécaphoniste, le **concerto pour violon "A la mémoire d'un ange"**, dont le titre évoque la mort de la jeune Manon, fille de Walter Gropius et d'Alma Mahler, tente de réconcilier l'ancien et le nouveau langage (œuvre tendue, passionnée, expressionniste).

Durant la nuit de Noël, une septicémie emporte Alban Berg. L'homme a laissé le souvenir de quelqu'un de particulièrement attachant : doué d'une vaste culture, d'une grande affabilité, d'une ouverture d'esprit et d'une fidélité rayonnante dans ses amitiés (notamment celle pour Webern), Berg fut également un professeur très aimé de ses élèves (Rufer, Polnauer, Reich, Adorno).

Les adversaires de la méthode dodécaphonique et de la pensée sérielle ont toujours admis Berg à cause de son côté postromantique ou expressionniste (**Wozzeck** en serait d'ailleurs l'aboutissement).

Berg balise ses œuvres de ses amours secrètes. Grand bourgeois amateur d'ordre et de belles voitures, il a une fascination profonde pour la pourriture et la prostitution. Son besoin d'être joué et reconnu l'aura



amené à des actes détestables (lettre de certificat de bon aryen envoyée au régime nazi). Parfois lâche dans ses comportements, lumineux dans ses jugements, il laisse percer bien des abîmes. Lulu éclaire la face noire de son être qui ne sait ni ne veut assumer sa fascination pour le mal. Ses débordements expressionnistes sont bridés par l'apparence normative de sa vie de grand bourgeois. Alors, il avance ainsi masqué, déchiré en édifiant des musiques dignes de son maître spirituel Mahler mais gardant les apparences de son maître musical "es-dodécaphonie", Schönberg.

Formé avec Webern pour faire triompher la nouvelle musique moderne, la Nouvelle École de Vienne, il en sera le mieux admis et le plus joué.

Audition :

🎵 - **Suite lyrique** - La Suite Lyrique pour quatuor à cordes (1925-1926) est le pari réussi de faire cohabiter l'univers dodécaphonique et le lyrisme enivrant issu de la décomposition atonale : l'œuvre apparaît totalement cohérente, unifiée.

A l'époque où il commença la composition de sa Suite lyrique, en 1925, Berg avait derrière lui le succès de son premier opéra "Wozzeck". Sa Suite lyrique était, en partie, la première œuvre recourant au système dodécaphonique mis au point au cours de la décennie précédente par Schönberg. Certains musicologues, après étude de l'œuvre de Berg, s'accordèrent pour penser que cette œuvre passionnée dans laquelle s'affrontent amour et désespoir était un hommage secret à Hanna Fuchs-Robettin, femme d'un industriel vivant à Prague, sœur de l'écrivain Franz Werfel, pour qui l'amour de Berg - uni à sa femme Hélène depuis de longue date déjà - fut intense mais, de toute évidence inaccompli.

La Suite Lyrique en "six pièces plutôt courtes a un caractère plus lyrique que symphonique".très complexe, bâtie sur la méthodologie sérielle et la science des nombres, cette œuvre doit être entendue pour ce qu'elle est une merveilleuse cantilène amoureuse et non pas un journal intime crypté et tortueux.

Les mouvements pairs sont de plus en plus lents, les mouvements impairs de plus en plus rapides, et chaque mouvement est relié par un souvenir du mouvement précédent et par la forme cyclique du retour du dernier mouvement au premier. **L'œuvre se décompose en six pièces :**

- 1 - Allegro gioiale**
- 2 - Andante Amoroso
- 3 - Allegro misterioso**
- 4 - Adagio appassionato
- 5 - Presto Delirando
- 6 - Largo desolato

1er mouvement : Allegro gioiale

3e mouvement : Allegro misterioso : Ce mouvement est particulièrement intéressant puisque Berg utilise, dans la section finale, le renversement de la première, en "miroir".

[Renoncement après des instants dramatiques, l'œuvre va "vers l'écheveau du temps qui se dévide". Musique tâtonnante sur l'arête de l'adieu, la Suite Lyrique de Berg est le lit des amants cachés.]

🎵 - **Fragments symphoniques de "Lulu"** ; Suite composée d'extraits de l'opéra (1929-1934). La composition de Lulu occupa les sept dernières années de la vie du compositeur et le dernier acte de son opéra resta inachevé à sa mort. L'orchestration fut, finalement, réalisée dans les années 70 par Friedrich Cerha et la première représentation de l'opéra complet eut lieu en 1979 à Paris.

Jusqu'à cette création, la musique du 3ème acte n'était connue que sous la forme des Fragments symphoniques de Lulu, suite de cinq mouvements que Berg façonna en 1934 à partir de l'opéra pour encourager le public à s'intéresser à l'œuvre entière.

Les deux derniers mouvements de cette Suite correspondent au 3ème acte de l'opéra ; l'Adagio final sostenuto, lento, grave (5ème mouvement) en représente pratiquement les pages conclusives, avec les dernières paroles de la comtesse Geschwitz à l'agonie, tandis que le 4ème mouvement (Variations moderato (Grandioso, Grazioso, Funèbre, Affettuoso - Thema subito tempo moderato) est une série de variations sur un lied de Wedeking servant à séparer les deux scènes du dernier acte.

Synopsis de l'opéra : L'œuvre, entièrement en séries dodécaphoniques, a été composée juste avant la mort de Berg.

Sur un livret de Wedekind, Lulu décrit l'ascension sociale d'une femme jusqu'au meurtre de celui qu'elle dit avoir le plus aimé, puis sa chute pour devenir finalement prostituée et mourir. Les personnages sont assez symétriques. A ses trois premiers amants : le Médecin, le Peintre, le Docteur Schoen, correspondent ses trois derniers (mauvais) clients : le Professeur (même motif que pour le Médecin), le Nègre, et Jack l'Eventreur (interprétés par les mêmes chanteurs).

Lulu représente la femme fatale voire mauvaise. Autour d'elle gravitent puis meurent des hommes, et même une lesbienne, la comtesse Geschwitz tombera sous son charme jusqu'à choper le choléra pour la sauver.

Lulu est mariée au Médecin, le Dr Goll, mais entretient une relation avec le Dr Schoen qui a un fils : Alwa. Lors d'une séance de pose avec un Peintre, qui essaie de la séduire, son mari rentre et a une crise cardiaque en voyant le comportement de sa femme. Lulu est plus curieuse qu'attristée. Elle se remarie avec le Peintre.

Le Dr Schoen vient de se fiancer et rend visite à Lulu pour rompre leur liaison (sans le vouloir vraiment d'ailleurs). Le Peintre apprend alors que Lulu le trompe avec Schoen. Désespéré, il se suicide sans émuvoir Lulu outre mesure.

Lulu devient danseuse dans un spectacle produit par Schoen, mais refuse de continuer tant que la fiancée de Schoen est dans la salle. D'ailleurs, elle exige carrément la rupture de fiançailles. Schoen, humilié, s'y plie et épouse Lulu. Un jour, après le travail, il découvre Lulu dans son appartement draguée par la Comtesse, par son propre fils Alwa, par un Athlète et par un Lycéen. Après sa leçon de morale, il tend un pistolet à Lulu pour la pousser au suicide, mais c'est lui qu'elle tue. Cette fois-ci elle est vraiment prise par les remords (et par la police aussi).

Avec Lulu en prison et malade du choléra qui plus est, l'Athlète, le Lycéen et la Comtesse échafaudent un plan rocambolesque pour la libérer. La Comtesse accepte de se sacrifier. Une fois Lulu libérée, l'Athlète l'épousera. Mais lorsqu'il découvre Lulu amaigrie, il la rejette. C'est Alwa qui la récupère, vit avec elle et devient son proxénète. Surprise ! Arrive la Comtesse qui a réussi à s'enfuir, elle pense reprendre ses études pour défendre les droits de la Femme. Mais un des clients de Lulu, le Nègre frappe Alwa à mort. Et le dernier client, Jack, tuera Lulu et la Comtesse qui meurt en répétant son amour et sa fidélité à Lulu. L'intrigue est évidemment éminemment complexe.....

La Suite comporte cinq parties : 1° - Rondo, Andante et Hymne ; 2° - Ostinato : Allegro ; 3° - Le Chant de Lulu : Comodo ; 4° - Variation : Moderato (Grandioso - Grazioso - Funèbre - Affettuoso - Thema) ; 5° - Adagio : Sostenuto - Lento - Grave

🎵 - **Concerto pour violon "A la mémoire d'un ange"** : La création de l'œuvre eut lieu au festival de la Société internationale pour la musique contemporaine, à Barcelone le 9 mars 1936. Webern devait la diriger mais y renonça encore choqué par la mort d'Alban Berg trois mois plus tôt. Scherchen le remplaça et sauva la création, avec une seule répétition, Webern ayant consacré les deux premières au seul premier mouvement.

Le Concerto pour violon écrit "A la mémoire d'un ange" a été composé après la mort de la fille d'Alma Mahler. Il comprend deux parties divisées, à leur tour, en deux mouvements.:

vivre),

la

dimension mystique.

notes, qui s'avèrent être annonciatrices de la série que le violon solo énonce dans l'exposition.

figurant celle de l'ange vers le ciel,
se fait par tierces (*sol-si^b-ré-fa[#]-la-
do-mi-sol[#]-si*),

sol-si b - ré-fa-la - do - mi-sol-si - do-ré-fa

 majeur majeur

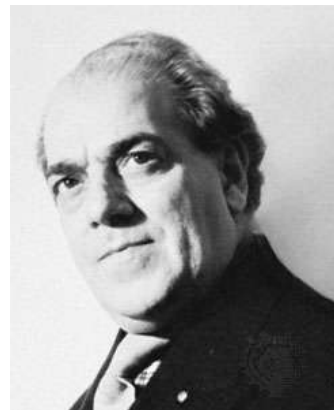
témoignage du lyrisme et de la sensibilité de Berg.

11° - Heitor Villa-Lobos

1887-1959

"Voyez-vous, je veux tout faire en musique. Je veux écrire l'histoire en musique (bientôt, j'écrirai celle de la Chine), raconter en musique la politique, la philosophie, la géographie. La forme ne m'intéresse pas, mais seulement la musique."

Figure emblématique de la musique brésilienne du XX^{ème} siècle, Heitor Villa-Lobos est sans aucun doute un des phénomènes dans la musique contemporaine en général. Né d'un père d'ascendance espagnole et d'une mère aux origines indiennes, cet autodidacte en musique s'est nourri de la musique classique à la maison et des musiques populaires dans les rues de sa ville natale, Rio.



Même s'il est resté en dehors des expériences avant-gardistes de ses contemporains européens, il a développé une écriture propre à lui, proche au **néoclassicisme**, mais haute en couleurs et dotée d'une liberté de l'improvisation et de l'inspiration qui puise tantôt dans la tradition européenne, tantôt dans les sonorités populaires, indiennes et africaines de son jeune pays. Un millier d'œuvres, aussi bien des miniatures instrumentales que les fresques orchestrales de grande envergure, semble couler d'une source créatrice intarissable. Son éclecticisme exubérant est à l'image de la richesse de ce qui continue à être le fil rouge dans la création musicale de son pays.

1887 - Heitor Villa Lobos naît à Rio de Janeiro. Son premier maître est son père, musicien amateur, avec qui il apprend le violoncelle et la clarinette. Plus tard, il s'initiera en cachette et en autodidacte, à jouer de la guitare, instrument populaire par excellence.,

1899 - Sa mère élève seule ses cinq fils après le décès prématuré de son père. Villa-Lobos s'immerge dans la vie musicale de Rio, en tant que guitariste dans les chorões, (Le choro est une musique populaire instrumentale brésilienne née à Rio de Janeiro dont les origines remontent à la seconde moitié du XIX^{ème} siècle et qui continue à être jouée aujourd'hui, non seulement dans sa ville natale mais aussi dans toutes les grandes villes du Brésil. En tant que style musical national, le choro est antérieur à la samba et à la bossa nova, dont il est l'une des sources. C'est une musique, éblouissante, d'une richesse exceptionnelle et d'une importance esthétique aussi considérable que celle du jazz, du flamenco, du tango et des autres grandes expressions de la musique populaire qui s'épanouissent et s'enrichissent depuis la fin du XIX^{ème} siècle) et plus tard en jouant du violoncelle au Teatro Recreio où il découvre le répertoire des opéras, des opérettes et des zarzuelas, ainsi que dans le cinéma Odeon, où il fit connaissance de célébrités de la musique populaire de l'époque comme Ernesto Nazareth, Eduardo das Neves et Anacleto de Medeiros.

1901 - Il écrit ses premières compositions ; il a 14 ans.

Entre 1905 et 1913 - Villa-Lobos voyage en Amazonie et dans le centre et le sud brésilien sa guitare en bandoulière, attentif aux musiques populaires de provenance indienne ou africaine.

Entre 1912 et 1922 - Il commence à définir son style et produit une centaine d'œuvres : musique pour instruments solo, musique de chambre (quatre quatuors à cordes), deux symphonies, des ballets Amazonas et Uirapuru. Il organise une série de concerts pour présenter sa production. Le premier concert entièrement dédié à sa musique (Trio pour piano n° 1 opus 25, Sonata fantasia n° 2 opus 29) eut lieu le 13 novembre 1915 et lui valut la réputation de l'enfant terrible de la musique brésilienne.

Il se lie d'amitié avec Darius Milhaud qui séjourna à Rio en 1917-1918 et rencontre Arthur Rubinstein qui sera un des plus fidèles porte-paroles de sa musique. Les débuts du compositeur au Brésil sont

difficiles, sa musique n'obtient qu'une faible reconnaissance, tant du public que de la critique, qui engage autour de Villa-Lobos un débat entre modernistes et conservateurs.

1922 - Semaine d'Art Moderne à São Paulo, organisée par les représentants du Modernisme naissant au Brésil : artistes, écrivains et intellectuels. En tant que figure non-conformiste, Villa-Lobos y est invité pour présenter ses œuvres. A cette occasion, le compositeur donne la définition de ce qu'il croit être la musique de son temps : en rupture avec la tonalité romantique et inspirée du vocabulaire authentique brésilien. L'événement crée la polémique et vient nourrir le Manifeste du nationalisme musical "Ensaio sôbre a música brasileira" (1928) par Mario de Andrade.

Sur la recommandation de Rubinstein, il reçoit une subvention du gouvernement pour voyager en Europe. Il s'installe à Paris, travaille comme correcteur chez l'éditeur Max Eschig. Il donne des concerts (1924, 1927 et 1930) de ses œuvres majeures (Amazonas, Chôros, Nonetto) qui rencontrent un énorme succès.

"Je ne suis pas venu pour apprendre mais pour montrer ce que j'ai fait", déclare-t-il à son arrivée. Tout Paris est émerveillé : il fréquente Rubinstein, Florent Schmitt, Ravel, d'Indy, de Falla, Stravinsky, Prokofiev et Varèse, mais aussi Fernand Léger ou Blaise Cendrars, et publie sa musique chez Max Eschig.

A Paris, il travaille notamment le cycle des Chôros, fait entendre une soixantaine de ses œuvres, dirige lui-même des orchestres et travaille avec les chefs comme Pierre Monteux ou Albert Wolff. Parmi les solistes qui l'ont interprété, figurent Arthur Rubinstein, Magda Tagliaferro, Ricardo Viñes, Yvonne Astruc, Claire Croiza.

La critique parisienne qualifie la musique de Villa-Lobos d'art sauvage et de poésie barbare :

"Villa-Lobos, compositeur brésilien, est incontestablement un être doué, mi-sauvage, mi-civilisé. J'entends par là que sa technique ne participe d'aucune technique scolastique". Adolphe Piriou, 1930
Villa-Lobos "revint de cette effroyable aventure muni d'un bagage de rythmes et de modulations dont il a depuis nourri ses compositions". Lucie Delarue-Mardrus, article de 1927

"Dans sa musique la fantaisie côtoie le sadisme, mais un sadisme stylisé d'homme bon et d'âme haute, qui n'est pas à la portée du premier fêtard venu, ou du premier chemineau et se tient jalousement dans le cercle de la beauté." Florent Schmitt, articles de 1929 et 1930

1930 - Début de sa grande action politique et pédagogique au Brésil. Tout en continuant la composition, il se voit confier la surintendance de l'éducation musicale et artistique par le gouvernement provisoire de Getúlio Vargas. Il organise une large propagande culturelle et développe l'enseignement choral obligatoire dans les écoles, finit les Bachianas brasileiras et la musique du film La Découverte du Brésil (1937). Sa réputation au Brésil croît, il devient le compositeur officiel.

1942 - le gouvernement fonde le Conservatoire National du Chant Orphéonique, Villa-Lobos est son directeur jusqu'à 1957

Il épouse Arminda Neves d'Almeida qui travaille à la promotion de son oeuvre à travers le Musée Villa Lobos fondé en 1960

1944 - Première tournée américaine couronnée de succès (Boston, New York, Chicago, Los Angeles).

Il réalise ses premiers enregistrements. Il rencontre Arturo Toscanini, Aaron Copland, Eugène Ormandy, Yehudi Menuhin, Duke Ellington et Benny Goodman

1945 - Il fonde l'Académie brésilienne de musique, dont il deviendra président.

Les années 1940 à 1950 sont marquées par de nombreuses tournées en Europe, Etats-Unis et Japon et de nombreuses commandes, notamment venant des Etats-Unis.

1952 - pour les 400 ans de la ville de São Paulo, il compose la Symphonie N°10 "Sume Pater Patrium", clef de voûte de son œuvre symphonique

1957 - Pour son soixante-dixième anniversaire, le Brésil institue l'année Villa-Lobos. Installé à New York, il travaille notamment avec les studios hollywoodiens à la musique de "Green Mansions" (en version de concert intitulée Floresta do Amazonas)

1958 - Il reçoit le grand prix du disque de l'Académie Charles CROS à Paris.

1959 - Au terme d'une énième tournée, il se pose à Rio, mais sa santé se détériore rapidement. Il meurt le 17 novembre. Jusqu'à la fin de sa vie, il ne cessera de composer.

Audition :

♪ - **Bachianas Brasileiras n° 5** : Elles datent de 1938 pour le premier mouvement, texte de Ruth Valadares Corrêa, et de 1945 pour le second, texte de Manuel Bandeira. L'intégralité fut présentée à Paris le 10 octobre 1947 sous la direction du compositeur.

Toute la musique de l'Aria (cantilena) est sujet de ravissement, l'introduction faisant usage du pizzicato pour évoquer les guitaristes des sérénades, la vocalise langoureuse, le solo de violoncelle où Villa-Lobos nous livre ses confidences. Suivons le plan :

1er mouvement : Ária - Ce premier mouvement est le plus connu ; il est structuré selon le schéma A-A'-B-A. Après une introduction aux violoncelles, jouée deux fois, le chant commence. La partie A est une vocalise (sans parole) d'une grande difficulté d'exécution, l'ambitus est assez élevé. Cette partie est ensuite jouée en variante avec un violoncelle soliste et les autres violoncelles en accompagnement.

La partie B est un poème décrivant la beauté du ciel le soir.

Chaque vers est psalmodié, en allant de l'aigu vers le grave. L'accompagnement aux violoncelles suit de près le chant, avec des dissonances absentes de la partie A.

Le thème initial A est alors repris, mais bouche fermée.

Notions abordées : Espace : mélodie accompagnée dans la partie A (superposition de deux plans sonores contrastés : mélodie très ample et accompagnement très mobile).

Couleur : voix de soprano (mélismes - chanter sans paroles -, vocalises, chant bouche fermée), timbre de violoncelle (modes de jeu : arco, pizzicato), nuances.

Forme : dialogue voix/instrument, aria (partie A), style récitatif (partie B), forme globale ABA

Texte :

Tarde, uma nuvem rosea lenta e transparente, sobre o espaço sonhadora e bela !

Le soir, un nuage rosit, lent et transparent, rêveur et beau dans l'espace

Surge no infinito a lua docemente,

A l'infini, la lune s'élève lentement

Enfeitando a tarde, qual meiga donzela que se a presta e alinda sonhadoramente,

Enjolivant le soir, telle une demoiselle qui s'apprête et s'embellit rêveusement,

Em anseios d'alma para ficar bela,rita ao ceo e a terra, toda a Natureza !

Son âme troublée pour rester belle, crie au ciel et à la terre, à toute la nature !

Cala a passarada aos seus tristes queixumes, e reflete o mar toda a sua riqueza...

Ses tristes plaintes, et la mer reflète toute sa richesse...

Suave a luz da lua desperta agora, a cruel saudade que ri echora !

La lumière suave de la lune réveille maintenant la cruelle nostalgie de celui qui rit et pleure !

Tarde uma nuvem rosea lenta e transparente, sobre o espaço sonhadora e bela !

(* saudade = souvenir nostalgique)

2ème mouvement : Dança (martelo) d'un rythme plus vif , bâtie sur des chants d'oiseaux exige beaucoup d'agilité vocale par son débit rapide.

Exemples musicaux : Aria

RécitatifThème de l'aria

mf *ten.* *ten.*

Tar - de, u - ma nu - vem ro - sea len - ta e trans pa - ren - te, sobre o es - pa - ço so - nua - do - ra e be - la!

a tempo *mf*

vocaliser avec "Ah"

dim.

allarg *a tempo* *f*

allarg

Dans les années 1920, Villa Lobos agrandit son domaine de composition avec sa série de Choros. Cela coïncidait avec sa découverte de l'Europe et la fascination européenne pour une certaine qualité barbare dans les arts. Il comprit qu'une image exotique du Brésil pourrait être exploitée avec succès devant un public européen.

🎵 - **Choros n° 1 pour guitare** (1920-1921) : c'est une œuvre courte qui invite le public et capte l'atmosphère de musique urbaine brésilienne de l'époque. C'est un hommage au compositeur brésilien Ernesto Nazareth auquel elle est dédiée.

🎵 - **Choros 4 pour trois cors & trombone** (1926) : avec son rythme boiteux cette pièce pourrait suggérer l'ambiance d'un petit groupe de musiciens mal organisés qui divertissent des gens un dimanche après-midi. Le côté "brouillon" permet d'imaginer des auditeurs qui se déplacent en s'agitant et en parlant bruyamment.

12° - Serge Prokofiev

1891-1953

Faite de contrastes violents, animée d'une vive sensibilité et d'un sens profond de la mélodie, la musique de Prokofiev se place parmi les meilleures productions de la première moitié du XXème siècle.

Sergueï Sergueïevitch Prokofiev est né en 1891 à Sontsovka, en Ukraine. Sa mère Maria l'initie très tôt au piano. Elle s'avère être un excellent professeur car à l'âge de 7 ans, il compose sa première pièce pour piano : Le galop indien. Ses progrès sont tellement rapides que sa mère lui fait donner des leçons par le compositeur et pianiste Reinhold Glière.



En 1900, il a déjà composé son premier opéra, Le Géant, destiné initialement aux enfants. Suivant son penchant pour le théâtre, il compose deux autres opéras : Sur un île déserte (1902) et Ondine (1904-1907) qui s'inspirent de quelques sujets repris de son enfance.

En 1904, il entre au Conservatoire. À 13 ans, il a déjà plusieurs pièces dont quatre opéras à son actif. Ses années au Conservatoire sont laborieuses car Prokofiev supporte difficilement le conservatisme de ses professeurs.

Après le décès de son père en 1910, Prokofiev se fait rapidement connaître comme compositeur résolument antiromantique, avec des oeuvres qui scandalisent par leur audace harmonique et rythmique. Son premier concerto pour piano est joué en 1911, le deuxième en 1913. Les deux concertos connaissent un grand succès et sont édités. En voyage à Londres en 1914, il assiste aux ballets russes de Diaghilev. Sur une commande de ce dernier, il compose Chout (le bouffon) qui est créé à Paris en mai 1921.

Pour échapper à la mobilisation, Prokofiev retourne au Conservatoire et écrit plusieurs oeuvres dont La Suite Scythe et la célèbre Symphonie classique (1917). Avec l'accord des nouvelles autorités soviétiques, il obtient l'autorisation de se rendre à l'étranger.

Il émigre aux États-Unis, où il donne, en 1921, l'opéra L'amour des trois oranges, puis à Paris, où Serge de Diaghilev crée ses ballets (Chout, Pas d'acier, Le fils prodigue). Il épouse alors Carolina Llubera rencontrée aux États-Unis. En 1922, il s'installe dans un village de Bavière pour écrire son nouvel opéra L'Ange de feu. Il parcourt en même temps l'Europe pour une tournée de concerts et connaît très vite une certaine notoriété.

Il s'installe à Paris en 1923. Il est parvenu au sommet de sa gloire. En 1925, il retourne aux États-Unis où il est à nouveau bien accueilli. Le Pas d'acier, son nouveau ballet, est créé en Russie. Il ne sera pas apprécié des autorités du pays qui le jugent trop "caricatural".

Très attaché à son pays natal et après la mort de Diaghilev, Prokofiev quitte les États-Unis et retourne définitivement en Russie en 1932. Il y écrit alors ses oeuvres aujourd'hui les plus populaires, Pierre et le loup (1936), la musique du film Alexandre Nevski (1938), le ballet Roméo et Juliette (1939), l'opéra Guerre et paix (1952), les 5ème, 6ème et 7ème Symphonies.

Quelques années plus tard, les purges staliniennes envoient la femme de Prokofiev en camp de travail car

celle-ci est étrangère. Lui même est condamné en 1948 par le parti pour l'orientation antipopulaire et anticonformiste de sa musique.

En 1950, il compose un oratorio : La Garde de la Paix qui le rachète aux yeux du régime communiste. Il obtient même le Prix Staline pour cette oeuvre. Prokofiev ne quitte plus son appartement durant les trois dernières années de sa vie. Il meurt le 6 mars 1953 quelques heures avant Staline.

Audition :

♪ - L'Amour des trois oranges :

"à travers les plaintes et menaces,

Jours et nuits tu marches, tu cherches,

Tu cherches les trois oranges !"

Anathème de Fata Morgana, acte 2, scène 2

L'Amour des trois oranges

Opéra en quatre actes - livret de Vsevolod Meyerhold, Vladimir Soloviov et Constantine Vogak, version française de Véra Janacopoulos et Sergueï Prokofiev, d'après un synopsis de Carlo Gozzi créé au Lyric Opera de Chicago le 30 décembre 1921

Argument :

Prologue

Une foule éclectique se chamaille au sujet des spectacles que le théâtre devrait produire. Des figures de rêve les chassent tous, invitant les spectateurs à venir voir un nouveau spectacle intitulé L'Amour des trois oranges.

Acte I.

premier tableau : Le Prince souffre de toute une série de maux divers et variés et particulièrement de la mélancolie. Craignant de devoir laisser le trône à sa détestable nièce Clarice, le Roi consent à appliquer le traitement que lui suggère son fidèle Pantalon : faire rire le Prince. On convoque Truffaldino puis Léandre, le premier ministre qui ne désire que la mort du Prince.

deuxième tableau : Le magicien Celio et la sorcière Fata Morgana jouent aux cartes le destin de Léandre et celui du Roi. Les figures du mal gagnent la partie.

troisième tableau : Clarice promet à Léandre de l'épouser lorsqu'elle aura hérité de la couronne, une fois le Prince mort. Léandre lui apprend que c'est bien à cet effet qu'il empoisonne l'esprit du Prince avec de la poésie tragique. Sméraldine les avertit que Truffaldino bénéficie de toute la puissance de Celio. Le trio diabolique appelle à son secours Fata Morgana.

Acte II.

premier tableau : Les efforts de Truffaldino échouent face à la mélancolie chronique du Prince.

second tableau : Devant toute la cour, Truffaldino donne son spectacle qui laisse le Prince de glace. Discrètement, Fata Morgana s'est faufilée parmi les spectateurs. Lorsque Truffaldino s'en prend à la sorcière, la faisant tomber les jambes en l'air, le Prince éclate de rire. Fata Morgana condamne alors l'insolent garnement à partir à la recherche de l'amour des trois oranges.

Acte III.

premier tableau : Le Prince et Truffaldino traversent le désert. Célio met en garde le jeune homme contre l'horrible Cuisinière qui garde les trois oranges, et contre sa louche mortelle, il leur confie un ruban magique et un secret : il ne doit ouvrir les oranges que près d'une source d'eau.

deuxième tableau : Nos deux voyageurs atterrissent devant le château de Créonte, pour se diriger aussitôt vers la redoutable cuisine. La Cuisinière surgit, suivie de sa louche géante, mais le ruban magique de Celio parvient à détourner son attention. Le Prince emporte les trois oranges.

troisième tableau : Le Prince et Truffaldino avancent dans le désert, en traînant derrière eux les trois oranges, devenues énormes. Tandis que le Prince épuisé s'endort, Truffaldino, qui meurt de soif, décide d'en ouvrir une, puis deux. En sortent des princesses qui expirent aussitôt, assoiffées. Le Prince reste seul avec la troisième orange, d'où ne tarde pas à sortir la princesse Ninette. Le Prince lui déclare son amour et veut l'emmener au palais, mais la princesse refuse de s'y présenter habillée comme elle l'est. Le Prince s'éloigne donc à la recherche d'une robe convenable. Sméraldine et Fata Morgana la transforment alors en rat, et Sméraldine prend sa place. Revenu chercher Ninette avec toute la cour, le Prince ne reconnaît pas celle qu'il aime. En dépit de son dégoût, il ne peut malheureusement refuser de l'épouser.

Acte IV.

premier tableau.: Celio et Fata Morgana se livrent un nouveau duel à coups d'éclairs et de tonnerre. Cette fois, les figures de rêve interviennent dans la bataille. Elles neutralisent la sorcière et envoient Celio sauver le Prince.

second tableau : La cour salue le Roi, le Prince et sa fiancée, Sméraldine. Mais au moment où l'on ouvre le baldaquin, on voit sur le trône un énorme rat : c'est la princesse Ninette qui refuse de céder sa place à une usurpatrice. Surgit Celio, qui lui rend sa charmante forme humaine. Le Roi ordonne aussitôt de pendre Clarice, Léandre et Sméraldine. Fata Morgana vient à leur aide et les entraîne dans les entrailles de la terre. On célèbre le règne du nouveau Prince et de la Princesse Ninette.

pour commencer : du théâtre à l'opéra... de Gozzi à Prokofiev...

L'Amour des trois oranges est d'abord une "fable théâtrale" écrite par le dramaturge Carlo Gozzi en 1761. Dans la Venise du XVIIIème siècle, Gozzi combat fermement les idées réformatrices de Carlo Goldoni sur le théâtre italien. Il est alors un des derniers partisans d'une Commedia dell' Arte en plein déclin. La pièce est le reflet piquant de cette polémique littéraire, confrontant dès le prologue les registres tragiques et comiques en une bataille rangée.

Cent cinquante ans plus tard par l'intermédiaire de Guillaume Apollinaire, fervent défenseur des oeuvres de Gozzi, le grand metteur en scène russe Vsevolod Meyerhold découvre *L'Amour des trois oranges*. Sur les conseils de son compatriote Meyerhold, Sergueï Prokofiev tirera ensuite de cette commedia italienne ce qui va devenir son plus célèbre opéra. Et c'est grâce au soutien d'une autre grande figure, Mary Garden, directrice de l'Opéra lyrique de Chicago également créatrice de Pelléas et Mélisande, que l'oeuvre est pour la première fois présentée le 30 décembre 1921, en français et sous la direction de Prokofiev lui-même.

De cet opéra, a été tirée la Suite opus 33b ; elle est divisée en six tableaux, chacun d'eux reprenant un thème de l'opéra. Elle s'ouvre sur celui grotesque et pompeux des "Ridicules" et se poursuit par la "Scène infernale" dans laquelle le magicien Célio et la fée Morgana jouent aux cartes, en enfer. La musique conjure alors avec éclat les tourbillons des flammes tandis que des passages rythmés suggèrent que l'on bat et distribue les cartes. La troisième partie est une parodie des marches héroïques de certaines symphonies, en particulier du finale de la Sixième Symphonie de Tchaïkovsky. Un "Scherzo" (plaisanterie) amène alors un passage lyrique - ce qui est rare chez Prokofiev - où les bois et les cordes se livrent à un magnifique duo d'amour, celui du prince et de la princesse. La Suite s'achève de façon rocambolesque.

♪ - *La Symphonie classique opus 25*

La Symphonie n° 1 de Prokofiev est surnommée Symphonie classique en raison de ses nombreuses inspirations classiques, dont la structure et l'orchestration. Prokofiev commença à composer sa première symphonie au cours de l'été 1917. Pendant que la Première Guerre Mondiale faisait des millions de morts, Prokofiev travaillait sa symphonie à Saint-Petersbourg. Il n'avait alors, intentionnellement, aucun instrument de musique à sa disposition. Il voulait essayer de composer uniquement de mémoire. "Je dus reconnaître que le matériau thématique, composé sans piano, est la plupart du temps de meilleure qualité. Lorsque j'en jouais plus tard des passages au piano, cela me paraissait bien étrange tout d'abord, mais chaque élément prenait rapidement sa place." Il s'inspira beaucoup des symphonies de Haydn dont il connaissait très bien la technique.

La création de la Symphonie n° 1 "classique" eut lieu le 21 avril 1918 à Pétrograd sous la direction du compositeur. Cette oeuvre comporte quatre mouvements.

Allegro - Larghetto - Gavotta : Non troppo allegro - Finale : Molto vivace

La symphonie est écrite pour un petit orchestre, type de Haydn ou Mozart. Elle comprend les flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, trompettes, cors, par deux ainsi que les timbales et les cordes.

La création de la Symphonie n° 1 "classique" eut lieu le 21 avril 1918 à Pétrograd sous la direction du compositeur.

1er mouvement : Allegro - C'est un premier mouvement dramatique, de structure classique, c'est-à-dire exposition, développement et réexposition.

Le 2ème mouvement : Larghetto - Il s'agit d'un mouvement lyrique divisé en trois sections, de forme A-B-A. Son rythme à trois temps l'apparente au menuet.

Le 3ème mouvement : Gavotta : Non troppo allegro, une gavotte dansante, animée, à quatre temps.

Le 4ème mouvement : Finale : Molto vivace - cet ultime mouvement, comme la plupart des derniers mouvements dans le classique, est entraînant et puissant. Il mélange la forme du rondo (A-B-A-C-A-D...) avec la structure sonate exposition, développement, réexposition..

Alexandre Nevski

Alexandre Nevski est une oeuvre symphonique composée en 1938 pour le film homonyme d'Eisenstein. Le film muet retrace la lutte historique et héroïque du jeune prince Alexandre Nevski contre les chevaliers teutoniques qui tentent d'envahir la Russie au XIIIème siècle. La partition est adaptée l'année suivante par Prokofiev sous la forme d'une cantate pour mezzo-soprano, chœur et orchestre symphonique.

Lorsqu'en mai 1938 Eisenstein demande à Prokofiev de travailler avec lui pour Alexandre Nevski, celui-ci manifeste son enthousiasme : "Quand Eisenstein m'a proposé d'écrire une partition pour le film Alexandre Nevski, j'ai accepté avec plaisir, car j'admirais depuis longtemps son magnifique talent de metteur en scène. Au cours de nos travaux, l'intérêt n'a cessé de croître et Eisenstein s'est révélé non seulement un brillant metteur en scène, mais un musicien très fin."

La musique et les images : Cette symbiose entre deux génies créateurs trouve son aboutissement dans la fantastique "bataille sur la glace", qui voit la victoire de Nevski sur les Teutons. Le montage du film, pour cette séquence mémorable, est réalisé par rapport à la musique préalablement enregistrée de Prokofiev.

"Jamais musique et dialogue efficace ne se superposent, tandis que les grands chœurs réapparaissent volontiers comme des leitmotifs, nous indiquant quelles sont les pensées des protagonistes, souvent montrés muets et sans mouvement. À la musique revenait donc le rôle d'animer ce statisme des « héros

», opposé à la saine turbulence de quelques personnages choisis dans le menu peuple (et auxquels n'est affectée aucune musique)". écrit Eisenstein..

L'esthétique : La musique d'Alexandre Nevski est tonifiante, vibrante, chaleureuse. C'est le plus pur style épique de Prokofiev. À propos du caractère cinématographique de l'écriture du compositeur, Eisenstein écrit : "Sa musique est étonnamment plastique, elle n'est jamais une illustration ; elle montre d'une façon étonnante la marche des événements, leur structure dynamique, dans laquelle se concrétise l'émotion".

En maître de l'orchestration, Prokofiev invente des rythmes fortement colorés, denses et robustes, mais il sait aussi être tendre et lyrique. À la dureté des images d'Eisenstein répond l'acier de la musique. Le drame musical est empreint de cette puissance virulente et colorée qui souligne l'énergie et la tension de l'action. En dramaturgie, le compositeur dresse un tableau épique qui culmine dans la Bataille sur la glace et préfigure ce que le musicien écrira plus tard dans Guerre et Paix. Dans le tableau final, le vainqueur, face aux cadavres et à la ruine d'une terre dévastée, contemple froidement l'horizon quand la soprano entonne son chant de compassion plein d'espoir.

L'orchestration d'*Alexandre Nevski*, modèle de polyphonie, est équilibrée et efficace dans les petites formations comme dans les grandes. Prokofiev tire de sa partition une cantate pour mezzo-soprano, chœur et orchestre symphonique, en sept parties reprenant les passages les plus significatifs du film. Elle est créée le 17 mai 1939 par l'orchestre philharmonique de Moscou sous la baguette de Prokofiev lui-même. Dès sa création, la cantate reçoit un accueil chaleureux du public avant de devenir un véritable chant patriotique après la déclaration de guerre. La puissance évocatrice de la musique de Prokofiev permet à l'auditeur qui ne connaîtrait pas le film de ressentir, à l'écoute de la cantate, une charge émotionnelle aussi intense que celle qui renaît au souvenir de l'œuvre d'Eisenstein.

Les 7 parties de l'histoire :

1 - *La Russie sous le joug mongol* : Le mouvement introductif représente un tableau de la Russie meurtrie par l'envahisseur.

2 - *Chant sur Alexandre Nevski* : Ce mouvement évoque le souvenir de la victoire sur les troupes suédoises - près de la Néva - en 1240 du prince Alexandre Iaroslavitch, devenu "Nevski", et l'espoir suscité dans le cœur du peuple russe.

3 - *Les croisés dans Pskov* : Cette partie reprend l'atmosphère sombre du premier mouvement, mais introduit le thème spécifique des Chevaliers Teutoniques.

4 - *Debout, peuple russe !* : Ce mouvement, en forme de chant populaire, représente l'appel aux armes dans les villes de Russie.

5 - *La bataille sur la glace* : Le cinquième mouvement, le plus long, représente la bataille finale entre les troupes d'Alexandre Nevski et les Chevaliers Teutoniques sur la surface gelée du lac Peïpous en 1242. Après un début évoquant l'aube sur le lac gelé, la chevauchée des troupes se fait entendre et la bataille s'engage. Le paroxysme de sa violence est exprimé par des sons cacophoniques et dissonants.

6 - *Le champ des morts* : Après la bataille, une jeune fille cherche son bien-aimé parmi les corps des morts qu'elle bénit, chantant sa douleur et le sacrifice des héros.

7 - *L'entrée d'Alexandre Nevski dans Pskov* : Le dernier mouvement fait écho aux second et quatrième et représente la joie du peuple russe lors du retour et de l'entrée triomphale d'Alexandre dans la ville de Pskov.

♫- **Roméo et Juliette (ballet) opus 64.** C'est un ballet en trois actes, composé au printemps et à l'été 1935, peu après le retour du compositeur en Union soviétique et basé sur la pièce éponyme de William Shakespeare.

La création du ballet fut difficile. L'œuvre est une commande du Kirov de Leningrad en 1934, mais lorsque Prokofiev proposa le thème de Roméo et Juliette, le théâtre refusa. Prokofiev signa alors un contrat avec le Bolchoï pour la représentation du ballet mais, là encore, les choses se passèrent mal. Une fois la partition achevée, à l'été 1935, les danseurs déclarèrent qu'il était impossible de danser ce ballet, notamment à cause de la complexité rythmique et de passages jugés inaudibles. Prokofiev retravailla alors sa partition en 1936 pour en tirer deux suites pour orchestre symphonique en sept mouvements, ainsi qu'une transcription pour piano. Une troisième suite fut écrite en 1946.

Le ballet ne fut finalement créé qu'en 1938 à Brno, où il fut très bien accueilli, puis suivit une première russe en 1940 au Kirov (chorégraphie de Léonide Lavrovski) et au Bolchoï en 1946. Une version du ballet a été créée pour le ballet de l'Opéra de Paris le 19 octobre 1984. Depuis, cette production est fréquemment dansée à Paris.

C'est une des œuvres les plus appréciées du compositeur en raison de la haute inspiration mélodique, de la grande variété rythmique et du caractère mémorable des thèmes principaux (la célèbre et sinistre "Danse des chevaliers" et ses diverses variations ; le délicat et foisonnant thème de Juliette).

Les Personnages :

Capulet, patriarche de la Maison. Lady Capulet, son épouse. Juliette, leur fille. la nourrice de Juliette. Tybalt, neveu de Lady Capulet. Pâris, parent d'Escalus souhaitant épouser Juliette

Montaigu, patriarche de la Maison, **Roméo**, le fils. Benvolio, cousin et ami de Roméo. **Mercutio**, ami de Roméo. **Frère Laurent**, moine franciscain, confesseur de Roméo. **Rosaline**, premier amour de Roméo.

- Ouverture

Acte 1 - scène 1 (La place du marché) :

Des moines emmènent des cadavres pour les enterrer - Roméo - Rosaline et sa suite - Danse matinale - Dispute - Combat - Entrée du prince

- **scène 2** (L'antichambre de Juliette) - Préparatifs du bal - Juliette et sa nourrice

- **scène 3** (Extérieurs de la maison des Capulet) - Arrivée des invités - Les masques

- **scène 4** (Le bal des Capulet) - Danse des chevaliers - Variation de Juliette - Variation de Mercutio - Pas de deux, Roméo et Juliette - Tybalt reconnaît Roméo - Départ des invités

- **scène 5** (Le jardin des Capulet) : Scène du balcon - Variation de Roméo - Scène d'amour

Acte 2 - scène 1 (La place principale) :

Danse populaire - Roméo et Mercutio - Pas de trois, Roméo, Mercutio et Benvolio - Danse des mandolines - La nourrice - La lettre

- **scène 2** (Une chapelle) : Le mariage

- **scène 3** (La place principale) : Fête populaire - Rencontre de Tybalt et Mercutio - Duel - Mort de Mercutio - Roméo venge Mercutio - Mort de Tybalt

Acte 3 - scène 1 (La chambre de Juliette) :

Prélude - Roméo et Juliette - La chambre - La nourrice - Juliette refuse d'épouser Pâris - Juliette seule

- **scène 2** (Une chapelle) : Interlude et la chapelle de Frère Laurent - Vision anticipée de la scène 4

- **scène 3** (La chambre de Juliette) : Pas de trois - Juliette avec les fantômes de Tybalt et Mercutio - La potion

- **scène 4** (L'antichambre de Juliette) : Pâris - Danse des amis de Juliette

- **scène 5** (La route de Mantoue) : Reprise

- **scène 6** (Mantoue) : Le rêve de Roméo

- **scène 7** (La crypte des Capulet) : Funérailles de Juliette - Mort de Roméo - Juliette s'éveille - Mort de Juliette

- ***Pierre et le loup*** (Rappel) : À la demande de la directrice artistique du Théâtre Central pour enfants de Moscou, Sergei Prokofiev tente avec *Pierre et le loup* de familiariser les jeunes avec les principaux instruments de l'orchestre.

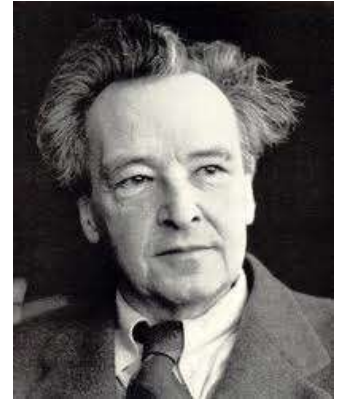
La poésie de l'histoire et la virtuosité spontanée de la musique ont assuré à *Pierre et le Loup* un succès constant auprès du jeune public depuis sa création et dans le monde entier. Composé pour orchestre et récitant, ce conte musical se déroule sous forme de mélodrame. Une brève introduction permet au récitant de présenter les instruments solistes (flûte traversière, hautbois, clarinette, basson) ou les groupes (quatuor à cordes, timbales et grosse caisse, trois cors) qui symbolisent chacun un personnage ou un animal. Puis l'action commence, alternant les passages parlés et les illustrations musicales.

13° - Arthur Honegger

1892-1955

Arthur Honegger est né au Havre le 10 mars 1892, il est mort à Paris le 27 novembre 1955. C'est un compositeur suisse, parisien d'adoption, bien qu'il ait conservé, toute sa vie, la nationalité suisse.

En 1911, deux ans après s'être inscrit au Conservatoire de Zurich, Honegger le quitte pour le Conservatoire de Paris, dans lequel il étudie le violon. Il rencontre Darius Milhaud et Jacques Ibert. Il est élève de Charles-Marie Widor et de Vincent d'Indy. En 1918, il quitte le Conservatoire, il a déjà composé des mélodies, un premier quatuor et un poème symphonique *Le Chant de Nigamon*.



Très attaché au renouveau du répertoire, il est influencé par Igor Stravinsky, sur lequel il écrit un essai en 1939. Compositeur prolifique et désireux d'illustrer la transformation de la société, notamment par la technique ou le sport, Honegger écrit pour le théâtre, la radio et le cinéma aussi bien que pour la salle de concert : ballets, chansons, concertos, musique de chambre, musiques de films, opéras, oratorios, symphonies.

En 1921, il connaît le succès avec *Le Roi David*, pièce de René Morax, qu'il transforme en oratorio en 1924. Son oeuvre la plus célèbre est *Pacific 231*, créée en 1923, premier de trois mouvements symphoniques et dédiée à la locomotive à vapeur éponyme. Les deux autres mouvements du triptique s'intitulent *Rugby* et *Mouvement symphonique n° 3*.

Durant l'occupation, refusant de quitter Paris, il réagit à la dégradation de la situation internationale en écrivant ses *Trois poèmes de Claudel*, les *Trois Psaumes* et sa *Symphonie n° 2* pour orchestre à cordes et trompette ad libitum. Composés en 1941, ses mouvements évoquent la mort, le deuil puis, la libération. Sa symphonie n° 3, intitulée *liturgique*, son oratorio *Jeanne d'Arc au bûcher* (1938) d'après un texte de Paul Claudel - et son drame *Roi David* (1921) soulignent la religiosité de ce compositeur protestant. Parmi ses oeuvres qui ont le plus compté pour lui, il citait aussi *Antigone* (1926).

En 1925, Arthur Honegger a une liaison avec la chanteuse d'opéra Claire Croiza. Ils ont un fils Jean-Claude. En mai 1926, il épouse la pianiste Andrée Vaurabourg (1894-1980) qu'il avait rencontrée au Conservatoire de Paris en 1916 ; leur fille Pascale naît en 1932. Ils demeurent à Paris (tout en logeant dans des appartements séparés) durant la guerre et vivant notamment de commandes pour musiques de films.

En 1953, il est nommé membre étranger de l'Académie des beaux-arts et, l'année suivante, il est fait Grand officier de la Légion d'honneur. Il est, par ailleurs, critique musical et professeur à l'Ecole normale de musique de Paris et l'un des membres du Groupe des Six avec Louis Durey, Georges Auric, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre, Francis Poulenc. Outre les Six, il a fréquenté Paul Claudel, Jean Cocteau, Max Jacob, Pierre Louÿs, Pablo Picasso, Erik Satie et Paul Valéry, dont certains lui ont fourni des sujets pour ses oeuvres.

En juillet 1947, alors que ses oeuvres sont données aux quatre coins du monde, Honegger s'envole vers les Etats-Unis ; une grande tournée à travers toute l'Amérique est prévue. Mais quelques jours plus tard, un accident cardiaque survient, suivi, un mois plus tard, d'un triple infarctus avec de multiples complications... Le compositeur parvient néanmoins à se remettre et, trois mois plus tard, esquisse les premiers pas. En novembre, il revient en France et, pendant quelque temps, semblera totalement remis. A partir d'avril 1948, il reprend la plume, s'entraînant en composant une suite orchestrale à partir

d'Amphion. Vient ensuite le Concerto da camera pour cor anglais et flûte ; mais si son agenda est bien rempli par de multiples concerts et voyages, il peine désormais à composer. Ses dernières œuvres n'en seront que plus frappantes et tragiques, notamment la Cinquième symphonie, di tre ré, de 1950, et la Monopartita composée au début de 1951. Un nouveau projet de collaboration avec Claudel, la Cantate de Pâques ne verra jamais le jour, sa dernière œuvre étant Une Cantate de Noël, en 1953, composée essentiellement à partir d'un ancien projet de Passion abandonné depuis 1945.

A partir de 1951, la santé du compositeur ne cesse de se dégrader. Malgré les multiples honneurs qu'il reçoit - en janvier 1953, il est reçu membre de l'Institut, en 1954, il est élevé à la dignité de Grand Officier de la Légion d'honneur -, Honegger ne se départit pas d'un pessimisme absolu, sûr de voir s'écrouler devant ses yeux la civilisation et la musique... Pourtant son œuvre est jouée plus que jamais et Une Cantate de Noël obtient un triomphe lors de sa création, tandis que Jeanne d'Arc au bûcher est régulièrement représentée depuis 1950 à l'Opéra de Paris. En février 1955, Paul Claudel meurt ; Honegger survit encore quelques mois, avant de s'éteindre, le 27 novembre. Lors de la crémation au Père Lachaise, Cocteau eut ces mots :

Arthur, tu es parvenu à obtenir le respect d'une époque irrespectueuse. Tu joignais à la science d'un architecte du Moyen Age la simplicité d'un humble ouvrier des cathédrales. Tes cendres sont brûlantes et ne refroidiront plus, même si notre terre a cessé de vivre. Car la musique n'est pas de ce monde et son règne n'a pas de fin.

(Texte établi par Pascal Lécroart avec l'appui de la biographie d'Harry Halbreich)

Arthur Honegger est un compositeur qui, au premier abord, paraît difficile à cerner à cause de la diversité de son oeuvre, allant de la tonalité à l'atonalité (pour Antigone) en passant par la polytonalité, utilisant tous les registres, du quatuor à cordes à l'opéra et respectant autant les acquis du passé que les apports de ses contemporains. Toute sa vie, il a été marqué par la double influence germanique (Ludwig van Beethoven, Jean-Sébastien Bach, Max Reger) et française (Claude Debussy, Florent Schmitt), ce qui contribue à situer son oeuvre en marge des courants musicaux. Si l'on peut lui attribuer un style personnel, il n'est en revanche d'aucune école : lui-même ayant rejeté, comme son confrère et ami Georges Enesco, les systèmes de classification trop stricts en musique.

Désireux de se renouveler à chaque oeuvre, il a exploré différents genres et techniques en s'intéressant tout autant à l'harmonie de Claude Debussy, à la rythmique d'Igor Stravinsky, à la forme beethovénienne, au génie d'Arnold Schönberg (en excluant le sérialisme) et même à la musique électronique.

Arthur Honegger cherche à émouvoir, notamment au travers d'oeuvres religieuses, ce qui explique le succès de Jeanne d'Arc au bûcher (1935) entre autres.

Audition :



♪ - **Pacific 231** (1923) - La "Pacific 231" est une locomotive express à vapeur ; "231" signifie que, de chaque côté, elle possède 2 roues porteuses avant, 3 roues motrices au centre et 1 roue porteuse arrière.

"J'ai toujours aimé passionnément les locomotives. Pour moi, ce sont des êtres vivants... Ce que j'ai cherché dans "Pacific", ce n'est pas l'imitation des bruits de la locomotive, mais la traduction d'une impression visuelle et d'une jouissance physique par une construction musicale. Elle part de la contemplation

objective : la tranquille respiration de la machine au repos, l'effort du démarrage puis l'accroissement progressif de la vitesse, pour aboutir à l'état lyrique, au pathétique du train de 300 tonnes, lancé en pleine

nuît à 120 à l'heure. Comme "sujet", j'ai choisi la locomotive type "Pacific", symbole 231, pour trains lourds à grande vitesse". AQ. Honegger

Formation instrumentale : un orchestre symphonique dans lequel les cuivres (trompettes, cors, tubas) jouent un rôle important.

Sur un fond sourd des violoncelles et des contrebasses, les violons et altos répondent dans l'aigu quatre fois. **La machine est à l'arrêt, jets de vapeur.**

Sons graves et lents puis accélération très progressive du tempo, à chaque séquence, le rythme double de vitesse. **La puissante machine s'ébranle lentement et accélère.**

Apparaît ensuite le **thème 1** aux cors puis aux trompettes. Accélération et montée dans l'aigu. **La machine prend de la vitesse.**

Un autre thème - thème 2 - (flûtes et hautbois) évoque un passage plus paisible. La machine passe dans des paysages champêtres.

Retour du thème I aux trompettes sur un rythme irrégulier, haletant. La machine roule à sa vitesse maximum.

Un **crescendo** de tout l'orchestre ramène le **thème 2** qui éclate aux trompettes et finalement domine l'orchestre. **Ivresse de la vitesse.**

Par un processus rythmique inverse du début, le mouvement ralentit assez brusquement. Les notes sonnent de plus en plus espacées jusqu'à la fin de l'œuvre. **Coup de frein assez brutal, ralenti, arrêt de la machine.**

♫ - **Jeanne d'Arc au bûcher ou Jeanne au bûcher** est un mystère lyrique, un oratorio dramatique, en 11 scènes, de Paul Claudel, mis en musique par Honegger. La première version pour orchestre a été donnée le 12 mai 1938 à Bâle (Suisse) sous la direction de Paul Sacher avec Ida Rubinstein dans le rôle de Jeanne et le chœur de garçons de Bâle. La première version scénique a été créée le 13 juin 1942 à Zurich dans l'adaptation allemande de Hans Reinhard.

Lors de la première à Bâle en 1938, le public et la critique se montrèrent très enthousiastes mais à la première française à Orléans le 8 mai 1939, un public réactionnaire et raciste se montra hostile envers Ida Rubinstein, d'ascendance juive, qui ne pouvait, selon lui, interpréter le rôle de Jeanne, héroïne chrétienne nationale. En 1941 cependant, l'ensemble Chantier orchestral, avec Jacqueline Morane dans le rôle de Jeanne fit, dans sa version scénique, une tournée pleine de succès dans plus de quarante villes de la France non-occupée. Elle fut finalement jouée à Paris le 9 mai 1943 avec Mary Marquet dans le rôle-titre.

"Jeanne d'Arc au bûcher" d'Arthur Honegger, a été composé en 1935, puis augmenté d'un nouveau prologue (Prologue des ténèbres) dix ans plus tard, en 1945, dans lequel le compositeur met en parallèle la France de Jeanne envahie par les anglais et la France contemporaine, occupée par les nazis. Epoque différentes, temps de guerre et de souffrance qui se répètent. La force de l'ouvrage qui est un oratorio dramatique, vient de la participation du chœur et de l'orchestre, véritables acteurs auxquels Honegger associe trois solistes (Catherine, Marguerite, La Vierge). Les deux protagonistes, Jeanne et Frère Dominique qui assiste la martyre lui lit le livre de sa vie.

L'œuvre elle-même est gigantesque et complexe, "oratorio dramatique" disait Paul Claudel, aux exactes dimensions de sa commanditaire, Ida Rubinstein, danseuse-actrice et prêtresse de la mondanité littéraire dans le Paris des Années-Folles. Pour elle, Claudel a imaginé une forme de théâtre complet, jouant sur les niveaux de narration, développant autour de son talent d'actrice une utilisation subtile de la voix. La forme dramatique elle-même est un coup de maître, long retour en arrière de Jeanne liée au poteau, de

son procès à son enfance, jouant à rebours l'histoire d'une vocation qui, à terme, l'aidera à s'abandonner au renoncement dans la mort. Sur cette trame mêlant les registres du discours (de la parabole biblique à la rudesse du parler du petit peuple, d'une ironie acide aussi lorsqu'il s'agit de tracer la figure pitoyable de Cauchon dans la scène du procès), Honegger a donné une partition titanesque.

Argument : L'action se déroule autour du bûcher sur lequel Jeanne attend la mort. Elle converse avec frère Dominique sur ce qui lui est advenu et ils repassent ensemble les principaux épisodes de sa vie, écrits dans le Livre : les voix qui l'appelèrent et lui montrèrent sa voie ; la trahison de l'Eglise qui la livra aux ennemis de la France ; les vociférations de la foule qui l'accuse de sorcellerie ; le jugement prononcé contre elle par un tribunal inique. Toute la vie de Jeanne repasse, jusqu'à l'heure présente, celle de son martyre et de son entrée dans l'éternité.

La grande trouvaille de Claudel se situe dans ce renversement du temps. Nous nous trouvons au moment zéro, celui où le présent terrestre et le spirituel se répondent, et où Jeanne tente d'expliquer à Dominique, son aventure spirituelle ; ses voix, son épée... Honegger préserve le pouvoir expressif du mot en utilisant le récitatif dans tout au long de l'œuvre. Les chœurs autour de Jeanne reflètent une dualité : reflet de Dieu, chœurs des anges, ils sont aussi reflet de Satan, chœur de la foule.

L'œuvre débute par un **prologue**, dont les chœurs des Ténèbres ont été ajoutés à la fin de la guerre (44-45). L'atmosphère angoissante souligne l'état douloureux et ténébreux du Royaume de France, une France "vaine et vide", vouée aux "ténèbres !" mot scandé par le chœur. Une voix de soprano s'élève pour une prière ; sur ce décor sombre, pour lequel Honegger utilise les Ondes Martenot, sur les hurlements de la soprano. le chœur intervient et une voix parlée annonce : "il y eut une fille appelée Jeanne".

Scène I : Les voix du Ciel. Un chien hurle dans la nuit - préfiguration de la torture physique - ; le rossignol lui répond. Dominique, par trois fois, interpelle Jeanne : "Jeanne ! Jeanne ! Jeanne !". Au chœur, en filigrane, quelques notes du chant traditionnel de mai, Trimazo, que Honegger utilise pour symboliser la Lorraine.

Scène II : Le Livre. Pas de musique. Dialogue entre Dominique et Jeanne, liée au poteau du bûcher. Le premier veut réparer l'affront fait à son habit et à son ordre par le tribunal présidé par le sinistre Cauchon, évêque de Beauvais, qui a condamné Jeanne. Il porte un livre, l'ouvre, c'est celui des actes du procès. "Ainsi soit-il" est repris dans deux tonalités différentes, mais Jeanne ne sait pas lire et c'est Frère Dominique qui va lui en faire la lecture à voix haute.

Scène III : Les Voix de la Terre. D'abord, les chefs d'accusation "Hérétique, sorcière, relapse, ennemie de Dieu, ennemie du Roi, ennemie du Peuple !" La foule hurle "Qu'on la tue, qu'on la brûle !". Jeanne écoute et ne comprend rien : elle avait tant de vénération pour les prêtres si savants ! S'est-elle trompée ? Est-il possible qu'elle soit tout cela ? La foule reprend les accusations, répétées en latin par une voix solo chantée. Au cri de Jeanne demandant "c'est vrai que j'ai fait tant de mal ?" Dominique répond que non, car ce ne sont pas des hommes qui l'ont jugée mais des bêtes.

Scène IV : Jeanne livrée aux bêtes. Le tribunal : la populace se déchaîne et les juges sont montrés sous un aspect particulièrement dérisoire. De lugubres aboiements déchirent la nuit ; les juges ne sont que des bêtes : "Porcus" (Cauchon) sera président ; les moutons, les assesseurs ; l'âne le greffier. Un monstrueux éclat de rire accueille la proposition de l'âne pour être greffier et le chœur invite l'animal à chanter. L'accusée est amenée. On lui lit très rapidement en mauvais latin l'acte d'accusation. A la question "reconnais-tu que c'est avec l'aide du Diable que tu es venue à bout des anglais ?", Jeanne répond non, aussitôt transformé en oui. La foule hurle à la mort.

Scène V : Jeanne au poteau. Courte séquence. Retour au présent, affreuse réalité du supplice qui se prépare. Un chien hurle dans la nuit. Les voix de basse répètent obstinément les chefs d'accusation. "C'est moi, Jeanne, qui suis tout cela !". Elle demande à Dominique de lui dire comment elle en est arrivée là ;

ce dernier va le faire en lui expliquant que c'est la politique qui l'a menée au bûcher et cette explication prend l'apparence d'un jeu de cartes.

Scène VI : Les Rois ou l'invention du jeu de cartes. Les figures du Jeu s'animent en complots et machinations dont Jeanne sera la victime. On entend la représentation sardonique de la mort (clarinettes) et des airs populaires caricaturaux (les parties du jeu de cartes).

Un procès, c'est un peu comme une partie de cartes : il y a les rois, les dames, les valets. Les rois changent de place alors que les dames ne bougent pas. Les rois sont le Roi de France, le Roi d'Angleterre, le Duc de Bourgogne, le quatrième étant la Mort. Mais ce sont surtout les valets qui jouent la partie : Le Duc de Bedford, Jean de Luxembourg, Regnault de Chartres et Guillaume de Flavy. Le jeu se déroule en trois parties ; chacun gagne et dit qu'il a perdu, perd et dit qu'il a gagné. On devine les marchandages sordides. Au final, ils ont tous de l'argent plein les poches. La seule perdante est Jeanne.

Scène VII : Catherine et Marguerite. Le sort de Jeanne est jeté. Les cloches se mettent à sonner ; cloche noire, le glas, qui dit "De Profundis", cloche blanche, les Saintes ; les voix de Catherine et Marguerite s'élèvent, répétant à Jeanne son ordre de mission "va, va, va ! Prends le Roi !" "C'est fait", dit Jeanne. Surgit le peuple de France qui va assister au sacre du Roi à Reims.

Scène VIII : Le Roi qui va-t-à Reims. Chansons populaires harmonisées. A nouveau les symboles, comme pour le jeu de cartes : La France est coupée en deux : le nord, pays du blé et du pain, le sud, pays du vin. Heurtebise, c'est le blé du nord et la Mère aux Tonneaux, le vin du sud. Les deux moitiés du pays, séparées par les Anglais, se retrouvent enfin et célèbrent leur réunion par ivresse anticipée. Mais la haine est encore là : "Pereat Stryga !".

Scène IX : L'épée de Jeanne. Les voix de ses Saintes l'encouragent ; "Fille de Dieu, va, va, va !". Les "Spira, spera" de Marguerite reprenant le tintement des cloches confortent Jeanne qui s'écrie "Il a Dieu qui est le plus fort !". Comme dans un souvenir très lointain passe la mélodie du refrain de Trimazo "C'est le mai, joli mai, c'est le joli mois de mai"...

La voix de Jeanne domine les cris de haine, Catherine et Marguerite la réconfortent. Frère Dominique lui demande de lui raconter où elle a trouvé son épée. Jeanne revit alors les douces heures à Domrémy, quand elle était encore une petite fille Lorraine qui allait chanter dans la campagne la chanson de Trimazo avec ses amis. Mais comment Dominique pourrait-il comprendre tout cela, lui qui n'est pas une petite fille lorraine ? Comment pourrait-il comprendre Jeanne montant à cheval et décidée à tout pour obéir à l'ordre de Dieu ? Comment pourrait-il comprendre l'épée que Saint-Michel a donnée à Jeanne ? Et pourtant, dit Jeanne, il peut comprendre car cette épée, "elle ne s'appelle pas la haine, elle s'appelle l'amour !". Le nom terrible apparaît soudain : "Rouen ! Rouen !" Rouen a brûlé Jeanne d'Arc mais cette dernière est la plus forte, car elle est porteuse d'espérance, de foi et de joie. Les voix de Catherine et Marguerite s'élèvent de nouveau.

Scène X : Trimazo. Très émouvante. Sur la mélodie de cette chanson enfantine, dans sa détresse Jeanne se revoit allant de porte en porte avec ses amis quêtant les œufs de Pâques. Elle essaie de chanter de nouveau "Un petit brin de vot' farine - Un petit œuf de vot' géline - C'est pas pour boire ni pour manger - C'est pour aider avoir un cierge - Pour y lumer la Sainte Vierge - C'est moi qui vais faire le joli cierge", conclut-elle tristement.

Scène XI : Jeanne en flammes. C'est la fin. L'instant de mourir est arrivé. La Vierge Marie réconforte Jeanne : "J'accepte cette flamme pure" ; la haine de la foule, trompée, se déchaîne, les voix de la terre envahissent tout ; Jeanne ne comprend toujours pas que ce peuple qu'elle a sauvé veuille sa mort ; elle cherche en vain Dominique. Elle est seule. Les "voix du ciel" la soutiennent et gagnent en force. Un prêtre au bas de l'échafaud sollicite un aveu qui serait la répudiation de la vérité. "Je ne peux pas mentir", dit Jeanne qui se trouve tout à coup confrontée à la montée des flammes. Elle a peur et implore la

protection de la Vierge dont la voix se fait tout à coup entendre : elle l'invite à se laisser délivrer par le feu. Le chœur entonne les louanges de Jeanne ; elle meurt et les dernières paroles sont confiées au chœur qui répète trois fois, sur une admirable mélodie : "Personne n'a de plus grand amour que de donner sa vie pour ceux qu'il aime." Le rossignol chante une dernière fois. Et puis, c'est le silence.

Le terme "cantate scénique", ainsi que l'œuvre est parfois qualifiée, n'aurait certainement pas convenu au compositeur de *Jeanne au bûcher*, Arthur Honegger : lui-même considérait son œuvre comme un "oratorio dramatique" ou un "oratorio scénique". Cette œuvre peut être représentée :

- en simple version concert, comme c'est le plus souvent le cas, les deux acteurs principaux récitant le texte parlé et le jouant sans qu'il y ait de vraie mise en scène, le chœur et les solistes se contentant de chanter la partition.
- comme une œuvre dramatique, avec une mise en scène très élaborée.

Le "**Prologue**" que l'on joue actuellement n'existe pas dans la version originale ; il fut rajouté par la suite par le compositeur. De sa partition, Honegger dira simplement ; "La musique doit changer de caractère, devenir droite, simple, de grande allure. Le Peuple se fiche de la technique et du figolage. J'ai essayé de réaliser cela dans *Jeanne au bûcher*. Je me suis efforcé d'être accessible à l'homme de la rue tout en intéressant le musicien."

Audition :

- **Prologue** : "Ténèbres ! Ténèbres !" : chœur
- **Scène I** : "Les Voix du ciel" - chœur nà bouche fermée
- **Scène V** : "Quel est ce chien qui hurle dans la nuit ?" (Jeanne, Frère Dominique, Chœur)
- **Scène X** : Trimazo : "Un petit brin de vot'farine" (Jeanne)
- **Scène XVIII** : "Mère ! Mère au dessus de moi !" (Jeanne, Chœur, la Vierge, Marguerite, Catherine, Enfants)

14° - Germaine Tailleferre

1892-1983



Germaine Marcelle Tailleferre (à l'origine Germaine Taillefesse) est née le 19 avril 1892 au Parc Saint-Maur, petite localité située dans la banlieue parisienne. Elle fait preuve très tôt de dons musicaux et commencera à composer dès l'âge de 5 ans.

Elle débute sa formation musicale en 1904 au Conservatoire de Paris, sous la tutelle de Madame Eva Meyer (solfège), en dépit d'une très sérieuse objection paternelle. Plus tard, elle étudiera avec Dallier (harmonie), Caussade (déchiffrage) et Estyle (accompagnement). Elle obtient de nombreux prix. Germaine Tailleferre écrit plusieurs compositions pendant ses années au conservatoire, tout en continuant à étudier le piano, alors qu'elle ne commencera que bien plus tard à étudier la composition.

En 1917, Éric Satie entend "Jeux de Plein Air" pour 2 pianos et la proclame "sa fille musicale". Elle devient alors l'un de ces "nouveaux jeunes", plus tard baptisés par Henry Collet "Les Six Français", plus communément connus sous le nom de "Groupe des Six" dont le guide spirituel fut Cocteau. Il se composait de Poulenc, Milhaud, Honegger, Auric et Durey. Le Groupe tout en ayant donné plusieurs concerts de ses oeuvres n'a produit officiellement qu'un album comprenant des cours musicaux pour piano et un ballet (sans Durey) "Les Mariés de la Tour Eiffel", évoquant toujours "la joie de vivre".

Germaine Tailleferre continuera l'étude de la composition, d'abord avec Koechlin, puis de façon plus informelle avec Ravel.

Lorsque Germaine Tailleferre part en Amérique pour ses propres œuvres, en soliste, elle rencontre à New York le caricaturiste américain Ralph Barton. Très vite, ils se marient. Mais Barton devient jaloux du succès grandissant de Germaine Tailleferre et la décourage de composer à nouveau. Toutefois, elle arrive à écrire quelques oeuvres importantes. Le couple s'installe plus tard à Paris pour divorcer peu de temps après.

Germaine Tailleferre rencontre plus tard un avocat français Jean Legeat et se remarie en 1931. Elle donnera naissance à son unique enfant, Françoise qui deviendra pianiste de concert. Une fois de plus, Germaine Tailleferre sera découragée, son deuxième mari lui interdit de composer. Malgré cela, elle réussit tout de même à terminer l'extraordinaire "Cantate de Narcisse" (1937) en collaboration avec Paul Valéry pour le texte.

Ils émigrent en Amérique en 1942, pour revenir quatre ans plus tard sans qu'elle ait composé. Germaine Tailleferre et Jean Legeat deviennent des étrangers l'un pour l'autre.

Elle écrit alors plusieurs oeuvres, notamment des opéras "La petite sirène" et "Le Maître", plusieurs opéras bouffes "La fille d'opéra", des chansons "Chansons du folklore de France", et des musiques de films, télévision et radio. Sa musique, joyeuse bien que sophistiquée, reste toujours accessible.

Germaine Tailleferre continuera de composer dans des genres différents, préférant cependant la musique de chambre. L'ensemble, marqué de fraîcheur, est d'une incontestable maturité.

Entre autres récompenses, elle reçoit la Médaille de la Ville de Paris, le Prix Italia. Professeur à la Scola Cantorum, et plus tard à l'Ecole Alsacienne, elle continue d'enseigner la musique jusqu'à 90 ans.

Son "Concerto de la fidélité" fut donné en grande première à l'Opéra de Paris en 1982.

Germaine Tailleferre meurt à Paris le 7 novembre 1983.

Audition :

Œuvres pour piano

♪ - ***Pas trop vite (1914)*** : le titre n'est autre que l'indication du tempo figurant sur un manuscrit sans titre de 1914 retrouvé parmi les œuvres que Germaine Tailleferre avait remises au pianiste François Lang.

♪ - ***Hommage à Debussy (1920)***

♪ - ***Chiens (1931)*** ; cette œuvre était destinée à un documentaire cinématographique.

♪ - ***Rêverie (1964)*** présente des noyaux thématiques déjà proposé dans le second mouvement de son Hommage à Rameau pour deux pianos et percussions.

♪ - ***Ballade pour piano et orchestre*** fut écrite en 1923. Cette œuvre est un Concerto en un mouvement. Elle peut être décrite comme un poème pour piano et orchestre. Son style révèle plusieurs influences (Claude Debussy, Vincent d'Indy, Paul Dukas). La Ballade commence par une partie modérée. Le thème du piano qui suit, détendu, rêveur et quasi improvisé, orné d'une succession d'accords cristallins, impose progressivement une tension narrative expressive et sensuelle.

Une suite de trilles et de trémolos de l'orchestre introduit une valse qui prend peu à peu des dimensions dramatiques pour s'estomper doucement dans le retour au climat initial.



De gauche à droite : en bas à gauche, Germaine Tailleferre ; au-dessus de face, Darius Milhaud ; derrière de profil, Arthur Honegger ; au fond, debout de profil, Louis Durey de face, Francis Poulenc ; en haut à droite, Jean Cocteau ; assis à droite, Georges Auric

15° - Darius MILHAUD

1892-1974

Darius Milhaud est né le 4 septembre 1892 à Marseille et mort à Genève (Suisse) le 22 juin 1974.

Il est issu de l'une des plus vieilles familles juives de Provence, originaire du Comtat Venaissin. Cette région du Vaucluse abrite depuis des siècles de nombreuses familles juives, dont la famille Milhaud, particulièrement reconnue pour avoir engendré Joseph Milhaud, fondateur en 1840 de la synagogue d'Aix-en-Provence. Parmi les membres de sa famille, on compte également José de Bérys, Francine Bloch (qui l'invitera, en 1961, à devenir le premier président de la Société des amis de la Phonothèque nationale de France et établira sa phonographie), Marcel Dassault et Pierre Vidal-Naquet.



Il est l'unique fils d'un négociant en amandes et d'une mère née à Marseille. Ses parents sont musiciens amateurs. Son père fonde la Société Musicale d'Aix-en-Provence et sa mère connaît bien les chants religieux. Darius montre des dons précoces, tout d'abord pour le violon et la composition. A 17 ans, en 1909, il va à Paris pour étudier au Conservatoire, jusqu'en 1915. Ses professeurs sont Gustave Leroux en harmonie, André Gedalge pour le contrepoint, Charles-Marie Widor pour la composition et surtout Paul Dukas pour l'orchestration.

Ces années sont l'occasion de multiples rencontres sur le plan musical et littéraire : il se lie d'amitié avec les musiciens Georges Auric et Arthur Honegger, et avec le poète Léo Latil, tué en 1915 lors de la Première Guerre mondiale. Il fait également la connaissance de Francis Jammes et de Paul Claudel en 1912, auteurs dont il mettra les textes en musique. La rencontre avec André Gide exerce aussi une influence importante.

Atteint de rhumatismes, Darius Milhaud est réformé de l'armée et échappe donc aux atrocités de la guerre. Il compose dans ces années des musiques de scène, notamment sur la trilogie Orestie d'Eschyle, traduite par Claudel. Il recourt alors à la polytonalité, ce qui devra rester comme l'une des caractéristiques principales de sa musique. Cette amitié entre les deux artistes évolue dans le sens d'une collaboration : Claudel, nommé ministre plénipotentiaire à Rio de Janeiro, propose à Milhaud de devenir son secrétaire. Milhaud accepte. Il s'enthousiasme alors pour les musiques sud-américaines, qu'il insère dans les ballets L'Homme et son désir (1918-1921) et Le Bœuf sur le toit (1919-1920), ainsi que dans la suite de danses Saudades do Brasil (1920-1921).

De retour à Paris, il est associé par le critique Henri Collet au Groupe des Six, constitué de Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre. Le mentor de toute cette équipe est Jean Cocteau. Fort de cette association, avec laquelle il écrit notamment la musique des **Mariés de la Tour Eiffel** (1921), unique œuvre collective du Groupe des Six, sur un argument de Cocteau, Milhaud est également reconnu dans le milieu parisien pour ses œuvres de jeunesse imprégnées d'influences sud-américaines.

Il officie en tant que chef d'orchestre, critique musical, ou même conférencier, et voyage abondamment, notamment à Londres en 1920 et aux États-Unis en 1922, où il découvre les rythmes du jazz qui vont profondément l'influencer pour son ballet La Création du monde (1923). Il continue à écrire plusieurs opéras sur des livrets de ses amis : Le Pauvre Matelot en 1926 sur un texte de Cocteau, Christophe Colomb en 1930 sur un texte de Claudel. Il s'intéresse et compose pour le cinéma. Toutefois, ses compositions jouissent d'un succès mitigé, et son opéra Maximilien (1932) est accueilli fraîchement à

l'Opéra Garnier. Parallèlement, sa vie sentimentale est comblée par son mariage avec Madeleine, une cousine actrice. Ensemble, ils ont un fils, Daniel, né en 1930.

Sa production reste prolifique jusqu'au début de la Seconde Guerre mondiale, date à laquelle il doit fuir la France occupée, parce qu'il est juif. En 1940, il part ainsi pour les États-Unis où il enseigne au Mills College d'Oakland, poste qu'il trouve à l'aide du chef d'orchestre Pierre Monteux. Milhaud conserve cette place durant toute la guerre, et au-delà, jusqu'à 1971. Après la guerre, il retourne en France, en 1947, et se voit offrir un poste de professeur de composition au Conservatoire de Paris. Milhaud voyage ainsi beaucoup entre Paris et Oakland, et passe beaucoup de temps aux États-Unis, à l'Académie Musicale d'été d'Aspen au Colorado. Il enseigne dans divers établissements américains. Malgré une santé de plus en plus fragile (des rhumatismes le font beaucoup souffrir), le compositeur reste donc un infatigable voyageur, même si son activité créatrice est ralentie. Il est couronné en 1971 par un fauteuil à l'Académie des Beaux-Arts, et s'éteint le 22 juin 1974 à Genève, à l'âge de 81 ans. Selon ses souhaits, il est enterré à Aix-en-Provence. Sa femme, Madeleine, lui survivra plus de trente ans. Elle est décédée le 17 janvier 2008, dans sa 104^e année ; elle est enterrée aux côtés de son mari, à Aix-en-Provence.

Darius Milhaud s'est intéressé à toutes les formes musicales imaginables : opéra, musique de chambre, musique symphonique, concertos, ballets, musique vocale, musique pour piano... on ne compte pas moins de 426 œuvres en tout, réparties en 354 opus, qui font de Milhaud l'un des compositeurs les plus prolifiques non seulement du XX^e siècle mais aussi de toute l'histoire de la musique. Son style, mélange de lyrisme et de gaieté emprunte beaucoup aux musiques folkloriques, et au jazz, qu'il affectionne particulièrement pour ses rythmes syncopés. Milhaud explore toutes les possibilités de l'écriture : à la fois fin contrapuntiste, il utilise fréquemment la polyrythmie et la polytonalité, qui rendent son œuvre extrêmement riche et diverse.

Audition :

♫ - **La Cheminée du roi René** - suite en sept mouvements pour quintette à vents, composée en 1941.

Du 11^{ème} au 15^{ème} siècles, quand les troubadours fleurissaient dans le sud de la France, une des plus fameuses "cours d'amour" fut celle du Roi René de Provence (1409-1480). Il fut tant apprécié par ses sujets que plusieurs siècles plus tard, son nom est aussi populaire et son art aussi vivant à Aix en Provence, sa ville, que de son temps. Il avait l'habitude de s'asseoir tous les jours au même endroit, quelque soit le temps, au soleil ou en plein vent. Cette place, aujourd'hui un boulevard, est appelée en hommage "la Cheminée du Roi René".

Cette suite pour quintette à vent a été adaptée de la musique écrite par le compositeur en 1939 pour le film *Cavalcade d'amour* de Raymond Bernard. Le scénario de Jean Anouilh et de Jean Aurenche a pour cadre la cour du roi René d'Anjou au XV^{ème} siècle et conte trois histoires d'amour mises en musique par les compositeurs Milhaud, Honegger et Desormière.

1639 - Le château de Maupré est en liesse ; de grandes fêtes se préparent pour lesquelles une troupe de comédiens ambulants a été conviée. La jeune héritière du nom va se marier et, seule, elle verse des larmes au milieu de l'allégresse générale. L'époux qu'on lui impose est une sorte de monstre, un nabot ridicule et, de plus, idiot. Éperdue, Julie de Maupré, remarque parmi les baladins le jeune premier Léandre, charmant et de bonne tournure. Aussi s'enfuit-elle avec lui, la nuit même de ses noces. On les rattrape, Léandre est tué sauvagement et Julie, à demi-morte de chagrin et d'horreur, est ramenée à son mari.

1839 - En pleine période romantique, le fringant comte Hubert est sur le point d'épouser sa cousine, la sage Léonie. Les préparatifs de la cérémonie regroupent les couturières et, une cousette arrive de Paris. Elle s'appelle Juliette. Elle est fraîche, charmante et point sotte. Le malheur veut qu'ayant jeté un regard sur le futur époux, elle s'en éprenne aussitôt. Hubert est plein de gentillesse mais Juliette n'appartient pas à son monde. Monseigneur de Maupré, un prélat onctueux, essaie de faire comprendre à la tendre enfant

que c'est une mésalliance. Juliette courbe la tête. Lors de la messe de mariage, quand Hubert passe l'anneau au doigt de Léonie, la cousette meurt de chagrin.

1939 - Le château a changé de mains. Le riche banquier Lacouret l'a acheté. M. Lacouret veut que sa fille épouse un fils de famille. Un parti intéressant s'offre en la personne de Georges Dupont-Dufort qui souhaite se marier pour rétablir les finances paternelles compromises. Les jeunes gens se plaisent, mais se cabrent à l'idée d'un mariage de raison. L'amour pourtant va triompher grâce à un subterfuge des deux pères.

L'œuvre se décompose en sept mouvements courts, écrits pour flûte, hautbois, clarinette, cor et basson :

1° - Cortège Au-dessus d'un thème marqué par une pulsation lente et des notes posées régulièrement, la mélodie passe d'un instrument à l'autre (hautbois - flûte - clarinette - cor) : Souvenir attendri du cortège royal.

2° - Aubade ambiance calme, fraîche, délicate et sereine à la flûte et à la clarinette.

3° - Jongleurs les petites notes très rapides jouées par le hautbois traduisent bien les mouvements rapides des jongleurs en action. Des traits vifs en montée ou en descente signalent d'autres jeux des jongleurs.

4° - La Maousinglade (nom d'un hameau dans lequel Milhaud avait une maison). Evocation tendre et poétique de ce village proche d'Aix. Atmosphère étrange indiquée par le rythme qui court tout au long de la pièce. Cette discrète sarabande sur un rythme de hautbois est particulièrement entêtante. Puis, le rythme s'accélère un peu, très furtivement l'ostinato reprend le dessus. La fin de la pièce est pesante et inquiétante.

5° - Joutes sur l'Arc (l'Arc est le nom d'une rivière près d'Aix en Provence que Cézanne peint dans ses "Baigneuses"). Joutes nautiques sur la rivière. Ambiance contrastée. Le rythme et les ornements de style Renaissance ramènent un peu de gaieté. La phrase musicale passe d'un instrument à l'autre et donne une fraîcheur typique d'une fête mais aussi l'impression de la lutte sportive entre différents personnages.

6° - Chasse à Valabre (Valabre est un vieux château près d'Aix où le Roi René avait l'habitude de s'entraîner à la guerre). Le rythme est caractéristique des sonneries de chasse, mais également du galop des chevaux. La mélodie aiguë, à la flûte est une sorte d'appel. Le thème 1, est repris une fois à l'identique.

7° - Madrigal nocturne final, calme et reposé, très néo-classique, conclut cette suite sur une touche mélancolique. Ambiance calme de fin de journée.

La "Cheminée du roi René" est l'une des œuvres de Darius Milhaud les plus connues du public et compte parmi les pièces de musique de chambre les plus populaires du XX^{ème} siècle inscrites au répertoire des formations de quintette à vents.

Histoire du Roi René :

Le château et la cour du roi René d'Anjou, comte de Provence, étaient situés à Aix-en-Provence, ville dont est originaire Darius Milhaud qui fut toujours fasciné par l'histoire du roi, son code de chevalerie et les joutes légendaires qui se déroulaient à la cour. Le compositeur étudia quelques manuscrits musicaux d'époque mais l'écriture de La Cheminée du roi René fut peu influencée par ce travail et l'œuvre reste caractéristique de la musique de Milhaud.

le Roi René et le Château de Tarascon : Beau-frère du roi de France Charles VII, il combattit dans l'armée royale contre les Anglais pendant la guerre de Cent Ans. Après avoir tenté à diverses reprises de reconquérir sans succès son royaume italien sur son concurrent Alphonse d'Aragon (1442), par des

guerres aussi inutiles que ruineuses, tous ses projets échouent piteusement. Il se fixe en Provence en 1471 et y entretient une cour fastueuse. Ses hommes de confiance, ses grands officiers appartiennent essentiellement à la noblesse angevine et lorraine dont il est issu, les Provençaux sont en minorité et occupent les fonctions subalternes. Soldat courageux, piètre stratège et politique médiocre, il mènera une existence somptueuse et dispendieuse. La Provence fera seule face à un volume considérable de dépenses. Malgré cela, grâce à la tranquillité revenue, la vie économique prospère, l'élevage ovin se développe accroissant les exportations de laine et de peaux. L'installation de colons piémontais compense le dépeuplement en Provence orientale.

Le roi René a contribué à l'essor de la vie économique en Provence, il s'intéressait aux progrès de l'agriculture et de l'élevage "de tant que le peuple est plus riche, le trésor royal est plus grand", il développa le commerce avec les états voisins et initia le percement d'un tunnel sous le mont Viso au col de la Traversette pour passer en Piémont.

Amateur d'art, de fêtes et des plaisirs de la table, il fut un mécène généreux pour les artistes, les architectes et les poètes. Il essaya, avec moins de succès, d'imposer aux étudiants provençaux la fréquentation de l'université d'Aix, créée en 1409. Une légende, née au début du XVI^{ème} siècle et enrichie pendant 3 siècles, fera de ce prince avide "le bon roi René" et du fastueux mécène un bonhomme simple. Angevin, donc français, le roi René détestait l'huile d'olive. Il ne fut jamais vraiment provençal. Il fut le dernier souverain indépendant de la Provence et Il mourut le 10 juillet 1480, son successeur Charles III disparut peu après, à la grande satisfaction du roi de France Louis XI qui hérita, en 1481, de la Provence, tant convoitée.

♪ - **Le Bœuf sur le toit** : C'est une chanson brésilienne qui inspira à Darius Milhaud le titre de son œuvre la plus célèbre "Le Bœuf sur le toit". Ce **rondo**, sur des thèmes populaires brésiliens, fut pensé initialement comme une musique qui pourrait accompagner n'importe quel film muet de Charly Chaplin. C'est Cocteau qui suggéra d'en faire une pantomime pour des acrobates et des pitres et qui se chargea du scénario. Le refrain revient près de quatorze fois sur douze tonalités différentes.

Cette musique est destinée à être dansée et mimée sur scène. Il s'agit en effet d'un pantomime-ballet dont l'argument a été imaginé par le poète Jean Cocteau. L'action se déroule dans un bar des Etats-Unis pendant la prohibition. Lors de la première représentation en 1920 les décors furent réalisés par le peintre Raoul Dufy.

L'orchestre symphonique est composé d'instruments à cordes, de vents (bois et cuivres) et de percussions. C'est une œuvre festive, dansante, populaire, joyeuse, rythmée, syncopée. Cette musique illustre bien le goût du Groupe des Six dont faisait partie Darius Milhaud. Réunis autour du poète Jean Cocteau, ces six compositeurs prônaient le retour à une musique simple et joyeuse évoquant la fête, le cirque... Ils puisaient leur inspiration dans les musiques du folklore et dans les musiques populaires de cette période d'après guerre (après 1918) : le jazz, le music-hall.

Style musical : Si le compositeur s'inspire de mélodie populaire d'Amérique du sud, il n'en garde pas moins son propre langage musical de "sentiment classique" et utilise un procédé d'écriture qu'on appelle : la polytonalité : du grec polys "plusieurs, nombreux" et tonalité ; superposition de deux ou plusieurs tonalités différentes. Ce procédé d'écriture crée des effets de dissonances, il donne l'impression que deux orchestres jouent en même temps des musiques différentes.

Cette mélodie de tempo rapide (allegro) et au rythme syncopé revient régulièrement après des moments chaque fois différents : c'est le refrain. Cette composition est en effet construite sous la forme rondo, alternance d'un refrain avec des couplets différents en nombre variable. A B A C A D A...

L'action se déroule dans un bar américain, pendant la Prohibition. Il n'y a pas à proprement parler d'histoire, mais une suite de scènes basées sur une musique d'inspiration brésilienne, pays que fréquenta le compositeur. Le décor est celui d'un bar qui voit circuler plusieurs personnages : un bookmaker, un nain, un boxeur, une femme habillée en homme, un policier qui se fait décapiter par les pales d'un

ventilateur avant de ressusciter... Les premiers acteurs furent des clowns du cirque Médrano : les Fratellini. Pour le ballet, la chorégraphie était volontairement très lente, en décalage avec le côté vif et joyeux de l'accompagnement musical.

16° - Lili BOULANGER

1893-1918

Marie Juliette Olga Boulanger, dite **Lili Boulanger**, est une compositrice française, née à Paris 9^e le 21 août 1893 et décédée à Mézy-sur-Seine (Yvelines) le 15 mars 1918. Elle est la sœur cadette de la compositrice et pédagogue de renom Nadia Boulanger.



Lili Boulanger voit le jour dans une famille de musiciens. Son père, Ernest Boulanger, est compositeur, premier grand prix de Rome en 1835, et professeur de chant au Conservatoire de Paris. Sa mère, Raïssa Mychetski (ou Myshetskaya), est une cantatrice russe, originaire de Saint-Pétersbourg. L'ambiance familiale est donc propice à l'étude de la musique, art pour lequel la jeune Lili montre très tôt d'étonnantes dispositions. Dès six ans, elle sait déchiffrer les partitions - avant même de savoir lire - et étudie l'harmonie. Gabriel Fauré, ami de la famille, est émerveillé par sa précocité et lui donne ses premières leçons de piano. De santé fragile, l'enfant reçoit à domicile l'enseignement d'éminents professeurs, notamment Georges Caussade pour la fugue et le contrepoint. Elle étudie, outre le piano, le violon, le violoncelle, la harpe - elle a pour professeur le célèbre harpiste Alphonse Hasselmans -, l'orgue. Elle s'essaie à la composition, encouragée par sa sœur Nadia, mais ne subsiste de ses œuvres de prime jeunesse qu'une Valse en mi majeur, composée en 1906.

En 1909, Lili Boulanger entre au Conservatoire de Paris dans la classe de composition musicale de Paul Vidal. Elle concourt une première fois pour le prix de Rome en 1912 mais la maladie l'oblige à se retirer de la compétition. Elle se présente l'année suivante et devient, en 1913, la première femme à remporter le premier grand prix de Rome de composition musicale pour sa cantate Faust et Hélène (prix qu'elle partage néanmoins avec Claude Delvincourt). Une première audition publique de l'œuvre est donnée le 16 novembre 1913 par les Concerts Colonne au Théâtre du Châtelet et rencontre un vif succès, tant public que critique. Le 24 novembre, elle est reçue à l'Élysée par le président Raymond Poincaré.

En 1914, Lili Boulanger part pour l'Italie rejoindre les lauréats du prix de Rome à l'Académie de France à Rome (Villa Médicis). Durant ce premier séjour de quatre mois - écourté par l'éclatement de la Première Guerre mondiale -, elle entame la rédaction de ses trois Psaumes XXIV, CXXIX, CXXX et Vieille prière bouddhique, œuvres qui ne seront complétées qu'en 1917. En 1918, elle dicte à sa sœur Nadia, sur son lit de mort, son ultime œuvre, le Pie Jesu. Atteinte de tuberculose intestinale, Lili Boulanger meurt prématurément à l'âge de vingt-quatre ans le 15 mars 1918, précédant de dix jours Claude Debussy dans la mort.

Ses compositions incluent des pièces orchestrales pour piano, orgue, violon, violoncelle, hautbois ou flûte et, surtout vocales sur des poèmes de Jammes, Maeterlinck ou Musset. Le diagnostic précoce de sa maladie semble avoir accru sa créativité et ses nombreuses œuvres, d'inspiration biblique ou mystique, semblent marquées par sa tragique destinée. Beaucoup sont restées inachevées ou sont perdues.

Elle repose, ainsi que sa sœur, au cimetière de Montmartre.

Audition :

♪ - "**Le retour**" pour voix et piano ("Ulysse part la voile au vent") - Georges Delaquys

♪ - **Cortège**, pour violon et piano, est d'une vivacité allègre alors que,

♪ - **D'un jardin clair**, pour piano ; musique éthérée, calme. Lili est très malade, sa musique traduit son attente : sa foi est plus forte que tout !

Textes de chants - Lili Boulanger

Hymne au soleil

Casimir Delavigne (1793-1843)

Du soleil qui renaît bénissons la puissance.
Avec tout l'univers célébrons son retour.
Couronné de splendeur, il se lève, il s'élance.
Le réveil de la terre est un hymne d'amour.
Sept coursiers qu'en partant le Dieu contient à peine,
Enflamment l'horizon de leur brûlante haleine.
O soleil fécond, tu parais !
Avec ses champs en fleurs, ses monts, ses bois épais,
La vaste mer de tes feux embrasée,
L'univers plus jeune et plus frais,
Des vapeurs de matin sont brillants de rosée.

Le retour

*Georges Delaquys (*1880)*

Ulysse part la voile au vent,
Vers Ithaque aux ondes chéries,
Avec des bercements la vague roule et plie.
Au large de son cœur la mer aux vastes eaux
Où son œil suit les blancs oiseaux
Égrène au loin des pierres.
Ulysse part la voile au vent,
Vers Ithaque aux ondes chéries !
Penché œil grave et cœur battant
Sur le bec d'or de sa galère
Il se rit, quand le flot est noir, de sa colère
Car là bas son cher fils pieux et fier attend
Après les combats éclatants,
La victoire aux bras de son père.
Il songe, œil grave et cœur battant
Sur le bec d'or de sa galère.
Ulysse part la voile au vent,
Vers Ithaque aux ondes chéries.

Les sirènes

Charles Jean Grandmougin (1850-1930)

Nous sommes la beauté qui charme les plus forts,
Les fleurs tremblantes de l'écume

Et de la brume,
 Nos baisers fugitifs sont le rêve des morts!
 Parmi nos chevelures blondes
 L'eau miroite en larmes d'argent.
 Nos regards à l'éclat changeant
 Sont verts et bleus comme les ondes.
 Avec un bruit pareil
 Aux délicats frissons
 Des moissons
 Nous voltigeons
 Sans avoir d'ailes.
 Nous cherchons de tendres vainqueurs.
 Nous sommes les soeurs immortelles
 Offertes aux désirs de vos terrestres coeurs.
 Pour les funérailles d'un soldat
Alfred de Musset (1810-1857)
 Qu'on voile les tambours que le prêtre s'avance,
 A genoux, compagnons, tête nue, et silence!
 Qu'on dise devant nous la prière des morts.
 Nous voulons au tombeau porter le capitaine.
 Il est mort en soldat sur la terre chrétienne.
 L'âme appartient à Dieu,
 L'armée aura le corps.

Si en rideaux de pourpre, et en couvres nuages
 Que chasse dans l'éther le souffle des orages,
 Sont des guerriers couchés dans leurs armures d'or,
 Penche-toi, noble coeur, sur ces vertes collines,
 Et vois tes compagnons briser leurs javelines
 Sur cette froide terre où ton corps est resté!

Renouveau

Armand Silvestre (1837-1901)
 Mesdames et Messieurs, c'est moi : moi le Printemps!
 Moi le Printemps, dont le sourire clair charme les plus moroses.
 Qui mets des rayons d'or dans les lys éclatants
 Et cache des baisers sous les lèvres des roses.
 J'arrive de l'azur et ne suis pas farouche,
 Éveillant sur mes pas les sons et les couleurs.
 Je revêts de beauté tout ce que ma main touche
 Et ma bouche s'empourpre au calice des fleurs.
 Je peuple les jardins et je tisse les nids,
 J'apprends des airs nouveaux aux pinsons comme aux merles
 Et dans les ruisseaux bleus qu'Octobre avait ternis,
 J'égrène des colliers de saphirs et de perles.
 J'ouvre les coeurs sur terre et dans le ciel, les ailes
 Au velours des iris, sur le bord des étangs,
 Je promène le vol des vertes demoiselles.

Soir sur la Plaine

Albert Samain (1858-1900)
 Vers l'Occident, là-bas, le ciel est tout en or!
 Le long des prés déserts où le sentier dévale
 La pénétrante odeur des foin coupés s'exhale.
 Et c'est l'heure émouvante, où la terre s'endort.

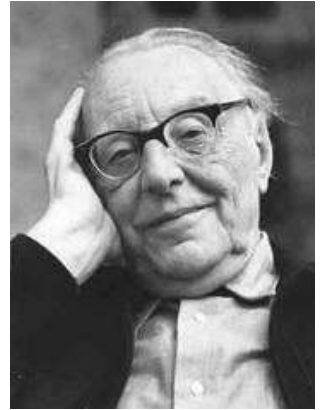
La faux des moissonneurs a passé sur les terres
Et le repos succède aux travaux des longs jours.
Parfois une charme oubliée aux labours
Sort comme un bras levé, des sillons solitaires.
La nuit à l'Orient verse sa cendre fine.
Seule au couchant s'attarde une barré de feu.
Et dans l'obscurité qui s'accroît peu à peu
La blancheur de la route à peine se devine.
Puis tout sombre et s'enfonce en la grande unité.
Le ciel enténébré rejoint la plaine immense.
Ah! Écoute! Un grand soupir traverse le silence,
Et voici que le coeur de jour s'est arrêté.

17° - Carl ORFF

1895-1982

Né à Munich le 10 juillet 1895, Carl Orff est issu d'une famille à tradition militaire. Ses parents sont tous deux de bons pianistes.

Le jeune Carl Orff ne rencontre pas de difficultés dans ses études musicales mais il ne supporte pas l'académisme de certains de ses professeurs. Il préfère improviser pour maîtriser le piano plutôt que jouer les pièces des maîtres du passé. En 1909, il assiste à une représentation du *Fliegende Holländer* (Le Hollandais volant) de Richard Wagner et s'intéresse dès lors beaucoup plus à l'opéra.



En 1912, il entre à l'académie de musique de Munich. Là encore, il ne s'entend pas toujours avec ses professeurs, néanmoins ces années d'études seront fécondes. Il compose un opéra, *Gisei*, tiré d'une pièce japonaise. Orff est fortement influencé par Claude Debussy ainsi que par Richard Strauss.

En 1914, il prend encore des leçons d'interprétation avec Hermann Zilcher. En 1916, Il est nommé chef d'orchestre et directeur musical des *Münchner Kammerspiele*. Il prend part à la guerre en 1917 mais il est démobilisé pour blessure. Au retour, il est nommé directeur musical et chef d'orchestre des opéras de Mannheim et Darmstadt. Après la guerre, désireux d'associer le texte, la musique et le mouvement, il se consacre à l'étude et à la composition. Il abandonne ses fonctions à l'opéra de Darmstadt. En 1920, il épouse Alice Solscher ; ils auront une fille, Godela, en 1921. Il se mariera quatre fois, sa dernière épouse sera Liselotte Schmitz.

Après avoir étudié Claudio Monteverdi, il éprouve une passion pour la renaissance italienne et fera de nombreuses adaptations d'Orfeo. En 1924, il fonde une école de danse : la *Güntherschule*, avec Dorothee Günther, une danseuse. En 1937, il compose son plus grand succès : *Carmina Burana* œuvre inspirée de chants du Moyen Âge retrouvés dans l'Abbaye d'Ottobeuren. Le compositeur a trouvé sa voie et en 1939 il écrit *Der Mond* (La lune) et *Die Kluge* (L'épouse sage).

En 1943, il compose les *Catulli Burana* et, pour compléter ce triptyque païen, le *Trionfo di Afrodite* en 1953. Par la suite il n'écrit plus que pour le théâtre musical des pièces telles que *Antigone* ou *De temporum fine comoedia*, sa dernière œuvre, qui reviennent aux formes du théâtre sacré avec des danses rituelles. En 1961, il fonde son école au Mozarteum de Salzbourg puis donne des conférences pour présenter sa méthode pédagogique.

Considéré par tous, Carl Orff s'éteint dans sa ville natale le 29 mars 1982. Il a été marqué par la musique de son temps. Attiré par Arnold Schönberg et Richard Strauss, il n'éprouvait cependant rien pour la musique atonale. *Carmina Burana* reste de nos jours la pièce la plus connue du compositeur, celle qui a réussi à s'imposer à tous.

Pierre

Il n'existe pas de consensus concernant Orff lors de cette sombre période. En effet, les deux thèses principales qui s'affrontent sont extrêmement opposées : d'un côté, celle qui soutient que le compositeur

était à peine toléré par le régime nazi, voire qu'il en fut une victime directe. De l'autre côté, les détracteurs d'Orff en font un collaborateur apprécié et partageant l'idéologie nationale-socialiste jusque dans sa musique.

Son amitié avec le résistant anti-nazi Kurt Huber joue en sa faveur. Cependant, lorsque Huber fut arrêté, Orff refusa d'user de son influence pour l'aider. Ainsi, il expliqua à la femme de son ami que si son amitié avec ce dernier était révélée, "il serait ruiné". Huber fut exécuté en février 1943 et Orff exprima ses regrets et une demande de pardon dans une lettre.

Orff a parfois été rémunéré par le régime pour ses travaux, et notamment pour avoir proposé une alternative à l'œuvre censurée du juif Felix Mendelssohn-Bartholdy. Il répondait en fait à une demande officielle du pouvoir à laquelle certains compositeurs n'avaient pas répondu. Cependant, le projet avait déjà germé dans l'esprit d'Orff dès 1917.

Enfin, les Schulwerk (des mots "école" et "travaux") qu'il rédigea étaient également très appréciés des pédagogues nazis. Entre 1933 et 1937, il entreprit de les conformer le plus possible aux exigences de ces derniers. Il ne s'agissait pas de dénaturer l'esprit original de ces "cahiers d'exercices" et, de plus, les attentes des nazis en la matière n'étaient pas fondamentalement différentes de cet esprit : les deux parties appréciaient en effet la musique populaire, les chansons folkloriques,...Orff ne fait aucune remarque sur l'association de certaines de ces musiques à l'esprit de la théorie pangermaniste et raciste Blut und Boden (sang et sol) et il se déclare ainsi heureux que ses objectifs "correspondent au plus haut point avec ce qui est requis de nos jours".

Si Orff a bien été l'opposant au régime nazi qu'ont généralement décrit ses proches et sa famille, il a préféré faire profil bas entre 1933 et 1945, probablement pour ne pas mettre en danger sa carrière mais aussi sa vie. À l'inverse, si l'on considère comme beaucoup qu'il n'était pas hostile à la cause nazie, il a de toute manière gardé une attitude globalement neutre qui favorise d'autant plus la polémique et les débats à son sujet. Ainsi, il n'a jamais adhéré au parti nazi mais acceptait de composer pour lui. Il n'a pas non plus fuit l'Allemagne comme nombre d'autres intellectuels.

Après la guerre, Orff traverse sans grande peine la procédure de dénazification menée par les Alliés. Fort de ses liens avec Huber, il se dit membre de la cellule de résistance de la Rose blanche (ce qui ne peut être vérifié). Il est alors autorisé à continuer à composer et à produire ses œuvres en public.

Audition :

♪ - **Carmina Burana** : Par l'intermédiaire d'un bouquiniste de Würzburg, Carl Orff entra, en 1934, en possession d'un recueil de poèmes médiévaux, intitulé **Carmina Burana**. C'est en 1847 que le bibliothécaire de la cour de Munich Johann Andreas Schmeller avait publié cette anthologie qui se base sur un manuscrit probablement rédigé entre 1220 et 1250 en Styrie ou au Tyrol du Sud et qui fut découvert en 1803 au couvent de Benediktbeuren. C'est également à Schmeller que l'on doit le titre du recueil, Carmina Burana (Chants de Beuren).

Le manuscrit contient, classés par ordre thématique, plus de 200 chansons et poèmes en bas latin, en moyen haut allemand et en vieux français, ainsi qu'un certain nombre de strophes réunissant ces différentes langues. À côté de scènes religieuses ainsi que d'attaques en règles contre la décadence des mœurs et la corruption des pouvoirs publics et du clergé, figurent des textes, qui célèbrent avec verve et sensualité le plaisir de manger, de boire, de jouer et d'aimer. Carl Orff avoua qu'en bon Bavarois, il s'était senti si profondément touché par "le rythme entraînant et le caractère imagé de ces poèmes et, tout autant par la musicalité riche en voyelles et la concision unique de la langue latine" qu'il commença spontanément à mettre en musique quelques pièces. Conseillé dans le choix et l'étude des documents par

l'archiviste Michael Hofmann, il ne se contenta pas d'établir rapidement la structure du texte : "En quelques semaines, toute mon œuvre fut "jouable", de sorte qu'au début du mois de juin, je pus me mettre en route pour aller voir mon éditeur. Je n'avais pour base de mon exécution qu'un texte tapé à la machine. La musique était tellement achevée et vivante en moi que je n'avais pas besoin du soutien d'une partition."

Lors de la création, le 8 juin 1937, à l'Opéra de Francfort sous la direction de Bertil Wetzelsberger, les **Carmina Burana - Chansons profanes pour solistes et chœur avec accompagnement instrumental et tableaux**, puisque tel était désormais le titre de cette œuvre, connurent un accueil triomphal et se virent rapidement ouvrir les portes des opéras, des salles de concerts ainsi que des salles de fêtes des universités et des écoles du monde entier. Après la répétition générale, Carl Orff alla trouver son éditeur pour lui faire cet aveu, souvent cité : "Vous pouvez mettre au pilon tout ce que j'ai écrit jusqu'à présent et que vous avez malheureusement imprimé. Mes œuvres complètes commencent avec Carmina Burana".

La carrière de Carl Orff a débuté en 1915, date à laquelle il fut nommé maître de la chapelle des Kammerspiele de Munich. À son retour de la Première Guerre mondiale, il se vit confier des postes semblables à Mannheim et à Darmstadt. En 1924, il fonda avec Dorothee Günther la "Güntherschule" (l'École Günther) de gymnastique, danse et musique et se laissa très tôt fasciner par les forces élémentaires du rythme. En s'inspirant de Bartók et de Stravinsky, il rechercha l'expression archaïque et folklorique, simplifia son langage musical, allant jusqu'à frôler l'univers magique et cultuel. Les adaptations qu'il effectua d'œuvres scéniques anciennes telles l'Orfeo de Monteverdi, et la quête de relations entre le mouvement corporel et la motricité rythmique le conduisirent, dans les Carmina Burana, à la fois vers une "Œuvre scolaire" à visées pédagogiques, interprétées sur des instruments primitifs et vers une fusion scénique de la musique, du verbe et du geste.

Le traitement qu'Orff fait subir à l'orchestre traditionnel est par contre d'une nouveauté révolutionnaire : complété par deux pianistes et cinq percussionnistes, il acquiert un timbre métallique et martelant. Le son fragmenté et la parfaite limpidité de ses diverses composantes s'y substituent au fondu romantique.

Les 24 numéros de l'œuvre - ils sont encadrés par une invocation grandiose et vigoureuse à **Fortuna, la déesse de la destinée et de la chance**, sur un fond de percussions retentissantes - s'articulent en **trois grands complexes thématiques : le printemps, la taverne et l'amour**. (voir textes)

C'est d'abord la gaieté bucolique du **printemps** qui est évoquée dans l'unisson d'une litanie, avant le rapprochement de l'éclosion de la nature et de l'éveil de l'amour et l'appel joyeux de l'amour lancé par des cloches carillonnantes.

Dans sa **section médiane** avec son duo de flûte et de timbales, la danse orchestrale "Uf dem Anger ", marquée par les changements de mesure, renoue avec un ancien usage populaire de Bavière, l'air de danse, avant que la plainte des jeunes filles en moyen-haut allemand mâtiné de bas latin, "Floret silva nobilis", ne poursuive ces rythmes changeants sur le plan vocal. La coquetterie des jeunes filles ("Chramer, gip die varwe mir"), soulignée par des sons de grelots - elles ont décidé d'envoûter les hommes par un savant maquillage - ne suscite chez ceux-ci que des commentaires narquois. Le dialogue en plusieurs parties cède ensuite la place à l'**invocation bachique à la "Reine d'Angleterre"** : d'après les recherches les plus récentes, il devrait s'agir d'Aliénor d'Aquitaine, épouse du roi Henri II d'Angleterre, et dont les intrigues amoureuses sont entrées dans la légende.

Un esprit théâtral incontestable émane de la **deuxième partie** de l'Œuvre, intitulée **"In Taberna"**. Elle commence par une confession satirique et, avec un plaisir effréné, professe la "pravitas", la conduite impie. La voix de fausset du cygne qui rôtit dans la poêle offre une parodie du ténor buffo; dans un discours d'ivrogne, le saint patron du jeu de dés se présente et se proclame abbé du pays de Cocagne; cette scène de ripailles culmine dans un chœur d'hommes entraînant, qui, avec une augmentation progressive du nombre de voix, célèbre le plaisir de boire dans une exubérance orgiaque.

Dans la **troisième partie**, la **"Cour d'amours"**, s'imposent l'innocence feinte et le raffinement, la plainte amoureuse et la quête de l'amour, tandis que le "Si puer cum puellula" des hommes (un poème érotique d'une franchise crue), a capella, se voit attribuer une place équivalente dans le "In trutina", le tendre aveu amoureux de la dame à son chevalier. L'hymne à Hélène et à Vénus se termine sur la reprise du vigoureux chœur initial, construit sur un ostinato. Cette répétition symbolise la roue du destin qui tourne sur elle-même; Orff l'avait découverte sous forme de miniature dans le recueil des Carmina Burana.

(Uwe Kraemer - Traduction : Odile Demange)

Solistes principaux : soprano, ténor et baryton - **Solistes supplémentaires** : haute-contre, ténor, baryton et 2 basses - Grand chœur mixte ; Petit chœur ; Chœur d'enfants

Composition de l'orchestre : Bois - **3 flûtes (dont 2 jouent les piccolos)** ; **3 hautbois (dont un joue le cor anglais)** ; **3 clarinettes (dont une joue la clarinette en mi-bémol et une autre une clarinette basse)** ; **2 bassons et contrebassons** - **Cuivres** - **4 cors** ; **3 trompettes** ; **3 trombones** ; **1 tuba** - **Percussions** - timbales, glockenspiel, xylophone, castagnettes, crécelle, **petites cloches**, triangle, **vieilles cymbales**, cymbales **crash**, cymbale **suspendue**, tam-tam, cloches tubulaires, tambour de basque, caisse claire, grosse caisse, célesta, piano **et les Cordes**

Fortuna Imperatrix Mundi : Eloge de la Fortune

Extrait 1 - O Fortuna

Extrait 2 - Fortune plango vulnera

I Primo vere

Extrait 5 - Ecce gratum

Uf dem Anger

Extrait 6 - Tanz

Extrait 8 - Chramer, gip die varwe mir

Extrait 9 - Swaz hie gat ume

In Taberna

Extrait 13 - In taberna quando sumus

Cours d'amour

Extrait 19 - Si puer cum puellula

Extrait 21 - In trutina

Extrait 22 - Tempus est iocundum

Fortuna Imperatrix Mundi

Extrait 25 - O Fortuna

18° - Erich Wolfgang KORNGOLD

1897-1957

Erich Wolfgang Korngold est un compositeur autrichien, né à Brno (Autriche-Hongrie) le 29 mai 1897, mort à Hollywood le 29 novembre 1957.

Fils du critique musical Julius Korngold, élève de Robert Fuchs, et Hermann Grädener à Vienne, enfant prodige, il joue sa cantate "Gold" devant Gustav Mahler qui, impressionné par le talent précoce de l'enfant, lui conseille d'étudier avec Alexander von Zemlinsky. Il compose à l'âge de 12 ans un trio avec piano et un ballet en deux actes Der Schneemann qui est orchestré par son professeur Zemlinsky et créé à l'Opéra de Vienne en 1910. Sa Sinfonietta est jouée par Felix Weingartner et l'Orchestre philharmonique de Vienne en 1913.



Le triomphe remporté en 1920 à Hambourg où il était devenu chef d'orchestre, par son opéra **Die tote Stadt (La Ville morte)**, adapté du roman symbolique Bruges-la-Morte de Rodenbach et repris dans de nombreux théâtres lyriques du monde entier, marque le sommet de sa carrière. En 1929, il aborde une collaboration fructueuse avec le célèbre metteur en scène Max Reinhardt.

En 1934, il se rend à Hollywood afin d'adapter la musique de Mendelssohn au film de Reinhardt Le Songe d'une nuit d'été (A Midsummer Night's Dream), puis revient de façon intermittente en Europe où il enseigne à l'Académie de musique de Vienne de 1930 à 1934, avant de s'installer à Hollywood (juif, il doit fuir le nazisme) où il compose de la musique de film pour la firme Warner Bros.. Il dirige des opérettes à New York en 1942 et 1944, adopte la nationalité américaine en 1943 et partage son temps après 1945 entre l'Europe et les États-Unis.

Composé d'opéras, d'œuvres symphoniques, de lieder, de musique de chambre, son répertoire est surtout connu aujourd'hui, pour son opéra La Ville morte, son Concerto pour violon, ses musiques de films avec Errol Flynn : Les Aventures de Robin des Bois, La Vie privée d'Élisabeth d'Angleterre ou L'Aigle des mers.

La musique de Korngold représente le dernier souffle de l'esprit romantique viennois, au style mélodique, rythmique et harmonique de la modernité du XX^e siècle naissant. Mais après les premiers élans enthousiastes, ses ouvrages ont quitté le répertoire ; paradoxalement, ses partitions cinématographiques, sous forme de suites d'orchestres, ont suscité un regain d'intérêt longtemps après sa mort.

Korngold est un modèle avoué pour des compositeurs de musiques de films (à partir des années 1960) tels John Williams, Jerry Goldsmith ou Patrick Doyle, adeptes comme lui des grandes partitions symphoniques.

Audition :

♪ - **Desdémone lied** (Chanson de Desdémone) d'après Shakespeare opus 31 (1937-1941) textes joints

♪ - Drei lieder opus 22 : "Was Du mir bist" ? (Ce que tu es pour moi) - 1928-1929

♪ - Marietta Lied extrait de l'opéra "La ville morte" opus 12 - 1916-1919

♪ - **Concerto pour violon et orchestre opus 35** : Composé en 1945, lors de son exil américain et dédié à Anna Mahler-Werfel, le concerto fut créé le 15 Février 1947 par Jascha Heifetz et le Saint Louis Symphony Orchestra sous la direction de Vladimir Golschmann. Il est surprenant surtout pour son aspect cinématographique (à l'époque Korngold travaillait pour les studios d'Hollywood), ce concerto est un véritable chef-d'oeuvre. Tel un kaléidoscope, l'œuvre présente un amalgame de plusieurs de ses musiques de film.

1er mouvement : **Moderato** mobile : Le ton mélancolique du thème énoncé par le solo de violon, magnifique envolée qui ouvre le concerto, prouesse technique qui consiste à couvrir plus de deux octaves en cinq notes. On reconnaît dans le premier mouvement les lignes mélodiques d'Another Dawn (La Tornade - 1937) et Judrez (1939). Les deux idées exploitent les capacités lyriques du violon qui se prête à des mélodies expressives dans tous les registres de l'instrument.

Romanze : A solo clarinet introduces the principal theme of the slow movement, quoted from Anthony Adverse (1936) and revisited after a contrasting middle section that seems to have been uniquely composed for the concerto. **Romanze** : Mouvement très expressif fondé sur une mélodie de la musique (couronnée par un Oscar) du film Anthony Adverse (1936) ; cependant que la section centrale misterioso semble être entièrement nouvelle. L'orchestre est traversé des sonorités de vibraphone, de harpe et de célesta.

Allegro assai vivace : The most demanding movement for the soloist begins with a staccato jig , which leads to a second theme based on the main motif from The Prince and the Pauper (1937) and builds up to a virtuoso climax. 3ème mouvement : **Allegro assai vivace** : Le finale comporte de virtuoses variations du film The Prince and the pauper (Le prince et le pauvre - 1937). C'est, osons le dire, une sorte de compilation cinématographique intelligemment élaborée qui s'écoute avec dévotion.

19° - George GERSHWIN

1898-1937

George Gershwin est né le 26 septembre 1898 à New York. Ses parents, originaires de Saint Petersburg en Russie, émigrèrent aux Etats Unis en 1891 et américanisèrent leur nom de Gershovitz en Gershwin. En 1910, sa mère acheta un piano pour le fils aîné mais c'est George qui apprit le plus rapidement ; il était exceptionnellement doué. En 1912, il prend des cours et songe à faire une carrière dans la musique parallèlement à des études de comptabilité. A l'âge de quinze ans, il entre au service d'un éditeur de chansons populaires. Il se familiarisera avec cette musique. Il acquiert également une grande dextérité en accompagnant des chanteurs amateurs au piano.

En mars 1917, il quitte l'éditeur pour tenter sa chance dans la comédie musicale à Broadway. Il accompagne des petits spectacles et acquiert une certaine notoriété. La maison d'édition Harms lui offre son premier contrat. Il compose sa première chanson "The real american Folk song" en 1918. Il lance ensuite sa première comédie musicale "La Lucille" qui ne fut pas très bien accueillie mais une de ses chansons "Swanee" aura beaucoup de succès. Al Jolson l'enregistra en 1920 et vendit plusieurs millions de disques. Après le succès de Swanee, il compose sa deuxième revue musicale "George White's Scandals". En 1923, il se rend en Angleterre pour y donner une autre de ses revues Rainbow. Ce n'est pas un triomphe mais Gershwin a appris à beaucoup apprécier Londres.

En 1924, c'est le succès avec la **Rhapsody in blue**, oeuvre concertante écrite dans le style jazz. Il s'attèle alors à la création de Lady be good avec Fred Astaire. Son frère Ira a écrit les paroles. Le tandem des frères Gershwin fonctionnait à merveille. Dès lors, George vole de succès en succès avec entre autres concerto en fa (1925), la revue Tip Toes (1925), Rosalie (1928). Il s'initie également à l'aquarelle et constitue une importante collection de peintures modernes. En 1928, il entreprend une tournée en Europe qui le conduira à Paris, Londres et même Vienne. Lors de ce voyage, il compose **Un Américain à Paris**, poème symphonique. La création aura lieu le 13 décembre 1928 au Carnegie Hall. En 1932, il présente sa "Seconde rhapsodie pour piano et orchestre". C'est un nouveau triomphe.

Puis vient une période d'échecs avec tout d'abord une revue musicale écrite avec son frère puis il subit un nouveau revers avec Let'em Eat Cake. En 1934, il commence à composer son chef d'oeuvre : **Porgy and Bess**. Les frères Gershwin s'isolent sur une île et la première a lieu en janvier 1935. Cet opéra ne connaîtra le succès qu'en 1942 à Broadway. Devant ce troisième échec, il tente sa chance à Hollywood. Il y composera plusieurs musiques de film mais commence à souffrir d'étourdissements et de maux de tête. Ne consultant pas un médecin, sa tumeur au cerveau ne sera pas décelée assez rapidement. Opéré le 9 juillet 1937, le musicien tombe dans le coma et meurt le 11 juillet. Deux cérémonies funèbres seront organisées à New York et Hollywood.

Eblouissant pianiste de jazz, Gershwin a composé de multiples oeuvres dans les genres populaires et classiques. Il mettra ses dons de mélodiste au service de la comédie musicale.



Audition :

♪ - **Rhapsodie in Blue**. Créée à Carnegie Hall en 1924 par le grand orchestre de jazz symphonique de Paul Whitman, c'est une pièce de forme libre, pour piano et orchestre, d'inspiration populaire noire,

intéressante comme exemple d'influence du jazz sur certains compositeurs américains contemporains. La partie de piano y est traitée comme dans un concerto et exige une grande virtuosité de la part du soliste.

Certaines phrases, d'une nostalgie très romantique, justifient, le titre de Rhapsodie in Blue, le blue signifiant pour les Noirs d'Amérique "le cafard".

Remarquons :

- les effets de glissando, - la trompette wa-wa (effet obtenu à l'aide d'une sourdine spéciale qui change le timbre de l'instrument) - les différents rythmes syncopés - la trompette en style growl (Growl : effet de jeu des cuivres et bois consistant à émettre des bruits vocaux simultanément au jeu instrumental. Peut aussi désigner le style de chant au timbre guttural).

Gershwin varie le tempo : Très modéré - Assez modéré - Un peu agité - Agité - Assez lent - Agité et mystérieux - Grandiose - Très élargi.

♪ - **Un Américain à Paris.** La pièce a été inspirée par le séjour de Gershwin à Paris. C'est un poème symphonique évoquant les lieux et la vie de la capitale française dans les années 1920.

Œuvre créée au Carnegie Hall de New York le 13 décembre 1928 devant 2 800 spectateurs puis adaptée au cinéma en 1951, par Vincente Minnelli ; Gene Kelly participe à la création chorégraphique et son interprétation lui vaut un Oscar. Deux ans plus tard, l'œuvre provoque un scandale lors de sa première européenne à Londres.

Aux instruments traditionnels de l'orchestre symphonique, Gershwin utilise à certains endroits des klaxons d'automobile. Pour la première New Yorkaise, le compositeur avait ramené de Paris des klaxons de taxi. La pièce requiert également d'autres instruments rarement utilisés dans ce contexte, tel un célesta et des saxophones.

L'œuvre comporte trois parties principales :

- La première, est rapide et nous amène dans les rues de la capitale dans laquelle se trouvent les klaxons, en vedette.

- La deuxième partie, plus lente, nous transporte dans un parc tel le Jardin du Luxembourg.

- La troisième partie reprend quant à elle les divers thèmes élaborés au cours de l'œuvre.

♪ - **Trois extraits de Porgy and Bess** : **Porgy and Bess** est un opéra composé par George Gershwin sur un livret de son frère Ira et de Edwin DuBose Heyward, basé sur le roman Porgy (1925), écrit par DuBose Heyward. De ce roman, DuBose Heyward et sa femme Dorothy ont tiré en 1927 une pièce de théâtre homonyme. Ces trois œuvres traitent de la vie des Afro-Américains dans le quartier fictif de Catfish Row à Charleston, en Caroline du Sud, au début des années 1930.

La première représentation de Porgy and Bess a été donnée à Boston le 30 septembre 1935. Mais il a fallu attendre les années 1980 pour qu'il soit reconnu aux États-Unis comme un véritable opéra : au XXI^e siècle, c'est un classique du répertoire lyrique américain.

Summertime est la chanson la plus connue de cet opéra : elle a été reprise par de nombreux artistes, principalement en jazz vocal et instrumental.

Musicalement, Porgy and Bess réussit une synthèse innovante entre les techniques orchestrales européennes, le jazz américain et la musique populaire. Il raconte l'histoire de Porgy, un noir estropié vivant dans les taudis de Charleston, en Caroline du Sud, qui tente de sauver Bess des griffes de Crown, son mari, et de Sportin'Life, un dealer.

- Introduction : Summertime

- I Got Plenty o'Nuttin'

- Oh, Lawd, I'm on my Way.

20° - Francis POULENC

1899-1963

Compositeur français, membre du Groupe des Six, pianiste au style intelligent, naturel et extrêmement mélodieux, il est en décalage avec une époque marquée d'avantage par le sérialisme et la Seconde école de Vienne (Schönberg, Berg, Webern). On lui doit de nombreuses mélodies, des oeuvres de musique de chambre, pour piano solo, des motets religieux, un Gloria très connu ainsi que son magistral Dialogue des Carmélites.



Francis Poulenc naît à Paris en 1899 dans une famille riche (Rhône-Poulenc) et commence très jeune l'étude du piano. Ses compositeurs préférés sont Schumann, Schubert, Mozart et Chopin. Il subira plusieurs influences, notamment celle de Debussy dont le langage harmonique le séduit et de Stravinsky alors qu'il découvre son Sacre du Printemps en 1913 (rappelons que l'oeuvre a été créée au Théâtre des Champs Élysées à Paris et qu'elle a suscité une vive polémique au point qu'un commentateur évoquera le "Massacre du Printemps").

C'est à travers le pianiste Ricardo Viñes qu'il rencontrera un autre compositeur qui l'influencera : Érik Satie, ainsi que Georges Auric et Arthur Honegger qui formeront, par la suite, le Groupe des Six (avec Louis Durey, Germaine Tailleferre et Darius Milhaud) parrainé par Satie lui-même et Jean Cocteau.

Francis Poulenc travaille l'orchestration en 1921 avec Charles Koechlin (prononcer Koekline) et rencontre les initiateurs de la Seconde École de Vienne (Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern) en Autriche.

Les Ballets russes de Serge Diaghilev lui passent commande des **Biches** qu'il compose en 1923 et qui constitue sa première oeuvre d'envergure accomplie. La rencontre du chanteur Pierre Bernac en 1926 s'avérera importante au double titre affectif et artistique : c'est pour lui que Poulenc composera la plupart de ses mélodies qu'il accompagnera par ailleurs au piano, étant lui-même un virtuose de l'instrument.

Poulenc avait un goût poétique très sûr. D'abord frappé par Apollinaire (Le Bestiaire, Les Banalités, Rosemonde, Calligrammes, Les Mamelles de Tirésias), il mettra en musique des poèmes de Max Jacob, Jean Cocteau, Louise de Vilmorin, Charles d'Orléans, Louis Aragon, François de Malherbe, Gabrielle Sidonie Colette, García Lorca ou Pierre de Ronsard. Un autre poète sera une de ses sources d'inspiration majeures à partir de 1935 : Paul Éluard (Figure humaine, Miroirs brûlants, Cinq Poèmes, La Fraîcheur et le feu, Tel Jour telle nuit).

De 1937 à sa mort en 1963, il composera surtout des oeuvres chorales religieuses (Messe a capella, Stabat Mater, Gloria, Répons des Ténèbres) et des oeuvres de théâtre lyrique (Les Mamelles de Tirésias, Le Dialogue des Carmélites sur un texte de Georges Bernanos).

On s'est beaucoup étonné du style de Poulenc qui pouvait passer du truculent ou du bouffon le plus gras (Chansons villageoises) au mystique le plus dramatique (Dialogue des Carmélites) ou épuré (Quatre Motets pour un temps de pénitence, Quatre Petites Prières de saint François d'Assise). Poulenc ne se cachait d'ailleurs pas d'une admiration pour les chansonniers parisiens tels que Maurice Chevalier et ses nombreuses mélodies reflètent cette inspiration populaire mêlée de gouaille, de cruauté et de tendresse. Mélodiste et harmoniste naturel à une époque marquée par l'expérimentation sonore, Poulenc a passé, et passe encore, pour un romantique attardé, perdu au XX^e siècle.

Oeuvres

Pour Orchestre : Concert champêtre (1928), pour clavecin et orchestre ; Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales (1938) ; Concerto en ré mineur pour deux pianos et orchestre (1932) ; Aubade (1929), concerto chorégraphique pour piano et 18 instruments à vent ; Concerto pour piano et orchestre (1949).

Théâtre, opéras, ballets : Dialogue des carmélites (1957), opéra d'après Bernanos ; Les Mamelles de Tirésias (1947), opéra bouffe ; Les Biches (1924), ballet ; Les Animaux modèles (1945), ballet

Mélodies écrites par Poulenc : Le Bestiaire (1918-1919), sur des poèmes d'Apollinaire ; Tel jour, telle nuit (1937), sur des poèmes d'Eluard ; Miroirs brûlants (1938-39) ; Fiançailles pour rire (1939) ; Calligrammes (1948), sur des poèmes d'Apollinaire ; Le Travail du peintre (1953), sur des textes d'Eluard.

Musique pour chœur a capella : Litanies à la Vierge noire de Rocamadour (1936) ; Messe en sol (1937), Quatre motets pour un temps de pénitence (1939) ; Figure humaine (1943), cantate profane sur un texte d'Eluard ; Quatre motets pour le temps de Noël (1951-1952).

Musique pour chœur et orchestre : Le Bal masqué (1932), cantate profane pour chœur et orchestre ; Sécheresses (1937) ; Stabat Mater (1950) ; Gloria (1959) ; Sept Répons des ténèbres (1960-62), pour soprano enfant, chœur d'enfants, chœur d'hommes et orchestre.

Musique de chambre : Sonate pour deux clarinettes (1918) ; Sextuor (entre 1932 et 1939) ; Sonate pour clarinette et piano (1952) ; Sonate pour hautbois et piano (1952) ; Sonate pour flûte et piano (1956-57).

Musique pour piano : Nocturnes (de 1929 à 1938) ; Les soirées de Nazelles (de 1930 à 1936) ; Improvisations (1932-39) ; L'Embarquement pour Cythère (1951), pour deux pianos ; Sonate pour deux pianos (1952-53) ; Elégie (1959), pour deux pianos.

Informations

Audition :

♫ - **Les Biches** : C'est un ballet en un acte avec chœurs, sur un livret de Jean Cocteau. La chorégraphie était de Bronislava Nijinska (sœur de Vaslav Nijinski) et les costumes et décors de Marie Laurencin. La création mondiale eut lieu au Théâtre de Monte-Carlo le 6 janvier 1924.

En 1923, Serge de Diaghilev commande à Francis Poulenc, jeune musicien de 24 ans encore peu connu, une partition dans le style de celle des Sylphides de Glazounov. Poulenc préfère puiser son inspiration d'un tableau de Watteau Le Parc aux Biches et compose une succession de danses au charme typiquement français, où les airs de jazz (par exemple la "Rag Mazurka") le disputent aux chants populaires et la gaieté à la mélancolie.

Percevant immédiatement le potentiel de cette partition originale et colorée, Diaghilev l'utilise pour la création d'un nouveau ballet intitulé Les Biches. Francis Poulenc devient alors brusquement une jeune célébrité de la musique française.

L'argument : Sur la musique de Poulenc, Bronislava Nijinska crée un ballet sans véritable but narratif, léger et plein d'humour, à mi-chemin entre la parodie et la critique de mœurs. Les Biches mettent en scène une époque, une atmosphère, un marivaudage entre jeunes femmes du monde et jeunes gens sportifs en vogue sur la côte d'Azur des Années Folles.

Au-delà de l'aimable divertissement où minaudent une troupe de garçonne et trois jeunes athlètes, le ballet laisse affleurer les thèmes de la transgression sexuelle et des relations amoureuses entre femmes, ce qui lui vaudra parfois le qualificatif de "ballet érotique".

Les Biches mettent en scène trois danseurs et douze danseuses. Les deux principaux rôles féminins sont l'Hôtesse - interprétée à la création par Bronislava Nijinska elle-même ou Ninette de Valois en alternance - et la Dame en bleu à la personnalité ambiguë (souvent appelée "Pageboy" en anglais), interprétée à la création par Vera Nemtchinova.



Ninette de Valois dans le Rondeau des Biches et Bronislava dans le rôle de l'hôtesse
Bronislava Nijinska dans le rôle de l'Hôtesse

La Chorégraphie : La chorégraphie des Biches est confiée par Diaghilev à **Bronislava Nijinska**, qui signe avec ce ballet sa quatrième chorégraphie pour les Ballets Russes, après Renard (1922), Les Noces (1923) et Les Tentations de la bergère (1923).

Sous ses allures légères et plaisantes, la chorégraphie est à la fois originale et exigeante, composée de pas rapides et sophistiqués d'autant plus difficiles à exécuter que, par souci esthétique, Nijinska supprime les pas et appuis de préparation. Les décors et les costumes de ce ballet sont commandés en 1923, à Marie Laurencin, amie de Jean Cocteau, lui-même librettiste du ballet Les Biches. Décors et costumes sont traités dans une palette aux nuances pastel fraîches et vives, typique de ce peintre. Les costumes, dessinés à l'image de la mode de la haute société des années folles, adoptent des couleurs bleues, sable et roses. Les danseuses portent en outre en guise de coiffure un haut panache de plumes légères.

Le costume de la Dame en bleu comprend un élégant corset de velours bleu et de longs gants blancs. A la création, l'apparition de Vera Nemtchimova, ainsi vêtue et coiffée à la garçonne, fit sensation et influença les couturières de l'époque....

La collaboration de deux femmes au sein d'un même ballet, l'une chorégraphe, l'autre chargée des décors et costumes, est une première. On a même parlé du "premier ballet féministe".



Maquette de rideau de scène de Marie Laurencin pour les Biches
(le tableau huile sur toile est au musée de l'Orangerie de Paris)
Cette peinture a servi de modèle au rideau de fond réalisé par le Prince Schervaschidzé pour Les Biches.

Le ballet est créé le 6 janvier 1924 à Monte-Carlo et remporte un succès immédiat, tant sur le plan musical que chorégraphique.

Les Biches, Les Noces et le Train Bleu sont les trois ballets de Bronislava Nijinska passés à la postérité.

C'est en 1991 que ce ballet est entré au répertoire de l'Opéra de Paris.

Extraits : Rondo, Adagietto, Rag-Mazurka, Andantino, Finale

♫ - **Concert champêtre en ré majeur, pour clavecin et orchestre** : C'est une œuvre composée en 1928. L'idée d'écrire cette musique est née d'une rencontre avec la célèbre claveciniste Wanda Landowska, qui fit découvrir à Poulenc les clavecinistes français les plus connus des XVIIe et XVIIIe siècles. Après une interprétation privée où Poulenc joue au piano la partie orchestrale, l'œuvre est créée le 3 mai 1929 à la Salle Pleyel, Wanda Landowska est au clavecin avec l'orchestre symphonique de Paris dirigé par Pierre Monteux.

Le Concert champêtre comprend trois mouvements : 1er mouvement - Allegro molto - Adagio - Allegro molto

2ème mouvement - Andante ; Mouvement de Sicilienne

3ème mouvement - Finale : Presto très gai

♫ - **Litanies à la Vierge noire** : Les Litanies à la Vierge noire, pour chœur d'enfants à 3 voix et orgue ont été composées à Uzerche en Corrèze, entre les 22 et 29 août 1936 à la suite d'un pèlerinage à Rocamadour où "une bien modeste chapelle, construite à moitié dans le roc, abrite une statue miraculeuse de la Vierge, sculptée, selon la tradition, dans du bois noir par Saint Amadour, le petit Zachée de l'Evangile, qui dut grimper dans un arbre pour apercevoir la Christ". C'est ainsi que Francis Poulenc, dans

ses Entretiens avec Claude Rostand, évoque ce pèlerinage qui acheva de le ramener à la foi de son enfance.

Les Litanies ont été créées à Londres, lors d'un concert de la BBC, le 17 novembre 1936, sous la direction de Nadia Boulanger (sœur de Lili)

♪ - Mélodies : Il pleut (1986) - "Calligrammes" de Guillaume Apollinaire



Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes
même dans le souvenir
c'est vous aussi qu'il pleut merveilleuses rencontres de ma vie ô
gouttelettes
et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de
villes auriculaires
écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une
ancienne musique
écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

"Ondes, in Calligrammes", NRF Poésie/Gallimard, Paris 1966.
Dans l'édition originale, le texte est présenté en lignes tombant
de haut en bas, comme la pluie.

♪ - *Le travail du peintre* (1946) : Marc Chagall de Paul Eluard

Ane ou vache coq ou cheval
Jusqu'à la peau d'un violon
Homme chanteur un seul oiseau
Danseur agile avec sa femme
Couple trempé dans son printemps
L'or de l'herbe le plomb du ciel
Séparés par les flammes bleues
De la santé de la rosée
Le sang s'irise le coeur tinte

Un couple le premier reflet
Et dans un souterrain de neige
La vigne opulente dessine
Un visage aux lèvres de lune
Qui n'a jamais dormi la nuit.

♪ - **Les Dialogues des Carmélites** : Opéra en trois actes et douze tableaux de Francis Poulenc composé entre 1953 et 1956) ; texte de Georges Bernanos **écrivain français**, né le 20 **février 1888** à Paris, mort le **5 juillet 1948** à Neuilly-sur-Seine.

Distribution : Le Marquis de la Force
Blanche, sa fille (Soeur Blanche de l'Agonie du Christ)
Le Chevalier, son fils
Madame de Croissy, prieure du Carmel
Madame Lidoine, la nouvelle prieure
Mère Marie de l'Incarnation
Soeur Constance de Saint-Denis
Mère Jeanne
Soeur Mathilde
L'aumônier
Le geôlier
L'officier
Le premier commissaire
Le deuxième commissaire
Thierry, laquais
M. Javelinot, médecin
Première vieille
Deuxième vieille
Un vieux monsieur

L' argument : L'action se situe sous la Terreur, dans le Couvent des Carmélites de Compiègne. A Paris, en 1774, le soir des fêtes qui avaient marqué le mariage du Dauphin, futur Louis XVI, avec Marie-Antoinette d'Autriche, les carrosses des nobles défilaient au milieu du peuple lorsqu'un incident se produisit: la foule prise de panique, rageuse et menaçante, se pressa autour du carrosse du Marquis de La Force. La Marquise, qui attendait un enfant, mourut de frayeur quelques instants plus tard en mettant au monde une petite fille, Blanche. Au début de l'opéra, nous sommes 15 ans plus tard...

ACTE I - Premier tableau. Bibliothèque du Marquis de La Force (avril 1789 à Paris) : Le Marquis de La Force se repose dans sa bibliothèque. Son fils, le Chevalier de La Force, fait irruption et demande où est sa sœur Blanche. Le jeune homme est très inquiet, car l'agitation règne à Paris et le carrosse de sa sœur pourrait très bien être malmené par la foule déambulant dans la rue. L'évocation d'une émeute rappelle au Marquis le cruel souvenir de la mort de sa femme.

Le Chevalier est d'autant plus inquiet qu'il connaît l'extrême sensibilité et l'imagination malade de sa sœur. Le Marquis s'efforce de le rassurer lorsque Blanche paraît. Très lasse, elle demande à son père la permission d'aller prendre un peu de repos avant le souper et se retire, non sans avoir prononcé d'étranges paroles mystiques. En se retirant dans ses appartements, elle a brusquement la vision prémonitoire de la bibliothèque de son père dévastée par les révolutionnaires. Cette vision lui arrache un cri de terreur. Pour conjurer la peur qui l'habite en permanence, Blanche demande à son père la permission d'entrer au Carmel. Sa fragilité nerveuse ne lui permet pas d'affronter la vie ordinaire. Dans ces conditions, elle préfère se sacrifier à Dieu.

Deuxième tableau. Le Parloir, au Carmel de Compiègne, quelques semaines plus tard : Blanche s'entretient avec La Prieure du couvent. Cette dernière expose d'abord les rigueurs de la Règle, puis

interroge Blanche sur les raisons qui la poussent à entrer au Carmel : « *L'attrait d'une vie héroïque* », répond Blanche. La Prieure lui rétorque que seule la prière est la raison d'être du Carmel, puis lui demande quel sera son nom de religieuse si elle devient carmélite: « Sœur Blanche de l'Agonie du Christ », répond la jeune fille. Ce choix fait tressaillir la Prieure. En effet, elle avait jadis choisi ce nom de religieuse, mais y avait renoncé n'ayant pas le courage d'assumer tout ce que ce nom impliquait de sacrifice et d'abnégation.

Troisième tableau. La Tour, à l'intérieur du couvent : Blanche et Constance, toutes deux novices, ont un entretien animé. Blanche reproche à Constance sa gaieté, alors que la Prieure est gravement malade. Se sentant fautive, et, dans un élan de générosité, Constance - qui ne craint pas la mort - voudrait bien échanger sa propre vie pour sauver celle de la Prieure, et tente de convaincre Blanche d'en faire autant. Blanche repousse cette idée qu'elle traite d'enfantillage. Constance confie alors à Blanche qu'elle a la certitude qu'elles mourront ensemble et en pleine jeunesse. Blanche lui ordonne de se taire.

Quatrième tableau. La cellule de la prieure : A l'infirmerie, la Prieure vit ses derniers instants et l'imminence de la mort la terrorise. Mère Marie essaie de la réconforter. La Prieure lui recommande de s'occuper de Blanche, qui la préoccupe tout particulièrement. Blanche arrive alors et la Prieure lui adresse des paroles affectueuses, puis la bénit et lui dit adieu. Peu après l'arrivée du médecin, la Prieure entre en agonie et a la vision, dans son délire, du couvent profané et ensanglanté. Elle expire dans les bras de Blanche après lui avoir murmuré quelques mots.

ACTE II - Premier tableau. La chapelle du couvent : Dans la chapelle, Blanche et Constance veillent le corps de la Prieure. Restée seule un moment, Blanche est prise de frayeur et se précipite vers la porte au moment où entre Mère Marie. Cette dernière calme Blanche et lui enjoint d'aller se reposer et de ne plus penser à ce moment de faiblesse dont elle pourra demander pardon à Dieu demain.

Premier interlude : Blanche et Constance ont cueilli des fleurs pour la tombe de la Prieure. Elles espèrent que Mère Marie sera élue pour lui succéder et s'interrogent sur la mort, si peu édifiante, de la Prieure. Constance explique à Blanche que chacun a la mort que Dieu lui envoie. "On ne meurt pas chacun pour soi, mais les uns pour les autres, ou même les uns à la place des autres", lui dit-elle.

Deuxième tableau. La salle du Chapitre : La Communauté est réunie pour l'obédience à la nouvelle Prieure qui n'est pas Mère Marie mais Madame Lidoine, une carmélite d'origine modeste. Cette dernière fait l'éloge de la Prieure défunte et rappelle aux Sœurs que leur devoir est de prier. Mère Marie engage les Sœurs à se conformer aux volontés de la nouvelle Prieure et toutes entonnent un *Ave Maria*.

Deuxième interlude : Avant d'émigrer, chassé à l'étranger par la Révolution qui a éclaté, le Chevalier de La Force désire revoir sa sœur. La Prieure donne son autorisation mais Mère Marie devra assister à l'entretien.

Troisième tableau. Le parloir du couvent : Le Chevalier de La Force incite sa sœur à quitter le couvent et à rejoindre son père qui s'inquiète pour elle. Blanche refuse avec fermeté mais défaille, une fois son frère parti. Mère Marie vient au secours de Blanche : « *Tenez-vous fière* », lui dit-elle, avant de quitter le parloir.

Quatrième tableau. La Sacristie : Proscrit et contraint à la fuite pour échapper à la persécution, l'Aumônier du couvent vient de célébrer sa dernière messe et quitte le Carmel après avoir pris congé de la Communauté et béni au Couvent les religieuses. Il ne tarde pas à revenir, après s'être retrouvé face à quelques révolutionnaires encadrant une foule hostile. Les Sœurs entendent les rumeurs de la rue se rapprocher, et des coups sont frappés à la porte du Carmel. Des voix donnent l'ordre d'ouvrir. Mère Marie obéit et Constance tire les verrous. Des commissaires entrent et annoncent l'expulsion des Carmélites. La Prieure doit se rendre à Paris. Mère Jeanne, qui vient d'annoncer cette nouvelle, confie à Blanche la statuette de Jésus l'Enfant Roi. En entendant la foule entonner au loin le « *Ça ira...* », Blanche

laisse tomber la statuette qui se brise. Terrifiée, Blanche s'écrie : « *Le Petit Roi est mort ! Il ne nous reste plus que l'Agneau de Dieu* ».

ACTE III - Premier tableau. La Chapelle du couvent, en ruine : La Communauté s'est rassemblée en présence de l'Aumônier. En l'absence de la Mère Supérieure, Mère Marie propose que toutes les Sœurs fassent le vœu du martyr. Ce dernier exige l'unanimité, après consultation secrète de la Communauté. Une Sœur s'étant prononcée contre le projet, les soupçons se portent sur Blanche. Constance se lève et déclare qu'elle est responsable de ce refus, mais revient sur sa décision, persuadée que Blanche aurait rejeté ce vœu car elle avait voulu s'associer à son choix. Tandis que l'Aumônier prend acte du vœu des Carmélites, Blanche s'enfuit.

Premier interlude : Les Carmélites quittent le couvent en vêtements civils. Un officier les félicite pour leur civisme et leur discipline. La Prieure, qui est de retour, veut empêcher l'Aumônier de venir célébrer la messe, ce qui serait dangereux pour lui et pour toute la Communauté. Mère Marie rappelle que le vœu qui a été fait n'est pas en accord avec cet excès de prudence. La Prieure réplique que chacune répondra de ce vœu devant Dieu, mais qu'elle entend, pour sa part, répondre du destin de toutes les Sœurs.

Deuxième tableau. La Bibliothèque dévastée du Marquis de La Force : Dans la demeure dévastée du Marquis de La Force, guillotiné quelques jours plus tôt, Blanche, pauvrement vêtue, est devenue la domestique des nouveaux habitants de la maison.

Mère Marie, en civil elle aussi, fait irruption et annonce à Blanche qu'elle vient la chercher, pour son salut. Terrifiée, Blanche refuse et invoque la mort de son père. Mère Marie lui donne pourtant une adresse où elle sera en sécurité. Malgré les dénégations de Blanche, à qui elle a rappelé intentionnellement son nom de Sœur Blanche de l'Agonie du Christ, Mère Marie sait qu'elle se rendra à l'adresse indiquée. La conversation est interrompue par une voix ordonnant à Blanche d'aller faire les commissions.

Deuxième interlude (parlé) : Blanche apprend, par hasard, dans la rue, que les Carmélites de Compiègne ont été arrêtées.

Troisième tableau. La prison de la Conciergerie : L'Aumônier apprend à Mère Marie que les Carmélites ont été condamnées. La première réaction de Mère Marie est d'aller rejoindre les religieuses, conformément à son vœu, mais l'Aumônier arrive à l'en dissuader.

Quatrième tableau. Place de la Révolution, l'échafaud : La foule se rassemble sur la place de la Révolution pour assister à l'exécution des Carmélites. Ces dernières se dirigent une par une vers la guillotine en chantant le *Salve Regina*. Chaque fois que le couperet tombe, le chœur diminue d'une voix. Constance, la dernière, entonne à son tour le *Salve Regina*. Soudain Blanche apparaît au milieu de la foule. Lorsque Constance l'aperçoit, son visage s'illumine et elle reprend sa marche vers la mort. Incroyablement calme, et, devant la foule stupéfaite, Blanche part vers l'échafaud en chantant le dernier verset du *Veni Creator*. Soudain, la voix se tait et la foule se disperse lentement. Mère Marie de l'Incantation sera la seule rescapée. Elle se consacrera désormais à honorer la mémoire de ces martyres de la Révolution.

21° - Kurt WEILL

1900-1950

Kurt Weill naît en 1900. Fils de musicien, il acquiert une solide formation musicale, notamment avec le compositeur Ferruccio Busoni. Il attrape vite le virus de l'opéra et montre une attirance marquée pour des textes de qualité. Durant les années 20, l'opéra allemand est animé d'une forte vitalité.

Les jeunes auteurs sont nombreux et possèdent une créativité débridée caractéristique de l'époque de la République de Weimar. Face à une avant garde active, le public reste réceptif. Ce bouillonnement constitue un merveilleux vivier d'inspiration et de rencontres fructueuses. C'est ainsi que Kurt Weill fait la connaissance de l'écrivain Bertold Brecht.



Ensemble, ils adaptent un vieux texte anglais L'opéra du gueux de Gay et en font le célèbre Opéra de Quat' Sous (1928 - Die Dreigroschenoper). Le succès est énorme. Alors que beaucoup de compositeurs d'opéras sont empêtrés dans l'héritage pesant du romantisme, Kurt Weill et son librettiste empruntent la voie de la musique populaire. L'Opéra de Quat' Sous est découpé en "songs" (chansons). Chacun de ces songs possède son propre caractère : jazz, foxtrot, cabaret, chansons populaires... Ceci confère une forte identité aux personnages qui les interprètent et une efficace opposition des uns aux autres. Si la forme musicale est surprenante, la représentation sur scène, elle, stupéfie. L'opéra montre une bande de truands, autour desquels gravitent des prostituées, des mendiants, des policiers corrompus, et des commerçants véreux.

L'Opéra de Quat' Sous surprend par son originalité et son côté "canaille" inédit sur une scène d'opéra. Le propos tient de la satire sociale, doublée d'une charge virulente contre la cupidité du capitalisme. Cette coloration "rouge" doit beaucoup au librettiste situé politiquement très à gauche. La collaboration entre Kurt Weill et Bertold Brecht se poursuit (Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny et Celui qui dit oui en 1930). Ils finissent cependant par se brouiller. Weill travaille avec d'autres dramaturges brillants.

Mais il est rattrapé par la politique. Hitler prend le pouvoir en Allemagne en 1933 et marque un coup d'arrêt à l'euphorie artistique, malmenée depuis quelques temps déjà par les sympathisants nazis. Le compositeur fuit vers la France, puis les Etats-Unis en 1935 où son Opéra avait été adapté deux ans plus tôt, à vrai dire sans grand succès mais sa réputation avait précédé Weill en Amérique...

Kurt Weill s'éteint prématurément en 1950. Issu du monde de la musique savante européenne, il a énormément apporté à la fois à l'Opéra de l'ancien monde et au Théâtre Musical du nouveau monde. Il a été le contemporain de Richard Strauss et d'Alban Berg en Europe, il a fréquenté Alan Jay Lerner (le futur librettiste et parolier de My Fair Lady).

Kurt Weill a été le rival de Richard Rodgers sur la scène new-yorkaise. Pour son malheur, on lui a longtemps reproché de s'être fourvoyé dans le théâtre commercial américain. Les événements historiques ont également jeté dans l'ombre sa période berlinoise. Aujourd'hui, son œuvre sort du purgatoire et on en mesure la haute qualité.

♪ - *Die sieben Todsünden* : Les Sept Péchés capitaux

Musique de Kurt Weill - Livret en Allemand de Bertold Brecht

Anna I : mezzo-soprano

Anna II : danseuse

La mère : basse

Le père : baryton

Un frère : soprano
L'autre frère : ténor
Narrateur
Danseuses
Piano, Percussions, Contrebasse, Violon , Hautbois, Guitares

Création de l'oeuvre.

Les Sept Péchés capitaux sont créés à Paris le 7 juin 1933, au Théâtre de Champs-Élysées. Anna I est alors interprétée par Lotte Lenya, l'épouse de Brecht. La pièce est montée en accord avec des suggestions du mécène Edouard James, à qui l'on doit l'idée du dédoublement d'Anna.

Si la musique de Weill est appréciée à Paris, le ballet chanté n'est pas particulièrement bien reçu. Brecht lui-même ne s'est pas beaucoup investi dans le projet, découvrant la mise en scène le jour de la première.

Les premières pièces sont d'influence anarchiste, il devient marxiste après la lecture du Capital de Marx. En 1933, Brecht et sa femme Hélène Weigel quittent l'Allemagne nazie pour le Danemark, où il rencontre Walter Benjamin. Après avoir vécu en Suède et en Finlande, il s'installe en Californie en 1941. Il y écrit entre autres exemples La Résistible Ascension d'Arturo Ui (1941), qui attaque Hitler, et Le petit Organon pour le théâtre où sont théorisées ses idées du théâtre épique et de l'effet de distanciation (Verfremdungseffekt).

Chassé des Etats-Unis en 1947 (et apatride depuis que les nazis l'ont déchu de sa nationalité allemande) il erre en Europe avant de pouvoir s'installer en Allemagne de l'Est en 1949. Il fonde alors le Berliner Ensemble. C'est dans ce théâtre qu'il défend une certaine idée du socialisme, tout en devant jongler avec la censure et le pouvoir en place qui n'approuve pas toute son oeuvre. Il devient pourtant une des figures officielles du régime. Il écrit et met en scène jusqu'à sa mort.

Synopsis

Prologue : Anna I et II ont pris la route, en quête d'argent pour construire une petite maison en Louisiane où les attend leur famille

1. **Paresse** : La famille craignant qu'Anna ne soit trop paresseuse pour travailler et trouver l'argent nécessaire, sait pourtant qu'elle est une bonne fille. Tous prient pour qu'Anna reste sur le droit chemin, qui mène à l'opulence.

2. **Orgueil** : Anna II travaille comme danseuse dans un cabaret à Memphis. Anna I lui enlève l'idée de vouloir y faire de l'art, et lui fait comprendre qu'elle doit faire ce que l'on attend d'elle : s'exhiber. Tandis que la famille continue de prier, Anna I console sa soeur en lui faisant miroiter leur future petite maison.

3. **Colère** : La famille est en colère, Anna n'envoie pas assez d'argent. Elle travaille comme figurante à Los Angeles. Anna I enseigne à sa sœur à se retenir et à garder pour elle ses sentiments de révolte. Anna II lui donne raison.

4. **Gourmandise** : La famille a reçu une lettre d'Anna : elle est danseuse-solo et doit surveiller sa ligne pour ne pas dépasser le poids requis. La famille enjoint Anna de savoir se retenir.

5. **Luxure** : Anna II est entretenue par un homme épris d'elle, mais elle-même en aime un autre et l'entretient. Anna I veut mettre fin à cette situation, car le prétendant fortuné pourrait se détourner d'une infidèle. Anna II finit par se résigner.

6. Avarice : La famille lie dans le journal qu'Anna a désormais beaucoup de succès. Elle se réjouit et enjoint sa fille de partager : qui gagne doit donner, l'avarice est condamnée.

7. Envie : Anna II est fatiguée et envie ceux qui ont la vie plus facile. Anna I lui montre qu'il ne faut pas se laisser aller, qu'elle sortira triomphante tandis que les autres n'iront pas bien loin. La famille parle de la victoire sur soi-même qui est fructifère.

Épilogue : Anna I et II reviennent de leur longue quête, et découvrent enfin leur petite maison familiale en Louisiane.

Au sujet de l'oeuvre

Les sept péchés capitaux sont autant de tableaux, fragments de la quête des deux soeurs. Nous suivons ainsi leur évolution à travers des épisodes, chaque ville constituant une étape didactique.

Une à une, les villes amènent un péché auquel elles sont confrontées et qu'elles doivent surmonter. En évitant de s'écarter d'un certain droit chemin, Anna I et II parviendront finalement à récolter l'argent nécessaire à la construction de la maison familiale.

Le droit chemin dont il est ici question est en fait le respect et la perpétuation du système capitaliste dont les Etats-Unis sont alors pour Brecht le paradigme. Le sujet y est soumis aux causes matérielles, au détriment de son être : c'est l'exploitation et l'aliénation de l'homme. La question est d'autant plus sensible que le personnage principal est une femme, à une époque où le rôle de la femme au sein de la société est en pleine mutation.

Le rôle dédoublé d'Anna peut être vu comme une expression de la fission de l'être par la société capitaliste. Si au prologue Anna II semble ne pas avoir intériorisé ce que cette société exige d'elle, et si au

début du deuxième péché, elle prétend encore à un épanouissement personnel à travers l'art, son double a progressivement raison de ces résistances. Avec chaque ville, Anna apprend un peu plus à se soumettre à sa propre exploitation. La pression sociale qui pèse sur Anna II vient en premier lieu de sa famille. Anna I, sa soeur et son sur-moi, ne cesse de lui dicter sa conduite, en soulignant toujours le bien-fondé de ses arguments. Elle convainc ainsi Anna II de renoncer par elle-même à ce à quoi elle aspire. C'est la perversité du système capitaliste : le sujet aliéné croit que son comportement relève de la liberté, il choisit lui-même de se soumettre au régime d'exploitation.

Les parents et les frères d'Anna, restés en Louisiane, commentent de loin le périple de la jeune femme, dans un style qui emprunte beaucoup au religieux : texte et musique tournent leurs exigences en pseudo-incantations liturgiques. Par là, ils légitiment l'exploitation de leur propre fille en l'asseyant sur une morale religieuse. C'est le détournement de la religion au profit de la raison capitaliste, qui est ici plus une démonstration de la perversité du système qu'un blasphème. Le retour en Louisiane, une fois la mission accomplie et la maison construite, referme la boucle de la quête d'Anna. Le voyage initiatique détourné a vaincu les résistances de la jeune personne à se conformer au système. L'épilogue est un achèvement plein de quiétude, harmonie qui n'est que la touche finale du cynisme de la pièce.

Bertold Brecht : En 1918, à vingt ans, il est mobilisé à la fin de la Première Guerre mondiale comme infirmier. L'horreur de la guerre aura comme pour les surréalistes français, une grande influence sur lui. La même année il écrit sa **première pièce Baal**. Ses écrits sont pacifiques. Il rompt les liens qui l'attachaient encore à sa famille.

Suivent les pièces **Tambours dans la nuit** en 1919 qui lui vaudra le prix Kleist en 1922, **Spartacus** et **Dans la jungle des villes**. Ces trois premières œuvres montrent son côté anarchiste. Il est engagé comme conseiller littéraire en 1923 à Munich puis à Berlin en 1924. Viennent ensuite **Homme pour homme** (1927) et **Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny**. Ces pièces créent la polémique, jusqu'en 1928 où il crée **L'Opéra de quat'sous** (musique de Kurt Weill également).

La montée du nazisme

Il épouse Hélène et devient marxiste. La montée du nazisme le force à quitter l'Allemagne en 1933 où son œuvre est interdite et brûlée. Il parcourt l'Europe : Danemark, Russie, Finlande. En 1936 il dirige, avec quelques autres écrivains, la rédaction d'une revue intitulée *Das Wort*. Le but avoué de cette publication est d'unir l'intelligentsia anti-fasciste d'Allemagne autour d'un idéal prôné par l'Internationale communiste.

Forcé à la fuite en 1939, il s'installe en Finlande puis en 1941 en Californie. Durant cette période, il écrit une grande partie de son œuvre dont **La Vie de Galilée**, **Mère Courage et ses enfants**, **La Bonne Ame du Se-Tchouan**, **La Résistible Ascension d'Arturo Ui** (attaque contre Hitler), **Le Cercle de craie caucasien** et **Petit Organon pour le théâtre** dans laquelle il exprime sa théorie du théâtre épique.

Bertolt Brecht en RDA

Chassé des Etats-Unis en 1947 en raison du maccarthysme, il se rend alors en Suisse. Les alliés lui refusant le visa qui lui aurait permis de s'installer en RFA, c'est grâce aux Tchèques qu'il peut rejoindre la RDA. En 1949, il s'installe définitivement à Berlin-Est et fonde avec sa femme le Berliner Ensemble où il exprime ses prises de position socialistes. Il a des difficultés avec le régime de RDA et, en 1950, il se fait reconnaître comme autrichien.

Le 17 juin 1953 les ouvriers de RDA se révoltent en masse pour protester contre la médiocrité de leur niveau de vie, la majoration massive des objectifs de travail et le mauvais fonctionnement des infrastructures. Il écrit une lettre à Walter Ulrich analysant les causes de la révolte et proposant des pistes de réforme. Seule la dernière phrase "Je tiens à exprimer en ce moment ma solidarité avec le Parti socialiste unifié" fut publiée.

Devenu une figure quasi-officielle du régime de la RDA, il obtient le prix Staline international pour la paix en 1955 et meurt à Berlin, un an plus tard d'un infarctus.

Postérité

Bertolt Brecht servit souvent de référence pour les mouvements d'extrême gauche des années 1970 en Europe. Des militants ont souvent cité cette phrase de Brecht "Nos défaites d'aujourd'hui ne prouvent rien, si ce n'est que nous sommes trop peu dans la lutte contre l'infamie et de ceux qui nous regardent en spectateurs, nous attendons qu'au moins ils aient honte"

Kurt Weill – voir biographie plus haut. Sa rencontre avec Bertolt Brecht est déterminante. En 1927 ils signent un Singspiel **Mahagonny**, puis (*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*), un opéra en trois actes.



♪ - *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* est un opéra en trois actes créé à Leipzig le 09 mars 1930).

Les personnages :

* Leokadia Begbick	contralto ou mezzo-soprano	veuve fuyant la police
* Fatty	ténor	le libraire, associé de Bagbick
* Trinity Moses	baryton	associé de Bagbick
* Jenny Smith (mulâtresse)	soprano	entraîneuse de bar cubaine
* Jim Mahoney	ténor	bûcheron de l'Alaska
* Jake Schmidt	ténor	bûcheron, ami de Jim
* Alaska Wolf Joe	basse	bûcheron, ami de Jim
* Penny-Bank Bill	baryton	bûcheron, ami de Jim
* Toby Higgins	ténor	prévenu accusé de meurtre

Six femmes de Mahagonny, les hommes de Mahagonny

L'orchestre :

L'œuvre est organisée autour d'un petit orchestre. La vedette est donnée au saxophone, au banjo, à la guitare, au piano, à la cithare et à l'accordéon.

L'histoire : Mahagonny est le nom de cette ville fondée par trois repris de justice en cavale dans l'Ouest américain, à l'endroit même où leur camion tombe en panne. Suivant la devise "rien n'est interdit, tout est permis et à vendre", leur cité idéale devient rapidement un vivier de perversion et de décadence où les naïfs sont vite dépouillés de leur argent.

Miroir aux alouettes où tous les désirs peuvent être satisfaits à outrance, on y trouve des bataillons de prostituées, du whisky à gogo, des victuailles à faire crouler les tables, des jeux de poings et des jeux de hasard. Aventuriers errants, proscrits de tout ordre, escrocs de tout bord... la clientèle afflue pour goûter au meilleur du pire.

Cette fable édifiante sortie de l'esprit contestataire de **Bertolt Brecht** est mise en musique par **Kurt Weill** avec l'ambition de réaliser un opéra à part entière : "le livret est agencé dès le début de telle manière qu'il représente une succession de situations ; celles-ci ne produisent une forme dramatique que par la dynamique musicale de leur développement". Cette dynamique s'accomplit sous la forme d'une partition expressionniste généreuse en coups de théâtre et en changements de registres. L'enchaînement des différentes scènes est scandé par des musiques de genre avec des effets "couleur locale" savamment orchestrées : rythmes syncopés de fox-trot, ambiances jazzy, airs de cabarets, mélodies enfumées et gouailleuses comme le fameux "**Alabama Song**".

On est quelque part entre la bande dessinée et les peintures de James Ensor. C'est un spectacle à la fois divertissant et gentiment grinçant. "Mahagonny" respecte scrupuleusement la nature transgressive de cette charge contre le pouvoir absolu de l'argent dans une société où "le plus grand crime que l'on puisse commettre est de n'en pas avoir".

Acte 1 – la musique énergique annonce l'action. Un camion très cabossé s'arrête dans une région désolée d'Amérique. Leokadia Begbick, Trinity Moses et Fatty le libraire, poursuivis par la police, émergent. Ils décident, puisqu'ils ne peuvent aller plus loin, de s'installer ici. et de fonder une nouvelle ville où personne ne serait obligé de travailler, où seraient organisés des combats de boxe tous les trois jours. Leokadia chante "**Etre comme un filet, déployé pour attraper les oiseaux comestibles**" (c'est un long arioso, un chant qui emprunte à l'aria et au récitatif).

En musique classique, un arioso, est un genre musical pour voix de soliste, qui occupe la place intermédiaire entre le récitatif, de nature narrative, et l'aria, purement musical. Tout comme ces derniers, l'arioso est né au cours du XVI^e siècle, en même temps que la monodie accompagnée et l'opéra, dont il est indissociable. Il est employé, non seulement dans l'art lyrique, mais également dans tout genre musical concerné par le récit ou le déroulement d'une action dramatique. Il se rapproche du recitativo accompagnato, avec lequel il est fréquemment confondu.

L'arioso s'apparente au récitatif par sa structure libre et par ses inflexions, proches de la parole ; il s'en distingue cependant par son rythme, régulièrement mesuré. L'arioso s'apparente à l'aria par ses caractéristiques mélodiques - les phrases sont souvent plus chantantes que dans le simple récitatif - Il s'en distingue cependant par sa forme qui n'a généralement pas recours au procédé de la répétition : on n'y distingue pas de véritable « thème ».

Dans une composition musicale, l'arioso peut constituer un numéro indépendant.

Ainsi fut fondée la cité que l'on appelé Mahagonny. Les premiers requins arrivèrent. Jenny la mulâtresse et d'autres jeunes filles. Elles chantent le célèbre "**Alabama**".

Dans cette grande ville est créée la cité des plaisirs. Les habitants chantent leur misère tandis que Fatty et Moses ne tarissent pas d'éloges sur Mahagonny. Bientôt tous les malheureux du continent arrivent en particulier les bûcherons Jim, Jake, Bill et Joe qui évoquent les plaisirs à venir dans un fox-trot rapide. Le héros de l'histoire, Jim Mahoney, et les autres sont accueillis par Leokadia. Trinity Moses fournit immédiatement le portrait des filles qui sont "à leur disposition". Elles se présentent. Jake offre 30 dollars pour Jenny qui proteste (une si petite somme...).

L'économie de la ville se dégrade et beaucoup de gens partent. Jim veut quitter Mahagonny sur un bateau mais ses amis le retiennent. Lorsque l'ouragan menace la ville, la colère de Jim se transforme en bonheur alors que les autres paniquent, il reprend goût à la vie prônant avec ferveur que tous suivent leur bon plaisir "**Denn wie man sic better so liegt man**"

Acte 2 – L'ouragan a dépassé la ville sans la toucher. Mahagonny suit maintenant la nouvelle devise de Jim "tout est permis". Jake s'adonne à la gloutonnerie et en meurt, la veuve Begbick dirige une maison close, Jim est arrêté pour dette envers le saloon. On emmène Jim, ligoté ; Il espère que le jour ne se lèvera jamais "**Wenn der Hummel hell wird**" (Si le ciel s'éclaire, naîtra l'aube d'un jour maudit).

Acte 3 – Attendant d'être jugé par la Cour de Justice de Mahagonny, Jim voit Toby Higgins soudoyer la juge qui n'est autre que Leokadia Bagbick, pour être acquitté du meurtre dont on l'accuse. Jim demande à Bill de lui prêter de l'argent pour en faire autant, Bill refuse.

Moses est maintenant l'accusateur public : Jim est accusé de n'avoir pas payé son whisky, d'avoir abusé de Jenny, d'avoir chanté une chanson illégale la nuit de l'ouragan et d'avoir détruit le bonheur de Mahagonny. Il est condamné à mort.

Jim dit adieu à Jenny et lui assure qu'il n'a aucun regret "**Liche Jenny, auch ich labe**" (Ma chère Jenny, je dois partir...). Il presse les citoyens de Mahagonny de vivre pleinement puisqu'il n'y a pas de vie après la mort. Pendant que Jim est exécuté sur la chaise électrique, les autres miment la visite de Dieu à Mahagonny, avec Moses dans le rôle de Dieu, mais un haut parleur annonce que des émeutes contre la hausse du coût de la vie ont détruit la ville.

Dans la marche finale, les anciens habitants de Mahagonny déclarent "**In diesen agen fanden in Mahagonny!**" (Nous ne pouvons aider personne, ni vous ni nous-mêmes).

Le Narrateur – les didascalies

Acte 1

Dans une contrée désertique, s'arrête un gros camion tout délabré.

1 – La police recherche Leokadia Begbick, Moses la Trinité et Fatty, le fondé de pouvoir. Tous les trois sont en fuite.

4 – La nouvelle de la fondation d'une cité paradisiaque atteint les grandes villes

Au fond, projection d'une ville énorme. Entrent Fatty le fondé de pouvoir et Moses la trinité

5 – Dans les années qui suivent, les mécontents de tous les continents affluèrent à Mahagonny, cité de l'or ! **Jim, Jack, Bill et Joe arrivent portant des valises**

6 – En ce temps-là, vint, entre autres dans la ville de Mahagonny, un certain Jimmy Mahoney et c'est son histoire que nous allons vous raconter. **Le débarcadère de Mahagonny. Les quatre hommes se tiennent devant un poteau indicateur où est inscrit "Vers Mahagonny". Au poteau pend un tableau des tarifs.**

7 – Toutes les grandes entreprises ont leurs crises.

8 – Tous ceux qui cherchent vraiment sont déçus.

Le débarcadère de Mahagonny. On voit arriver de la ville Jim portant sa valise et ses amis qui essaient de le retenir.

14 – Devant l'Hôtellerie du Nouveau Riche, sous le vaste ciel, les hommes de Mahagonny, parmi lesquels nos quatre amis. Ils fument, se balancent sur leurs chaises et boivent. Ils écoutent de la musique et suivent rêveusement des yeux un nuage blanc qui traverse tout le ciel de gauche à droite, fait demi tour et traverse le ciel dans le sens contraire....

16 – Un typhon, un cyclone se dirige vers Mahagonny

Acte 2

Dans une lumière blême, les hommes et les filles de Mahagonny attendent sur la grand-route, à la sortie de la ville. Un haut-parleur clame des annonces à intervalles réguliers, tandis que l'orchestre joue sa ritournelle.

1 – Depuis ce jour, la devise des gens de Mahagonny fut "Tout est permis" ainsi qu'ils l'avaient appris au cours de la nuit d'épouvante.

Les hommes se dispersent sur la scène pour prendre part à la suite de l'action. Sur le panneau du fond apparaît en caractères énormes le mot "Manger". Un certain nombre d'hommes – chacun à une table sur laquelle est servi un énorme plat de viande – où se retrouvent Jim et Jack. Jack ne cesse de manger. Il est d'ailleurs appelé maintenant "le goinfre".

3 – Sur une estrade, une pièce pauvrement meublée. Dans la pièce, Begbick se tient assise au milieu, à sa gauche une fille, à sa droite un homme. Sous l'estrade, sur un long banc, les hommes de Mahagonny font la queue.

5 – Les hommes, après être partis, reviennent sur scène. On installe sur les indications de Fatty, un ring de boxe. Sur une tribune latérale joue un petit orchestre à vent. Arrivent Joe, Jim et Bill.

8 – Les hommes s'assoient, mettent les pieds sur la table et boivent. Au premier plan, Jim, Bill et Jenny jouent au billard.

A la fin, pendant que Jenny chante en déambulant le long de la rampe, on ligote Jim.

Acte 3

11 – Le tribunal : sur une estrade, une table, des chaises ; derrière des chaises en gradin, comme dans un amphithéâtre de salle d'opération. Le public y est assis, lisant le journal, mâchonnant du chewing-gum, fumant. Begbick siège au banc des juges, Fanny au banc de la défense et, au banc des accusés, un homme : Toby Higgins.

Pendant tout le réquisitoire, un marchandage serré se déroule par geste entre Begbick et l'accusé. Celui-ci a fait comprendre en comptant sur ses doigts, l'importance du pot de vin qu'il est disposé à payer. De la même manière Begbick a fait monter les enchères. L'hésitation qui se manifeste à la fin du discours marque le moment où l'accusé a consenti un dernier sacrifice !

13 – En ce temps-là, nombreux étaient déjà à Mahagonny ceux qui rêvaient d'une autre ville, plus à leur goût, Bénarès. Mais juste à cette époque, Bénarès fut ravagée par un tremblement de terre.

Ils apprennent par les journaux la nouvelle du tremblement de terre de Bénarès.

14 – Exécution et mort de Jimmy Mahoney. Sans doute bien des spectateurs ne verront-ils qu'à regret la scène qui suit, où l'on assiste à l'exécution de Jim Mahoney, mais vous non plus, messieurs, nous ne pensons pas que vous auriez accepté de payer pour lui. Tel est, de nos jours, le sacro-saint respect qu'inspire l'argent.

16 – Begbick donne le signal de l'exécution. On met le casque sur la tête de Jim. Jenny, Fatty, Bill, Moses et Toby sont présents et Moses qui joue le rôle de Dieu, se détache du groupe, s'avance et se couvre le visage avec son chapeau !

17 – En ce temps là, il y eut à Mahagonny d'immenses cortèges pour protester contre la disette et la vie chère. Ces manifestations annonçaient la fin de la ville-piège.



22° - Aram Ilitch KHATCHATURIAN

1903-1978

(prononcer Katchatourian)

Aram Ilitch Khatchaturian est un compositeur soviétique d'origine arménienne, né le 6 juin 1903 à Tbilissi (Géorgie), mort le 1^{er} mai 1978 à Moscou.

Khatchaturian s'imposa peu à peu comme l'un des compositeurs "officiels" de l'Union soviétique. Il fut professeur au conservatoire de Moscou et député au Soviet suprême. Son tempérament généreux et ses talents d'orchestrateur se retrouvent dans des ouvrages célèbres comme le ballet Gayaneh (ou Gayane) - et sa fameuse Danse du sabre -, Spartacus et le Poème à Staline.

Le père d'Aram Khatchaturian, Eguia, avait quitté son pays d'origine l'Arménie, dans les années 1870. Il déménagea à Tiflis (actuelle ville de Tbilissi en Géorgie) pour y travailler et bâtir son atelier de relieur. C'est dans cette ville que sont nés ses cinq enfants. Aram était le cadet. L'aîné mourut jeune. Khatchaturian grandit avec les airs de musique que sa mère lui fredonnait et que certains musiciens de la rue lui inspiraient.



La découverte de la musique lui est venue au pensionnat où il prenait des cours de piano. Il y vécut de 1912 à 1921. Après avoir suivi ses cours de piano pendant deux ans, il décida de se lancer dans des études de commerce et il continua le piano de façon autonome. Quand il se rendit pour la première fois à l'opéra, à onze ans, il tomba amoureux de la musique, même s'il ne pensait pas entreprendre d'études en profondeur dans ce domaine. Son frère Souren, qui était marié, déménagea à Moscou. Il proposa à Aram et leur frère Levon de faire de même. À Moscou, Aram rejoignit l'université ainsi que l'institut Gnnessine, une école de marque et de très bonne réputation. Entretemps, il entreprit des cours de violoncelle. En 1922, ce fut l'année de son premier concert. Il se lança ensuite dans l'étude de la biologie et il débuta ses cours en composition.

C'est durant ses études qu'il rencontra sa future femme, Nina Makarova. Aram entra ensuite au Conservatoire de Moscou et fut l'élève de Nikolaï Miaskovski, un compositeur populaire de l'époque.

Khatchaturian avait déjà composé, en 1932, un Trio pour clarinette, violon et piano remarqué par Prokofiev, qui le fit interpréter à Paris. En 1933, il composa une Suite pour la danse. Il s'inspira de toutes sortes de danses arméniennes, azerbaïdjanaises, géorgiennes et ouzbeks et, de son œuvre, on découvrait un goût évident pour le folklore. Il écrivit aussi une première symphonie, pour obtenir son diplôme du conservatoire, et aussi pour faire honneur à son pays, à l'occasion du quinzième anniversaire de ce dernier. Cette pièce fut composée en 1935, elle avait comme inspiration la musique occidentale et le folklore arménien. Il fit aussi, dans la même année, une musique de film. Le film s'intitulait "Pépo". À partir de cette composition, une longue carrière de compositeur de musique de scène débuta. Il allait produire plus de quarante œuvres pour le cinéma et le théâtre. Équipé d'une oreille mélodique certaine, Aram était surtout doué pour le ballet, la musique de film ou de scène. Il faisait la plupart du temps appel à un orchestre au son mélodieux, sensuel, postromantique voire lyrique.

Khatchaturian a été le premier compositeur en Union soviétique à intégrer la musique moderne et le ballet classique. Il croyait que le public devait ressentir la même chose que les artistes qui essayaient de s'exprimer. Le Concerto pour violon et orchestre, composé en 1940 et récompensé par le prix Staline en 1941, lui valut la notoriété internationale et marqua sa carrière. Il devint alors un des compositeurs les plus célèbres de l'Union soviétique.

En 1961, Aram recommença à écrire pour orchestre et composa une sonate pour piano. L'année suivante, il continua avec trois concertos-rhapsodies qu'il voulait rajeunir. Dans les dernières années de sa vie, Khatchaturian composa encore trois sonates pour violoncelle, violon et alto. Ces dernières œuvres sont rarement jouées et n'ont, à ce jour, pas été enregistrées.

A partir de 1930, en Union Soviétique, l'état a systématiquement contrôlé les activités de ses compositeurs. Toute une génération d'entre eux : Chostakovitch, Prokofiev, Kabalevski, Khatchaturian, a été l'objet de pressions idéologiques extrêmement vives. Ainsi ce n'est qu'avec la guerre que ces compositeurs, paradoxalement, purent exprimer leurs sentiments les plus profonds à travers leurs musique. Si un compositeur russe à qui on demande de décrire les atrocités infligées par Hitler compose en pensant à Staline, qui peut l'accuser ? Voilà bien la clé de lecture de la septième symphonie de Chostakovitch ou de la seconde de Khatchaturian. Ceci étant dit, Katchaturian n'est pas russe mais arménien.

Audition :

♩ - **Concerto pour violon et orchestre en ré mineur** : C'est l'une des œuvres les plus populaires du XXème siècle. Sans être d'une difficulté insurmontable, il requiert néanmoins un allant, un dynamisme, un tempérament qui ne sont pas aussi évidents à traduire. Le concerto pour violon est dédié à David Oïstrakh, qui l'a créé le 16 novembre 1940 à Moscou.

Le concerto est en trois mouvements : 1° - Allegro con fermezza ; 2° - Andante sostenuto ; 3° - Allegro vivace

1er mouvement : allegro con fermezza : Une large introduction orchestrale et le violon expose le premier thème puis enchaine avec un deuxième thème mélodique et poétique. Dans le développement le soliste déploie toute sa technique et son expressivité dans une longue cadence.

2ème mouvement : Andante sostenuto ; Atmosphère mélancolique, pleine d'émotion introduite par le basson sur un rythme de valse à trois temps.

3ème mouvement : Allegro vivace : Finale exubérant et dansant d'une fête populaire débridée avec des reprises diversifiées des deux thèmes du mouvement initial.

David Oïstrakh, créateur de l'œuvre le 16 novembre 1940, reste à ce jour l'interprète idéal. On attend, surtout dans le troisième mouvement, une maestria, un caractère dansant extraverti et surtout, une chaleur communicative. Dans ce Concerto, le traitement rythmique dansant est d'une incroyable liberté. On comprend vite ce qu'un tel accompagnement réclame de la part du soliste une fluidité de la ligne mélodique et un tempérament folklorique très prononcé.

♩ - **Gayaneh - Ballet Suite** : deuxième ballet du compositeur, Gayaneh fut écrit un an avant la deuxième symphonie, il est intimement lié à sa terre natale du compositeur. L'histoire s'y déroule d'ailleurs. Bien qu'elle développe une intrigue patriotique (pro russe), on sent au delà de l'oeuvre de commande un fervent hommage à l'Arménie.

Dans son ballet, Khatchaturian redonne au folklore arménien toute sa force et sa noblesse. La partition très originale et fortement imprégnée de culture orientale, fut longtemps desservie par des livrets médiocres, mais elle a acquis aujourd'hui la notoriété mondiale.



Gayaneh - ou **Gayane** ou **Gayne** est un ballet composé en 1942, sur un livret de Konstantin Derjavine et une chorégraphie de Nina Anissimova.

Ce ballet a été créé sur la petite scène du théâtre d'État de Perm (pendant la Seconde Guerre mondiale). Il fut fraîchement accueilli mais en dépit de ces circonstances, l'échec de la première représentation a vite fait place au succès. Le ballet *Gayaneh*, contenant la célèbre *Danse du Sabre*, reprend une partie du matériel du ballet *Le Bonheur*. Largement imprégné de folklore arménien, *Gayaneh* offrit à Khatchaturian l'opportunité de le développer, l'enrichir, le métamorphoser et le transcender. Et l'on sait combien ce folklore est riche de rythmes frénétiques et de mélodies sensuelles. Le tempérament personnel de Khatchaturian y ajoute la vitalité frémissante, l'amour des inflexions caressantes et le coloris généreux qui caractérisent ses orchestrations.

Il existe deux versions de ce ballet : la première date de 1942, la seconde de 1957. Après bien des hésitations, c'est cette dernière version que Khatchaturian a cautionnée et qui a servi de base à l'enregistrement intégral. Par rapport à la première version, la structure de l'argument a été modifiée et l'ordre des pièces changé en conséquence : de quatre actes en 1942, la version de 1957 n'en comporte plus que trois ; certaines pages ont été ajoutées, d'autres supprimées : si la structure du ballet en devient plus cohérente, on regrettera toutefois que certaines pages de la première version aient été élaguées dans la seconde, notamment la Danse des Vieillards et surtout le célèbre Adagio de Gayaneh, remarquable dans sa monodie nue et austère (et que le film 2001, l'Odyssée de l'Espace de Stanley Kubrick a popularisé).

Synopsis :

Il s'agit d'une histoire simple qui se déroule dans une ferme collective de l'Union soviétique et qui reflète les attitudes et les sentiments des années 1940, lorsque le pays était impliqué dans la guerre mondiale. Un espion est capturé mais certains personnages faibles ne peuvent résister de prime abord à son influence. Bien sûr, l'ensemble des agriculteurs surmontent les problèmes, remportent la victoire finale et créent triomphalement leur propre collectivité pour y vivre ensuite dans le bonheur.

Gayaneh, fille d'Avanes, le responsable du kolkhoze, participe à la capture de cet étranger qui a pénétré clandestinement en Union soviétique pour y découvrir des secrets géologiques. Tout se termine bien et le final du ballet est une célébration de l'amitié des peuples et des nations d'Union soviétique.

Prologue : La chasse - "La Danse des chasseurs", première danse de l'œuvre, décrit le lien étroit qui unit les forces du Bien et du Mal.

Acte I - scène 1 : Le Printemps - "Lezghinka" mouvementée et ludique sur un fond bouleversant de percussions. C'est une danse de la jeunesse qui exige une technique parfaite. Folklore caucasien.

scène 2 : Le réveil d'Aïcha - "Duo d'Aïcha et de Gyorgy" c'est le duo de la "découverte de l'amour".

Acte II - scène 1 : La jalousie - "La danse des Jeunes filles" pleine de charme et de grâce constitue un passage où souplesse, agilité s'exercent sur une instrumentation légère. La magie des hautbois et l'espièglerie des pizzicati des cordes dégagent un parfum subtil de danse orientale.

scène 2 : Le crime

Acte III - scène 1 : La conscience - "La Danse des Montagnards" et la "Danse des jeunes Kurdes" sont remarquables pour leurs rythmes, leurs intonations décidées.

scène 2 : L'expiation - "La Danse du sabre" ouvre la conclusion dramatique et annonce le finale. Cette danse brillante et spectaculaire est inspirée des danses militaires des peuples du Caucase. Elle fait appel à

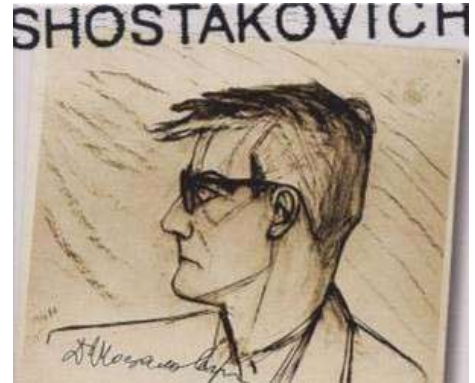
la virtuosité, à la précision rythmique, à la structure mélodique d'une exceptionnelle richesse harmonique. Cet épisode exige, de la part des danseurs, des prouesses techniques tout à fait surprenantes.

La Danse du sabre est un mouvement de l'acte final du ballet. Cette danse fut écrite en une journée de 1942 juste avant la générale du ballet ! Elle évoque le tourbillonnement d'une danse de guerre kurde, où les danseurs mettent en avant leur adresse dans le maniement du sabre.

23° - Dimitri CHOSTAKOVITCH

1906-1975

Dimitri Chostakovitch naît le 25 septembre 1906 à Saint-Petersbourg. En 1919 Il est admis au conservatoire de Petrograd (ex Saint-Petersbourg), étudie le piano et la composition puis, en 1926 il obtient un succès international pour sa Première Symphonie. Il mène conjointement à sa carrière de compositeur, une carrière de pianiste. En 1936 la Pravda condamne son opéra "Lady Macbeth", joué 181 fois à Petrograd et Moscou en deux ans.



En novembre 1937 succès triomphal de la Cinquième Symphonie. Quelques mois plus tôt, le compositeur avait fait l'objet d'un premier interrogatoire politique en pleine terreur stalinienne. Le second et dernier interrogatoire devait avoir lieu deux jours plus tard, avant une déportation quasi certaine. Dimitri Chostakovitch se présenta, mais l'officier en charge de son dossier avait entre-temps été exécuté.

1942, sa Septième Symphonie, hymne officiel contre le fascisme et première des trois symphonies dites "de guerre" est acclamée. Puis, en 1943 l'accueil est réservé pour sa Huitième Symphonie, fresque sombre de la guerre. En 1945 l'accueil est, cette fois, très réservé pour sa 9ème Symphonie, œuvre néoclassique et ironique.

En 1948 il est condamné pour formalisme par Jdanov.

En 1955 c'est la mort de Staline et le retour en grâce politique et artistique de Dimitri Chostakovitch.

En 1975 il décède le 14 août.

Dimitri Chostakovitch est aujourd'hui considéré comme le "Beethoven du XXème siècle", probablement parce que comme Beethoven, il est l'auteur d'œuvres symphoniques monumentales, héroïques, véritables chant d'un peuple et d'un corpus de quatuors où il s'est exprimé et confié, libre de toute contrainte.

Cette opposition entre une œuvre "officielle", publique et une œuvre intime, libre, caractérise toute la vie du compositeur, qui fut constamment déchiré entre l'indépendance de son génie créateur et son rôle éminent, mais visiblement subi, au sein de la politique culturelle de l'Union Soviétique.

Cette dualité a marqué toute l'œuvre de Chostakovitch du sceau de la schizophrénie, et le monde occidental, qui ignorait les trésors d'habileté qu'il fallait à un artiste pour survivre en Union Soviétique, mit du temps à comprendre le message essentiel du compositeur.

Audition :

♫ - **Jazz Suite n° 2** - Son titre initial est "Suite pour Jazz Orchestra n° 2" ; elle a été composée en 1934 et créée la même année. Elle comprend trois mouvements : 1° - Waltz ; 2° - Polka ; 3° Foxtrot.

La formation orchestrale est uniquement composée d'instruments à vent et de percussions : 3 saxophones (soprano, alto et ténor), 2 trompettes, un trombone, wood-block, caosse claire, cymbales, glockenspiel, xylophone, banjo, guitare hawaïenne, piano, violon, contrebasse.

♫ - **Symphonie n° 9 opus 70** ; C'est la troisième et dernière de ses symphonies sur la Seconde Guerre mondiale. Cette oeuvre marque l'évolution de la maturité. Créée à Léninegrad le 3 novembre 1945, sous la baguette d'Evgueni Mravinski. Composée en août 1945, époque de résolution des guerres en Europe, la partition est la plus courte, la plus légère et curieusement la moins populaire du cycle des 15 Symphonies. 5 mouvements comme la 8ème (allegro, moderato, presto, largo, allegretto) : son efficacité, sa simplicité auraient là encore suscité la colère de Staline qui voulait une oeuvre solennelle et triomphante. A la place de quoi, le tyran n'eut qu'une... aubade dont les temps forts demeurent surtout l'orientalisme (à la clarinette) du Moderato ; les sonneries graves des trombones et le chant du basson du Largo.

Après les succès prodigieux de sa Septième (la huitième ayant été boudée à sa création !), le monde artistique et politique attendait avec la plus grande impatience la Neuvième Symphonie. Chacun se languissait du compositeur qu'il complète sa trilogie symphonique, entamée avec les deux œuvres précitées, le tout étant censé former un hymne-hommage retentissant à la victoire de l'URSS sur l'envahisseur. Ces trois symphonies sont aujourd'hui regroupées sous le nom de "Symphonies de Guerre".

Certains purent entendre les premières ébauches de la partition, écrites dans une tonalité énergique et dans un allegro rageur. Il termina une grande partie du premier mouvement en moins d'une semaine. Pourtant, il interrompit brutalement son travail, sans raison véritable. C'est à la surprise de tous que l'Agence Tass dévoila au cours de l'été 1945 que le compositeur avait achevé sa Neuvième Symphonie, "dédiée à notre grande victoire".



En vacances dans sa maison de campagne, avec des amis, Chostakovitch n'avait pourtant pas montré de "signes particuliers d'affairement ni même de concentration", comme l'affirma un témoin. "Il s'asseyait tous les matins à une petite table pendant deux ou trois heures, réalisait une esquisse schématique (ne définissant que deux ou trois voix prépondérantes), puis écrivait au propre toute la partition". Chostakovitch composa ainsi en quelques jours sa Neuvième Symphonie, comme son Premier Quatuor à cordes. Ainsi que la plupart de ses œuvres majeures, la Neuvième dut passer par l'examen du Comité chargé des affaires artistiques avant d'être donnée en public. Le compositeur, accompagné du célèbre pianiste Sviatoslav Richter interprétèrent donc la symphonie dans une version quatre mains.

Les critiques furent malheureusement unanimes. David Rabinovitch, présent ce jour là explique ainsi que "nous nous attendions à une nouvelle fresque symphonique monumentale et nous découvrîmes quelque chose de tout à fait différent, quelque chose qui nous choqua d'emblée par sa singularité". Chostakovitch avait une fois encore dérouté tout le monde en composant une sorte de sinfonietta en cinq mouvements pour orchestre de chambre (69 musiciens et bois par 2, au lieu des 109 musiciens requis pour la Septième). La Symphonie était plus courte que toutes les autres du compositeur, plus courte même dans sa totalité que les premiers mouvements de ses deux symphonies antérieures ! Le grand ami de Chostakovitch, Evgeny Mravinsky et son Orchestre Philharmonique de Leningrad furent chargés de la création de l'œuvre, comme c'était la tradition depuis la Cinquième symphonie (1937). Lors des répétitions, le compositeur arpenta nerveusement la salle en marmonnant "du cirque, du cirque !", comme pour motiver les musiciens et le chef. Pour la Première qui eut lieu le 3 novembre 1945, le public avait envahi le Théâtre, mais il fut surpris par cette œuvre atypique, loin du "chant de la victoire" promis par l'Agence Tass. Les critiques ne se privèrent pas d'attaquer le compositeur : "Chostakovitch a composé une œuvre fort éloignée des émotions que tous nous éprouvons en ce moment" (Nestev). "Chostakovitch ne comprend rien aux problèmes actuels, il travestit la réalité et se retranche dans une attitude apolitique inacceptable pour un homme de son rang" (Masel). Les critiques, en France, en Angleterre et aux Etats-

Unis furent tout aussi virulentes : "personne n'aurait imaginé que la Neuvième Symphonie serait aussi banale, aussi peu suggestive et aussi inintéressante" écrivit un journaliste américain en 1946. Malgré tout, notons qu'elle connut un succès certain à Prague et à Vienne.

La 9ème symphonie comporte cinq mouvements : Allegro ; Moderato ; Presto ; Largo ; Allegretto-allegro

1er mouvement - Allegro : Sir **Neville Cardus** a dit de ce mouvement que c'était « *probablement la musique la moins symphonique qui ait jamais été écrite* ». Cet Allegro ressemble davantage à de la **musique de chambre**. Le thème principal, s'achevant sur un **trille** prononcé, ressemble plus ou moins à une mélodie.

2ème mouvement - Moderato : Le deuxième mouvement, lent, débute par une plainte de la **clarinette**. Suit un duo puis un trio de clarinettes. Les cordes ajoutent un motif ascendant et incertain. On peut imaginer que ce mouvement illustre le terrible coût humain de la guerre.

3ème mouvement - Presto : Après le bref mouvement lent, le tempo reprend rapidement. Les **clarinettes** et les **bassons** jouent doucement un premier thème repris par l'ensemble des **vents**. Après un long roulement de **timbales**, les **cuivres** s'ajoutent à l'orchestre ; émerge alors un solo de **trompette** dominant. Le refrain du début est repris deux fois avant que le *largo* ne commence.

4ème mouvement - Largo : Le seul mouvement dramatique de la symphonie, il est caractérisé par le motif russe des **tubas** et des **trombones** ainsi que par un sombre solo de **basson**.

5ème mouvement - Allegretto - Allegro : La dernière note du largo précédent est reprise puis le **basson** introduit un premier thème sarcastique. On voit dans cet air le compositeur se moquer du militarisme. Après un passage sinistre joué par les **bois** et les **cors**, la marche victorieuse est reprise ironiquement par tout l'orchestre.

♪ - **Concerto pour piano, trompette et orchestre à cordes opus 35** : 1933

1er mouvement : Allegro moderato

2ème mouvement : Lento

3ème mouvement : Moderato

4ème mouvement : Allegro con brio

Chostakovitch, avant de devenir le compositeur que l'on sait, se destinait à une carrière de pianiste concertiste. Une suite d'échecs relatifs le mettra définitivement sur la voie de la composition. Par la suite, il n'assumera son rôle de concertiste que de manière sporadique, de plus en plus rarement à mesure que son état physique se dégradera à partir de la fin des années 1950. Autant dire que l'enregistrement proposé par EMI, capté pendant un voyage en France du compositeur, est une véritable rareté : Chostakovitch sortait peu d'URSS et n'enregistrait pratiquement jamais. De l'avis général, en 1958, les facultés de pianiste de Chostakovitch ont considérablement décliné ; son jeu, jugé trop "sec", n'avait de toute façon jamais acquis la faveur des connaisseurs.

Il faut dire que l'œuvre choisie est propice à la démonstration pianistique. Chostakovitch ne cède pas pour autant à une technique aride et prétentieuse. Sous l'avalanche de notes du dernier mouvement, on perçoit l'ironie du virtuose qui se moque de lui-même. La trompette, instrument du sarcasme, ne fait que souligner les outrances du piano, qui quitte souvent l'ambiance feutrée des salles de concert pour l'éclat tapageur d'un vieux café-théâtre. L'influence des "petits boulots" de Chostakovitch est ici indéniable : on retrouve les tics du pianiste de cinéma, du temps où il improvisait encore la bande-son des films muets au moment de la projection.

Si le Premier Concerto a acquis une place de choix au répertoire des pianistes dès sa création en 1933, ce n'est pas un hasard. Dans la tradition de Tchaïkovsky, Chostakovitch alterne passages grandioses et lyriques, renversant les barrières entre musique romantique et musique moderne. Ici, contrairement au Second Concerto, le compositeur canalise encore son humour et équilibre ses mouvements. L'émouvant "Lento" est un contrepoids idéal à la fantaisie débridée des "Allegro".

♪ - Symphonie n° 7 "Hymne officiel contre le fascisme" :

La **symphonie n° 7 en ut majeur**, op. 60, fut composée par Dmitri Chostakovitch en 1941. La création fut assurée pendant la Seconde Guerre mondiale, le 5 mars 1942 à Kouïbychev par l'orchestre du Théâtre

Bolchoï de Moscou sous la direction de Samuel Samossoud. La symphonie est dédiée à la ville de Leningrad.

Fait rare pour une symphonie de Chostakovitch, l'œuvre est rapidement devenue populaire dans le monde soviétique comme à l'Ouest. Ceci s'explique par l'objet même de la symphonie, qui exalte la résistance contre l'envahisseur allemand. Moins universelle après la guerre, la symphonie a plus récemment été analysée comme une œuvre antistalinienne. L'intention de Chostakovitch reste cependant floue, puisqu'elle dépend particulièrement de la date de début de composition de la symphonie, mal connue. C'est une symphonie très harmonieuse et très poétique, à la fois pleine d'espoir et pleine d'émotions.

Circonstances de composition : On sait que la symphonie fut terminée le **27 décembre 1941**. Des incertitudes demeurent cependant sur l'époque où **Chostakovitch** a commencé à travailler sur la partition, à **Leningrad**. Officiellement, la symphonie aurait été composée en réaction à l'**invasion allemande**, mais certains (comme Rostislav Dubinsky) pensent que le premier mouvement aurait déjà été terminé un an plus tôt.

"J'ai terminé il y a une heure la partition de deux mouvements d'une grande composition symphonique. Si je parviens à l'achever, si je parviens à terminer le troisième et le quatrième mouvement, alors peut-être je pourrais l'appeler ma septième symphonie. Pourquoi vous dis-je tout cela ? Pour que les auditeurs qui m'écoutent en ce moment sachent que la vie dans notre ville se poursuit normalement."

Le troisième mouvement fut terminé le 29 septembre avant que Chostakovitch et sa famille ne soient évacués vers Moscou, le 1^{er} octobre 1941, au plus fort des combats. Ils se retirèrent ensuite à Kouïbychev (aujourd'hui Samara) le 22 octobre, où Chostakovitch achève la partition en deux mois.

Création : La création de l'œuvre est assurée à Kouïbychev, le **5 mars 1942**, par l'orchestre du **Théâtre Bolchoï** dirigé par Samouïl Samossoud. Le concert est retransmis dans toute l'**Union soviétique** et, plus tard, en Occident. La création moscovite a lieu le **29 mars 1942** dans la salle aux colonnes du Palais des Unions. Pour l'occasion, l'orchestre du Bolchoï est renforcé par l'**orchestre de la radio de l'Union**.

La partition est ensuite transmise sur microfilms à l'Ouest, via Téhéran. Parvenue en avril 1942, l'œuvre est créée en Europe, d'abord pour la radio par Henry Wood et l'Orchestre philharmonique de Londres, à Londres, le 22 juin 1942, puis en concert lors des Proms, au royal Albert Hall. La première américaine est effectuée le 19 juin 1942 à New York, par l'orchestre symphonique de la NBC, placé sous la direction d'Arturo Toscanini, lors d'un concert en studio diffusé sur les ondes nationales. Le lendemain, Chostakovitch fait la une du *Time* portant un casque de sapeur pompier.

L'Orchestre philharmonique de Léninegrad, réfugié à Novossibirsk, exécute l'œuvre le 9 juillet 1942 en présence de Chostakovitch (également venu assister aux répétitions), puis de nouveau les 11, 12 et 15 juillet. À Léninegrad, ville à laquelle la symphonie est dédiée, la création est effectuée le 9 août 1942, alors que le siège dure toujours, par l'Orchestre de la radio de Léninegrad (seul orchestre à être resté dans la ville pendant les hostilités), sous la direction de Carl Eliasberg. Pour cela, la partition est introduite de nuit au mois de mars¹, puis une équipe de copistes fabrique le matériel d'orchestre avant que les répétitions ne puissent commencer. Les membres de l'orchestre bénéficient de rations alimentaires supplémentaires, tandis que des musiciens supplémentaires sont recrutés parmi les soldats pour pallier l'absence des artistes, évacués ou morts. Pendant le concert, la musique de Chostakovitch, conçue comme une arme psychologique, est retransmise par haut-parleurs dans toute la ville pour être entendue de la population et des troupes ennemies. Les forces allemandes sont même bombardées dans les heures qui précèdent pour assurer leur silence pendant la représentation.

Accueil public et critique : Pendant la guerre, l'œuvre demeure très populaire en URSS comme chez les Alliés occidentaux, en tant que symbole de la résistance russe face à l'envahisseur nazi. Elle est jouée **62 fois** sur le continent américain pendant la saison 1942-1943 (**États-Unis, Canada, Mexique, Argentine**,

Uruguay, Pérou). Certains critiques semblent toutefois désarçonnés par l'apparente brutalité de la musique. **Virgil Thomson** écrit ainsi que *"cela semble écrit pour des esprits lents, pas très musiciens et peu attentifs"*.

Après le conflit, la vision de cette symphonie comme une œuvre de propagande soviétique outrancière a dominé à l'Ouest. Ce n'est que récemment que la symphonie Léninegrad, comme d'ailleurs le reste de l'œuvre de Chostakovitch, a retrouvé une certaine popularité, et a été décrite comme une condamnation du totalitarisme, qu'il soit nazi ou communiste.

Notons qu'en URSS, la symphonie n° 7 fut l'une des rares œuvres de Chostakovitch apparemment appréciées du pouvoir. Le compositeur reçut un Prix Staline pour elle, en 1942.

Analyse : Chostakovitch, dans sa musique, explique la violence de Staline à travers la marche de l'armée allemande vers Leningrad

1er mouvement : Allegretto - La symphonie est surtout connue pour le thème dit "de l'invasion", de ce premier mouvement, une marche désinvolte de 18 mesures, accompagnée par un rythme répété à la **caisse claire**, est répété douze fois, de plus en plus fort, avec une exploitation de l'orchestre similaire à celle de **Maurice Ravel** dans le **Boléro**. La marche dure environ onze minutes, elle est traditionnellement analysée comme une représentation de l'envahisseur. Plus récemment, certains chercheurs ont décrit la marche comme un symbole de la destruction interne de l'**URSS**, en notant que le thème est formé de fragments de thèmes populaires russes. Volkov avance que le début timide de la marche indique un changement insidieux autant que la violence de l'invasion nazie. Flora Litvinova, amie du compositeur, a également déclaré l'avoir entendu dire que son travail ne portait "**pas seulement sur le fascisme, mais aussi sur notre système**". La marche s'achève brutalement, balayée par un adagio de basson à l'ambiance funèbre.

2ème mouvement : Moderato (poco allegretto) - Le deuxième mouvement est un scherzo au caractère espiègle ou apeuré.

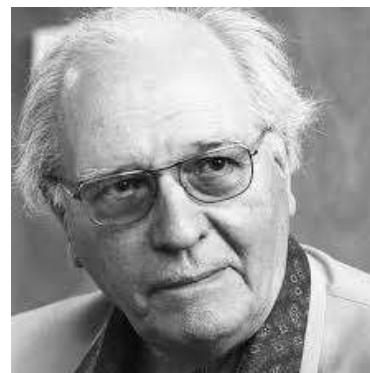
3ème mouvement : Adagio - Le troisième mouvement est un adagio douloureux dominé par un registre bas et des harmonies en quartes et en quintes, poussé à son paroxysme dans des cantilènes de cordes.

4ème mouvement : Allegro non troppo - Le finale, un mouvement triomphant interrompu par des passages sinistres, peut être interprété comme offrant un regard chargé d'ironie sur l'optimisme belliqueux censé présider à la pièce.

24° - Olivier MESSIAEN

1908 - 1992

Olivier Eugène Charles Prosper Messiaen est né le 10 décembre 1908 à Avignon et mort le 27 avril 1992 à Clichy (Haut-de-Seine). C'est un compositeur, organiste, pianiste, ornithologue et pédagogue français.



Son œuvre trouve ses sources dans une profonde ferveur catholique, un goût prononcé pour le plain-chant médiéval, les rythmes hindous ainsi que grecs. L'Ascension (1933), le Quatuor pour la fin du Temps (1940), les Vingt regards sur l'Enfant-Jésus (1944), la Turangalîla-Symphonie (1946-48), Saint François d'Assise et la Messe de la Pentecôte, entre autres œuvres majeures, ont contribué à faire d'Olivier Messiaen l'un des compositeurs les plus influents de la Musique contemporaine de la seconde moitié du XX^e siècle.

Son enseignement au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris a également contribué à sa notoriété internationale, tant la liste de ses élèves est longue et prestigieuse.

2008, année du centenaire de sa naissance, fut "l'année Messiaen", célébrée dans le monde entier : 600 concerts (dont 175 en France) ont été donnés dans 27 pays et 147 villes.

Le langage musical d'Olivier Messiaen ne peut vraiment être rattaché à une école particulière - même si Messiaen a fait partie du groupe "Jeune France" avec André Jolivet, Jean Yves Daniel-Lesur et Yves Baudrier.

Parmi les éléments caractéristiques de son langage, on trouve :

- la couleur : Messiaen disait être, intellectuellement, et non véritablement, synesthète. ;
- les chants d'oiseaux qu'il enregistrait et transcrivait lui-même, en faisant des recueils complets (*Catalogue d'oiseaux* pour piano) mais aussi en y faisant référence dans ses autres œuvres ;
- les rythmes, dont les rythmes hindous, en particulier les Deçî-Tâlas, rythmes provinciaux de l'Inde antique, auxquels il fait subir des transformations qui rappellent celles que certains compositeurs appliquent aux hauteurs : augmentation, rétrogradation, miroir...
- les modes à transposition limitée, gammes de notes dont la composition n'est que très peu changée;
 - l'inspiration chrétienne d'un très grand nombre de ses œuvres, selon lui sa source d'inspiration la plus essentielle.
 - la métrique grecque, le plain-chant.

"La musique est un perpétuel dialogue entre l'espace et le temps, entre le son et la couleur, dialogue qui aboutit à une unification : le temps est un espace, le son est une couleur, l'espace est un complexe de temps superposés, les complexes de sons existent simultanément comme complexes de couleurs. Le musicien qui pense, voit, entend, parle au moyen de ces notions fondamentales, peut dans une certaine mesure s'approcher de l'au-delà." (Olivier Messiaen)

Audition :

🎵 - Quatuor pour la fin du temps pour violon, clarinette en si b, violoncelle et piano. C'est une oeuvre musique de chambre, créée en 1941.

Messiaen avait 31 ans lorsque la France a conclu la Seconde Guerre mondiale. Capturé par l'armée allemande en Juin 1940, emprisonné au Stalag VIII-A, camp de prisonniers de guerre en Allemagne, il a fait part au clarinettiste Henri Akoka , également prisonnier, les esquisses de ce qui allait devenir *Abîme des oiseaux*. Deux autres musiciens professionnels, le violoniste Jean Le Boulaire et le violoncelliste Étienne Pasquier étaient, parmi ses codétenus. Puis, il réussit à obtenir du papier et un petit crayon d'un garde sympathique, Messiaen écrit un court trio pour eux, cette pièce développée dans le *Quatuor* pour le même trio avec sa présence au piano. La combinaison d'instruments est inhabituelle, mais pas sans précédent : Walter Rabl avait composé pour elle en 1896, comme l'avait fait Paul Hindemith en 1938.

Le quatuor a été créé au camp, à l'extérieur et sous la pluie, le 15 Janvier 1941. Les musiciens avaient des instruments vétustes et un public d'environ 400 autres prisonniers et les gardiens. Messiaen se souviendra plus tard: "Jamais je fus écouté avec une telle attention et de compréhension".

Messiaen a écrit dans la préface de la partition que le travail a été inspiré par le texte du Livre de l'Apocalypse (Ap 10:1-2, 5-7, King James Version):

"Et je vis un autre ange puissant, qui descendait du ciel, enveloppé d'une nuée, et un arc en ciel était sur sa tête, et son visage était comme le soleil, et ses pieds comme des colonnes de feu ... Il posa son pied droit sur la mer, et son pied gauche sur la terre Et l'ange, que je voyais debout sur la mer et sur la terre, leva sa main vers le ciel, et jura par celui qui vit aux siècles des siècles ... qu'il n'y aurait plus de temps: Mais dans les jours de la voix du septième ange, quand il sonnerait de la trompette, le mystère de Dieu devrait être terminé"

L'oeuvre possède huit mouvements.

I. "*Crystal liturgie*", pour l'ensemble du quatuor. Dans sa préface Messiaen décrit l'ouverture du quatuor : Entre trois et quatre heures du matin, le réveil des oiseaux: un merle en solo improvise, entouré par un halo de trilles perdu très haut dans les arbres. Transposé sur un plan religieux, c'est le silence harmonieux du Ciel.

Le mouvement d'ouverture commence par la clarinette solo qui évoque le chant d'un merle alors que le violon imite le chant d'un rossignol. L'impulsion sous-jacente est fournie par le violoncelle et le piano.

II. "*Vocalise , pour l'Ange qui annonce la fin du monde*", pour l'ensemble du quatuor. Les première et troisième parties (très courtes) évoquent la puissance de cet ange, un arc en ciel sur sa tête. Il met un pied sur la mer et un pied sur la terre. Dans la partie centrale des harmonies impalpables évoquent le ciel. Au piano, cascades douces d'accords.

III. "*Abîme des oiseaux*", pour clarinette solo. L'abîme est le temps de sa tristesse, de sa lassitude. Les oiseaux sont à l'opposé du temps, ils sont notre désir de lumière, pour les étoiles, pour le ciel.

IV. "*Interlude*", pour violon, violoncelle et clarinette. Scherzo, d'un caractère plus individuel que les autres mouvements mais liée à eux néanmoins par certaines souvenirs mélodiques.

V. "*Louange à l'éternité de Jésus*", pour violoncelle et piano. Jésus est considéré ici comme la Parole. Une phrase large, "infiniment lente", au violoncelle, magnifie avec amour et respect l'éternité du Verbe, puissant et doux, dont le temps ne s'épuise jamais." La mélodie s'étire majestueusement dans une sorte de douceur. "Au commencement était la Parole et, la Parole était avec Dieu et, la Parole était Dieu." (Jean 1:1)

VI. "Danse de la fureur pour les sept trompettes", pour l'ensemble du quatuor....". Rythmique, c'est la pièce la plus caractéristique de la série. Les quatre instruments à l'unisson imitent gongs et trompettes (les six premières trompettes de l'Apocalypse suivies par diverses catastrophes, la trompette du septième ange annonçant la consommation du mystère de Dieu). Musique de pierre, de granit mouvement irrésistible de l'acier, l'ivresse glacée.... Entendre notamment le terrible fortissimo du thème et des changements de registre (aigus-graves) vers la fin de la pièce.

VII. "Tangle du ciel, pour l'Ange qui annonce la fin du monde", par l'ensemble du quatuor. tangle : complications gênantes ; Récurrent voici certains passages du deuxième mouvement. L'ange apparaît dans toute sa force, en particulier l'arc en ciel qui le recouvre (l'arc en ciel, symbole de paix, de sagesse et toute vibration lumineuse et sonore). - Dans mes rêves, j'entends et je vois des accords commandés et des mélodies, de couleurs et de formes connues, puis, après cette phase de transition, je passe à travers l'irréel et souffre, avec extase, un tournoi, une compénétration giratoire de sons et de couleurs surhumains. Ces épées de feu, cette lave bleu-orange, ces étoiles brusques: il est l'enchevêtrement, il y a les arcs en ciel!

VIII. "Louange à l'immortalité de Jésus", pour violon et piano. nGrand solo de violon, pendant du solo de violoncelle du 5ème mouvement. Pourquoi ce second éloge ? Il est particulièrement destiné au deuxième aspect de Jésus, Jésus l'homme, le fait chair immortelle; ressuscité pour notre communication de sa vie. Il est tout amour. Sa lente montée vers l'aigu extrême est l'ascension de l'homme à son dieu, l'enfant de Dieu à son Père, le fait d'être divin vers le Paradis.

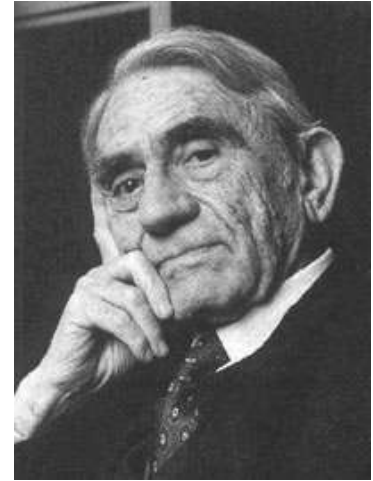
25° - Pierre SCHAEFFER

1927

prononcer Cheffère

Ingénieur, chercheur, théoricien, compositeur et écrivain français, Pierre Schaeffer est né à Nancy le 14 août 1910 et mort à Aix-en-Provence le 19 août 1995. Il est le père de la musique concrète et de la musique électro-acoustique.

"Le miracle de la musique concrète, que je tente de faire ressentir à mon interlocuteur, c'est qu'au cours des expériences, les choses se mettent à parler d'elles-mêmes, comme si elles nous apportaient le message d'un monde qui nous serait inconnu" (À la recherche d'une musique concrète, Paris, Seuil, 1952).



Connu comme le **père de la musique concrète**, Pierre Schaeffer est aussi un écrivain et un pionnier de la radio, notamment en tant que fondateur du service de la recherche de l'ORTF (Office de Radiodiffusion Télévision Française), qu'il dirigea de 1960 à 1975. Chercheur, il a mené une réflexion non seulement sur la communication audiovisuelle, mais aussi, et surtout, sur la musique. De fait, l'essentiel de ses travaux consiste en une réflexion sur la nature et la richesse de l'élément sonore, sa substance et sa matérialité, qu'il analyse en utilisant le terme d'objet sonore. A ce titre, son œuvre théorique est aussi importante que sa production musicale proprement dite, relativement réduite.

En 1936, il intègre le Service de la Radiodiffusion Française

En 1944, Pierre Schaeffer crée un studio consacré à l'expérimentation radiophonique au sein de la R.T.F. qui sera à l'origine de la musique concrète. De ses expérimentations au moyen de sons ou de séquences enregistrés sur disques naîtra l'Étude aux chemins de fer. Il écrit plusieurs œuvres avec son plus proche collaborateur Pierre Henry, notamment la Symphonie pour un homme seul (1949-50).

En 1951, il fonde le Groupe de musique concrète, qui devient en 1958 le Groupe de recherches musicales (GRM) de la R.T.F. puis de l'Office de Radio-Télévision Française (ORTF, 1964). Ce Service sera l'embryon de l'Institut national de l'audiovisuel (INA, 1974) et servira de laboratoire à toutes les expérimentations, pour aboutir finalement à la remise en question de notions à priori évidentes comme la musique, l'écoute, le timbre, le son...

En 1960 Pierre Schaeffer cesse de composer, estimant que la musique a plus besoin de chercheurs que d'auteurs

A partir de 1968 il enseigne la musique expérimentale au CSM (Conservatoire supérieur de musique)

Il codifie ses réflexions et son esthétique dans ses écrits, et notamment :

A la recherche d'une musique concrète, *Paris : Seuil, 1952*

Vers une musique expérimentale, *Paris : Richard-Masse, 1957*.

le Traité des objets musicaux, *Paris : Seuil, 1/1966, 2/1977*. De la musique concrète à la musique même, 1977, Rééd., Québec : Mémoire du Livre, 2002.

Œuvres radiophoniques :

La coquille à planètes, 1944

Cantate à l'Alsace, 1945
Une Heure du monde, 1947
Caudel à Brangues, 1953
Dix ans d'essais radiophoniques, 1955 éditions phonurgia nova, arles, 1990, 1 livre et 4 CD

Films :

Essai visuel sur l'objet sonore, 1962
La recherche image, 1965
Dialogue du son et de l'image, 1966
L'observateur observé, 1967

Audition :

Etudes de bruits - 1948

♫ - **Etude aux chemins de fer** : Le thème du chemin de fer est traité librement dans une première partie qui prête à de nombreux développements rythmiques. La première partie se présente un peu comme un thème et ses variations ; puis vient une seconde partie qui s'éloigne volontairement du caractère anecdotique des bruits et qui est cependant fabriquée avec les mêmes éléments. Enfin une coda rappelle le thème initial.

♫ - **Etude aux tourniquets** : La matière sonore de cette étude est fournie par des instruments à lamelles, exotiques ou non, des percussions de bois et deux tourniquets qui donnent deux thèmes caractéristiques.

♫ - **Etude Pathétique ou Etude aux casseroles** : Après un court exposé confié à une, puis à deux boîtes roulantes, un thème lent en opposition fait apparaître un leitmotiv rythmique qui ne cessera jusqu'à la fin. Puis, interviennent des éléments vocaux traités à l'état brut de façon à conserver à tout l'ensemble le même caractère rigoureux. Après un crescendo soutenu par des ritournelles, un diminuendo amène à la conclusion qui est confiée, bien entendu, à une boîte roulante.

♫ - **Symphonie pour un homme seul** - 1950 : Création en concert - 22 mouvements, Paris, Ecole Normale de Musique 18 mars 1950.

Version 12 mouvements, Pierre Henry 1966 - création en concert, Paris, Halles Baltard 26 février 1971.
Deux extraits :

- **Prosopopée I** expose divers matériaux sonores formant une phrase initiale et se poursuit en un développement où alternent le "piano préparé" (voir chapitre John, Cage) et la voix fredonnée. (Une prosopopée est une figure de rhétorique qui consiste à faire parler une personne morte ou absente, un animal, une chose personnifiée ou encore une abstraction).

- **Scherzo**, d'allure humoristique !

26° - Samuel BARBER

1910-1981

Samuel Osborne Barber est né à West Chester (Pennsylvanie) en 1910, il meurt à New York en 1981. C'est un compositeur américain.



Il commence à composer dès l'âge de sept ans. Il étudie au Curtis Institute of Music à Philadelphie avant de devenir élève de l'Académie américaine de Rome en 1935. L'année suivante, il écrit son quatuor à cordes en si mineur, dont il arrangera plus tard le second mouvement, (à la suggestion d'Arturo Toscanini), pour orchestre à cordes sous le nom *Adagio for Strings*, puis pour chœur sous le nom d'*Agnus Dei*. Ce mouvement est devenu très populaire : il est utilisé pour les funérailles d'État et les services commémoratifs publics des États-Unis depuis la mort de Franklin

Roosevelt. On peut l'entendre dans la scène finale du film *Elephant Man* de David Lynch; il fut repris et arrangé par Georges Delerue, comme thème principal du film *Platoon* d'Oliver Stone; on le retrouve dans le jeu vidéo *Homeworld* développé par Relic Entertainment et édité par Sierra.

La popularité de son *Adagio* a quelque peu occulté le reste de son œuvre. Aucune de ses autres pièces n'a connu le même succès, mais certaines sont régulièrement jouées et enregistrées. Toutefois, Barber est considéré comme l'un des plus talentueux compositeurs américains du XX^{ème} siècle. Il a évité les expérimentations de ses contemporains, préférant des harmonies et des formes plus traditionnelles. Son œuvre est mélodique et souvent décrite comme néo-romantique, bien que certaines de ses œuvres ultérieures, notamment le *Third Essay for Orchestra* et la *Medea's Dance of Vengeance*, fassent montre d'une utilisation magistrale d'effets percussifs, de modernisme et d'effets néo-stravinskiens.

Ses œuvres : Ses chansons, avec accompagnement de **piano** ou d'orchestre, comptent parmi les chansons les plus populaires du **XX^{ème} siècle** du répertoire classique américain. Elles comprennent une version de *Dover Beach* de **Matthew Arnold**, initialement écrite pour quatuor à cordes et **baryton**, les *Hermit Songs* d'après des textes irlandais anonymes des **VIII^{ème} siècle** au **XIII^{ème} siècle** et *Knoxville: Summer of 1915*, écrite pour la **soprano Eleanor Steber** et basée sur un texte autobiographique de **James Agee**, introduction de son roman *A Death in the Family*. Barber avait une bonne voix de **baryton** et, pendant quelque temps, a envisagé la carrière de **chanteur** professionnel. Il a réalisé quelques enregistrements, dont celui de sa propre chanson *Dover Beach*.

Musique pour piano : Sa Sonate pour piano, Opus 26 (1949), commandée par **Richard Rodgers** et **Irving Berlin**, a été interprétée pour la première fois par **Vladimir Horowitz**, première œuvre américaine d'envergure pour piano à être ainsi créée par un tel **pianiste** de réputation internationale. Outre sa sonate, ses œuvres pour piano comprennent *Excursions* Opus 20, *Three Sketches*, *Souvenirs* et diverses autres pièces isolées.

Opéra : Barber a également composé plusieurs **opéras**. *Vanessa*, sur un livret de **Gian Carlo Menotti** (son partenaire professionnel et personnel), a été créé au **Metropolitan Opera** à **New York**. Acclamé par la critique et jouissant d'un grand succès populaire, l'opéra vaudra un **Prix Pulitzer** à son compositeur. À sa création européenne, il est accueilli plus froidement, cependant, et reste peu joué sur ce continent, bien que sa popularité se maintienne aux États-Unis. N'ayant jamais été un compositeur prolifique, Barber écrit encore moins après l'échec de son opéra *Anthony and Cleopatra*. Sur un livret du cinéaste et metteur en scène d'opéra **Franco Zeffirelli**, l'opéra avait été commandé pour l'ouverture de la nouvelle **Metropolitan Opera House** du **Lincoln Center for the Performing Arts** en 1966. L'opéra a reçu un accueil plus favorable en 1975, lorsqu'il a été présenté dans le cadre plus intime de la **Juilliard School** avec le partenariat et la mise en scène de **Gian Carlo Menotti**, et a été enregistré par la suite.

Concertos et musique pour orchestre : Barber composera trois **concertos** pour instruments solos et orchestre, un **Concerto pour violon** (terminé en 1939), un **Concerto pour violoncelle** et un *Concerto*

pour piano auxquels il faut ajouter le *Capricorn Concerto* pour flûte, hautbois, trompette et orchestre à cordes. Le Concerto pour piano a été composé à l'intention du pianiste John Browning, qui l'a créé le **24 septembre 1962**, avec **Erich Leinsdorf** et l'**Orchestre symphonique de Boston** au **Lincoln Center**, à New York. Barber a également composé une œuvre virtuose pour orgue et orchestre, *Toccata Festiva*, pour le célèbre organiste **Edward Power Biggs** au début des années 1960. L'**Orchestre philharmonique de New York** lui avait commandé un concerto pour **hautbois**, mais Barber n'en a terminé que la lente *Canzonetta* centrale avant son décès.

Parmi ses pièces purement orchestrales, on compte deux symphonies (1936 et 1944), une ouverture *The School for Scandal* (1932), trois essais pour orchestre (1938, 1942 et 1978) et, enfin, *Fadograph on a Yestern Scene* (1973). *Knoxville: Summer of 1915* est une œuvre pour voix et orchestre. Il a également composé des œuvres chorales de grande envergure, dont *The Lovers* (1971) et les *Prayers of Kierkegaard* (1954), basées sur les écrits du philosophe danois Søren Kierkegaard.

Musique de chambre : Ses œuvres de **musique de chambre** comprennent notamment le **quatuor à cordes** en si mineur Op. 11 d'où est tiré le célèbre "**Adagio**", une Sonate pour violoncelle et piano Op. 6, le **quintette à vent** "Summer Music" Op. 31, qui compte parmi les grandes réussites du répertoire moderne et une "Canzone" pour flûte et piano Op. 38a adaptée du mouvement lent du "Concerto pour piano". En 2010 paraît aux éditions **G. Schirmer** l'intégrale de l'œuvre pour violon et piano, regroupant diverses transcriptions, la *Gypsy Dance* tirée d'un opéra de jeunesse inachevé (à l'âge de 9 ans !) et un fragment de Sonate pour violon et piano datant de 1928.

♫ - **Concerto pour violon et orchestre** composé en 1940.

Le mécène Samuel Fels avait commandé à Barber un concerto pour son fils adoptif, le violoniste Ivo Briselli. Barber commença à l'écrire durant l'été 1939.

D'après ses biographes, Barber aurait engagé un violoniste pour jouer le troisième mouvement, que Briselli aurait jugé injouable, afin de ne pas devoir reverser la somme de son commanditaire.

L'œuvre fut finalement créée par Albert Spalding à Philadelphie le 7 février 1941. Ce concerto comprend trois mouvements : Allegro - Andante - Presto in moto perpetuo

♫ - **Adagio pour cordes** : C'est une œuvre pour orchestre à cordes, arrangée par le compositeur à partir de son premier quatuor à cordes. C'est l'œuvre la plus connue de Barber. et Adagio provient d'un mouvement de son quatuor à cordes n° 1, Op. 11, composé en 1936. Il suit un premier mouvement brutal et très différent, et précède une courte reprise de cette musique.

En janvier 1938, Barber envoya le morceau à Arturo Toscanini. Le chef d'orchestre rendit la partition sans commentaire, et Barber, vexé, évita de le revoir. Toscanini lui envoya alors un mot par le biais d'un ami, disant qu'il envisageait de jouer l'œuvre et qu'il la lui avait rendue parce qu'il l'avait déjà mémorisée¹. L'arrangement de Barber lui-même pour orchestre à cordes fut créé par Arturo Toscanini avec l'orchestre symphonique de la NBC le 5 novembre 1938 à New York.

Le compositeur arrangea aussi le morceau en 1967 pour un chœur de huit chanteurs, sous forme d'

♫ - **Agnus Dei**. (sur le thème de l'Adagio pour cordes)

L'œuvre utilise une forme d'arc : une mélodie ascendante semblable à une marche est inversée, étendue et soumise à des variations.

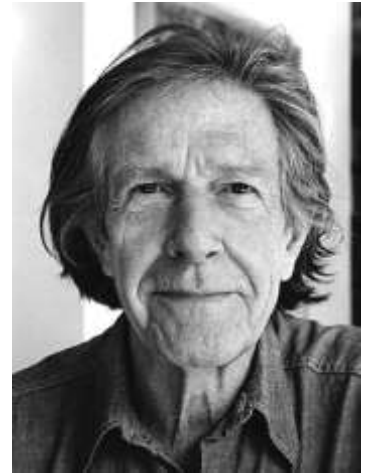
Le long flot de la ligne mélodique se déploie librement au sein de l'ensemble des cordes, par exemple, la première section de l'Adagio commence par la cellule mélodique principale jouée par les premiers violons, mais s'achève avec sa reprise par les altos, transposée en quinte. Les altos poursuivent une variation sur la cellule mélodique dans la deuxième section, les contrebasses restent silencieuses, y compris sur la section suivante. La section médiane étendue commence par le jeu principal des

violoncelles dans une tessiture de mezzo-soprano. Au fur et à mesure que la section se construit, l'ensemble des cordes monte dans la gamme jusqu'à son registre le plus élevé, culminant dans un pic fortissimo-forte immédiatement suivi d'un silence. Une brève série de cordes élégiaques sert de coda pour cette partie de l'œuvre, et réintroduit les contrebasses. La dernière section est une reprise du thème d'origine, avec une inversion de la deuxième partie de la cellule mélodique, jouée à l'unisson par les premiers violons et les altos. La pièce se termine avec les premiers violons jouant lentement les cinq premières notes de la mélodie dans un registre d'alto, soutenant la dernière note après un bref silence et la diminution progressive de l'accompagnement. L'adagio de Barber a quelques ressemblances avec l'adagietto de la Symphonie n° 5 de Mahler.

27° - John CAGE

1912-1992

Le système dodécaphonique : John Milton Cage naît le 05 septembre 1912 à Los Angeles. Après une jeunesse partagée entre l'école, l'animation radiophonique et les leçons de piano, il sort diplômé du Pomona College (Californie). Puis, il sillonne l'Europe, entre 1930 et 1931, afin d'y étudier la peinture, l'architecture et les arts plastiques. De retour aux Etats-Unis, il se consacre à la composition, sur les conseils de son professeur d'harmonie. C'est ce professeur, Cowell, qui, en 1934, lui enseigne le contrepoint et les musiques orientales, à la New School for Social Research de New York. Malgré le manque d'intérêt et de sensibilité de John Cage pour l'harmonie, qu'il considère comme "un mur d'ennui", Arnold Schönberg (fondateur de la seconde Ecole de Vienne, alors exilé aux Etats-Unis à cause du nazisme) accepte de lui enseigner son nouveau système musical : le "**système dodécaphonique**" ou "**méthode à douze tons**" qui ouvrira la voie à la "musique sérielle".



John Cage débute sa carrière d'artiste et compose à Seattle en 1937, sa première pièce : Construction in Metal;. Puis, c'est en créant une musique de film pour le cinéaste Oskar Fischinger qu'il s'oriente davantage vers les percussions et les rythmes. Dès lors, marqué par une nouvelle façon de penser et de réaliser la musique, il fonde son premier orchestre de percussions. La même année, Cage accompagne la classe de danse de la Cornish School de Seattle et fait la connaissance du danseur et chorégraphe Merce Cunningham. De cette rencontre naît une collaboration qui ne cessera qu'à la mort du compositeur.

En 1938, c'est au tour de la chorégraphe Sylvia Fort de commander à John Cage une composition pour sa Bacchanale. Désireux d'écrire une œuvre pour percussions, ce dernier est cependant contraint de modifier son ambition, faute de place sur scène pour la représentation.

Le piano préparé : En perpétuelle recherche de nouvelles sonorités, John Cage a donc l'idée de modifier son piano en insérant entre ses cordes, boulons, vis et autres gommages. C'est ainsi **qu'il invente le piano préparé**. A l'aide de ce nouveau procédé, il compose les Sonates et Interludes, où l'on peut apprécier de nouvelles sonorités se rapprochant parfois des percussions balinaises et des musiques orientales qui l'ont beaucoup inspirées. Pour John Cage, toujours en quête d'innovations, c'est **l'avènement de la bande magnétique dont l'utilisation marque véritablement le point de départ de la musique électronique** (1940-1950) qui lui permet l'exploration de nouveaux espaces sonores. En 1939, il compose une série de pièces intitulées Imaginary Landscape. Ces œuvres sont composées pour divers dispositifs sonores : platines vinyle à vitesses variables, percussions, postes radio...

En 1951, inspiré par les méthodes enseignées dans le livre chinois des mutations i-ching (recueil d'oracles de la Chine ancienne) il réalise la pièce Music of Changes, lui permettant ainsi d'introduire pour la première fois **l'aléatoire** dans sa composition. Le but étant de mieux libérer le son, en lui rendant son caractère brut. Influencé par la philosophie Zen, initié par son maître Daisetz Suzuki, John Cage est le premier à intégrer le concept de non-intention dans la musique.

Dans les années 60, le compositeur se consacre à la diffusion de ses connaissances à travers des conférences, des expositions, des concerts et l'écriture de textes théoriques et philosophiques.

Il meurt à New York le 12 août 1992, laissant derrière lui une œuvre d'une incroyable variété. En intégrant le bruit et le silence dans son travail, il est l'un des premiers théoriciens des musiques actuelles.

Poussé par une envie insatiable d'expérimenter et d'innover, John Cage s'est élevé au rang des plus grands compositeurs du XXème siècle.

Audition :

♪ - **4'33** : Le 29 août 1952 à Woodstock, David Tudor ouvre le couvercle de son piano, marquant ainsi le début de la performance puis, le referme, après un laps de temps défini par son auteur, pour en marquer la fin. Il n'a pas émis une seule note. Ainsi, l'auditeur doit prendre pleinement conscience de l'existence d'un environnement sonore (toux, rires, chuchotements de la salle...), abstraction faite de la musique qu'il vient écouter de coutume. Ici, dans un contexte de prime abord pétri de non-sens et d'absurde, ce qui est porté à la conscience, c'est la non-existence du silence. D'après Cage, **le silence n'est pas acoustique ; c'est un changement d'esprit. La musique est continue. C'est nous qui nous en détournons !**

♪ - **Second Construction pour ensemble de percussions** : (1983) ; Second Construction pour quatuor de percussions date de 1940. John Cage venait alors de s'affirmer par l'utilisation du "piano préparé" auquel il recourt également dans cette pièce : le timbre de l'instrument est modifié par le placement sur ses cordes de divers objets (vis, pièces de monnaie, élastiques...). L'instrumentarium percussif est plus traditionnel : l'œuvre commence sur un rythme de danse, perturbé par des décalages ou superpositions qui en rompent perpétuellement la continuité.

♪ - **Music pour cinq pianos** : Écoutons attentivement le son de ces pianos préparés. Cet enregistrement a été effectué dans une salle de concert spécialement sélectionnée afin qu'il puisse bénéficier d'une acoustique naturelle. C'est l'instrumentiste qui décide le tempo de chaque page en fonction du temps qui lui est imparti dans le concert ce qui veut dire que les productions sont toutes différentes et sont fonction de ce que décide le pianiste

28° - Benjamin BRITTEN

1913-1976-

Benjamin Britten naît le 22 novembre 1913 à Lowestoft. Son père est chirurgien-dentiste, sa mère est secrétaire honoraire de la chorale locale. Elle chante et joue du piano et reçoit enfin de nombreux musiciens, grâce à sa charge de secrétaire. Elle lui donne ses premières leçons de piano, de viole et d'harmonie, il a 10 ans.

À 11 ans, Benjamin Britten rencontre le compositeur anglais Franck Bridge, amateur de viole. En 1927, à l'âge de treize ans, Britten prend des cours de composition avec Frank Bridge dont l'influence sera décisive. Il travaille ensuite avec John Ireland au Royal College of Music. Il prend des leçons de piano à Londres avec Harold Samuel. A 17 ans, Benjamin Britten obtient une bourse de composition au Royal College de Musique de Londres où il étudie le piano avec Arthur Benjamin, la composition avec John Ireland.

Benjamin fait une autre rencontre décisive, W.H. Auden avec qui il collaborera pour les meilleurs documentaires de l'histoire du cinéma. Leur association sera longue et fructueuse, Christopher Isherwood, nouvelliste, les rejoindra ensuite. En 1935, il signe un contrat avec l'éditeur Ralph Hawkes. Il sera son éditeur pendant 20 ans.

En quelques années, il devient un excellent technicien. Il doit son premier succès international à ses "**Variations sur un thème de Frank Bridge pour orchestre à cordes**" données au Festival de Salzbourg en 1937. Il part avec ses amis au Canada puis à New York. Le rythme de composition de Benjamin Britten est régulier, constant et c'est aux Etats-Unis qu'il aborde totalement la composition. En 1940, le British Council lui commande une célébration la "**Symphonie Requiem**" en trois mouvements elle sera dirigée par Sir John Barbirolli à New-York en 1941. Il suffira de trois années pour que Benjamin Britten acquière une solide renommée aux Etats-Unis. Sa musique est jouée par les plus grands orchestres.



Il repart en Angleterre en 1942, il a 30 ans. En 1947, il crée l'English Opera Group et en 1948, il fonde avec le chanteur Peter Pears le Festival D'Aldeburgh, qui devient rapidement une institution culturelle de la plus haute importance en Angleterre. Britten reçoit l'ordre du mérite en 1965 et en juin 1976, quelques mois avant sa mort, la reine Elisabeth II l'élève au rang de pair de Grande-Bretagne, faisant de lui le premier compositeur à porter le titre de lord. Britten est le compositeur le plus important de la musique anglaise du XXème siècle. C'est en effet, un compositeur extrêmement fertile. Il a abordé tous les genres, avec une prédilection pour la musique à texte. C'est avant tout à l'opéra (plus d'une quinzaine depuis "**Paul Bunyan**" 1941 jusqu'à "**Death in Venice**" 1973) qu'il a acquis sa célébrité. Le cor naturel inspirait Benjamin Britten dans son écriture de la "**Sérénade pour ténor, cor et cordes**".

Il meurt le 4 décembre 1976 à Aldeburgh.

Audition :

♫ - **Simple Symphony pour orchestre à cordes opus 4**, ou quatuor à cordes, composée en 1933-1934. Créée le 6 mars 1934 à Norwich, Stuart Hall, par The Norwich String Orchestra, sous la direction de Benjamin Britten

La Simple Symphony de Benjamin Britten, aussi étrange que naïve d'apparence, fut composée par Benjamin Britten à partir de décembre 1933 et achevée quelques semaines plus tard. Elle utilise des thèmes, voire des pages entières écrites antérieurement, notamment des œuvres de musique de chambre datant des années 20, alors que le musicien n'était encore qu'un très jeune apprenti compositeur. Ecrite pour quatuor à cordes : deux violons, un alto et un violoncelle, elle est très souvent interprétée par un orchestre de cordes.

L'œuvre, créée sous la direction de Britten par un orchestre d'amateurs, fut dédiée à Audrey Alston (Mrs Lincoln Sutton), son professeur d'alto. Elle multiplie les humeurs contrastées. Il s'agit d'un petit chef d'œuvre considéré par son auteur comme un simple "péché de jeunesse". Peut-être est-ce la raison pour laquelle Britten s'est amusé à donner des titres pleins de fantaisie à chacun des quatre mouvements de sa partition :

1er mouvement : Boisterous Bourrée (bourrée impétueuse) - Allegro ritmico ; c'est une partie remplie de bonhomie

2^{ème} mouvement : Payful Pizzicato (pizzicato enjoué) - Presto possibile pizzicato sempre ; tous les instruments abandonnent ici l'archet pour jouer en pizzicato c'est-à-dire en pinçant les cordes ce qui donne légèreté, espièglerie et plaisanterie.

3ème mouvement : Sentimental Sarabande - Poco lento e pesante ; ici c'est la mélancolie, la délicatesse qui dominant.

4^{ème} mouvement : Frolicsome Finale (Finale espiègle) - Prestissimo fuoco. C'est un mouvement exubérant, endiable.

♫ - **Temporal Variations pour hautbois et piano** : Cette oeuvre a été créée le 15 décembre 1936 au "Wingmore Hall" à Londres sous le nom de "Temporal Suite". Elle a été dédiée à Montagu Slater (Charles Montagu Slater est né le 23 septembre 1902, mort le 19 décembre 1956. C'est un poète, romancier, scénariste et librettiste anglais.

1° - **Thème** (Andante rubato) ; 2° - **Oration** (Lento quasi recitativo) ; 3° - **March** (Alla Marcia) ; 4° - **Exercises** (Allegro molto e con fuoco) ; 5° - **Commination** (Adagio con fuoco) ; 6° - **Chorale** (Molto lento) ; 7° - **Waltz** (Allegretto rubato) ; 8° - **Polka** (Tempo di polka - Allegro) ; 9° - **Resolution** (Maestoso, non troppo lento).

♫ - **Variations sur un thème de Frank Bridge opus 10** - la composition date de 1937 et la création eut lieu à Salzbourg le 27 août de la même année.

En mai 1937, le chef d'orchestre Boyd Neel est invité à se produire pour le mois d'août avec son orchestre à cordes au Festival de Salzbourg sous la condition expresse de donner la première mondiale d'une œuvre d'un compositeur britannique. Face au peu de temps octroyé pour la composition d'une œuvre, il contacte Benjamin Britten dont il se souvient de la facilité d'écriture. Ce dernier accepte et commence la composition de **Variations sur un thème de Frank Bridge** le 5 juin 1937 proposant une première ébauche à Boyd Neel dix jours plus tard et la version définitive de la pièce le 12 juillet 1937. L'œuvre est jouée le 27 août comme prévu et marque la reconnaissance sur la scène internationale de Britten.

Variations sur un thème de Frank Bridge (1879-1941) est composé sur le thème de "Idyll" un quatuor à cordes de 1906 de Frank Bridge, qui fut le professeur de Britten dans les années 1920. Elles sont constituées de onze mouvements :

Introduction et thème
Adagio
March
Romance
Aria Italiana
Bourrée classique
Wiener Walzer

Moto perpetuo
Funeral March
Chant
Fugue et Finale

29° - Henri DUTILLEUX

1916-

Compositeur français né en 1916 à Angers, Henri Dutilleux, entre en 1933 au Conservatoire de Paris où il suit les cours de contrepoint et fugue avec Noël Gallon, de direction d'orchestre avec Philippe Gaubert, de composition avec Henri Busser et d'histoire de la musique avec Maurice Emmanuel. Il y reçoit un premier prix d'harmonie, de contrepoint et de fugue, puis obtient le Grand Prix de Rome en 1938 avec la cantate *L'anneau du Roi*.



Il étudie à cette époque le traité de composition de Vincent d'Indy, découvre Stravinsky, Bartók et le sérialisme, mais restera toujours en marge de ces diverses esthétiques. Nommé en 1942 chef de chant de l'opéra de Paris puis directeur du service des illustrations musicales de la Radiodiffusion française en 1945, il occupera ce poste jusqu'en 1963. Cette expérience très enrichissante, lui permet de côtoyer toutes les tendances artistiques.

La renommée d'Henri Dutilleux est internationale aussi bien en tant que compositeur qu'en tant qu'enseignant. Il mène une importante activité de pédagogue, nommé professeur de composition en 1961 à l'École Normale Supérieure, puis au conservatoire supérieur de Paris de 1970 à 1984. Il est invité dans de nombreux pays comme professeur et conférencier. Deux fois, en 1995 et en 1998, il est appelé en résidence au Tanglewood Music Center.

Henri Dutilleux devient membre associé de l'Académie Royale de Belgique en 1973, membre honoraire de la Royal Academy de Londres en 1966, du conseil international de la musique de l'UNESCO, de l'American Academy and Institute of Arts and Letters de New York en 1981, de l'Accademia Nazionale Santa Cecilia à Rome en 1993, et en 1998, il est membre de la Bayerische Akademie der Schönen Künste à Munich.

Les premières œuvres du compositeur sont créées pendant la guerre : Quatre mélodies pour chant et piano en 1943, *Geôle* pour voix et orchestre en 1944. Roger Désormière et l'Orchestre National créent sa première symphonie en 1951 et la compagnie Roland Petit, le ballet *Le Loup* en 1953. Charles Münch à Boston crée *La Deuxième Symphonie* en 1959 puis les *Métaboles* en 1965, une de ses œuvres les plus fréquemment interprétées. Son quatuor à cordes *Ainsi la nuit* (1977) rencontre un succès exceptionnel. Il écrit des œuvres pour son épouse, la pianiste Geneviève Joy, ainsi que pour de nombreux autres grands interprètes : le concerto pour violoncelle et orchestre : *Tout un monde lointain* (1970) lui est commandé par Mislav Rostropovitch. Il compose *Sur un même accord* en 2002 pour la violoniste Anne-Sophie Mutter, *Correspondances* en 2003 pour la soprano Dawn Upshaw.

Le travail d'Henri Dutilleux est maintes fois couronné. En 1967 il reçoit le grand prix national de la musique en pour l'ensemble de son œuvre, en 1983 le grand prix international du disque de Montreux. En 1987, on lui décerne le prix international Maurice Ravel et celui du Conseil International de la Musique. Il reçoit en 1994 le Praemium Imperiale du Japon pour l'ensemble de son œuvre et en 1998, le Royal Philharmonic Society Awards pour *The Shadows of Time*. Pour cette pièce, il reçoit aussi en 1999 le prix de Cannes et la même année, le grand prix de la presse musicale internationale.

En 2005, lui est attribué le prix international Ernst von Siemens.

Audition :

Tout un monde lointain : C'est une œuvre pour violoncelle et orchestre composée entre 1967 et 1970 pour Mstislav Rostropovitch . Elle est considérée comme l'une des œuvres les plus importantes du répertoire pour violoncelle du 20ème siècle. L'œuvre puise son inspiration dans les poèmes de Charles Baudelaire.

L'œuvre a été commandée par Igor Markevitch pour les Concerts Lamoureux et Mstislav Rostropovitch autour de 1960. Occupé par d'autres projets, Dutilleul a achevé le concerto en 1970. Markevitch ayant quitté les Concerts Lamoureux en 1961, c'est Serge Baudo qui dirigea pour la première par l' Orchestre de Paris, Rostropovitch étant le soliste, au Festival d'Aix-en-Provence (25 Juillet, 1970).

La pièce comporte cinq mouvements, chacun portant un titre et l'extrait d'une citation d'un poème Les fleurs du mal, de Charles Baudelaire. Le titre de de l'œuvre est lui-même une citation du poème La chevelure : "Tout un monde lointain, absent, presque défunt" qui est inclus dans Les fleurs du mal . En outre, chaque mouvement est préfacé par une citation de Baudelaire.

1er mouvement : Enigme ; 2ème mouvement : Regard ; 3ème mouvement : Houles ; 4ème mouvement : Miroirs ; 5ème mouvement : Hymne

1er mouvement : Énigme (Enigma): Très libre et souple

"... Et dans cette nature étrange et symbolique.." (à partir de Poème XXVII)

2ème mouvement : Regard (Gaze): extrêmement calme

"... Le poison qui découle

De tes yeux, de tes yeux verts,

Lacs où mon âme tremble et se voit à l'envers "(Le poison)

3ème mouvement : Houles (Surge): Large et ample

"... Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve

de voiles, de rameurs, de flammes et de mâts ... " (La chevelure)

4ème mouvement : Miroirs (miroirs): Lent et Extatique

"... Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux

qui reflètera leurs doubles lumières

dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux ... " (à partir de La Mort des amants)

5ème mouvement : Hymne (Hymne): Allegro

"Gardez vos rêves :

les sages n'en ont pas d'aussi beaux que les fous !" (À partir de La Voix)

Tous les mouvements s'enchaînent.

30° - Leonard BERNSTEIN

1918-1990

Chef d'orchestre et compositeur américain, Leonard Bernstein est né le 25 août 1918 à Lawrence dans le Massachusetts, il est mort le 14 octobre 1990 à New York

Issu d'une famille de juifs russes immigrés, Bernstein, pianiste de talent, chef d'orchestre fougueux, compositeur populaire, va être, jusqu'à sa mort, l'un des personnages les plus en vue de la musique américaine. Diplômé d'Harvard, il étudie le piano et la direction d'orchestre (avec Fritz Reiner) et l'orchestration à Philadelphie. Il fait des arrangements musicaux sous le pseudonyme de Lenny Amber. Chef assistant d'Arthur Rodzinski à l'Orchestre Philharmonique de New-York, il est amené à remplacer Bruno Walter et c'est le début d'une grande carrière de chef d'orchestre. De 1945 à 1948, Bernstein dirige le New-York City Center Orchestra. En 1953, il est le premier chef américain invité à l'Orchestre Symphonique de la Scala de Milan. Puis encore, le premier américain à être nommé directeur musical de l'Orchestre Philharmonique de New-York en 1958. L'Orchestre lui donnera, à son départ, le titre honorifique de "chef lauréat" jamais décerné auparavant. A partir de 1969 Bernstein mène une carrière de chef invité dans le monde entier (Orchestre Philharmonique de Vienne, Philharmonie d'Israël, Orchestre Symphonique de Londres, Orchestre National de France...) et il consacre davantage de temps à la composition.



Comme chef d'orchestre Bernstein a fait connaître la musique contemporaine en créant des oeuvres de Ives, Poulenc, Messiaen, Copland, Henze, Barber...

En plus de la composition, les activités de Bernstein ont toujours été multiples : concerts, enseignement, conférences, il joue également en soliste des concertos de Mozart, Ravel et Gershwin et publie aussi quelques poèmes.

La gloire est venue en 1957 lorsque Leonard Bernstein a composé la comédie musicale *West Side Story* pour Broadway, dont il a été tiré un film. Mais il a écrit aussi des oeuvres pour orchestre (notamment trois Symphonies), de la musique de chambre (*Brass music*, 1948 ; *Red, White and Blues* pour trompette et piano, 1984), un opéra (*Trouble in Tahiti*, 1952), une opérette (*Candide*, 1955), de la musique sacrée (*Messe*, 1971), des musiques de scène (*Wonderful town*, 1953 ; *A Quiet place*, 1983), et de nombreuses musiques de film...

Le style de Bernstein mêle le jazz, la musique populaire, le choral religieux, les *songs*, l'opéra italien, la pop music... On retrouve dans ses oeuvres les influences de Stravinsky, Copland, Mahler et Hindemith. Dans un langage universel et accessible, il parvient à traiter certains grands thèmes, celui de la condition humaine, celui de la foi perdue et reconquise.

© Ircam-Centre Pompidou, 2007

Audition :

♪ - **West Side Story (extraits)** - comédie musicale - Livret : Stephen Sondheim - Chorégraphie et mise en scène : Jerome Robbins - Réalisation : Robert Wise

Qu'est-ce qu'une comédie musicale ? C'est une pièce de théâtre chantée, parlée, dansée. Le synopsis en est très souvent léger, sauf pour West Side Story.

Apparue au XXème siècle aux Etats-Unis, la comédie musicale hérite du mariage du théâtre, de la musique vocale et instrumentale des siècles précédents, du ballet. La mise en scène est très importante ; elle associe la chorégraphie, les décors (peinture, sculpture, architecture), les effets spéciaux.

Principaux personnages

Sharks (Portoricains)

Bernardo = chef

Maria = sœur de Bernardo

Anita = fiancée de Bernardo

Chino = ami de Maria

Jets (Américains)

Tony = ex chef qui travaille chez Doc

Riff = nouveau chef

Ice = membre de la bande = réfléchi, posé

Action = membre de la bande = exalté

Doc = commerçant

Tout aurait démarré au cours de l'année 1949 quand le chorégraphe américain Jerome Robbins envisage l'adaptation scénique de Roméo et Juliette de Shakespeare, à l'époque moderne. L'idée prend son temps mais suit son chemin. Jerome Robbins devient le maître d'œuvre du projet qu'il a esquissé et qui deviendra West Side Story.

Leonard Bernstein et Arthur Lorents entrent à leur tour rapidement en piste, respectivement pour la musique et le livret. Bernstein est un jeune chef d'orchestre classique, plein de fougue, extraverti. Bernstein submergé par les commandes et le travail décide d'ajourner le projet.

A ce moment, en 1953, Laurents rencontre un jeune compositeur lyrique Stephen Sondheim. A eux, ils parviennent à persuader Bernstein de laisser pour un temps ses compositions en cours – qu'il confiera d'ailleurs à Sondheim -.

La grande idée qui donnera sa vigueur au projet est la réactualisation de Roméo et Juliette dans une situation moderne et réaliste. Les créateurs puisent dans les faits tragiques de la vie quotidienne américaine les éléments qui animeront le drame :

- la guerre des gangs entre les communautés hispaniques (les Sharks) et américaines (les Jets) et la révélation des limites de l'intégration à l'américaine.

Le travail de composition commence en 1954 à l'origine sans Sondheim. Ce dernier intègre le projet vers 1956. Fin 56, début 57 au moment d'entamer les répétitions, des doutes apparaissent sur la valeur du livret. En effet, le climat haineux entre les deux communautés laisse deux morts dès la fin du premier acte. West Side se termine ensuite sur le massacre des protagonistes. Les producteurs du spectacle sont réticents, certains même ne souhaitent plus s'engager dans le financement du projet.

Un mécène Harold Prince apprécie le spectacle et décide d'apporter une aide financière. Le spectacle sera présenté, officiellement, en 1957.

Synopsis : Deux bandes de jeunes les "Jets" (américains) et les "Sharks" (portoricains) se disputent la domination d'un quartier populaire de New York, le West Side. De harcèlements en escarmouches, de la guerre de nerfs en batailles rangées en passant par des provocations et défis de toutes sortes, les deux gangs préparent la guerre et finissent par la faire.

Dans cet affrontement ce ne sont pas seulement des rivalités de voyous qui sont en jeu, mais des conflits culturels et raciaux.

Maria, sœur du chef des Sharks tombe amoureuse de Tony, chef des Jets et réciproquement. Amour-passion total, tragique. Un amour qui deviendra impossible à cause de la haine entre les deux gangs.

Extraits de la comédie musicale :

- Tonight
- Le bal
- Maria
- America
- I feel Pretty
- Préparation de l'affrontement
- La bagarre
- Mort de Tony

♪ - **Candide : Ouverture** (Allegro con brio) ; **Candide** (1956) est une opérette basée sur le conte philosophique éponyme de Voltaire. Le livret original a été écrit par Lillian Hellman cependant, depuis 1974, c'est souvent le livret d'Hugh Wheeler qui est utilisé car il est plus fidèle au texte de Voltaire. Le premier parolier était Richard Wilbur, mais John La Touche Dorothy Parker, Lillian Hellman, Stephen Sondheim et Leonard Bernstein ont également contribué au texte. Hershy Kay, John Mauceri et Maurice Peress contribuèrent, eux, à l'orchestration.

Candide fut d'abord conçue comme une pièce de théâtre musical et Bernstein fut si enthousiasmé par ce projet qu'il parvint à convaincre Lillian Hellman d'en faire une "opérette comique" ; elle rédigea ainsi le livret original.

Candide fut créé le 1^{er} décembre 1956 à Broadway dans une production mise en scène par Tyrone Guthrie l'orchestre était dirigé par Samuel Krachmalnick. Le décor et les costumes avaient été créés par Oliver Smith et Irene Sharaff respectivement. La chorégraphie était de Anna Sokolow. Le show présentait : Robert Rounseville dans le rôle de Candide, Barbara Cook dans le rôle de Cunégonde, Max Adrian dans le rôle du docteur Pangloss, et Irra Petina dans le rôle de La Vieille Dame. Même si cette production fut un désastre, ne durant que deux mois pour un total de 73 représentations, la plupart des chansons furent enregistrées sur un album devenu culte depuis. Le livret de Hellman a été critiqué dans The New York Times comme étant trop sérieux.

Même si l'œuvre avait reçu des critiques mitigées, la musique attira immédiatement l'attention des critiques. À peine un mois après la première, "Overture to Candide" fut présentée par le New York Philharmonic. Cette ouverture devint immensément populaire et fut jouée par des centaines d'orchestres à travers le monde pendant les deux années suivantes.

♪ - **Fancy Free** - ballet : remonte à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, avant Hiroshima. La musique déborde d'enthousiasme, de joie, de rêve, de fougue et d'innocence. Bien que sophistiquée musicalement cette œuvre décrit la simplicité exubérante de la jeunesse.

Ballet de Jerome Robbins sur une partition de Leonard Bernstein, les décors sont d'Oliver Smith, l'éclairage de Ronald Bates. La première eut lieu le mardi 18 Avril 1944 à l'ancien Metropolitan Opera House de New York. Une partie de la partition a été utilisée dans les premières scènes du film d'Alfred Hitchcock "Fenêtre sur cour".

Scénario

La scène se situe à New York dans un bar et, à l'extérieur, sur le trottoir, en temps de guerre. Trois marins en congé arrivent bruyamment pour prendre un verre ; ils sont à la recherche de compagnie féminine. Une jeune fille passe et les trois marins se disputent pour capter son attention. Elle hésite et s'échappe, poursuivie par deux des marins. Le troisième, se heurte à une autre jeune fille et l'invite à boire avec lui.

Il impressionne par la narration qu'il fait de ses exploits militaires et ils dansent un passionné "Pas de deux"..

Les deux autres marins reviennent avec la première jeune fille, qui reconnaît une amie en la deuxième jeune fille. Trois marins mais seulement deux jeunes filles..... Deux couples dansent mais il reste un solitaire.

Il est décidé que les trois marins organiseront un concours de danse et le perdant devra accepter le verdict des jeunes filles. Chaque marin effectue une variation en solo (un galop, une valse et un danzon) mais ils sont de force égale et les jeunes filles ne peuvent se décider !.. Les garçons en viennent aux mains. Les jeunes filles ont peur et s'enfuient. Voyant leurs compagnes disparaître, les marins se relèvent et vont prendre un autre verre... Une autre jeune fille passe et voici que nos trois garçons se lancent à sa poursuite.....

L'intrigue a beau relater l'histoire de marins en permission, la guerre n'est jamais mentionnée sinon dans un contexte lointain, empreint d'une légère nervosité.

"Dans les années 50, la bombe atomique a explosé, la ville semble agitée et la chasse aux sorcières bat son plein. La musique de mon père se fait le témoin de son temps. Dans *On the Waterfront* et *West Side Story* elle devient plus dure, plus tranchante et dans *Candide*, plus ironiquement détachée. Jamais pourtant elle ne perd son optimisme, sa joie et sa vitalité....." - Alexander Bernstein

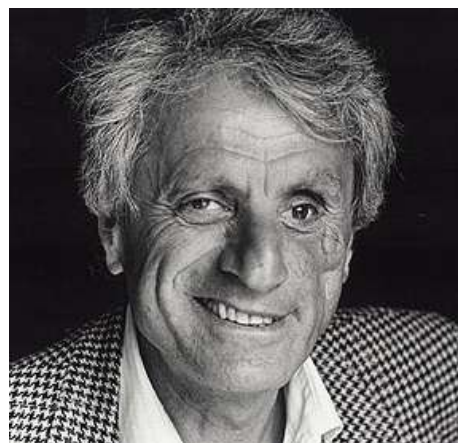
- Entrée des trois Marins
- Scène dans le Bar
- Entrée de deux Jeunes filles
- Pas de deux
- Trois Variations sur des Danses :
 - Galop
 - Valse
 - Danzon (danse officielle de Cuba, c'est aussi une forme musicale active au Mexique et appréciée à Porto Rico).
- Finale

31° - Iannis XENAKIS

1922-2001

Compositeur, architecte et ingénieur civil d'origine grecque, naturalisé français, **Iannis Xenakis** est né le 29 mai 1922 à Braïla, en Roumanie, il est mort le 4 février 2001 à Paris. Il s'efforça durant toute sa carrière, de relier les **concepts mathématiques** à l'organisation d'une composition musicale, en utilisant la théorie des ensembles, la logique symbolique et le calcul des probabilités. Il est l'inventeur de la **méthode stochastique** = **aléatoire**.

Iannis Xenakis est diplômé de l'Ecole Polytechnique d'Athènes. Résistant de la Deuxième Guerre mondiale, il est condamné à mort et se réfugie en France en 1947, avant d'être naturalisé français en 1965.



De 1948 à 1960 il travaille avec l'architecte Le Corbusier.

De 1950 à 1953 il étudie la composition avec Arthur Honegger, Darius Milhaud et Olivier Messiaen. Xenakis participe en tant qu'architecte à l'Exposition universelle de Bruxelles en 1958, il y fait la connaissance de Varèse.

C'est en 1955, avec son œuvre *Metastasis* pour 61 instruments, qu'il se fera connaître : cette œuvre est fondée sur les mêmes calculs et les mêmes configurations que ceux qui lui ont servi pour une de ses réalisations architecturales. Il va être soutenu par le chef d'orchestre Hermann Scherchen, puis par Pierre Schaeffer qui l'accueille très librement en 1957 dans le Groupe de Recherches Musicales de RTF.

Il réalise différents spectacles sons et lumières qui marquent leur époque, notamment en 1967 à l'Exposition universelle de Montréal, et en 1977 lors de l'inauguration du Centre Pompidou.

La fin des années 50 voit le début d'un certain succès, et la parution en 1963 de son ouvrage *Musiques formelles*, marque une date, en regroupant certains de ses articles théoriques et en divulguant ses hypothèses. Il va donner des cours aux Etats-Unis, à Tanglewood, à Berlin Ouest, à Londres...

De 1972 à 1989, il enseigne à l'Université de Paris I. Il fonde et dirige le Centre d'études mathématiques et automatiques musicales (Cémamu) à Paris en 1966 et le Center for Mathematical and Automated Music à l'Université d'Indiana aux Etats-Unis. Il reçoit de nombreux prix (Médaille d'or de Ravel en 1974, Grand Prix national de la musique en 1976, Prix Beethoven de la Ville de Bonn en 1977).

Iannis Xenakis s'éteint le 04 février 2001 à Paris.

Audition :

♫ - *Pléiades pour six percussionnistes* - C'est une œuvre de concert, commandée par la ville de Strasbourg. Composée en 1978-1979, elle est créée le 3 mai 1979 à Mulhouse par l'ensemble Les Percussions de Strasbourg et les Ballets du Rhin (France).

L'œuvre de Xenakis met en valeur une formation instrumentale splendide et imposante. Elle est articulée en quatre mouvements.

1° - "**Mélanges**", avec tous les instruments, comme une synthèse.

2° - "**Métaux**", et son sixxen, instrument spécialement conçu pour cette pièce, au son proche du gamelan d'Indonésie

3° - "**Claviers**", avec les instruments aux plaques sonores accordées, fluide (vibraphones, marimba, xylophone...)

4° - "**Peaux**", et ses instruments à peaux accordés (grosse caisse, bongos, timbales, tumba, toms-toms...)

Sixxen : de "Six" (percussionnistes) et "xen" pour Xenakis) ; instrument construit pour l'occasion.

Le titre de l'œuvre fait allusion aux Pléiades de la mythologie, à cause de leur nombre et à la constellation des Pléiades et à cause de leur disposition arbitraire.

Iannis Xenakis décrit cette œuvre comme une polyrythmie fondée sur l'idée de répétition, de transformation, de superposition, de copies avec des variations rythmiques dues au hasard. Il s'agit de **musique aléatoire**, qui relève du hasard. Ces variations doivent donner l'idée de nuages, de galaxies, de tourbillons.



Les Pléiades évoquent d'ordinaire l'amas d'étoiles étincelantes dans l'épaule droite de la constellation du Taureau. Dans l'hémisphère nord, les Pléiades ne sont visibles qu'en hiver. Un télescope permet d'observer des douzaines d'étoiles dont six seulement sont visibles à l'œil nu ainsi qu'un léger brouillard laiteux dans la même zone.

Selon la mythologie grecque, cet amas d'étoiles représente les sept sœurs ou Pléiades, servantes d'Artemis, Déesse de la Lune. L'une des sœurs, Electre, aurait disparue sous forme de comète, rongée de chagrin après le siège et la destruction de la ville de Troie construite par son fils Dardanus, victime du célèbre stratagème du cheval de Troie. La blancheur et le brouillard dans lesquels les Pléiades apparaissent seraient le résultat des pleurs versés par les six sœurs abandonnées par Electre.

Les instruments choisis sont diatonique, comme dans la musique indonésienne, afin de s'éloigner de la musique occidentale. Ils vont des claviers aux divers instruments à percussion dont le "sixxen". A l'écoute du sixxen, on pense immédiatement au gamelan d'Indonésie, en particulier à ceux de Bali (voir chapitre Steve Reich), aux instruments utilisés dans la musique de fête au Japon, aux carillons des églises du bassin méditerranéen et aux cloches à vache des Alpes.

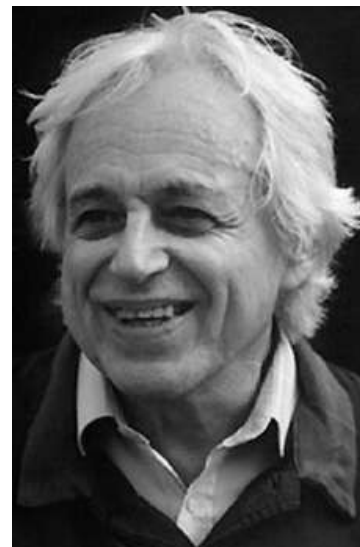
32° - György LIGETI

1923-2006

C'est un compositeur roumano-hongrois, naturalisé autrichien. Il est né en Roumanie le 28 mai 1923 et mort le 12 juin 2006 à Vienne.

Initialement formé au conservatoire de Cluj, en Transylvanie, le jeune Ligeti dut interrompre ses études en 1943, à la suite des mesures antisémites prises successivement par le régent Horthy et le régime des Croix fléchées*. La presque totalité de sa famille disparut en déportation, seule sa mère survécut.

Après la Seconde Guerre mondiale, il part étudier la musique et la composition à l'Académie Franz Liszt à Budapest, avant de se réfugier à Vienne. Après l'écoute du **Chant des adolescents de Karlheinz Stockhausen**, il contacte ce dernier qui accepte de l'intégrer à son studio de Cologne, où il rencontre Pierre Boulez, Luciano Berio et Mauricio Kagel, avec qui il travailla.



Il s'installe à Vienne en 1959 et obtient la nationalité autrichienne en 1967. Par la suite, il enseigne à Darnstadt ainsi qu'à Stockholm ; il devient titulaire d'une chaire de composition au conservatoire de Hambourg en 1973. En 2003, il reçoit le Prix Kossuth.

Il décède en 2006, il est enterré au cimetière central de Vienne. Il était membre de l'Académie roumaine.

L'œuvre de Ligeti est des plus diverses, puisqu'elle va de la pièce pour piano seul, à l'opéra, en passant par la musique de chambre, la musique symphonique, électronique et par des formations plus anecdotiques (Poème symphonique pour 100 métronomes), sans oublier l'orgue et le clavecin qui apparaissent assez peu dans la musique contemporaine.

Les œuvres de la période hongroise de Ligeti, ainsi les onze pièces de **Musica ricercata** sont écrites en utilisant seulement deux notes pour la première pièce (la deuxième note n'apparaissant d'ailleurs qu'à la dernière mesure), puis trois et ainsi de suite jusqu'à la dernière pièce qui est **dodécaphonique**. Malgré cette œuvre, Ligeti restera à distance du dodécaphonisme ou de la musique sérielle. Six de ces pièces furent arrangées pour quintette à vent.

Ligeti n'hésite pas à utiliser la technique de l'utilisation d'un même son dans plusieurs voix à des vitesses presque identiques. D'autres techniques seront créées par Ligeti (voir les auditions).

Aventures et **Nouvelles aventures** constituent une forme de théâtre musical utilisant des techniques vocales inhabituelles (cri, grognement, rire...).

Les œuvres de la dernière période (concertos pour piano, pour violon, Etudes pour piano), suivant en cela une tendance générale de la musique contemporaine, renouent plus ou moins avec la tradition en utilisant diatonisme et mélodie mais, l'invention et la facétie du compositeur restent intactes.

L'esthétique de Ligeti est passionnante car, dans un XXème siècle où fleurissent les écoles, où il est rassurant de pouvoir "nommer" et ranger des musiques difficiles à appréhender par l'écoute, car très déstabilisantes pour l'oreille, Ligeti fait figure d'électron libre. Sa musique a d'abord été influencée par le néo-folklorisme de Bartók, a rejoint quelque temps Stockhausen et la **musique électronique**, a fait quelques incursions dans le **domaine sériel**... mais, hors de question pour Ligeti de se laisser enfermer.

Il n'hésite pas à emprunter des éléments et procédés de courants musicaux divers et variés mais on ne peut le ranger dans les compositeurs "post-modernes".

Il partage avec l'essentiel des compositeurs du XX^{ème} siècle une attention particulière portée au son, devenu un paramètre aussi important que la mélodie, l'harmonie et le rythme. Aux schémas rigides, il préfère l'expérimentation continue et le jeu, jeu qu'illustre son goût pour les "illusions sonores" ou l'utilisation insolite de la voix.

Proches des expériences existentielles de la méditation, cette musique nous procure une sensation de plénitude. Les dissonances qui sont créées nous transportent dans un espace proche du vide mais peuplé tout de même des vibrations essentielles de la vie.

C'est pourtant bien la seule certitude que nous pouvons avoir. Nous mourrons un jour. De la même manière que nous sommes nés un jour, la disparition est inéluctable. Ce segment de temps que nous passons ici bas est donc mortifère.

Le réalisateur Stanley Kubrick utilisa plusieurs fois la musique de György Ligeti dans ses films, en particulier **Atmosphères**, **Requiem** et **Lux Aeterna** dans 2001, Odyssée de l'espace et **Musica Ricercata** dans Eyes Wide Shut, Lontano dans The Shining.

Audition :

♪ - **Atmosphères pour grand orchestre (1961)**. Cette œuvre fut créée par l'Orchestre du Südwestfunk Baden-Baden, sous la direction d'Hans Rosbaud. L'orchestre composé de 89 musiciens et autant de parties réelles (une partition par instrumentiste), interprète une œuvre de fusion qui débute paisiblement par un long accord tenu. Un cluster (grappe de sons voisins d'un intervalle de seconde, couvrant ici cinq octaves) qui se transforme progressivement (un canon de 56 voix aux cordes) pour évoluer vers un fourmillement continu, mystérieux.

L'impression que donne cette œuvre est celle d'une toile d'araignée qui n'en finit pas de se propager sans bord ; aucun motif net, aucune structure rythmique n'est audible de façon patente. Il s'agit plus d'une transformation continue de timbres et de niveaux sonores.

♪ - **Poème symphonique pour 100 métronomes** : pièce composée en 1962, créée en 1963 aux Pays-Bas, ce fut un énorme scandale. Très rarement présentée en public depuis à cause de sa difficulté de réalisation. Elle a, en revanche, été enregistrée plusieurs fois !

Elle nécessite un chef d'orchestre et dix exécutants afin d'opérer une préparation manuelle minutieuse. Chacun des 100 métronomes est placé sur la scène, remonté et ajusté à une certaine vitesse. Une fois qu'ils sont tous remontés, ils sont lancés aussi simultanément que possible. Les exécutants sortent de la salle et alors le public peut rentrer ; il s'installe alors que les métronomes battent la mesure. Les métronomes s'arrêtent les uns après les autres et laissent percevoir de plus en plus nettement la périodicité des battements. Ensuite, quelques uns continuent ; ce sont ceux qui ont été réglés aux vitesses les plus lentes. La pièce se termine après que le dernier métronome a battu, seul, quelque temps. Comme Ligeti le disait "Cette pièce était un pied de nez à l'intelligentsia avant-gardiste (dont il faisait partie), inspirée notamment par les jeux de l'Américain John Cage".

Ligeti ne répéta pas ce type d'expérience mais, plusieurs de ses pièces instrumentales qui ont suivi ont exploité cette modification lente d'un paysage sonore.

♪ - **Ramifications pour orchestre à cordes** ou pour ensemble de 12 solos. Œuvre dédiée à Serge et Natalie Koussevitsky.

Elle fut créée le 23 avril 1969 à la radio Sender Frei Berlin (SFB) par l'Orchestre symphonique de la radio de Berlin sous la direction de Michael Gielen. La création de la version solo (sept violons, deux

altos, deux violoncelles, une contrebasse) eut lieu le 10 octobre 1969 par l'Orchestre de chambre de Saarländischen Rundfunks, dirigé par Antonio Janigro.

Ramifications comprend deux parties :
- Corrente (Courante)
- Con delicatezza (Avec délicatesse).

En plus de la technique purement rythmique, Ramifications pour double orchestre à cordes brouille les lignes en accordant un des deux orchestres à un diapason légèrement différent de celui de l'autre.

♪ - **Musica ricercata** (11 pièces pour piano - 1951-1953). C'est une oeuvre de jeunesse qui remonte à l'époque de Budapest. L'influence de Bartok et de Stravinsky y est encore très perceptible.

La première pièce ne contient que deux notes (avec des transpositions à l'octave), la deuxième trois, et ainsi de suite, pour aboutir aux douze notes du onzième numéro (une fugue monotone). Une pièce rigide, presque sublime, ambiguë dans son caractère scolaire et dans sa profondeur : le sérieux y rejoint la caricature. (Gyorgy Ligeti)

11 pièces pour piano :

- 1 - Sostenuto/Misurato, stringendo poco a poco sin al prestissimo
- 2 - Mesto. Parlando
- 3 - Allegro con spirito
- 4 - Tempo di valse (poco animato)
- 5 - Rubato. Lamentoso
- 6 - Allegro un poco capriccioso
- 7 - Con moto giusto
- 8 - Vivace. Energico
- 9 - Adagio. Mesto (Bela Bartók in memoriam)
- 10 - Vivace. Capriccioso
- 11 - Andante misurato e tranquillo (Omaggio a Girolamo Frescobaldi)

* Le régime des Croix fléchées

La Hongrie après l'occupation allemande

Après la défaite allemande à Stalingrad, sur le front de l'est, en février 1943, l'amiral Miklos Horthy et le Premier ministre Miklos Kallay commencèrent à envisager la défaite de l'Allemagne. Les unités hongroises subirent de très importantes pertes durant cette bataille. Avec l'approbation tacite de Horthy, Kallay chercha à négocier un armistice séparé pour la Hongrie avec les Alliés occidentaux. Pour mettre un coup d'arrêt à ces efforts, l'armée allemande envahit la Hongrie le 19 mars 1944. Horthy put rester régent, mais Kallay dut démissionner et les Allemands installèrent au poste de Premier Ministre le général Dome Sztojaj, anciennement ambassadeur de Hongrie à Berlin et fanatiquement pro-allemand. Sztojaj engagea la Hongrie dans la poursuite de l'effort de guerre et coopéra avec les Allemands dans la déportation des Juifs hongrois.

En avril 1944, les autorités hongroises donnèrent l'ordre aux Juifs hongrois vivant en dehors de Budapest (environ 500 000 personnes) de se rassembler dans certaines villes, en général les sièges des gouvernements régionaux. Les gendarmes hongrois furent envoyés dans les régions rurales pour rafler les Juifs et les transférer dans les villes. Les zones urbaines dans lesquelles les Juifs étaient contraints de se

rassembler étaient fermées et qualifiées de *ghettos*. Parfois, les ghettos s'étendaient sur un ancien quartier juif. Dans d'autres cas, le ghetto était un bâtiment unique, par exemple une usine.

Dans certaines villes hongroises, les Juifs furent contraints de vivre en plein air, sans abri ni installations sanitaires. Les approvisionnements en eau et en nourriture étaient gravement inadaptés ; les soins médicaux étaient pratiquement inexistants. Les autorités hongroises interdirent aux Juifs de quitter ces ghettos et la police gardait le périmètre de ces zones fermées. Des gendarmes, à titre individuel, torturèrent fréquemment des Juifs et leur extorquèrent leurs objets de valeur. Aucun de ces ghettos n'exista plus de quelques semaines, et bon nombre furent liquidés en quelques jours.

A la mi-mai 1944, les autorités hongroises, en coordination avec la Police de sécurité allemande, commencèrent à déporter systématiquement les Juifs hongrois. Le colonel SS Adolf Eichmann fut le chef de l'équipe "d'experts en déportation" qui travailla avec les autorités hongroises. La police hongroise procéda à des rafles et fit monter de force les Juifs dans les trains de déportation. En moins de deux mois, près de 440 000 Juifs furent déportés de Hongrie dans plus de 145 trains. La plupart fut déportée à Auschwitz, mais plusieurs milliers furent aussi envoyés à la frontière de l'Autriche et utilisés pour creuser des tranchées de fortification. Au début du mois de juillet 1944, la seule communauté juive qui restait en Hongrie était celle de Budapest, la capitale.

En raison de la détérioration de la situation militaire et sous la menace (de la part des dirigeants alliés) de procès pour crimes de guerre, Horthy ordonna le 7 juillet 1944 l'arrêt des déportations. Au août, il fit démissionner le gouvernement Sztojay et reprit les efforts pour parvenir à un armistice, mais cette fois avec l'Union Soviétique dont l'armée était aux frontières de la Hongrie. Horthy avait entamé les négociations finales avec l'armée soviétique à la mi-octobre, lorsque les Allemands apportèrent leur soutien à un coup d'Etat. **Ils arrêtaient Horthy et mirent en place un nouveau gouvernement hongrois sous la direction de Ferenc Szalasi, le dirigeant du parti fasciste et antisémite radical des Croix fléchées.**

Sous le régime de Szalasi, les bandes de Croix fléchées firent régner une terreur arbitraire sur les Juifs de **Budapest**. Des centaines de Juifs, hommes et femmes, furent assassinés. Bon nombre de Juifs moururent également des conditions brutales du travail forcé auquel ils furent soumis par les Croix fléchées.

En novembre 1944, le régime des Croix fléchées ordonna aux Juifs de Budapest qui restaient d'aller dans un ghetto qui, sur une surface de 0,26 kilomètre carré, devint la résidence de 70 000 personnes. Plusieurs milliers de Juifs de Budapest furent également contraints de marcher, sous garde hongroise, jusqu'à la frontière autrichienne, entre novembre et décembre 1944. Bon nombre de ceux qui étaient trop faibles pour marcher dans le froid glacial furent abattus en chemin.

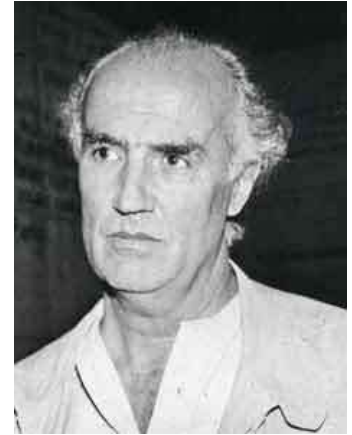
En janvier 1945, alors que l'armée soviétique était déjà à Budapest, dans le faubourg de Pest, la Hongrie signa un Armistice. L'armée soviétique libéra la partie Buda le 13 février 1945. Elle repoussa les dernières unités allemandes et leurs collaborateurs des Croix fléchées hors de Hongrie occidentale au début du mois d'avril 1945.

Sur les 825 000 Juifs qui vivaient en Hongrie en 1941, environ 63 000 moururent ou furent assassinés avant l'occupation allemande de mars 1944. Sous l'occupation, un peu plus de 500 000 d'entre eux moururent suite aux mauvais traitements, furent assassinés ou déportés. 255 000 Juifs, soit moins d'un tiers de ceux qui vivaient dans la Hongrie élargie de mars 1944, survécurent à la Shoah. Environ 190 000 d'entre eux vivaient sur le territoire qui était celui de la Hongrie en 1920.

33° - Luigi NONO

1924-1990

Né le 29 janvier 1924 à Venise, Luigi Nono étudie le droit à l'Université de Padoue et la composition au Conservatoire Benedetto-Marcello de Venise, en auditeur libre dans la classe de Gian Francesco Malipiero. En 1946, il rencontre Bruno Maderna. Commencent alors une longue amitié et d'intenses études, notamment à la Biblioteca Marciana (traités du Moyen Âge, canons énigmatiques franco-flamands, Hindemith, Dallapiccola...). En 1948, avec Maderna, Nono participe à Venise aux cours de direction d'orchestre de Hermann Scherchen, qu'il suit en tournée, approfondissant ainsi les œuvres de Schönberg, Webern et Bartók.



Puis il se rend, dès 1950, à Darmstadt, où il suit l'enseignement de Varèse et se lie avec Karl Amadeus Hartmann – il y donnera, après la création du Canto sospeso, des cours sur le dodécaphonisme de Schönberg et deux conférences écrites aux côtés de son élève Helmut Lachenmann, "Présence historique dans la musique d'aujourd'hui" (1959) et "Texte-Musique-Chant" (1960), qui marqueront la rupture avec Stockhausen.

Nono entre au Parti communiste italien en 1952. Le 12 mars 1954 il assiste, à Hambourg, à la création de Moïse et Aron. À cette occasion, il fait la connaissance de la fille d'Arnold Schönberg, Nuria, qu'il épouse l'année suivante. À Prague, où il découvre en 1958 la Laterna magika et les scénographies de Josef Svoboda, ses œuvres sont critiquées au nom du réalisme socialiste, ce qui ne contrarie que peu un nouveau voyage en Europe de l'Est, deux ans plus tard et, en 1963, un séjour à Moscou, au cours duquel il s'entretient avec Edison Denisov, Alfred Schnittke, qu'il juge sévèrement, et avec la pianiste Marina Youdina, puis à Tallinn, où il fait écouter ses œuvres de même que celles de Berio et de Donatoni à Arvo Pärt – Nono se rendra aussi régulièrement à Berlin-Est, à la rencontre de son ami Paul Dessau.

En 1961, quelques mois lui suffisent pour composer Intolleranza 1960, dont la création, à La Fenice, provoque un scandale retentissant. S'il enseigne ponctuellement à la Dartington Summerschool of Music et à l'Université d'Helsinki, Nono organise surtout, avec le critique et musicologue Luigi Pestalozza, des concerts et des débats dans les usines italiennes. En 1965, il se rend à Boston, pour la houleuse création américaine d'Intolleranza 1960, sous la direction de Maderna, et à Los Angeles, où il visite la maison de Schönberg. Il collabore, par l'intermédiaire d'Erwin Piscator qui lui transmet la culture des années vingt et trente à Weimar, avec Peter Weiss sur L'Instruction, puis avec le Living Theater pour A floresta é jovem e cheja de vida, dont la bande magnétique est réalisée au Studio de phonologie de la Rai à Milan, où Nono travaille régulièrement tout au long des années soixante. Lors d'un voyage de trois mois en Amérique du Sud, en 1967, Nono donne des cours en Argentine et au Pérou, dont il est expulsé pour avoir pris la défense de prisonniers politiques.

À Cuba, il croise Fidel Castro et évoque Varèse avec Alejo Carpentier – d'autres voyages en Amérique du Sud suivront en 1968 et en 1971 au Chili, où Nono dialogue avec Luciano Cruz, membre du Mouvement de la gauche révolutionnaire, dont il apprendra la mort en septembre, et enfin en 1983, pour un congrès des Artistas Trabajadores de la Cultura. En février 1968, à Berlin-Ouest, Nono prend part, avec Rudi Dutschke, à la Conférence internationale pour le Vietnam, et refuse, à l'automne, de participer à la Biennale de Venise, par solidarité avec le mouvement étudiant. La révélation du Théâtre de la Taganka, dirigé par Youri Lioubimov, aboutit en 1975 à la création de la seconde action scénique Al gran sole carico d'amore.

Peu après, Nono traverse une crise majeure, que l'influence déterminante de Massimo Cacciari contribue à résoudre. La lecture de l'édition génétique de Hölderlin, l'expérimentation des live electronics et l'étude des cultures juive et grecque mènent au quatuor à cordes *Fragmente-Stille, an Diotima*, puis à *Prometeo*, avec le Studio expérimental de la Fondation Heinrich-Strobel, qui participe à la création de presque toutes les œuvres des années quatre-vingt. Invité du DAAD à Berlin, où il réside le plus souvent de 1986 à 1988, Nono donne, en juillet 1989, ses derniers cours dans le cadre du Centre Acanthes, à Villeneuve-lès-Avignon. Hospitalisé à Paris, il meurt, des suites d'un cancer, le 8 mai 1990, à Venise.

© Ircam-Centre Pompidou, 2007

Audition :

♪ - *A Carolo Scarpa, architetto, ai suoi infiniti possibili* pour orchestre - 1987

"Dans cette musique, tout est geste calme, mais un accent fort apparaît - deux sons ou un roulement de tambour - un accent qui remplace tout un exposé de pensées. Cette musique unit le passé et le présent. Arrivés au sommet de notre vie, nous pouvons percevoir ces résonances et ainsi seulement la musique peut elle être justifiée" (Hans Werner Henze, compositeur allemand, né le 1er juillet 1926 à Gütersloch et résidant en Italie depuis 1961).

A Carolo Scarpa est une œuvre où la musique ne s'impose pas mais effleure. Dédiée à un ami architecte décédé, elle évoque des espaces sombres, sacrés, que traverseraient d'obscurs cortèges, un espace de méditation et de prière. Il s'agit musicalement d'une sorte "d'invention sur deux notes" (le do et le mi bémol) déclinées en différentes variations : "il faut travailler contre la perception émoussée que produit le monde contemporain"....

34° - Luciano BERIO

1925-2003

Luciano Berio est né le 24 octobre 1925 à Oneglia, il est décédé le 27 mai 2003 à Rome. C'est un compositeur italien réputé pour ses recherches expérimentales et son travail de pionnier dans la **musique électroacoustique**.

Son père et son grand-père étaient des organistes qui lui apprirent le piano. Après 1945, il étudia au Conservatoire de Milan chez Giulio Cesare Paribeni et Georgio Federico Ghedini. Blessé à la main, il ne put continuer ses études de piano et gagna sa vie comme accompagnateur de classes de chant. Il fit ainsi connaissance de la soprano américaine Cathy Berberian qu'il épousa en 1950. Ils restèrent unis jusqu'en 1964.



En 1951, il se rend aux Etats-Unis à Tanglewood pour étudier chez Luigi Dallapiccola qui poussa son **intérêt** vers les **principes du sérialisme**. Il participe aux "Ferienkurse für Neue Musik" à Darnstadt (cours d'été de musique) où il fait la connaissance de Pierre Boulez, de Karlheinz Stockhausen, György Ligeti et Mauricio Kagel. Il commence à s'intéresser à la musique électronique et fonde en 1955 à Milan le "Studio di Fonologia Musicale" avec Bruno Maderna. Il y invite de nombreux compositeurs comme Henri Pousseur et John Cage. Il devient aussi éditeur d'une revue consacrée à la musique expérimentale, les "Incontri Musicali".

En 1960, il retourne à Tanglewood et, à l'invitation de Darius Milhaud en 1962, il est nommé professeur au Mills College à Oakland en Californie. A partir de 1965, il enseigne à la Juilliard School of Music où il fonde "l'Ensemble Juilliard" qui se consacre à la musique contemporaine.

En 1966, il remporte le "Prix Italia" pour son œuvre Laborintus II" et en 1968 il présente au public son œuvre la plus marquante "Sinfonia".

En 1972, il retourne en Italie. De 1974 à 1980, il a été directeur du département d'acoustique de l'IRCAM à Paris. A Florence, il fonde, en 1987, le Tempo Reale, un centre de même orientation que l'IRCAM : (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). C'est une institution dédiée à la recherche et la création musicale contemporaine.

De 1994 à 2000, il est compositeur en résidence à Harvard. Il compose jusqu'à la fin de sa vie, il meurt le 27 mai 2003.

Audition :

♫ - **Voci Folk Songs II**, musique concertante pour alto et deux groupes d'instruments, composée en 1984, la création eut lieu le 26 octobre 1986 à Bâle en Suisse, par Aldo Bennici : violon alto et l'Orchestre Symphonique de Bâle, direction : Luciano Berio.

♫ - **Sequenza III pour voix de femme** (non spécifiée), sur un texte de Markus Kutter

Dans Sequenza, la voix travaillée est reliée à la voix modeste et roturière, voix quotidienne, celle qui émet des sons, parle, chante, pleure, tousse, rit... Cette pièce figure pour Berio au chapitre des expériences importantes en ce qu'il cherche à y assimiler musicalement beaucoup d'aspects de la vocalité quotidienne, même triviaux, sans pour autant renoncer à quelques aspects intermédiaires (un rire qui se transforme en "colorature") et même "nobles" de l'expérience vocale. Cette vocalité quotidienne est justement la grande invention de Cathy Berberian élaborée à l'origine avec John Cage comme la substance même, pour elle, de ce qu'est la musique.

Pour le texte de la Sequenza, le compositeur souhaite "des mots scéniques" simples, emblématiques, compris immédiatement de tous et qui se fixeraient aisément dans la mémoire.

Giv' me	donne-moi
A few words	quelques mots
For a woman	pour (qu')une femme
To sing	chante
A truth	une vérité
Allowing us	nous permettant
To build a house	de construire une maison
Without worring	sans souci
Before night comes	avant la tombée de la nuit.

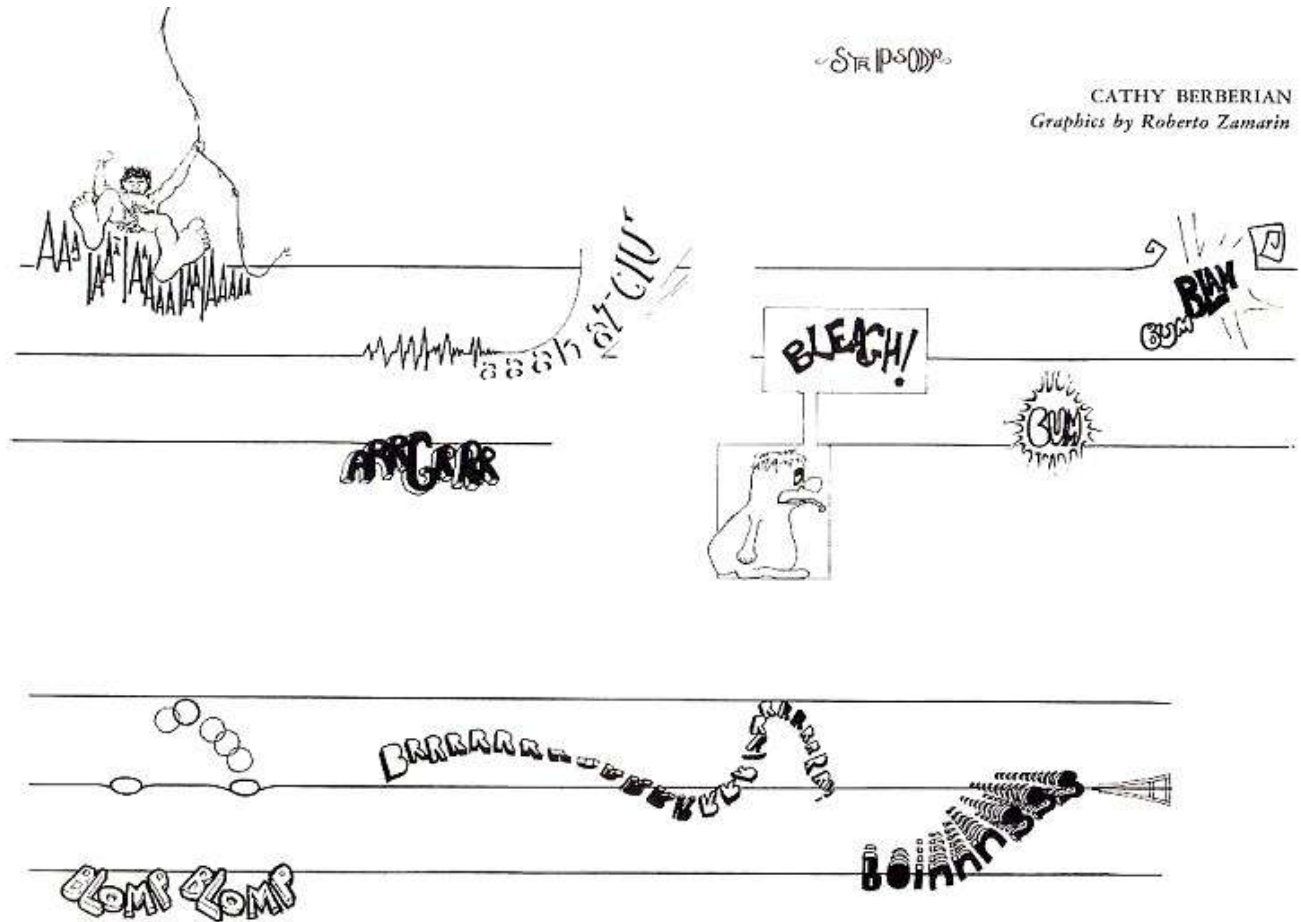
La partition décline une succession d'actions vocales où alternent le parlé et le chanté, "avec tellement de caractéristiques à l'intérieur de chaque classe (autre les modulations de timbre) que l'on n'a jamais une véritable opposition entre le parlé et le chanté, mais plutôt une extension et une transformation de l'un dans l'autre " (Luciano Berio).

L'enchaînement très rapide par mesures de dix secondes tend à créer une impression de simultanéité entre elles. Selon Cathy Berberian il s'agit "d'une sorte de version contemporaine de la coloratura dont la difficulté ne réside pas uniquement dans l'agilité vocale mais aussi dans le changement rapide entre un état d'esprit et un autre. En lieu et place de la terminologie musicale habituelle, le compositeur mentionne à l'aide d'adjectifs et d'adverbes quarante-quatre attitudes émotionnelles différentes, (distant and dreamy, witty, urgent, tender ou joyful...)" afin que les dynamiques justes soient atteintes à travers l'émotion juste " et ce à raison de plusieurs indications différentes par période de dix secondes, ce qui oblige l'interprète à une " extraordinaire maîtrise des sauts affectifs les plus grands et les plus subits ". (Luciano Bério)

Le rire joue un rôle essentiel dans la pièce. Presque ignoré par l'art vocal savant occidental, il est un objet digne du plus grand intérêt pour de grandes traditions orientales (dans l'inde ancienne comme dans l'opéra chinois, le rire a été codifié. Berio accorde une importance toute particulière au rire, et avoue : " c'est une articulation vocale qui m'intéresse beaucoup pour son caractère instrumental, technique aussi, très proche de certaines techniques du bel canto. Le rire structure Sequenza et lui confère, avec les interjections et les exclamations, une forte théâtralité.

& Cathy Berberian

1925-1983



STIPSO

CATHY BERBERIAN
Graphics by Roberto Zamarin

"Je suis anticonformiste, je suis rebelle et je refuse d'accepter ce que je ne crois pas vrai. Je ne veux pas être prisonnière d'un seul répertoire". C. Berberian

Cathy Berberian est une cantatrice pas comme les autres, se produisant parfois avec des cheveux roses et de gigantesques faux cils, poussant des cris d'animaux et des grognements, ou encore confrontant Monteverdi avec les Beatles. Mais ne nous y trompons pas ! Elle est avant tout une géniale professionnelle de la musique de son temps.

Tout commence à l'âge de deux ans, dans une famille d'origine arménienne, avec la petite Cathy qui passe son temps à grimper sur la table familiale pour y interpréter avec succès la célèbre chanson " Ramona ". Plus tard, nous la retrouvons aux Universités de Columbia et de New York où elle étudie le chant, la pantomime, le théâtre, la littérature ainsi que la danse espagnole et indienne. En 1950, elle obtient une bourse Fulbright et décide de se fixer à Milan où elle effectue de très sérieuses études de chant avec Giorgina del Vigo.

Cathy devint l'épouse de Luciano Berio en 1950. Le célèbre compositeur est le premier à découvrir les surprenantes ressources de sa voix. Il lui ouvrira les portes de la musique contemporaine et lui dédiera bon nombre de ses œuvres particulièrement " Chamber Music ", " Circles ", " Epifanie ", " Visage ", " Sequenza III " et " Folk songs ".

La carrière de Cathy débute en 1957 à Naples où elle obtient ses premiers engagements. Mais c'est en 1958 à Rome que le monde musical découvre avec stupeur le "phénomène" Berberian dans

l'interprétation de l'œuvre surréaliste de John Cage, "*Fontana Mix*", comportant une singulière diversité d'effets sonores. La voix de Cathy couvre alors trois octaves, ce qui fait dire à un critique qu'elle peut interpréter aussi bien Tristan qu'Isolde. A propos de cette étonnante tessiture, Cathy explique qu'à sept ans, elle passait son temps à écouter les disques d'opéras de sa mère : "*Je chantais avec les disques. Je chantais avec Galli-Curci, Lily Pons, Chaliapine, je chantais même avec Caruso, Giuseppe de Luca. J'étais entourée des meilleurs chanteurs. Et personne ne me disait : on ne peut à la fois être soprano colorature et basse. Et c'est comme cela que j'ai préparé ma tessiture, trois octaves !*".

Ses débuts aux Etats-Unis ont lieu à Tanglewood en 1960 avec "*Circles*" de Berio.

En 1966, Cathy et Luciano Berio se séparent mais toute leur vie, ils resteront unis musicalement. La même année, l'étonnante Cathy s'improvise compositrice d'avant-garde avec "*Strispody*", collage d'onomatopées assez cocasse inspirées de la bande dessinée. Elle est aussi l'auteur de "*Morsicat(h)y*" (1971) et "*Awake and Read Joyce*" (1972).

Cathy Berberian devient la vedette des plus importants festivals mondiaux de musique contemporaine tels Venise, Tanglewood, Donaueschingen, Varsovie, Spolète et Ravinia. Elle est également la star des Journées de Musique Contemporaine en 1968 où elle interprète les œuvres de Berio et en 1970 où elle crée les dernières œuvres de Busotti et Cage. Elle fréquente les plus grandes scènes internationales avec la Scala de Milan, Carnegie Hall et le Concertgebouw d'Amsterdam. Pédagogue, elle donne des cours d'interprétation à l'université de Vancouver et à la Reinische Musikschule de Cologne.

Théâtrale et explosive, elle est la coqueluche des compositeurs les plus inventifs et burlesques de son temps. Mais elle aborde aussi le répertoire classique en interprétant avec talent Purcell et Monteverdi : "*Je suis critiquée, je sais. On dit : "Oh, elle est bouffonne !". Mais je n'ai pas peur, parce que j'ai fait assez pour qu'on sache que je suis aussi sérieuse*".

Ayant choisi, plus par goût que par accident, la route périlleuse de la création contemporaine, Cathy Berberian n'appartenait pas au monde des stars d'opéra. Le public de mélomanes, celui qui lance tous les trois mois une nouvelle diva, l'a superbement ignorée ; mais, alors que les divas d'un trimestre tombent rapidement dans les trappes de l'oubli, le souvenir de Cathy Berberian survivra, associé à une série d'œuvres nouvelles dont elle fut l'inspiratrice et la créatrice et qui appartiennent aux classiques du ^{xx}e siècle.

Américaine de naissance, Arménienne d'ascendance, résidant en Italie, Cathy Berberian est née à Attleboro, dans le Massachusetts, le 4 juillet 1925. Ses études, accomplies à l'université de New York et à l'université de Columbia, l'ont conduite à s'intéresser à la musique, au théâtre, à la littérature, à la danse — espagnole et indienne —, qu'elle pratiquait au sein de l'American Folk Group de New York, dont elle fut une des solistes.

Mais, en quittant les États-Unis, Cathy Berberian pose les premiers jalons de son apprentissage spécifique et de sa carrière internationale. Titulaire d'une bourse Fulbright en 1950, elle décide en effet de se fixer en Italie, et c'est à Milan qu'elle fait de sérieuses études de chant sous la direction de Giorgina del Vigo ; elle obtient ses premiers engagements à Naples avec le concert des "*Incontri Musicali*" en 1957, puis à Rome dans *Aria with Fontana Mix* de John Cage en 1958 ; elle débute aux États-Unis à Tanglewood en 1960 avec *Circles* de Luciano Berio.

Connaissance de la musique



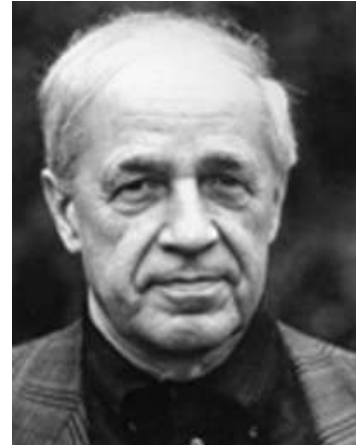
5^{ème} année

The album cover features a textured, yellowish-green background. At the top, the title "Songs Cathy Sang" is written in a large, stylized font where each letter contains a different colored circle. Below the title, there's a black rectangular box containing the word "WHREEEEEEEEEE" repeated twice in a jagged, hand-drawn style. Underneath this box, the text "music composed for the voice of Cathy Berberian" is printed. Further down, three lines of text are listed: "Berlin: folksongs & sequenza III", "Cage: aria", and "Proseur: phonemes pour Cathy". Below this text is another black rectangular box containing a musical staff with various handwritten notes and drawings, including eyes, a mouth, and the words "whizz", "oh!", "snack", and "oooh". At the bottom left, the name "Linda Hirst" is followed by "mezzo-soprano". In the center bottom, the word "Sonaratta" is written in a cursive script, with "London" to its left and "Diego Masson" below it. A small logo for "classics" is located at the bottom left corner.

35° - Pierre BOULEZ

1925-

Compositeur et chef d'orchestre, Pierre Boulez est né le 26 mars à Montbrison (Loire). Après des études en classe de mathématiques spéciales à Lyon, il se tourne vers la musique en 1942 et s'installe à Paris où il sera admis, deux ans plus tard, dans la classe d'harmonie d'Olivier Messiaen au Conservatoire de Paris. Andrée Vaurabourg lui enseignera ensuite le contrepoint, Olivier Messiaen la composition et René Leibowitz la technique dodécaphonique. Il obtient un Premier Prix en 1945.



En 1946, nommé directeur de la musique de scène de la Compagnie Renaud-Barrault, il dirige des partitions de Poulenc, Auric, Honegger et de lui-même. Il compose la Sonatine pour flûte et piano, la Première Sonate pour piano et la première version du **Visage nuptial** pour soprano, alto et orchestre de chambre, sur des poèmes de René Char. Dès lors, sa carrière de compositeur s'affirme.

En 1951, il se livre à des expériences aux studios de musique concrète de Pierre Schaeffer à Radio France. Elles ont donné naissance à deux études de musique concrète.

En mai 1953 naissent les Concerts du Petit Marigny qui prendront l'année suivante le nom de Domaine Musical, dont il assurera la direction jusqu'en 1967.

Au cours d'étés à Darmstadt entre 1954 et 1965, il prononce de nombreuses conférences, aboutissant à la parution de sa monographie "Penser la musique aujourd'hui" (1963). Il s'y affirme avec Stockhausen, Berio, Ligeti et Nono, comme une des plus fortes personnalités de sa génération.

En 1966, sur l'invitation de Wieland Wagner, il dirige Parsifal à Bayreuth, puis Tristan et Isolde au Japon.

En 1969, Pierre Boulez dirige pour la première fois, en tant que permanent, l'Orchestre Philharmonique de New York, dont il prendra la direction de 1971 à 1977, succédant à Leonard Bernstein.

Parallèlement, il est nommé chef permanent du BBC Symphony Orchestra à Londres, fonction qu'il assume de 1971 à 1975.

A la demande du président Georges Pompidou, Pierre Boulez accepte de fonder et de diriger l'Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (IRCAM), qui ouvrira ses portes à l'automne 1977.

En 1975, Michel Guy, secrétaire d'Etat aux Affaires culturelles, annonce la création de l'Ensemble Intercontemporain (EIC), dont la présidence est confiée à Pierre Boulez.

En 1976, il est invité à Bayreuth pour diriger la Tétralogie de Wagner, dans une mise en scène de Patrice Chéreau, pour la célébration du centenaire du "Ring". Cinq années de suite, il dirigera cette production, qui sera ensuite enregistrée sur disque et en vidéo.

Professeur au Collège de France entre 1976 et 1995, il est également l'auteur de nombreux écrits sur la musique.

En 1979, il dirige la première mondiale de la version intégrale de Lulu d'Alban Berg, à l'Opéra de Paris. Parallèlement, Pierre Boulez s'associe à d'autres projets importants pour la diffusion de la musique, telles les créations de l'Opéra Bastille et de la Cité de la musique à La Villette.

En 1988, il réalise une série de six émissions télévisées "Boulez XXème siècle". Dans le cadre du festival d'Avignon, il dirige Répons à la carrière Boulbon. Il est le compositeur invité du centre Acanthes, à Villeneuve-lès-Avignon, où il donne une série de cours de direction d'orchestre.

En 1992, Pierre Boulez décide de quitter la direction de l'Ircam pour se consacrer à la direction d'orchestre et à la composition. Il signe un contrat d'exclusivité avec Deutsche Grammophon et continue son imposante discographie avec les plus grands orchestres. En août de la même année, le festival de Salzbourg lui consacre une programmation exhaustive consistant en concerts avec l'Ensemble intercontemporain et l'Ircam et avec des formations symphoniques.

Pierre Boulez est invité régulièrement aux festivals de Salzbourg, de Berlin et d'Edimbourg. Il est titulaire de nombreux prix tels les prix Grawemeyer, Polar, Siemens et le prix Glenn Gould.

Ses principales œuvres réalisées à l'Ircam sont Répons (1981-1988) pour six solistes, ensemble et ordinateur, créée dans sa version finale lors du Festival d'Avignon en 1988 ; Dialogue de l'ombre double (1985) pour clarinette, bande et dispositif de spatialisation, pour flûtes, ensemble et ordinateur (1991-1993) et Anthèmes 2 (1997) pour violon et dispositif électronique.

Ses dernières compositions sont Incises, créée en 1998 au Festival d'Edimbourg, Dérive 2 dont la dernière version a été créée en juillet 2006 au Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence.

Ircam-Centre Pompidou, 2008

Audition :

♫ - **Le Visage nuptial** : œuvre pour grand orchestre et voix, créée en 1947, révisée en 1951, 1952, 1985 et 1989. C'est la première œuvre du compositeur avec voix et chœur de femmes. Le duo fréquent entre les deux solistes femmes : soprano et contralto est prégnant (qui produit une forte impression) et c'est son premier mimétisme avec la poésie de René Char (concision, fulgurance, incandescence) ; relation amoureuse (le "j'aime" par une célèbre vocalise des sopranos et des altos du chœur), depuis la rencontre jusqu'à la rupture, et enthousiasme sonore en font une œuvre d'une grande beauté (le premier orchestre rutilant de Boulez..), un grand poème d'amour, de passion et de sensibilité.

Il se décompose en cinq parties avec cinq nomenclatures instrumentales différentes :

- 1° - "**Conduite**", introduction sur l'attente amoureuse, tenue, douce, avec le grand orchestre sans chœur (très divisé, apparaissant plus petit),
- 2° - "**Gravité**", partie plus lente, intime, secrète sur le désir, impatient voire fébrile, avec un orchestre réduit.
- 3° - "**Le Visage nuptial**", mouvement central, sur l'amour triomphant, enthousiaste.
- 4° - "**Evadné**", courte évocation de la paix suscitée par l'amour (dialogue orchestre-chœur).
- 5° - "**Post-Scriptum**", retour à la solitude, après rupture des tourtereaux (orchestre réduit aux cordes et à la percussion). Une création réduite, semi-privée eut lieu en 1947 à Paris et la création publique (orchestration modifiée) le 4 décembre 1957 à Cologne en Allemagne.

♫ - **Domaines pour clarinette et ensemble de 10 à 25 instruments** (extrait) - (1961-1968) ; œuvre créée le 20 décembre 1968, Bruxelles, par Walter Boeykens, RTB, direction : Pierre Boulez. [Une version légèrement révisée en 1970 a été créée].

Précédée d'une version pour clarinette seule, cette version avec ensemble de 1968 est considérée comme la version définitive. L'œuvre est formée de 2 parties : "aller" et "retour" en miroir. Chaque partie comporte 6 "feuillettes" et le soliste choisit l'ordre de jeu, au "retour" c'est le chef d'orchestre qui le choisit : s'opère ainsi un dialogue constant entre les musiciens. D'un grand raffinement sonore, cette pièce est l'une des plus accessibles et agréables du compositeur (selon Dominique Jameux !).

♪ - **Le Marteau sans maître** pour voix d'alto et six instruments : flûte, percussions, vibraphone, xylorimba, guitare, alto, est une œuvre datant de 1954, d'après des poèmes tirés du *Marteau sans maître* de René Char. L'œuvre a été créée le 18 juin 1955 au Festival de la société internationale pour la musique contemporaine, à Baden-Baden. Elle est constituée de trois cycles imbriqués qui s'appuient chacun sur un poème du recueil éponyme de René Char. Ces cycles se différencient fortement par leur poids et leur durée.

- Avant "l'artisanat furieux"
- Commentaire I de "bourreaux de solitude"
- "L'artisanat furieux"
- Commentaire II de "bourreaux de solitude"
- "Bel édifice et les pressentiments", version première
- "Bourreaux de solitude"
- Après "l'artisanat furieux"
- Commentaire III de "bourreaux de solitude"
- "Bel édifice et les pressentiments", double



Le **xylorimba** (parfois appelé **marimba-xylophone**) est une percussion correspondant à un xylophone avec une gamme étendue (et non à une combinaison d'un xylophone avec un marimba , comme son nom pourrait le suggérer).

Le xylorimba se compose d'une série de lames en bois, aménagée comme un clavier de piano. La gamme de jeu habituel d'une xylorimba moderne est de cinq octaves. C'est un instrument de transposition, puisque la musique est écrite pour xylorimba une octave plus bas que cela puisse paraître, en utilisant une grande

étendue.

Comme le xylorimba (ou, plus rarement, le xylo-marimba), il a été demandé dans un certain nombre d'œuvres du 20^{ème} siècle.

36° - Pierre HENRY

1927-

Fils de mélomanes, Pierre Henry voit le jour le 9 décembre 1927 à Paris. Dès quatre ans, ses parents lui offrent un piano et le garçon commence un apprentissage musical qui le mène jusqu'au conservatoire. Auditeur attentif des cours d'Olivier Messiaen, il donne naissance, dès 1944, à plusieurs morceaux classiques comme **Invocations à Homère ou Funérailles**.



Marquées par le sceau du classicisme, ces premières œuvres ne le satisfont toutefois pas et c'est en 1945 avec **52 Dimanches Noirs** qu'il commence vraiment à définir son propre style, n'hésitant pas à insérer des tiges de métal entre les cordes de son piano pour en tirer des sons nouveaux. Musicien et bricoleur, Pierre Henry doit faire avec les moyens du bord, car au sortir de la seconde guerre mondiale, l'auteur ne roule guère sur l'or et les supports à bandes magnétiques et autres enregistreurs industriels lui sont alors financièrement inaccessibles.

Le GRMC : Pierre Henry est, par le truchement de Messiaen, embauché en 1949 par la Radiodiffusion Française comme arrangeur. C'est là qu'il rencontre Pierre Schaeffer, alors manitou tout-puissant des expérimentations sur les ondes et rejoint son petit cercle de fidèles. La même année, il est amené à travailler pour ce zazou existentialiste qu'est Boris Vian dans le cadre de son spectacle, **La Rose Rouge**. C'est en association avec Schaeffer qu'il compose **La Symphonie pour un Homme Seul**, qui mêle piano, échantillonnages, bruits industriels et voix, morceau qui rencontre un petit succès et préfigure les expérimentations futures des musiques électroniques, même si ce terme n'est pas encore employé.

En 1951, Schaeffer lui confie la direction et l'animation du Groupe de Recherche sur la Musique Concrète (GRMC) au sein de Radio France. C'est d'ailleurs au sein de ce groupe de réflexion musical que Henry invente une fois pour toute le terme de **musique électroacoustique** pour désigner les expérimentations du GRMC et collabore activement avec un groupe similaire, basé à Cologne animé par Karlheinz Stockhausen et Herbert Eimer.

Le maître de ballets



Dans les années 1950, Radio France est loin de disposer de budgets cossus et, pour arrondir les fins de mois et s'autofinancer, Pierre Henry travaille comme compositeur de musiques de films ou pour la publicité. Avec **Le Voile d'Orphée**, il donne un épilogue digne de ce nom à l'Orphée que Schaeffer avait composé deux ans plus tôt et provoque un mini-scandale au festival de Donaueschingen, le public trouvant scandaleux de mêler des bruits de casseroles enregistrés à une partition classique. Certains critiques crient même à la fumisterie, mais le caractère expérimental de la musique de Pierre Henry attire l'attention d'un jeune chorégraphe débutant, Maurice Béjart qui, de son côté, cherche à révolutionner le ballet classique comme Henry et Schaeffer redéfinissent la musique.

Le **Ballet Fugace** en 1955, **Haut Voltage** l'année suivante, puis **Orphée** et **La Messe pour le Temps Présent** (1966) sont autant de collaborations fructueuses entre deux électrons libres des arts classiques qui voient les sons torturés et déformés d'Henry se plaquer sur les étranges chorégraphies des danseurs de Béjart. En 1958, le caractère entier de Pierre Henry le pousse à quitter la RTF en claquant la porte et à ouvrir son propre studio, l'APSOME.

L'artiste du bruit

Avec les années 1960, Pierre Henry s'éloigne un peu des concepts philosophiques de Pierre Schaeffer pour devenir compositeur de ballets et de musiques de films à temps plein. De culture essentiellement classique, Henry explore désormais d'autres patrimoines, comme le rock, la musique sacrée ou les rythmes traditionnels tibétains qu'il revisite avec ses échantillonneurs et les étranges machines sorties de son imagination au cours de compositions comme *Variations pour une Porte et un Soupîr*, *Le Voyage* ou *La Messe de Liverpool*.

Sa collaboration régulière avec Maurice Béjart l'amène également à penser à la mise en scène de ses spectacles et à utiliser les jeux de lumière ou l'organisation de l'espace des salles de concerts pour créer des opéras et des oratorios électroacoustiques qui sont autant d'événements. Si Schaeffer théorise sur la musique, Pierre Henry considère plutôt que le son et l'image représentent un tout qui doit être appréhendé dans sa globalité.

Un jeune compositeur qui, à l'époque, évolue dans le milieu des cercles de réflexion sur la musique s'inspirera beaucoup des thèses de Pierre Henry pour la mise en scène de ses propres concerts : Jean-Michel Jarre.

Machine qui rêve

Concevant l'opéra comme un ensemble globalisant, il lui arrive de faire changer les éclairages des salles dans lesquelles il se produit ou les artifices de mise en scène en fonction des horaires auxquels il se produit, estimant que les capacités d'écoute de l'auditoire sont différentes d'une tranche horaire à l'autre. Ses danseurs finissent régulièrement épuisés, mais les spectacles sont toujours des événements uniques en leur genre. La décennie 1970 est celle de toutes les expérimentations musicales et Henry n'échappe pas au bouillonnement artistique qui déferle sur l'Occident. Toujours novateur, il choisit désormais de mêler des cris d'animaux, des extraits de dialogues ou des sons tirés de musiques traditionnelles africaines à ses propres créations, donnant un petit ton baroque à ses œuvres classiques.

Loin des guitares sèches des hippies et autres babas cool, les rythmes nouveaux de Pierre Henry vont piocher leur inspiration dans la science-fiction et la fantaisie. Pierre Henry est ainsi l'un des premiers compositeurs à produire quelques œuvres futuristes, où la machine et l'organe ne font plus qu'un dans une grande fusion chair/métal.

Kyldex et **Futuristie I** sont les deux opéras conceptuels qui illustrent le mieux cette période.

Le vieil homme et la mire

Ses dernières œuvres des années 1970 laissent entr'apercevoir le développement d'une thématique mystique dans son œuvre. **Dieu**, en 1977 puis **Noces chimiques** représentent clairement la transition entre les deux décennies. Il abandonne quelques expériences antérieures au profit d'un certain mysticisme, il compose des œuvres teintées d'ésotérisme new age (**Christal Mémoire**, **Le Livre des Morts Egyptien...**) tout en redécouvrant au passage le patrimoine classique et notamment l'œuvre de Beethoven à qui il rend plusieurs hommages appuyés.

Avec une libre réinterprétation électro des **Chants de Maldoror**, de Lautréamont, suivie d'une mise en musique des **Fables de La Fontaine** dans le cadre de feuillets radiophoniques, Henry associe sa musique à une partie du patrimoine littéraire français, s'offrant même le luxe d'organiser des concerts en petits comités dans ses propres studios, à destination d'un public trié sur le volet.

Titulaire de plusieurs distinctions de haut rang, comme la Légion d'Honneur, l'Ordre National du Mérite ou celui des Arts et Lettres, Pierre Henry fait désormais figure de mentor pour toute une génération de compositeurs électros ou de DJ. En 1997, la jeune garde des musiques électroniques lui rend d'ailleurs un hommage sur l'album **Métamorphose : Messe pour le Temps Présent**, où, de Dimitri From Paris en passant par Saint-Germain et Fatboy Slim, les disc-jockeys contemporains viennent remixer ses œuvres.

Néanmoins, l'hommage d'une génération ne convainc pas le théoricien du bruit de se réfugier dans sa tour

d'argent et, si le corps vieillit, l'esprit de Pierre Henry, lui, reste toujours vif et alerte. **Tour de Babel** en 1998, **Dracula**, en 2003 ou **Voyage Initiatique**, en 2005 sont autant d'œuvres prouvant que l'artiste n'a rien perdu de son inspiration, s'excusant presque de ne pouvoir en faire davantage.

Audition :

♪ - **Le Voile d'Orphée** composé en 1953 - Musique électronique sur support; créée le 8 avril 1954 à Paris au Théâtre des Champs Elysées.

Le Voile d'Orphée (final de la première version d'Orphée avec Pierre Schaeffer en 1951) marque un tournant pour Pierre Henry. On trouve déjà cet étirement de la durée, une des caractéristiques de son style, et la présence du thème de la mort. C'est la première œuvre concrète, de la musique électroacoustique de caractère orchestral, significative de Pierre Henry, fortement imprégnée d'une atmosphère lyrique et tragique et aussi l'une des plus belles et des plus radicales.

♪ - **Messe pour le Temps Présent** : C'est une cérémonie en neuf épisodes, à la mémoire de Patrick Belda, brillant danseur et ancien assistant de Maurice Béjart, qui mourut tragiquement dans un accident de voiture. Ce "spectacle total" faisait appel pour la partie déclamée, à des comptines enfantines ainsi qu'à des textes de Boudha, de Salomon et de Nietzsche et, pour la partie musicale, à des percussions, des soli de vina indien et de la musique électronique.



C'est une suite de danses de Pierre Henry et de Michel Colombier, sur commande de Maurice Béjart pour sa création chorégraphique lors du Festival d'Avignon de 1967, dans la cour d'honneur du Palais des papes, avec le Ballet du XXe siècle. Extraits proposés :

- 1 - Prologue
- 2 - Psyché Rock
- 3 - Jericho Jerk
- 4 - Teen Tonic
- 5 - Too Fortiche

♪ - **Le Voyage initiatique** : œuvre de musique électronique, sur support, composée en 2004.

Titres des différentes parties : Premier apprentissage : Continuo, Passage, Traverse

Unification : Vièle saharienne, Passage

Incantation : Action avec Zanzi, Passage

Multiplicité : Ensemble Zozo afro, Théâtre chinois

Hypnose : Passage, Filles-flûte

Cérémonial : Rituel-bronzerie

Deuxième apprentissage : Envolée

Dualité : Exploration/imploration

Solarisation : Ultime clarté

♪ - **Intérieur/Extérieur** : Cette œuvre date de 1997.

La Terre, **Prémonition**, Conflit, **Etrangement**, châtiment, **Enfer**, Automne, Renaissance, Départ, Formation, **Agitation**, Paysage, **Respiration**, Etouffement, Ciel.

37° - Karlheinz STOCKHAUSEN

1928 -2007

Karlheinz Stockhausen est né le 22 août 1928 à Mödrath, il est mort le 5 décembre 2007 à Kürten en Allemagne. Son travail se construit autour de la **musique électroacoustique**, de la **spatialisation** du son et, les dernières années, de longs cycles de création qui aboutissent à des œuvres monumentales.



Stockhausen est né au Burg (château) du village, qui servait alors de maternité (le village, situé près de Kerpen, non loin de Cologne, fut détruit en 1956 par l'exploitation d'un filon de lignite dans la région mais le château, lui, existe toujours). Son père, Simon Stockhausen, est instituteur et sa mère est la fille d'une famille prospère de fermiers de Neurath, dans la région de Cologne. Elle joue du piano et chante. Mais après trois grossesses, elle fait une dépression nerveuse. Elle est internée en décembre 1932. Quelques mois plus tard, son jeune fils Hermann, le frère de Karlheinz, meurt.

Il grandit à Altenberg et dès l'âge de 7 ans, il reçoit ses premières leçons de piano de l'organiste protestant de la cathédrale, Franz-Josef Kloth. Son père se remarie en 1938 avec Luzia, ils auront deux filles. Ses relations avec sa belle-mère n'étant pas très bonnes, Karlheinz part, en janvier 1942, comme pensionnaire au collège de Xanten où il continue le piano mais étudie aussi le violon. En 1941 ou 1942, il apprend que sa mère est morte, prétendument d'une leucémie, comme tous les décès annoncés dans cet hôpital mais elle a été victime de la politique nazie d'euthanasie des handicapés mentaux. Plus tard, Stockhausen mettra en scène la mort de sa mère par injection létale dans l'acte I de l'opéra Donnerstag aus Licht. À l'automne 1944, à 16 ans, il est appelé comme brancardier à Bedburg. En février 1945, il revoit son père pour la dernière fois. Ce dernier ne reviendra pas du front de l'Est ; il est tué quelques mois plus tard.

Le compositeur participe à la création du WDR (Westdeutscher Rundfunk) - Radio de l'Allemagne de l'Ouest - en 1950 (qu'il dirigera à partir de 1962). Parallèlement à ses études, il fait divers petits travaux, il est pianiste de jazz dans des bars, il est également ouvrier....

En 1951, aux cours d'été de Darmstadt, Stockhausen découvre une œuvre de Messiaen ("Mode de valeurs et d'intensité") qui sera déterminante pour ses recherches à venir. Il se marie avec Doris Andreae. Ils auront quatre enfants : Suja (1953), Christel (1956), Markus (1957) qui deviendra trompettiste et compositeur et Majella qui sera pianiste (1961).

En 1952, il s'installe à Paris et commence ses recherches sur le son dans une voie similaire à celles de Pierre Boulez et de Luigi Nono. Ses premières œuvres sont fondées sur le **sérialisme intégral**. Il travaille à cette époque au Studio de musique concrète de Pierre Schaeffer où il aborde le domaine expérimental (analyse du son...) mais s'en éloignera vite.

En 1953, il compose sa première œuvre de musique électronique : Studie I, donnant ainsi le coup d'envoi à ce nouveau genre musical, baptisé en Allemagne Elektronische Musik.

De 1954 à 1960, Stockhausen compose des œuvres majeures qui le populariseront et qu'il dirigera à travers le monde. Le principe est celui de la **musique aléatoire** (voir aussi John Cage).

C'est donc l'époque des Klavierstücke (études pour clavier), dont la plus fameuse est le Klavierstück XI, pièce pour piano. Sur une seule feuille sont placées 19 cellules musicales de façon irrégulière.

L'interprète en choisit une au hasard, par laquelle il commence (il la joue comme il veut). À la fin de la cellule sont indiqués un tempo, une nuance et une attaque : le pianiste jouera un second groupe (pris au hasard) en fonction de ces trois indications et ainsi de suite. De cette façon, la pièce sera jouée d'une infinité de manières et tous les sons auront été exploités. Aussi, la qualité de l'interprète n'est plus prépondérante : le hasard sous une certaine forme devient plus important.

Il a composé depuis une quantité impressionnante d'œuvres comme : Mikrophonie I, Mixtur, Telemusik, Mikrophonie II, Hymnen, Stimmung, Kurzwellen, **Mantra**, Trans, Ylem, Inori, Tierkreis, Sirius, Licht, Aus den sieben Tagen...

Stockhausen a écrit des œuvres que d'aucuns jugent d'aspect plutôt ludique comme le Helikopter-Streichquartett, où les musiciens sont enregistrés en hélicoptère (voir aussi Luigi Nono).

Stockhausen a composé plus de 300 œuvres (le catalogue officiel recense 362 compositions) qui sont, selon lui, toutes imbriquées et finissent par ne plus former qu'un seul ensemble.

Simon Stockhausen, le fils du compositeur, rapporte qu'il n'a jamais entendu son père émettre de commentaire sur un album de musique Pop. Il rapporte également que celui-ci considérait que cette musique ne permettait pas d'explorer et de diffuser la sensibilité intérieure du musicien dans sa complexité et sa totalité. Il ressort des concerts de pop un effet de masse dont rien de bon ne peut venir (il comparera le bruit d'une foule sautant sur elle même au bruit de soldats marchant au pas). Il s'agit très probablement là des groupes de musiques populaires à succès et non des groupes qu'il influença profondément durant les années 60 et jusqu'à la fin des années 70.

Ce regard sur la musique à succès fut fortement influencé par sa jeunesse qui se passa dans l'Allemagne national-socialiste, qui ne pouvait accepter le progrès musical tel que lui l'envisageait. L'une des spécificités de cette société est qu'elle se base sur le groupe et l'effet de masse (grands rassemblements, défilés...) : la pop étant une musique de masse, le danger est, pour le compositeur, qu'elle n'amène au totalitarisme.

Audition :

♪ - **Mantra pour deux pianos et électronique** opus 32 composé en 1969, Mantra a été créé en 1970. C'est une partition emblématique du Stockhausen "deuxième période" et, à l'origine, pour deux pianos, les pianistes maniant aussi crotales, wood-blocks et postes de radio à ondes courtes produisant des codes en morse. A cet attirail le compositeur ajoute à chaque piano un modulateur en anneau qui génère, à l'attaque de chaque son, une série d'ondes modifiant ainsi le timbre des claviers. Un troisième interprète est donc nécessaire. Mantra est une des rares œuvres de cette époque totalement écrites par Stockhausen, qui ne fait pas intervenir "l'improvisation contrôlée" alors si caractéristique. Mais comme toujours le compositeur décide de tout, absolument tout est organisé, derrière l'inspiration venue de la mystique orientale, Stockhausen structure Mantra en 13 parties de 13 notes sur 13 valeurs rythmiques, chacune étant attachée à une nuance.

Les deux instrumentistes sont toujours percussifs, même aux pianos, les wood-blocks étant d'origine Japonaise et les cymbales dites antiques, minuscules, émettant un son clair et scintillant, sans compter les onomatopées courtes dites par les musiciens ; la pièce s'ouvre sur une même séquence de notes, répétées et égrenées par les pianos, en ostinatos mystérieux, développée selon un scénario qui n'est pas fixe aux autres instruments, puis une séquence semblable suit, cette fois déformée (réverbération, effets de halo et d'écho...), et le cheminement se poursuit selon un schéma assez statique, parfois avec des accélérations, jusqu'à la fin. Le titre reprend un mot du bouddhisme Tibétain qui signifie "formule magique".



Gamelan balinais

Extraits 1 - 2 - 4 (piano préparé) - 10 - 11 (piano préparé)

♫ - **Mikrophonie II** : Mikrophonie est le titre donné par **Karlheinz Stockhausen** à deux de ses compositions, écrit en 1964 et 1965, où des "vibrations normalement inaudibles" sont rendues audibles par un processus actif de la détection saine (comparable à l'auscultation d'un corps par un médecin) ; le microphone est utilisé activement comme instrument musical, contrairement à son ancienne fonction passive des bruits se reproduisant aussi loyalement comme possible" (Stockhausen).

Stockhausen emploie le terme « microphony » ici comme analogue auditif à « microscopie » dans le royaume optique. J'ai recherché des manières de composer, flexible ainsi que le processus d'enregistrement de microphone. Le microphone devait devenir un instrument musical par sa manipulation

Mikrophonie II (Travail numéro 16), pour chœur, Orgue Hammond et quatre modulateurs d'anneau. Le texte utilisé est celui de la poésie de « non-sens » de Helmut Heißenbüttel, « grammatische Meditationen d'Einfache » (des méditations grammaticales simples), de *Textbuch 1* (Heißenbüttel 1960, 35-36).

Le chœur consiste seulement en voix élevées et basses : deux sections : l'une de sopranos, l'autre de basses, qui se présentent dans un arc, le dos tourné vers l'assistance et faisant face au joueur d'orgue Hammond.

Mikrophonie II est interrompu huit fois par des pauses (sections 2, 5, 8, 11, 17, 19, 20, 32)

♫ - **Stimmung**, pour six chanteurs et six microphones, est une composition écrite en 1968 et commandée par la ville de Cologne pour le Collegium Vocale Köln et porte le numéro 24 dans le catalogue du

compositeur. C'est à la fois une œuvre sérielle et tonale. Elle tire son origine d'une précédente œuvre non terminée, écrite en 1960, intitulée Monophonie.

Oeuvre composée aux États-Unis en 1968, alors que Stockhausen revenait d'un voyage en Californie, au Mexique et à Hawaï. Le compositeur écrit l'œuvre près du détroit de Long Island, sous la neige, une mer gelée et un fort vent continu.

Une influence souvent mentionnée à propos de Stimmung est celle qu'a exercée le minimaliste La Monte Young et la musique qu'il développe dans les années 60 avec son ensemble The Dream Syndicate. Bien que Young ait été l'étudiant de Stockhausen, Stimmung est une pièce "à La Monte Young", d'après Steve Reich.

Lors de l'exécution de la pièce, le concert se présente comme un "feu de camp hippie", les chanteurs s'assoient en cercle sur le sol, dans la position du lotus. L'œuvre se compose de 51 phases interprétées les unes après les autres. C'est autour de la note pivot si bémol que la pièce se déroule. Sur la partition on peut y voir plusieurs indications. Par moment, les interprètes doivent choisir un nom de Dieu (pré-noté sur la partition) et le chanter. On peut parler de Stimmung comme une œuvre indéterminée dans le sens que ce sont les interprètes qui choisissent le parcours mélodique et syllabique de la pièce.

Stimmung a été créé à Paris le 9 décembre 1968 à la Maison de la radio à Paris l'œuvre a reçu un accueil favorable, ainsi que lors de ses représentations successives en Europe. Certains critiques seront toutefois réservés par les poèmes osés écrits par le compositeur et par l'aspect rituel de la pièce.

Stimmung aura une influence sur certains compositeurs de musique spectrale, notamment Tristan Murail, Magnus Lindberg, Gérard Grisey.

Quelques extraits :

n° 1 - basse : warning up, leading to Model !

n° 7 - baryton : Hallelujah

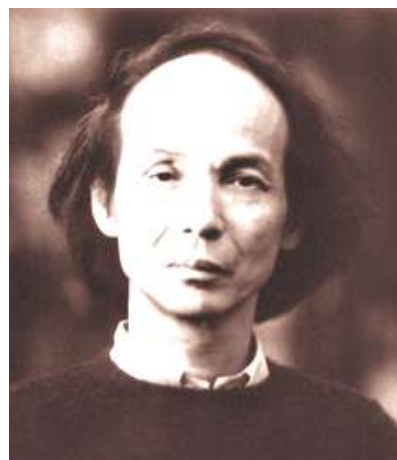
n° 14 - mezzo : Chalchihuititlique (Aztec)

n° 47 - ténor : Buddha

38° - Toru TAKEMITSU

1930-1996

Toru Takemitsu est né le 8 octobre 1930 à Tokyo, il est mort le 20 février 1996 à Tokyo. Premier compositeur japonais à avoir acquis une réputation internationale, Takemitsu a passé la première partie de son enfance, jusqu'à l'âge de sept ans, en Mandchourie, région chinoise occupée par les Japonais, où son père travaillait. Revenu au Japon, il poursuit sa scolarité jusqu'en 1944, date à laquelle il est mobilisé pour renforcer les bases japonaises en prévision de la prochaine invasion américaine.



L'histoire politique du Japon depuis 1868 a oscillé entre l'intégration de la culture occidentale et des périodes protectionnistes de retour à la tradition nationale. Le contexte de la Deuxième guerre mondiale n'échappe pas à ce mouvement de balancier. Alors que la culture occidentale, et spécifiquement américaine, était totalement proscrite au Japon, le jeune Takemitsu, découvre au sortir de la guerre la célèbre chanson "Parlez-moi d'amour" qui l'impressionne profondément et dont il parlera encore avec émotion à la fin de sa vie. Il décide alors de devenir musicien et se forme en majeure partie de façon autodidacte, tout en recueillant parallèlement les conseils du compositeur Yasuji Kiyose.

Bien qu'ayant été initié au koto* par sa tante quand il était enfant, le jeune Takemitsu orientera clairement, dans un premier temps, ses choix en faveur de la musique occidentale aux dépens de la culture japonaise qu'il évitait consciemment : "Le Japon n'existait pour moi que dans un sens négatif. Du moins, quand j'ai décidé d'apprendre la musique occidentale moderne et d'en vivre, il me fallait rejeter le Japon" (*Mirrors*).

Nourri de musique occidentale écoutée à la radio, il découvre également les œuvres de Copland, "Piston" et "Sessions", celle de Messiaen à laquelle il restera attaché toute sa vie, et se passionne pour les films de Capra et d'autres réalisateurs américains, prolongeant ainsi le goût prononcé de sa mère pour le cinéma. Après avoir écrit sa première œuvre marquante, *Lento in due movimenti* (piano, 1950).

Takemitsu participe l'année suivante à la fondation du groupe Jikken Kobo (Atelier expérimental, 1951-1957), initié par le poète surréaliste Shuzo Takiguchi et qui réunit des musiciens, poètes et plasticiens. Cela donne lieu à des concerts avec des expériences de relation entre musique et image (Joji Yuasa), et pour lesquels Takemitsu composera notamment *Uninterrupted Rest I* (1952) pour piano et *Vocalism A.I.* (1956) pour voix enregistrées sur bande sur les lettres du mot "ai" (amour). L'expérience du "Jikken Kobo" marque irrémédiablement Takemitsu qui pratiquera souvent le travail en collaboration avec d'autres artistes, au croisement entre des formes artistiques différentes - poésie, théâtre, arts plastiques, etc. - et plus encore pour le cinéma. Il épouse en 1954 l'actrice Asaka Wakayama.

Comme beaucoup de compositeurs japonais, Takemitsu découvre la musique sérielle, la musique concrète et la musique électronique au début des années cinquante. Peu après la création du studio de la NHK en 1955 amorçant les premières œuvres de **musique concrète et électroniques** japonaises (Mayuzumi), Takemitsu compose des **musiques pour bande** (*Static Relief*, 1955), des musiques pour la radio et la télévision, et aborde le cinéma avec ses premières partitions dès *Hokusai* en 1952 (sa musique ne sera finalement pas retenue et c'est Kiyose qui sera crédité au générique).

À la suite d'une visite au Japon de Stravinsky, qui manifesta un intérêt appuyé pour le *Requiem pour orchestre à cordes* (1957), la notoriété de Takemitsu acquiert peu à peu une dimension internationale. Il remporte diverses récompenses dans le cadre de festivals de musique contemporaine. Bien qu'il

commence à s'intéresser à la musique traditionnelle japonaise après avoir découvert le théâtre de marionnettes (Bunraku), Takemitsu continue à dissocier ses origines culturelles et sa propre musique qui reste étrangère à cette source. C'est le contact avec les idées de John Cage à la fin des années cinquante, puis la rencontre entre les deux hommes en 1964, qui le conduira à réviser sa position en l'incitant à renouer avec sa propre culture : *Eclipse pour biwa et shakuhachi* (1966), dont la notation relève autant du graphisme que de la tablature, et surtout *November Steps* pour les deux mêmes instruments traditionnels confrontés à un orchestre symphonique l'année suivante, constituent les étapes essentielles de la réintégration de la tradition japonaise dans la musique de Takemitsu, qui culminera avec *In an Autumn Garden* (1973) pour un orchestre de gagaku.

Les années soixante-dix sont celles de la consécration pour le compositeur – il est nommé directeur du Space Theater dans le cadre de l'exposition universelle d'Osaka en 1970 – dont le catalogue s'accroît de façon importante dans des domaines très divers. Il reçoit parallèlement de nombreux prix et honneurs internationaux qui ponctueront régulièrement ses dernières années.

La production de Takemitsu dans les années quatre-vingt sera majoritairement consacrée à alimenter les cycles "Waterscape" (*Rain Tree*, *Rain Spell*, *Rain coming*, etc.) et "Dream" (*Dreamtime*, *Dream Window*, *Rain Dreaming*) qui coïncideront avec une musique de plus en plus consonante et dont le point culminant sera atteint avec *Quotation of Dream* (1991). La réconciliation entre les cultures est symbolisée dans le concept de "mer des tonalités" qui apparaît comme le maillon esthétique et musical entre l'orient et l'occident.

© Ircam-Centre Pompidou, 2010



*** Koto** : Le **koto** est un instrument à cordes pincées utilisé en musique japonaise traditionnelle, notamment dans le kabuki et le bunraku. Originaire de Chine (gǔzhēng), il fut introduit au Japon entre le VII^e siècle et le VIII^e siècle et était joué principalement à la Cour impériale ; l'usage s'est ensuite démocratisé.

Le koto est une longue cithare, mesurant environ 1,80 m de long et comptant 13 cordes. La caisse est traditionnellement fabriquée en bois de paulownia évidé, et les hauts chevalets amovibles, en ivoire. Ses cordes sont en fil de soie que l'on pince avec des grattoirs en ivoire. Le koto produit un son lyrique, comparable à celui d'une harpe, ce qui peut expliquer le terme souvent rencontré de "harpe japonaise".

Audition :

♪ - **Visions pour orchestre (1989)** : œuvre commandée en 1989, composée en 1990 pour l'Orchestre symphonique de Chicago pour son 100^e anniversaire. C'est une musique pour grand orchestre. La création eut lieu le 08 mars 1990, à Chicago aux États-Unis, par l'Orchestre symphonique de Chicago, dirigé par Daniel Barenboim.

Cette œuvre possède deux parties : 1° - **Mystère** ; 2° - **Les yeux clos**

♪ - **Gémeaux** pour hautbois, trombone, deux orchestres et deux chefs d'orchestre

Œuvre composée entre 1971 et 1986, c'est une commande pour l'ouverture des concerts du Suntory Hall à Tokyo.

La création eut lieu le 15 octobre 1986, Japon, par Buckhard Glaetzner, Vinko Globokar, New Japan Philharmonic et Tokyo Philharmonic, direction : Tadaaki Otaka et Michiyoshi Inoue.

Cette œuvre comprend quatre mouvements

Strophe

Genesis

Traces

Antistrophe

39° - Sofia GUBAÏDULINA

1931-

(prononcer Goubaïdoulina)

Sofia Gubaïdulina est née en 1931 à Chistopol, en République Tatar. Elle étudie le piano et la composition au Conservatoire de Kazan. De 1954 à 1959, elle poursuit ses études de composition au Conservatoire de Moscou avec Nikolai Peiko, assistant de Chostakovitch, puis avec Vissarion Chébaline. En 1975, Sofia Gubaïdulina fonde, en compagnie des compositeurs Viatcheslav Artiomov et Viktor Sousline, l'Ensemble Astreya qui improvise sur des instruments rares provenant de Russie, du Caucase, d'Asie centrale et d'Asie de l'Est, ainsi que sur des instruments rituels. Ces sons et ces timbres inconnus, ainsi que ces techniques expérimentales sur le temps musical, ont profondément influencé son écriture. Après une interruption de plusieurs années, Sofia Gubaïdulina et Viktor Sousline ont récemment fait revivre l'Ensemble Astreya.



Sofia Gubaïdulina est titulaire de différentes récompenses : le premier prix au Concours international de Rome (1974), le Prix de composition de la Fondation Prince Pierre de Monaco (1987), le Prix international du disque Koussevitzky (1989 et 1994) pour les enregistrements de son **concerto pour violon Offertorium** et de **sa symphonie Stimmen... verstummen...**, le Prix Franco Abbiato (1991), le Heidelberger Künstlerinnenpreis (1991) et le Prix de l'Etat russe (1992). Depuis 1992, elle vit en Allemagne, à proximité de Hambourg.

Bien que Sofia Gubaïdulina ait été élevée dans un milieu russe, on ne peut oublier l'importance et l'influence de ses origines tatares. Cependant, elle n'est pas une "nationaliste romantique". Elle utilise les techniques contemporaines d'écriture issues de l'avant-garde européenne et américaine tout en restant très personnelle. Enfin, les philosophies orientales ont influencé certaines de ses œuvres.

Le trait le plus frappant de l'oeuvre de Sofia Gubaïdulina est l'absence quasi totale de musique "absolue". La plupart de ses pièces ont une dimension extra-musicale, par exemple un poème - soit mis en musique ou bien caché entre les lignes -, un rituel, ou bien encore une sorte d' "action" instrumentale. Certaines de ses compositions témoignent de son intérêt pour des idées mystiques ou le symbolisme chrétien. Ses goûts littéraires sont très vastes ; elle a mis en musique des poèmes de l'ancienne Egypte et des textes persans, ainsi que les poèmes lyriques contemporains de Marina Tsvetayeva avec qui elle partage une profonde affinité spirituelle.

"Dimitri Chostakovitch et Anton Webern sont les deux compositeurs qui ont eu la plus grande influence sur mon travail. Bien que ma musique n'en laisse rien paraître, ces deux compositeurs m'ont enseigné la leçon la plus importante de toutes : être moi-même".

© Ircam-Centre Pompidou, 2000

Audition :

♪ - **Le Cantique du soleil** : œuvre créée en 1997, dédiée au grand violoncelliste Mstislav Rostropovitch à l'occasion de son soixante-dizième anniversaire. Elle est en relation avec la nature et la qualité du musicien qui, dans mon imaginaire, dit la compositrice, est en permanence associé à l'illumination du soleil, à l'éclat du soleil, à l'énergie du soleil.

Laudes Creaturarum connu aussi sous le nom de **Cantico di Frate Sole** en italien ou **Cantique au soleil** en français, est un chant religieux composé par saint François d'Assise. Il a été écrit dans le dialecte italien de l'Ombrie, mais a depuis été traduit dans de nombreuses langues. On pense qu'il figure parmi les premières œuvres de littérature écrite en italien moderne, si ce n'est la première.

À la différence d'autres chants religieux de cette époque, le Cantique du Soleil fait preuve d'une certaine innocence dans sa prière à Dieu, en Le remerciant pour des créations telles que "Frère Feu" et "Sœur Eau". C'est une affirmation de la théologie personnelle de François, lorsqu'il se réfère souvent aux animaux" comme à des frères et des sœurs de l'humanité alors qu'il jeteiat le matérialisme en faveur de "Mère Pauvreté" et même appelait son propre corps physique "Frère âne".

On dit que saint François a composé la plus grande partie du cantique à la fin de l'année 1224, en se remettant d'une maladie à San Damiano, dans un petit manoir qui avait été construit pour lui par sainte Claire et d'autres femmes de son ordre. Selon la tradition, la première fois qu'il fut chanté en entier, ce fut par François et les frères Angelo et Leo, deux de ses premiers compagnons, sur le lit de mort de François, le vers final priant "Sœur Mort" ayant été ajouté quelques minutes avant.

Historiquement, le Cantique des Créatures est mentionné pour la première fois dans la "Vita Prima de Thomas de Celano", en 1228.

La forme s'articule en quatre épisodes : Gubaïdulina donne le plan suivant pour les sections officielles :

1° - Glorification du Créateur et de ses Créations - le Soleil et la Lune ; 2° - Glorification du Créateur et des quatre éléments créés : air, eau, feu et terre ; 3° - Glorification de la vie ; 4° - Glorification de la mort.

Bien que la structure générale est néanmoins divisée en deux parties un épisode dans lequel le violoncelliste délaisse son instrument puis, touche la limite extrême du violoncelle en jouant tout d'abord près du chevalet, au sommet du chevalet (avec une baguette de caisse claire), derrière le chevalet, sur le cordier avant de, finalement, abandonner complètement son instrument. Il joue maintenant en premier lieu sur la grosse caisse (legato, avec une baguette frottée, munie d'une boule de caoutchouc d'environ 3-4 cm, fixée à une corde de piano) et il utilise le **flexatone** (voir page 4) avec un archet de contrebasse suscitant les réponses faites par le groupe choral avec ses glissandi. Ce n'est qu'au terme de cet épisode, "Responsory", qu'il revient vers son instrument pour atteindre cette fois son registre le plus aigu au cours de l'épisode intitulé "Glorification de la mort".

Extraits :

- 1 - Altissimo, onnipotente, bon signore....
- 3 - Laudato si, mi Signore, cun tructe le tue Creature...
- 4 - Laudato si, mi Signore, per frate Vento...
- 7 - Laudate si, mi Signore, per quelle ke perdonano per la tuo amore...
- 10 - Laudate si, mi Signore, per sora nora Morte corporale...
- 11 - Laudate et benedicete mi Signore...

Cantique des Créatures - Saint François d'Assise

Très haut, tout puissant et bon Seigneur
à toi louange, gloire, honneur et toute bénédiction
à toi seul ils conviennent, ô Toi, Très haut,
et nul homme n'est digne de te nommer.

Loué sois-tu, Seigneur, avec toutes tes créatures
spécialement messire frère Soleil,
par qui tu nous donnes le jour, la lumière;
il est beau, rayonnant d'une grande splendeur,
et de toi, le Très Haut, il nous offre le symbole.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour soeur Lune et les Etoiles
dans le ciel; tu les as formées claires,
précieuses et belles.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère Vent,
et pour l'air et pour les nuages,
pour l'azur calme et tous les temps,
grâce à eux tu maintiens en vie toutes les créatures.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour soeur Eau,
qui est très utile et très sage,
précieuse et chaste.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour frère Feu,
par qui tu éclaires la nuit,
il est beau et joyeux,
indomptable et fort.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour notre mère la Terre,
qui nous porte et nous nourrit,
qui produit la diversité des fruits,
avec les fleurs diaprées et les herbes.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour ceux
qui pardonnent par amour pour toi,
qui supportent épreuves et maladies,
heureux s'ils conservent la paix
car par toi, le Très Haut, ils seront couronnés.

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour notre soeur la Mort corporelle,
à qui nul homme vivant ne peut échapper,
malheur à ceux qui meurent en péché mortel,
heureux ceux qu'elle surprendra faisant ta volonté
car la seconde mort ne pourra leur nuire.

Louez et bénissez mon Seigneur,
rendez-lui grâce et servez-le
en toute humilité

♪ - **Rejoice ! Sonate pour violon et violoncelle** : (Réjouis-toi) ; Cette sonate fut composée en 1981 et révisée en 1988. L'œuvre est dédiée à Oleg Kagan et Natalia Gutman qui la créèrent au Festival de musique de chambre à Kuhmo en Finlande en 1988.

La sonate comprend cinq mouvements dont les sous-titres bibliques sont en partie tirés d'une parabole polonaise.

I - Your joy no one will take away from you (Personne ne t'enlèvera ta joie) ; Le premier mouvement, commence par un solo de violon où la transition d'une monde "notes normales" à un autre "harmoniques" est présentée immédiatement. Le violoncelle répond par un thème intense et passionné.

II - Rejoice with joy (Réjouis-toi de la joie) ; le thème rapide est repris et transformé par les deux instruments.

III - Rejoice, Ravvi (Réjouis-toi, Rabbi) ; Dans le troisième mouvement, l'interaction des deux instruments atteint son sommet.

IV - And he returned to his own abode (Il est maintenant retourné à sa maison) ; Le quatrième mouvement est le moment de repos harmonique du cycle.

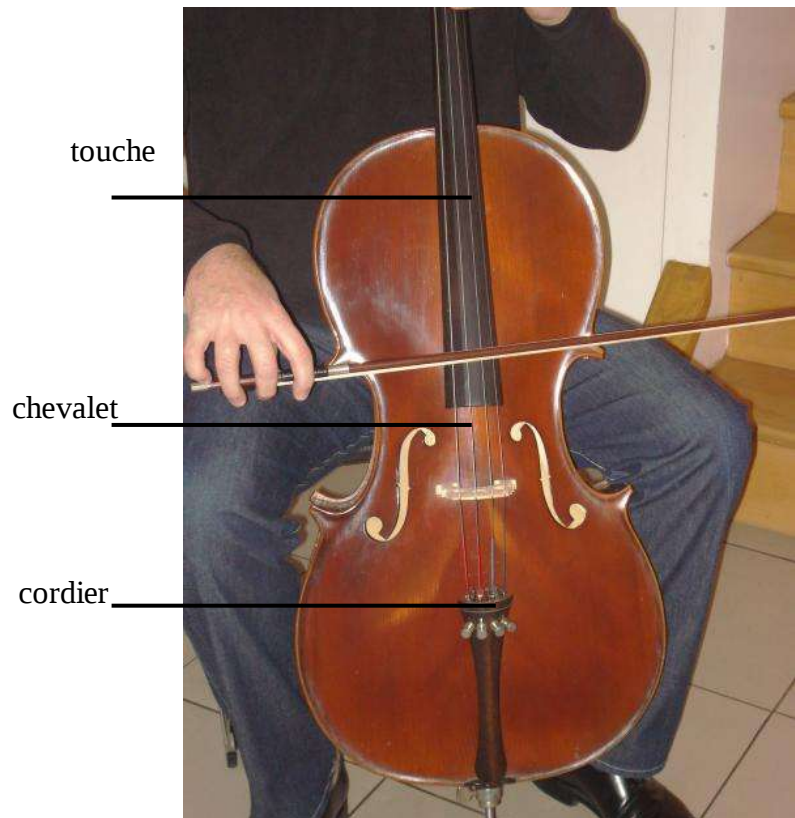
V - Heed thyself (Ecoute-toi toi-même). Ce dernier mouvement se termine par un brillant accord en harmoniques.

La compositrice aborde sa sonate comme une messe instrumentale : 1 - Kyrie ; 2 - Gloria ; 3 - Credo ; 4 - Agnus Dei et 5 - Gratias.

Flexatone



Violoncelle



40° - Henryk GORECKI

1933-2010

(Prononcer *Goretsky*)

Henryk Górecki est né en 1933, à Czernica en Pologne, il est mort en 2010, à Katowice en Pologne. Il commence tardivement, en 1952 l'étude formelle de la musique à l'École Intermédiaire de Musique à Rybnik à la faculté de formation pédagogique, puis la composition avec Boleslaw Szabelski à Katowice de 1955 à 1960 ; dès 1965, il y travaille, devient chargé de cours, puis devient professeur de piano et enfin recteur de 1975 à 1979, avant de se consacrer à la composition...



Henryk Górecki est un compositeur qui a viré de l'avant-garde nationale Polonaise (1955-1975) au néo-tonal (accaparant une grande variété de styles passés), et à la musique harmoniquement très simple, pointant vers les **minimalistes Américains** (comme Arvo Pärt), avec une forte dimension émotionnelle et souvent un contenu religieux... Ses Premières œuvres significatives : "Chants sur la Joie et le Rythme" (1956, pour 2 pianos et ensemble), "Concert" (1957, pour 5 instruments et quatuor à cordes).

Oeuvres emblématiques : "Scontri" (1960, pièce sérielle pour orchestre, qui a suscité scandale), "Refren" (1965), marqué par les clusters (non écouté en concert), "Ad Matrem" (1971, pour soprano solo, chœur mixte et orchestre), Symphonie n° 2 "Kopernikowska" (1972, pour grand orchestre, monumentale, non écoutée en concert), Symphonie n° 3 "Sorrowful Songs" (1977, pour grand orchestre, supplique poignante et sur-émotionnelle), "Beatus Vir" (1979, psaume pour baryton solo, chœur mixte et grand orchestre, non écouté en concert), "Miserere" (1981-1987, pour chœur, vaste arche mystique), "Already It is Dusk" (quatuor à cordes n° 1, 1988), "Quasi una Fantasia" (1991, quatuor n° 2).

Audition :

♫ - **Troisième Symphonie**, symphonie des chants plaintifs opus 36, pour soprano et orchestre, elle est certainement devenue l'œuvre la plus connue du compositeur.

Cette symphonie, écrite par Górecki entre octobre et décembre 1976 à Katowice, fut représentée pour la première fois en avril de l'année suivante par l'orchestre de la Radio de l'Allemagne Sud-Ouest de Baden-Baden, que dirigeait Ernest Bour. Elle est un tournant dans l'écriture du compositeur avec un retour à la musique tonale après sa période sérielle, comme le réalisent à la même époque Arvo Pärt ou Krzysztof Penderecki auxquels il est souvent associé.

Le succès international de Górecki est essentiellement dû à la découverte de cette œuvre après l'enregistrement en 1992 de cette symphonie par Nonesuch Records et le succès de vente en Occident qui s'ensuivit. Le disque se vendit à plus d'un million d'exemplaires en Grande-Bretagne et aux États-Unis.

Elle possède trois mouvements :

1er mouvement - Lento - Sostenuo tranquillo ma cantabile. Ce premier mouvement s'inspire d'une lamentation des *Chants de Lysagora* du monastère de la Sainte Croix, écrits au XVe siècle

2ème mouvement - Lento e largo - Tranquillissimo. Le deuxième mouvement est une prière, *Zdrowas Mario*, à la Vierge Marie inscrite par une prisonnière, Helena Wanda Błażusiakówna, sur le mur de sa cellule dans le siège central de la Gestapo à Zakopane, situé dans le sud de la Pologne dans la Voïvodie de Petite-Pologne

3ème mouvement - Lento - Cantabile semplice. Le troisième mouvement reprend un chant populaire écrit dans le dialecte de la région d'Opole

Cette symphonie est écrite pour une soprano, quatre flûtes dont deux piccolos, quatre clarinettes, deux bassons et deux contrebassons, quatre cors, quatre trombones, une harpe, un piano et des cordes. La symphonie n° 3 du polonais Henryk Gorecki, écrite en mémoire des victimes d'Auschwitz, est une des expressions les plus entières, car essentielle et sobre, de la tristesse et du désespoir, une des plus implacables.

Tout commence dans les ténèbres les plus profondes... la plainte sourde, angoissante et terrible des cordes les plus graves... la note est lourde, lente, immuable. Pas de furie, pas de hurlement, pas de brusquerie... juste une insondable masse de cordes, pas de cuivres, pas de coups... Gorecki fait doucement monter le flot du désespoir, depuis ce gouffre noir, lentement, lancinant, en glissant peu à peu les divers plans de cordes, en mouvements de balanciers. Des basses qui nous donnent la mesure de l'atroce profondeur, des violoncelles et des altos dont les chants réguliers, lascifs et monodiques se croisent et se confondent, donnant matière mouvante à l'océan immense et dans la masse duquel Gorecki nous a plongé.

"De la peine et des larmes : rien que l'eau salée. Cette mer est insondable, sa force lente et totale, et faite d'une seule substance" ; ainsi est la tristesse selon Henryk Gorecki. Tout n'est que legato, pas de sons égoïstes, pas de saillies visibles, pas d'angle, pas de recoin. Les mélodies sont calmes, lentes, infiniment simples, linéaires, belles. Les harmonies sont amples, superbes et pathétiques et leurs liens créent la forme, la force et la douceur, la dynamique pesante de cet océan triste.

L'orchestre est l'océan, la cantatrice l'ouvre au ciel, où volera le soupçon harmonique d'un piano ailé. Voici l'une des œuvres les plus sombres et tristes qu'il soit donné d'entendre. La liberté artistique propre aux contemporains permit à Gorecki, qui en avait les moyens, d'aller à l'essentiel... grâce à une science acquise en maître de la musique contemporaine, de ne pas enjoliver, de ne plus compliquer... nous voici donc, avec lui, au plus profond. A l'aide de quelques notes, d'harmonies bouleversantes, il vous cerne le cœur, il l'écrase... il vous oppresse le corps.

Tout semble pourtant calme, le *lento* médian est d'une beauté éthérée et lumineuse à faire pleurer les morts... cette symphonie se tait, mais fait hurler votre âme. Une voix de sirène et qui pleure avec grâce, une vision du fond... un des plus immenses chef-d'œuvre de la musique pour larmes.

♩ - ***Kleines Requiem*** : Composé en 1993 le "Kleines Requiem für eine Polka" opus 66 (Petit requiem pour une polka) pour piano et treize instruments a été écrit à l'intention du Schönberg Ensemble auquel il est dédié et qui en a assuré la création le 12 juin de la même année sous la direction de Reinbert de Leeuw. L'effectif orchestral se compose de flûte, hautbois, clarinette, basson, trompette, cor, trombone, quatuor à cordes, contrebasse plus les cloches.

Au cours des quatre mouvements que comporte cette œuvre, on retrouve des caractéristiques comparables, alternant entre des phases de contemplation des sonorités longuement entretenues et des périodes répétitives fondées sur une cellule rythmique.

Bien que n'apparaissant que peu, le recours aux cloches constitue le fil conducteur de la partition. Le piano assure un aspect incantatoire dans l'*Allegro impetuoso* d'une violence soulignée par un fortissimo continu. Le tempo rapide du troisième mouvement prolonge la même tension. L'*Adagio cantabile* du quatrième mouvement propose un ultime recueillement.

L'œuvre est une alternance croisée entre la révolte et la prière.

41° - Krzysztof PENDERECKI

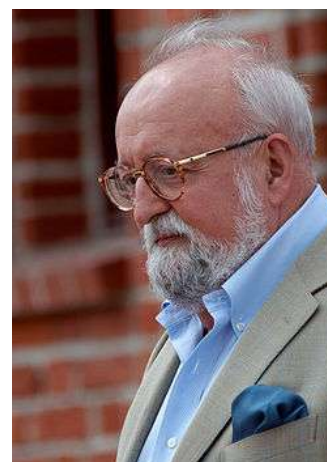
1933-

(prononcer *Penderetski*)

Krzysztof Penderecki est né à Dębica (près de Cracovie) le 23 novembre 1933. C'est un compositeur et chef d'orchestre polonais.

Il a étudié au conservatoire de Cracovie avant d'y enseigner, puis d'en devenir le recteur en 1972. En 1959, il remporte le premier prix du concours de composition de Varsovie.

Il s'affirme d'emblée comme un grand compositeur de musique sérielle ainsi qu'en témoignent ses premières compositions (Strophes, Anaklasis). Il a toutefois évolué par la suite vers une certaine forme de classicisme, ce qui conduit à distinguer dans son œuvre au moins deux périodes.



Dans les années 1960-70, il utilise les instruments classiques comme des instruments à percussion sur un mode résolument atonal ou sériel, recourt en abondance aux glissandi et travaille sur le chromatisme d'une manière audacieuse. Son œuvre est néanmoins empreinte, à partir de sa Passion selon Saint-Luc (1965-1966), d'une forte inspiration religieuse.

Dès la fin des années 1980, il donne à son travail une nouvelle orientation marquée tout à la fois par une simplification du langage musical et un retour à la tonalité classique ainsi qu'en témoigne son imposant Requiem polonais. Il s'inscrit même, à travers son œuvre symphonique, dans la tradition romantique ou post-romantique.

En plus de la musique, Penderecki est un passionné de botanique. Il a créé son propre arboretum en Pologne.

Sa musique a été utilisée au cinéma par des réalisateurs aussi différents que Stanley Kubrick (Shining), Andrzej Wajda (Katyn) ou Martin Scorsese (Shutter Island). Il a par ailleurs été une grande source d'inspiration pour le musicien de musique électronique Sebastian, notamment pour son titre Threnody.

Ses œuvres : Strophes (1959) ; Anaklasis (1959) ; Emanationen (1959) ; **Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima** (1960) ; Fluorescences (1961) ; Fonogrammi (1961) ; Polymorphia (1961) ; Drei Stücke im alten stil (1963) ; **Passion selon Saint-Luc** (1965-1966) ; De natura sonoris n° 1 et 2 (1966) et (1971) ; **Dies Irae, Oratorium ob memoriam in perniciem castris in oswiecim necatorum inextinguibilem reddendam** (musique en mémoire des victimes d'Auschwitz, 1967) ; Capriccio pour violon et orchestre (1967) ; Les diables de Loudun, **opéra** créé à **Hambourg** en 1969 ; Canticum canticorum salomonis (1970) ; **Utrenja** (1970-1971) ; Concerto pour violoncelle et orchestre n° 1 & 2 (1967/1972 et 1962) ; Partita pour clavecin, guitare électrique, guitare basse, contrebasse et orchestre (1971, révision 1991) ; Le Rêve de Jacob (1974) ; Magnificat (1974) ; **Requiem polonais** (1980-1993) ; Concerto pour alto et orchestre de chambre (1983) (transcrit pour violoncello et orchestre par **Boris Pergamenchtschikov**) ; Die Schwarze Maske (le Masque Noir), **opéra** créé à Salzbourg en 1986, repris à Paris (Orchestre National de France), en 1989. Sept **symphonies** numérotées de 1 à 8, la sixième étant non.

Il a reçu le titre de docteur honoris causa de l'Université Jagellon de Cracovie en 1998.

Audition :

♫ - **Dies Irae** - C'est un oratorio pour soprano, ténor, basse, chœur mixte et orchestre composé en 1967. Il est dédié "à la à la mémoire des victimes d'Auschwitz". Il a été créé le 16 avril 1967 par l'Orchestre philharmonique de Cracovie sous la direction de Krzystof Missona.

C'est l'évocation musicale de la seconde guerre mondiale (1939-45) ; Le texte alterne des extraits bibliques, des poèmes polonais, des extraits des Euménides d'Eschyle et une partie d'un poème de Louis Aragon.

L'orchestre est composé de 4 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 4 bassons, 6 cors, 4 trompettes, 4 trombones, 2 tubas, 3 timbales, 8 percussionnistes, 1 harmonium, 1 piano, 10 violoncelles, 8 contrebasses.

Il se compose de trois parties :

I. Lamentations ("Circumdederunt me funes mortis..." - Psaume 114)

II. Apocalypse ("...et laquei inferorum supervenerunt mihi." - Psaume 114)

III. Apothéose ("Absorpta est mors in victoria." 1. Corinthiens 15).

♫ - **Anaklasis** : Composée en 1959 et créée le 16 Octobre 1960, à Donaueschingen (Allemagne), c'est une œuvre emblématique de la musique de l'époque (librement sérielle) qui au contraire d'autres de ce compositeur a conservé sa force (mais aussi son abstraction). Elle comprend uniquement les cordes (y compris harpe et piano), les percussions (6 batteurs) et célesta ; le titre (en Grec, réfraction) décrit bien cette musique en jeu de lumières par transformations dans chaque groupe et entre eux ; une pièce qui sur-emploie les clusters de quarts de ton, en effet de masse ; pour l'anecdote, le pianiste dispose en plus, d'un ensemble de petits accessoires de percussion (une première).

♫ - **Thrènes ou Threnody "A la mémoire des victimes d'Hiroshima" pour 52 cordes** (1959-61) ; Thrène : Chant funèbre accompagné de danses, en l'honneur d'un défunt illustre (Robert)

A l'origine, cette œuvre composée en 1961 s'appelait 8'37 (la durée de l'attaque sur Hiroshima le 6/8/1945). Penderecki la renomma en Thrènes pour les victimes d'Hiroshima pour une meilleure compréhension du public. Bien que destiné aux victimes japonaises, on peut rapprocher cet hommage à celui fait aux victimes des camps de concentration: "La grande Apocalypse [Auschwitz], ce grand crime de guerre, est incontestablement dans mon subconscient depuis la guerre où j'assistai enfant à la destruction du ghetto de ma petite ville natale, Debiça [près de Cracovie]."

Cette pièce fut créée en 1967 sur les lieux mêmes de la tragédie à Auschwitz. Le compositeur atteint ici, selon ses propres mots, "les limites dans la création des sonorités". Thrènes le lance véritablement dans le monde de la création contemporaine, c'est aussi à cette époque (1958-64) qu'il cesse ses recherches sur le son. "Les cordes dans le registre aigu produisent des sonorités perçantes, irisées, avec des clusters de quart de ton, des superpositions de cellules différentes, soumises à un hasard contrôlé (...)" U. Michels.

La puissante expressivité de cette œuvre réside dans les techniques d'articulation. Les cordes deviennent aussi des percussions et le tout est mis en forme par la liberté extrême de l'aléatoire. Après un cri poignant dans l'extrême aigu devenant un chaos de clapotis, de grincement de sifflements, de bruit blancs et se révoltant soudain dans un unisson dont émanent des glissando gémissants. Ce procédé est repris plusieurs fois.

Nouvelle phase de l'œuvre avec superposition de clusters sur différents registres, avant l'envol vers l'aigu. Des grappes de sons se constituent, allant vers le grave, mourant dans l'unisson. Suit un épisode pointilliste, parcouru de chocs, en trémolos. Des clusters réapparaissent au milieu d'une intense agitation avant un ultime accord grondant comme un bruit de moteur, et s'estompant très lentement. L'œuvre se termine par la nuance pppp.

L'effectif orchestral est composé uniquement de cordes : 24 violons, 10 altos, 10 Violoncelles, 8 Contrebasses. Le son est primordial, il passe avant la mélodie ou la structure. Thrènes est le terrain

d'expérimentations où les possibilités sonores des cordes sont poussées au maximum, procurant des sensations auditives inédites.

Pour l'orchestration, Penderecki a utilisé des techniques tout à fait particulières du traitement des instruments à cordes. Il s'en explique dans la légende placée au début de la partition (quarts de ton, note la plus aiguë, position particulière de l'archet, etc...)

Première section : Les quatre groupes de cordes :

0' à 1'26 : note la plus aiguë et trémolo

1'26 à 2'19 : chaque groupe instrumental expérimente, chacun son tour, une suite d'attaques timbriques très rapides.

2'19 à 5'10 : Clusters "mouvants" c'est à dire qui s'élargissent ou se rétrécissent, vers l'aigu ou le grave, l'un à la suite de l'autre puis tous ensemble (4'15). A noter à 5'20 un effet particulier de crescendo dans lequel chacun des 52 instruments intervient en se suivant.

Section centrale :

6'40 à 8'11 : Ecriture extrêmement éparpillée et complexe. Chaque instrument est individualisé au sein d'un groupe restreint (6'40 à 7'01), puis de deux, puis trois caractérisant cette section au **timbre discontinu**.

Section finale :

8'11 à fin : Retour à un **timbre continu** et homogène. Cluster intégral aux 52 cordes à la fin.

♫ - **Requiem polonais** : C'est une œuvre composée entre 1980 et 1984, révisée en 1993.

Il s'agit d'une œuvre tardive d'un musicien n'ayant jamais caché sa foi chrétienne dans un pays sous le joug communiste (Stabat Mater, Dies irae 1967). L'écriture en est plus classique que ses grandes compositions.

L'écriture du requiem s'étend sur près de treize ans : Penderecki écrit en 1980 son *Lacrimosa* en hommage aux morts de la grande grève de Gdańsk, opposant Solidarność aux autorités, sur la commande de Solidarność. Se sont ajoutés alors diverses pièces, écrites en l'honneur de différents événements patriotiques. Une première version du requiem a été jouée le 28 septembre 1984 par l'Orchestre symphonique de la radio de Stuttgart sous la direction de Mstislav Rostropovitch. La version définitive a été créée par le compositeur lui-même le 11 novembre 1993 à Stockholm.

La partition se compose de seize parties. Elle est écrite pour quatre solistes, chœurs mixtes et grand orchestre. Le texte est en latin, auquel se mêle à deux reprises un hymne traditionnel polonais : *Swiety Boze*.

Introitus - Kyrie - Dies irae - Tuba mirum - Mors stupedit - Quid sum miser - Rex tremendae - Recordare Jesu pie - Ingemisco tanquam reus - Lacrimosa - Sanctus - **Agnus Dei - Lux aeterna - Libera me, Domine - Offertorium : Swiety Boze - Libera animas.**

42° - Arvo PÄRT

1935-

(prononcer *Peurt*)

Arvo Pärt, né le 11 septembre 1935 à Paide, au sud de Tallinn, en Estonie, est un compositeur contemporain. Il est souvent associé au mouvement de musique minimaliste qui s'est formé à partir des années 1960.

Arvo Pärt entre en 1954 à l'École secondaire de musique de Tallinn. L'année suivante, il doit faire son service militaire au cours duquel il tient au sein de la fanfare la caisse claire et le hautbois. Il entre au conservatoire de Tallinn en 1957 où il étudie avec Heino Eller. En parallèle, il trouve un emploi à la radio estonienne en tant qu'ingénieur du son, poste qu'il occupe de 1958 à 1967. En 1962, l'une de ses compositions écrite pour chœur d'enfants et orchestre, *Notre jardin* (1959), le fait connaître dans toute l'Union soviétique et lui permet de remporter le Premier Prix des jeunes compositeurs de l'URSS. Il sort diplômé du conservatoire de Tallinn en 1963. A cette époque il compose également des musiques de film.



Au début des années 1960, il s'initie à la **composition sérielle**, dont relèvent ses deux premières symphonies; cela lui attire immédiatement d'importantes inimitiés, la musique sérielle étant considérée comme un avatar de la décadence bourgeoise occidentale. Tout aussi incorrectes politiquement dans le contexte soviétique, ses compositions d'inspiration religieuse, ainsi que sa technique du collage un temps utilisée, limitent considérablement le rayonnement de son œuvre.

À la fin des années 1960, en proie à une crise créatrice, Arvo Pärt renonce au sérialisme et plus globalement à la composition elle-même, et ce durant plusieurs années, temps qu'il consacre à l'étude du plain-chant grégorien et à celle de compositeurs médiévaux français et flamands tels que Josquin des Prés, Machaut, Obrecht et Ockeghem. Ces études et réflexions aboutiront à l'écriture d'une pièce de style intermédiaire, la Symphonie n° 3 (1971).

L'évolution de son style est notable en 1976 avec la composition d'une pièce pour piano devenue célèbre, *Für Alina*, qui marque une rupture avec ses premières œuvres et qui pose les jalons de son nouveau style, qualifié par lui-même de "**style tintinnabulum**". (Le style tintinnabulum est une forme musicale créée par Arvo Pärt signifiant littéralement cloche ou clochette en raison des tintinnabules utilisées dans la liturgie catholique, il a été développé par Pärt à partir de trois pièces : **Für Alina** (1976), **Fratres** (1977) et **Spiegel im Spiegel** (1978). Il est principalement associé à l'expérience mystique qui marque toute la musique de ce compositeur après 1976 et fut, dans une moindre mesure occasionnellement utilisé par certains de ses contemporains comme Penderecki).

L'auteur l'explique ainsi : "Je travaille avec très peu d'éléments - une ou deux voix seulement. Je construis à partir d'un matériau primitif - avec l'accord parfait, avec une tonalité spécifique. Les trois notes d'un accord parfait sont comme des cloches. C'est la raison pour laquelle je l'ai appelé tintinnabulation". L'année suivante, Pärt écrira dans ce nouveau style trois de ses pièces les plus importantes et reconnues : *Fratres*, *Cantus in Memoriam Benjamin Britten* et *Tabula rasa*.

Accompagné de sa famille, il quitte son pays où il est en proie à la censure, en 1980 pour Vienne où il obtient la nationalité autrichienne. L'année suivante il part pour Berlin ouest. De fréquents séjours le conduisent près de Colchester dans l'Essex. Il revient ensuite en Estonie et vit désormais à Tallinn. Son succès jamais démenti dans tout l'Occident, et particulièrement aux États-Unis, a pour inconvénient de le

ranger dans la catégorie des compositeurs "minimalistes mystiques", avec Henryk Górecki et John Tavener. En 1996, il devient membre de l'American Academy of Arts and Letters.

Créateur d'une musique épurée, d'inspiration profondément religieuse, associée par certains à la musique post-moderne, Arvo Pärt creuse à présent le sillon de son style tintinnabulum. Ses œuvres ont été jouées dans le monde entier et ont donné lieu à plus de 80 enregistrements, ainsi qu'à de très nombreuses utilisations pour l'illustration sonore de films et de spectacles de danse.

Son style se caractérise par l'écriture minimaliste de Pärt, cette musique épurée dont il était question plus tôt et qui donne une impression de simplicité. C'est pourquoi certains musicologues, détracteurs de la musique de Pärt, l'ont qualifié de compositeur "simpliste".

Le premier élément est l'utilisation de rythmes simples tels que "noire, blanche, noire, blanche" ou "blanche, noire, blanche, noire". Le second élément est le fameux **style tintinnabulum**. Chez Pärt, cette écriture formelle s'inspire donc du son de la clochette. C'est lorsqu'un instrument quel qu'il soit, articule son jeu entre trois notes principales, celle de l'accord parfait d'une gamme. Cette simplicité se retrouve également dans l'utilisation de notes récurrentes et d'une certaine stabilité de la gamme. Pärt, contrairement à beaucoup de compositeurs des époques baroque, classique et romantique, n'utilise donc pratiquement jamais de modulations.

Audition :

♪ - **Arbos pour sept instruments à vent et trois triangles** (ad libitum) : Cette pièce est écrite un an après la nouvelle orientation stylistique d'Arvo Pärt vers la musique minimaliste et son style tintinnabulum qui deviendra alors sa signature formelle. Arbos est dédié à Andres Mustonen.

Arbos est constitué d'un mouvement unique court sans développement particulier ou modulation dont le style adopte parfois la **gamme pentatonique** (La gamme pentatonique comprend cinq notes, d'où son nom. Notons que les gammes précolombiennes ne partageaient pas l'octave en six tons - dont on utiliserait cinq - mais divisaient carrément l'octave en cinq tons égaux). **Arbos** fut écrite en 1977 pour un ensemble de cuivres et révisée en 1986. Arvo Pärt change radicalement de style musical en 1976 avec la pièce *Für Alina* qui dévoile une nouvelle écriture épurée, se rapprochant du mouvement minimaliste, et qui sera plus tard qualifiée par l'auteur de style tintinnabulum. Après la mort de Benjamin Britten en 1976, Pärt qui venait de découvrir le compositeur britannique fut touché par sa disparition et composa d'une part le *Cantus Firmus in memoriam Benjamin Britten* et d'autre part *Fratres* (frères en latin), en une sorte d'union musicale et spirituelle entre les deux compositeurs.

♪ - **Für Alina** est une œuvre écrite en 1976 pour piano. Cette œuvre marque un tournant crucial dans les compositions de Pärt et est considérée comme l'œuvre fondatrice du style tintinnabulum associé à la musique minimaliste.

Pärt, après ses premières compositions de style sériel et ses musiques de films, décide d'orienter son écriture vers un retour à la musique tonale et plus particulièrement le plain-chant et les compositeurs médiévaux polyphoniques. Ses penchants spirituels et mystiques le poussent à l'utilisation des silences et des sons purs. À propos de *Für Alina* Pärt il déclara :

"C'est dans cette pièce que j'ai découvert les séries d'accords parfaits dont je fis ma règle très simple de fonctionnement."

Cette pièce marquera le début de son style tintinnabulum qu'il explorera dès lors dans toutes ses œuvres.

Für Alina est, comme son titre l'indique, dédiée à Alina, la fille d'un couple d'amis. La pièce a été jouée pour la première fois à Tallinn en 1976 avec six autres œuvres. Composée pour piano seul, Für Alina est une pièce extrêmement simple dans son écriture, dont le tempo est libre en général.

Für Alina a été très fréquemment utilisée pour différentes illustrations sonores notamment **en danse** : Smoke / Solo for Two de Mats Ek pour Sylvie Guillem (1995).

Au cinéma : La Chambre des officiers de François Dupeyron (2001) ; Heaven de Tom Tykwer (2002) ; Gerry de Gus Van Sant (2002) ; Depuis qu'Otar est parti... de Julie Bertucelli (2003) ; In memoria di me de Saverio Costanzo (2007) ; Le Bannissement d'Andreï Zviaguintsev (2008).

♩ - **Fratres** est une famille d'œuvres du compositeur estonien Arvo Pärt dont la première fut écrite initialement en 1977 pour un ensemble de musique ancienne, mais a été révisée pour violon et orchestre par Pärt sous au moins sept formes différentes destinées à différents instruments ou ensembles jusqu'en 1992. Fratres est une des œuvres les plus connues et jouées du compositeur.

L'œuvre fut créée par l'ensemble estonien de musique ancienne Hortus Musicus. Fratres est dédié depuis 1991 au violoniste letton Gidon Kremer.

Il existe de très nombreuses versions de Fratres (sept ou huit) dont les plus jouées et connues sont celles pour orchestre à cordes et percussions ainsi que pour violon et piano. Fratres est structuré en neuf mouvements mélodiques successifs annoncés par un motif aux percussions (claves et grosse caisse ou piano) sur un bourdon des notes la-mi.

Des versions pour :

quintette à cordes et quintette à vent, ensemble de musique ancienne (version originale de 1977)

orchestre à cordes et percussions (de 1983 révisée en 1991)

violon, cordes et percussions (de 1992)

quatuor à cordes (de 1989)

violoncelle et piano (de 1980)

violon et piano (de 1982)

quatre, huit ou douze violoncelles (de 1982)

octuor de vents et percussions (de 1977)

percussions (de 2007)

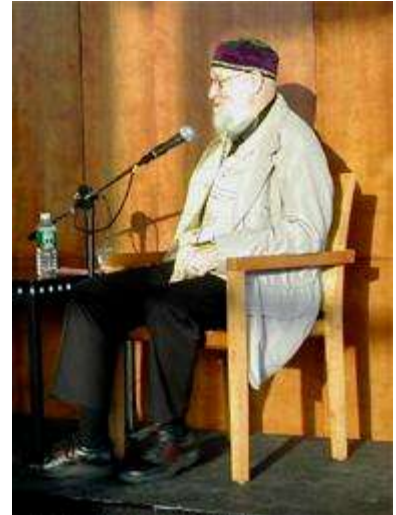
43° - Terry RILEY

1935-

prononcer *Raïli*

Terry Riley, est né le 24 juin 1935 à Colfax en Californie. C'est un compositeur contemporain américain. Il est **considéré comme un des fondateurs de la musique minimaliste**, courant de la musique contemporaine, et l'un des compositeurs les plus influents de la musique classique aux États-Unis. C'est un progressiste-minimaliste, tendance pop.

Terry Riley a étudié au Shasta College, à l'Université de San Francisco et au conservatoire de San Francisco avant de remporter, en 1961, un "Master of Art" à l'Université de Berkeley, en Californie, avec les professeurs Seymour Shifrin et Robert Erickson. Il a été impliqué dans l'expérimental San Francisco Tape Music Center, collaborant avec Morton Subotnick, Steve Reich, Pauline Oliveros et Ramon Sender. Son plus influent professeur fut, toutefois, Pandit Prân Nath, un maître du chant classique Indien, qui enseigna également à La Monte Young et Marian Zazeela. Terry Riley fit de nombreux voyages en Inde durant leur association, pour étudier mais aussi pour l'accompagner aux tablas, tampoura et au chant. Durant les années 1960, il voyagea fréquemment en Europe, recevant de nouvelles influences musicales. Entre autres, il joua du piano dans le quartier de Pigalle, en compagnie de Daavid Allen, futur membre du groupe Soft Machine. Il rejoignit la faculté du Mills College en 1971 pour enseigner la musique classique indienne. Il fut nommé docteur honoris causa en musique de Chapman University Orange (Californie) en 2007.



C'est durant les années 1960 que Terry Riley inaugura les fameux "All-Night Concerts", durant lesquels il jouait, essentiellement en improvisant, de la nuit tombée jusqu'au petit matin suivant. Il utilisait un vieil harmonium (rafistolé avec un moteur d'aspirateur) et un saxophone couplé à un enregistreur magnétique dit "tape-delayed". Ce type d'enregistreur modifié permet de repasser en boucle, avec un retard, le son immédiatement enregistré. Quand il voulait faire une pause, après des heures de jeu, il faisait jouer en boucle des fragments de saxophone enregistrés dans la soirée. Il continua ces concerts durant des années, alors que les auditeurs, accompagnés de toute leur petite famille, apportaient des sacs de couchage et des hamacs.

Terry Riley commença une longue coopération avec le Kronos Quartet lorsqu'il rencontra son fondateur David Harrington alors qu'ils étaient au Mills College. Durant sa carrière, Terry Riley a composé 13 quatuors pour cordes, en plus d'autres œuvres. Il écrivit sa première pièce pour orchestre, Jade Palace, en 1991, il a continué dans cette voie, avec plusieurs autres compositions orchestrales qui lui ont été commandées. De nos jours, Terry Riley professe et interprète le chant rāga indien et le piano.

Alors que ses premières compositions ont été influencées par Stockhausen, Terry Riley a changé d'orientation stylistique après avoir rencontré La Monte Young. Le Quatuor pour cordes (1960) fut la première composition de cette nouvelle période, très vite suivi d'un trio pour cordes, dans lequel il employa pour la première fois de courtes phrases répétées. Riley est considéré, pour cette raison, comme l'un des pères fondateurs de la musique minimaliste.

Dès les années 1950, il travailla avec des bandes magnétiques montées en boucle, une toute nouvelle technologie. Il continua d'utiliser, durant toute sa carrière, ces bandes magnétiques pour créer des effets musicaux, aussi bien en studio que sur scène.

Depuis les années 80, il est plus proche de la Pop et de l'improvisation, du Raga, des Sufis et des Derviches, donc clairement en marge de la Musique Contemporaine, mis à part une collaboration particulière, à partir des années 80, avec le Kronos Quartet (rencontre avec son fondateur David Harrington, au Mills College), qui a permis des compositions plus "savantes" (non écoulées en concert), pour un total de 13 Quatuors à cordes.

Sa musique est généralement composée d'improvisations basées sur des phrases modales de différentes longueurs, comme dans *In C* et les *Keyboard Studies*.

Son œuvre la plus marquante est sans conteste *In C* ("En do"), créée en 1964, aujourd'hui pièce maîtresse de la musique américaine et une des grandes œuvres du mouvement minimaliste. La première fut jouée par Steve Reich, Jon Gibson, Pauline Oliveros et Morton Subotnick entre autres. L'œuvre influença les travaux de ces derniers et ceux d'autres tels John Adams et Philip Glass. La structure de l'œuvre innovait : la pièce consiste en 53 motifs. Chaque motif contient une phrase musicale différente et de longueur variable mais presque toujours, comme le titre l'indique, en Do. Un instrumentiste donnait le tempo en tapant rythmiquement un Do au piano. Le choix des instruments joués ainsi que le nombre d'instrumentistes était libre. Terry Riley décrit ainsi la façon de jouer : "tous les interprètes jouent la même partition de 53 motifs à répéter (...). Chaque interprète a la liberté de choisir le nombre de répétitions avant qu'il ne passe au motif suivant. Aucune règle ne fixe le nombre de répétitions". Bien que l'interprétation soit très libre, Riley préconisait toutefois que les différents interprètes se surveillent quand même, de façon à ce qu'ils n'aient pas trop d'avance ou de retard les uns par rapport aux autres. La composition *Keyboard Studies*, pour un seul interprète, est structurée de la même façon.

Son album expérimental *A Rainbow in Curved Air* fut très bien accueilli par le monde de la pop music et y a eu une forte influence, du fait de son climat considéré comme "hypnotique". Il a inspiré Pete Townshend, compositeur du groupe de rock britannique The Who, notamment dans les morceaux de l'album *Who's Next*, *Won't Get Fooled Again* et *Baba O'Riley*, dont le titre est un hommage au travail de Terry Riley.

Il a également composé des musiques de film et notablement collaboré avec le poète de la Beat Generation Michael McClure, avec qui il a publié plusieurs CD.

Terry Riley a longtemps refusé de composer des œuvres rentrant dans les catégories occidentales. Pas question d'écrire des quatuors à cordes... jusqu'au jour où la rencontre avec David Harrington, premier violon et cheville ouvrière du Kronos Quartet, l'amena à réexaminer la question. Par amitié, il répondit aux instances de David, ainsi naquirent les quatuors rassemblés sous le titre **Cadenza On The Night Plain**, sortis en 1988.

L'année suivante, la collaboration avec le Kronos Quartet débouche sur la parution d'un double album, "Salome dances for peace". Salome ne danse plus pour le tétarque Hérode Antipas. La fille d'Hérodiade ne danse plus pour demander la tête de Jean-Baptiste, non, c'est une autre histoire qu'imagine Terry dans les notes qui accompagnent cette longue œuvre. Peu importe à vrai dire, la musique est là pour prouver qu'il s'est approprié la forme quatuor pour en faire un voyage spirituel.

Audition :

♪ - "**Cadenza on the Night Plain**" (1985, quatuor à cordes - les quatuors de la nuit cadencée)

Terry Riley s'impose d'emblée dans ce domaine difficile. Explorant les propriétés spirituelles, pour ainsi dire, des cordes, et se servant de sa maîtrise du chant indien, il parvint à une synthèse étonnante entre la forme quatuor à l'occidentale et le raga indien.

♪ - **In C** : Œuvre composée en 1964 pour 35 instrumentistes et créée le 04 novembre 1964 à San Francisco. Elle est considérée comme étant la première œuvre du courant minimaliste dite également répétitive.

In C présente un concept alors inédit : la partition est uniquement composée de 53 phrases musicales, ou riffs (voir la partition) ; les musiciens doivent jouer chacun de ces motifs et le répéter autant de fois qu'ils le veulent avant de passer au motif suivant. Il n'y a aucune contrainte sur le nombre minimal ou maximal de répétitions. Ainsi la partition de la In C tient sur seulement une page et les représentations de cette pièce oscillent entre 45 minutes et 1 h 30.

Terry Riley note cependant quelques conseils sur cette partition : les thèmes doivent être joués dans l'ordre, doivent être répétés un nombre suffisant de fois et les musiciens ne doivent pas hésiter à s'arrêter de jouer de temps à autre afin d'écouter l'ensemble. Ils doivent tirer au maximum profit de l'alchimie sonore qui s'opère entre les instruments. De plus, il est recommandé aux musiciens de ne pas prendre trop d'avance ou de retard les uns par rapport aux autres.

L'œuvre peut être jouée par n'importe quel nombre d'instruments, bien qu'un groupe de 35 au moins soit préférable. Cependant, l'enregistrement original ne comporte que 11 musiciens alors qu'une représentation au Walt Disney Concert Hall fut donnée par 124 musiciens.

Tous les instruments peuvent jouer cette œuvre, Riley note que les synthétiseurs sont les bienvenus et que même, des chanteurs peuvent intervenir en utilisant les voyelles ou consonnes qu'ils veulent. Il arrive aussi qu'au cours d'une représentation les musiciens échangent leurs instruments.

Bien souvent un musicien joue la note "DO", doublée à l'octave, en une succession de croches, il a ainsi fonction de métronome.

Le titre "In C" veut dire "en do majeur". Il s'agit de la gamme que l'on appelle "modèle".

44° - Steve REICH

1936-

Steve Reich est né le 3 octobre 1936 à New York. C'est un musicien et compositeur américain de renommée internationale. Il est considéré comme **un des pionniers du minimalisme et de la musique répétitive**. Pour caractériser son œuvre, certains préfèrent utiliser le terme de "musique de phase" (traduit de l'américain) qui le différencie de la musique répétitive.

Steve Reich obtient son diplôme de philosophie de la Cornell University en 1957 puis fait ses études de musique de 1957 à 1958 à la Juilliard School of Music de New York, essentiellement dans les classes de piano et de percussions. Il a également étudié la composition avec Darius Milhaud et Luciano Berio au Mills College en Californie où il obtient son master of art en 1963. En 1966 il fonde son propre ensemble Steve Reich and Musicians. Il a poursuivi ses études par un apprentissage des percussions africaines à l'Institut d'Etudes Africaines de l'Université du Ghana en 1970 puis du gamelan indonésien de 1973 à 1974 en Californie.



En 1994, Steve Reich est devenu membre de l'American Academy of Arts and Letters.

En 2007, il partage le Polar Music Prize avec Sonny Rollins (saxophoniste ténor de jazz et compositeur).

Les premières œuvres de Steve Reich (au milieu des années 1960) sont construites sur le principe du décalage graduel de l'exécution des motifs musicaux, créant par phasage/déphasage, des sonorités nouvelles. Il a l'idée de faire passer en continu deux boucles du même son, jouées simultanément au départ, puis accélérées progressivement l'une par rapport à l'autre. Ce procédé, né directement du travail sur bande magnétique, a pour effet de générer de nouvelles figures sonores à partir du même matériau musical. Il est utilisé pour la première fois dans la pièce fondatrice *It's Gonna Rain* en 1965, puis dans

Come Out et Melodica en 1966. Puis il est appliqué aux instruments (Piano Phase, Violin Phase et Reed Phase en 1967).

Sa musique procède souvent par récupération musicale de sonorités quotidiennes, comme par exemple les sirènes de pompier dans City life ou le bruit des trains dans "Different trains". Les sons utilisés peuvent être échantillonnés (échantillon d'œuvre musicale électronique généralement retravaillé) mais aussi imités par des instruments.

Audition :

♫ - **Electric Counterpoint** est une œuvre composée en 1987 pour guitare électrique accompagnée d'une bande magnétique pré enregistrée.

Cette œuvre est née de la commande de la Brooklyn Academy of Music de New York d'une composition pour le guitariste de jazz Pat Metheny pour le Next Wave Festival. Steve Reich compose la pièce durant l'été 1987, avec l'aide technique de Pat Metheny, pour s'adapter aux particularités de la guitare électrique.

Reich écrira en 2000 une seconde œuvre pour guitare électrique, Electric Guitar Phase mais qui sera une simple transposition pour cet instrument de Violin Phase de 1967.

Le percussionniste Svet Stoyanov a adapté la pièce pour marimbas et l'a ré-intitulée Percussive Counterpoint.

Electric Counterpoint est composé de trois mouvements joués attacato :

- 1° - Fast (rapide)
- 2° - Slow (lent)
- 3° - Fast (rapide)

L'œuvre est pré enregistrée pour dix guitares électriques et deux guitares basses, le musicien jouant la onzième guitare en direct contre la bande. Il existe également une version intégrale pour 15 guitares (douze guitares électriques, une guitare acoustique, deux guitares basses). Les techniques reprennent les principes de pulsation développés par Reich depuis 1976, sans décalage de phase, et de canon à plusieurs voix (de trois à huit).

♫ - **Différent trains** pour quatuor à cordes et bande magnétique, commandée par Betty Freeman pour le Kronos Quartet. La création eut lieu le 2 Novembre 1988, à Londres. A la fin des années 80 Steve Reich emploie à nouveau les bandes magnétiques pour **Electric Counterpoint** (1987) interprété par le guitariste Pat Metheny et surtout pour **Different Trains** (1988), interprété par le Kronos Quartet. Avec **Different Trains** Steve Reich signe l'une de ses plus belles réussites. Cette œuvre a remporté le Grammy Award de la meilleure composition de musique classique contemporaine en 1989. L'écriture musicale est ici fondée sur l'utilisation du discours parlé comme matériau musical, sur la répétition et le déphasage. Sa musique évoque, à travers le thème des transports ferroviaires, à la fois le mouvement perpétuel et le totalitarisme. Au début des années 40, ses parents ayant divorcés, Steve Reich faisait de fréquents allers-retours en train entre Los Angeles, où vivait sa mère, et New York, où habitait son père. Different Trains évoque également "les autres trains", ceux qui, au même moment, transportaient les Juifs vers les camps de la mort.

Les objectifs de cette séquence sont de deux ordres : en premier lieu, il s'agit d'envisager cette œuvre comme un documentaire musical, comme le suggère le compositeur. Pour cela des fragments d'interviews de survivants de l'Holocauste, des ambiances sonores créées, notamment à l'aide de bruits de train et de sirènes datant de la seconde guerre mondiale sont réalisées.

Que joue le quatuor à cordes ? il imite le mouvement du train en interprétant un motif rythmique extrêmement simple, sur deux notes. D'autre part, le compositeur se sert de l'intonation vocale comme motif mélodico-rythmique : il la note très précisément, comme s'il s'agissait d'une mélodie et elle devient la partition instrumentale qui habille et colore chaque "séquence" musicale construite autour de ce fragment parlé.

Conclusion : Il s'agit d'une mise en parallèle d'une histoire personnelle et l'Histoire, mise en parallèle entre le train qu'il prenait enfant entre les domiciles de ses parents divorcés et les trains de déportés: Steve Reich sous-entend que s'il avait vécu en Europe à cette époque, en tant qu'enfant juif, ce sont ces "trains bien différents" qu'il aurait probablement dû prendre.

Pour cette pièce, le compositeur alterne, en trois mouvements, bruitages évoquant les trains (sirènes, crissements), et enregistrements de témoignages familiaux et historiques des témoins de cette époque. La composition utilise en partie le concept de répétition et d'ostinato marques des œuvres de Steve Reich. Les interviews, enregistrés dans les années 1980, sont composés de ceux de la propre gouvernante de Steve Reich, Virginia Mitchell, d'un porteur de bagages de la ligne New York-Los Angeles, Lawrence Davis, et de survivants de l'holocauste.

Différent trains est une pièce animée par un rythme lancinant, à l'image du trajet obstiné des locomotives qui lui servent de motif , et sur lequel viennent se superposer les contrechants des violons qui reproduisent l'intonation des messages annonçant les destinations des trains en partance.

Dans cette oeuvre, l'ivresse des voyages des années insouciantes laisse peu à peu place à une évocation glaçante des trains de déportation qui sillonnaient l'Europe durant la deuxième guerre mondiale. Les trains de plaisir deviennent trains de morts. Une fois la paix revenue, renaiss la vie !

Quatuor-Bande. Une œuvre qui associe un vrai quatuor à cordes et, pré enregistrés, des extraits de conversation, des bruits de trains (Européens et Américains des années 1930-1940), et 3 quatuors à cordes enregistrés séparément et transférés sur bande magnétique à l'aide d'un échantillonneur (sampler) et d'un ordinateur (les paroles et les textes pré enregistrés génèrent les lignes musicales et le matériau à interpréter pour les instrumentistes, ce qui constitue une réelle originalité et crée une sorte d'écho ou de dialogue particulièrement réaliste) ; littéralement, les instruments imitent la mélodie de chaque discours (haché, tendu, abandonné..) ; l'idée de la pièce tient à la double réminiscence des navettes en train entre ses deux parents divorcés, entre New York et Los Angeles, accompagné de sa gouvernante de 1939 à 1942, et parallèlement (étant Juif), des déportations en train en Europe pendant cette période ; la pièce est caractérisée par une grande intensité et tension (par exemple, scansion des années de la guerre), par la flexibilité et par un drame sombre, à la fois dans le présent et par le retour au passé, en 3 courtes sections : (texte joint)

1° - "America - Before the War"

2° - "Europe - During the War",

3° - "After the War"

45° - Philip GLASS

1937-

Philip Glass est né à Baltimore en 1937. Il découvre la musique classique grâce aux invendus que son père ramène de sa boutique de réparation de radios et de vente de disques. Il étudie le violon dès l'âge de 3 ans, puis la flûte et le piano. Après des études de mathématiques et de philosophie à Chicago, Philip Glass s'inscrit à la très prestigieuse Julliard School de New York. Il y rencontre Steve Reich avec qui il se lie d'amitié. D'abord attiré par **le sérialisme**, Philip Glass se tourne finalement vers des compositeurs anticonformistes, tels que Harry Partch, Charles Ives, Henry Cowell et Moondog. Cherchant encore sa voie il s'installe à Paris pour y suivre des cours sous la direction de Nadia Boulanger (sœur de Lili).



Vers 1965 un studio parisien fait appel à lui pour transcrire en notation occidentale une musique de film écrite par **Ravi Shankar** (compositeur, instrumentiste jouant du sitar). Pour Philip Glass cette découverte de la musique indienne est une révélation : "Dans la musique occidentale nous divisons le temps, c'est comme si on prenait une certaine durée et la sectionnait comme on coupe des tranches de pain. Dans la musique indienne on prend des petites unités - ou "beats"- et on les assemble pour créer des valeurs de temps plus grandes" (Octopus n°4, 1996).

Philip Glass abandonne ses premiers projets pour étudier les musiques d'Afrique du Nord, d'Himalaya et d'Inde (où il rencontre pour la première fois Ravi Shankar en 1967). De retour à New York, subvenant à ses besoins en exerçant des petits métiers (plombier, chauffeur de taxi, employé d'aéroport, déménageur dans une compagnie fondée avec Steve Reich...) il commence à développer une technique de composition basée sur la progression additive d'une figure répétitive donnée (1,2,3 ; 1,2,3,4 ; 1,2,3,4, etc.). En 1968 il compose **One + One**, sa première œuvre appliquant ce principe.

La même année il crée son propre groupe, le Philip Glass Ensemble, auquel participe le saxophoniste Jon Gibson, et co-fonde la compagnie de théâtre "Mabou Mines". En 1969, il rencontre Moondog dans les rues de Manhattan et l'héberge pendant 3 mois. Philip Glass et Steve Reich ont ainsi l'occasion de travailler avec lui et le qualifient de "fondateur du minimalisme".

De 1971 à 1974 Philip Glass écrit **Music in 12 Parts**, œuvre conçue comme un condensé des différentes techniques développées par la musique **minimaliste** depuis le début des années 1960. Cette période culmine en 1976 avec la création à Avignon de l'opéra **Einstein on the Beach**, mis en scène par Robert Wilson, qui le fait connaître au niveau international. **Einstein on the Beach**, dédié à Albert Einstein, ouvre une trilogie sur les grands hommes. Suivront **Satyagraha** (1980) dédié à Gandhi et **Akhnaton** (1983) dédié au premier pharaon monothéiste égyptien. Ces trois monuments qui bouleversent la forme traditionnelle de l'opéra (certains parlent d'anti-opéra), sont trois chefs-d'œuvre indélébiles dans la carrière de Philip Glass et figurent parmi les plus belles pièces produites par le courant minimaliste répétitif.

Particulièrement prolifique Philip Glass a également composé **Hydrogen Jukebox** (textes d'Allen Ginsberg), **Songs from Liquid Days** (1986) ; **The Photographer** (1982) ; deux symphonies basées sur les albums de David Bowie en collaboration avec Brian Eno : **Low Symphony** (1993) et **Heroes Symphony** (1997) ; **Itaipu** et **The Canyon** (1990) deux pièces symphoniques sur la nature ; de très nombreuses musiques de films parmi lesquelles : la trilogie "qatsi" de Godfrey Reggio : **Koyaanisqatsi** (1982), **Powaqqatsi** (1988), **Naqoyqatsi** (2002), ainsi que **Anima Mundi** (1993) également de Reggio ; **Mishima** de Paul Schrader (1985), **Kundun** de Martin Scorsese (1997), **The Truman Show** de Peter Weir (1998), **The Hours** (2002) de Stephen Daldry. Pour *The Truman Show*, Philip Glass a obtenu le Golden Globe de la meilleure musique de film en 1999.

Orange Mountain Music

Les multiples activités du compositeur Philip Glass ont conduit au lancement, en 2001, du projet Orange Mountain Music (OMM) par Kurt Munkacsi, le producteur de la plupart des disques de Philip Glass, et par Don Christensen. Ce projet vise à l'archivage et à la conservation de tous les masters et autres enregistrements originaux de ses musiques. Outre ce dessein patrimonial, Orange Mountain Music prévoyait de faire paraître des inédits de Philip Glass. Ce fut chose faite dès 2001 et la parution de **The Music of Candyman**, un CD rassemblant les musiques conçues pour le film d'horreur *Candyman* (1995) et sa séquelle **Candyman II : Farewell to the Flesh**. Le succès du premier volet, en plein retour en grâce du film d'horreur, en faisait des soundtracks très convoitées. Le label Orange Mountain Music a été particulièrement actif depuis puisqu'il compte aujourd'hui plus d'une cinquantaine de références, parmi lesquelles plusieurs symphonies de Philip Glass, dont la magnifique **Symphony No. 8, Orion**, une œuvre composée pour les Jeux Olympiques de 2004, quatre volumes de **The Concerto Project**. On notera aussi, parmi les pièces de choix du catalogue, **Analog** (2006) qui rassemble les enregistrements originaux de trois œuvres pour orgue de Philip Glass de la fin des années soixante-dix : *Étoile Polaire*, *Dressed Like and Egg* et *Mad Rush*. *Étoile Polaire* (North Star) est la première musique de film écrite par Philip Glass, en l'occurrence pour *Mark di Suvero*, *Sculptor* réalisé par François de Menil et Barbara Rose.

Autre projet émanant de OMM Philip Glass Recording Archive, Vol 1: Theater Music en 2007 est le premier volume d'une série piochant dans 40 ans d'archives d'enregistrements pour le cinéma, le théâtre, la danse ou l'interprétation en salles de concert. Notons encore la publication sur OMM en 2008 de **Cassandra's Dream** (Le Rêve de Cassandra), la première bande originale de film signée par Philip Glass pour Woody Allen.

Audition :

♫ - **Concerto pour violon et orchestre. (3ème mouvement)**. Composé en 1980, l'œuvre fut créée à New York le 05 avril 1987. La forme choisie, le concerto, semble une évidence si l'on considère que le compositeur était, à ce moment de son évolution, en pleine phase de création lyrique ; il estimait que le concerto était "plus théâtral, plus personnel qu'une pièce pour orchestre seul".

La composition traditionnelle de l'œuvre, en trois mouvements : rapide - lent - rapide avec une coda - est le fruit du hasard. A l'origine le 3ème mouvement avait été pensé, lent et aigu. Puis, Glass avait prévu cinq mouvements courts ; l'œuvre évolua en cours de composition.

La coda du final ramène une certaine agitation dramatique, avant que l'ouvrage ne se conclue dans l'extase.

♫ - **Akhnaten**, opéra créé à Stuttgart le 24 mars 1984, est la troisième œuvre scénique majeure du compositeur. Elle fut conçue comme le dernier volet de la trilogie dont les deux premiers ouvrages sont *Einstein* et *Satyagraha*. Ce dernier retrace les dernières années du Mahatma Gandhi en Afrique du Sud et c'est la première fois que Glass utilisait les ressources conventionnelles de l'opéra occidental.

Akhnaten a pour sujet le Pharaon égyptien du XIV^e siècle avant J.-C. tenu pour être le premier souverain monothéiste et dont le radicalisme précipita, après 17 années de tourmente, son renversement puis son assassinat.

Les trois actes de l'opéra décrivent l'ascension et la chute d'Akhnaten tout au long d'une série de tableaux. Le livret est chanté dans une langue qui mêle anglais et langues anciennes.

Le Prélude est l'exemple type de la musique répétitive, du minimalisme.



46° - Hugues DUFOURT

1943-

Hugues Dufourt est né à Lyon le 28 septembre 1943. C'est un compositeur, musicologue et philosophe français.

Il étudie le piano à Genève puis la composition auprès de Jacques Guyonnet, avec lequel il collabore au Studio de Musique Contemporaine de Genève (SMC), et qui crée ses premières œuvres : *Brisants*, *Mura della Città di Dite*, *Down to a sunless sea*, *Dusk light*...

Agrégé de philosophie en 1967, Hugues Dufourt fut, à Lyon, l'élève de François Dagognet et de Gilles Deleuze. Il participe à Paris aux séminaires de Georges Canguilhem et Suzanne Bachelard. Il prend part aux concerts du groupe Musique du Temps à Lyon, et devient, en 1968, responsable de la programmation musicale au Théâtre de la Cité à Villeurbanne, sous la direction de Roger Planchon, tout en enseignant la philosophie à l'Université Lyon II (1968-1971), puis à l'Université Lyon-III (1971-1979), en qualité d'assistant, puis de maître-assistant. Il participe aux activités de l'ensemble l'Itinéraire (1975-1981), et fonde en 1977 le Collectif de Recherche Instrumentale et de Synthèse Sonore (Criss), avec Alain Bancquart et Tristan Murail.



En 1977, **Erewhon** est créé par les Percussions de Strasbourg, sous la direction de Giuseppe Sinopoli, suivi, en 1979, à l'Ircam, de *Saturne*, pour 24 instrumentistes, sous la direction de Péter Eötvös. En 1985, la création, par l'Orchestre de Paris, de *"Surgir"* provoque un certain scandale. Pierre Boulez dirige en 1986, à La Scala de Milan, *"L'Heure des traces"*. *"Hommage à Charles Nègre"*, accompagne la même année, le film *"Quai Bourbon"* de Luc Riolon, sur une chorégraphie et dans une mise en scène de Daniel Larrieu.

Chargé de recherche (1973-1985) puis, directeur de recherche au CNRS (depuis 1985), Hugues Dufourt crée en 1982 le Centre d'Information et de Documentation/Recherche Musicale (CID-RM), qu'il dirige jusqu'en 1995. Il préside l'Ensemble Forum (1985-1989), fonde le Séminaire d'histoire sociale de la musique (1984) et la formation doctorale *"Musique et Musicologie du XXe siècle"*, à l'École des hautes études en sciences sociales, avec le concours de l'École normale supérieure, du CNRS et de l'Ircam (1989).

Hugues Dufourt est l'auteur d'importants articles. Plusieurs d'entre eux ont été réunis dans un ouvrage paru en 1991 sous le titre : *Musique, pouvoir, écriture*, éditions Christian Bourgois.

Audition :

♪ - **"Erewhon"** pour six percussions

(1972-1976) - Hugues Dufourt donne en 1977 *Erewhon*, ample cycle instrumental créé par les Percussions de Strasbourg, sous la direction de Giuseppe Sinopoli. commande du Ministère des Affaires Culturelles Français, l'œuvre est dédiée aux Percussions de Strasbourg.

Composée sur une période de quatre années (1972-1976), l'œuvre a été créée lors du 14^e Festival international d'art contemporain de Royan, le 2 avril 1977.

L'instrumentation est basée sur l'utilisation de 150 instruments de percussion provenant de tous les continents : **Afrique** : tambours sahariens, bongos, tumbas ; **Amérique du Sud** ; **Moyen-Orient** : cymbales turques ; **Asie** : cymbales chinoises, gongs thaïlandais et philippins.

L'œuvre emprunte son titre au livre de Samuel Butler, roman satirique, décrivant une civilisation et un monde imaginaire : Erehwon, anagramme de "Nowhere" - nulle part -. L'objectif, qui donnait au projet sa valeur symbolique, était de fondre en un seul creuset des systèmes de production de sons utilisés par des civilisations totalement différentes.

Les quatre mouvements s'articulent en deux pièces centrales aux amples développements encadrées par deux pièces de moindres proportions.

Dans **Erehwon I**, la percussion des peaux se prête particulièrement aux métamorphoses brutales. Métrique, rythmique et dynamique sont complètement dissociés.

Erehwon II est basé sur l'utilisation d'instruments de métal : cymbales, gongs, tams-tams, plaques de tôle. Les sons composent un univers de heurts, de fractures, de tensions extrêmes. Les phrases musicales sont chaotiques mais ordonnancées.

Erehwon III fait appel aux instruments à clavier : vibraphone, marimba, **xylorimba** qui donnent la couleur du son à hauteur définie comme un concert de voix dans un monde oppressant, chargé d'angoisse, que soulignent les cloches et les gongs.

* Le **xylorimba** est un instrument à percussion, à clavier, appelé aussi xylomarimba *. C'est en effet une variété de marimba particulièrement adaptée à la musique de jazz. Il a été introduit dans l'orchestre symphonique contemporain. On rencontre des xylorimbas de différentes tessitures ; le plus employé en France fait plus de quatre octaves ; c'est l'instrument de Boulez dans *Le Marteau sans maître* (1954). Carl Orff, dans *Antigone*, utilise un modèle plus grave, répandu en Allemagne notamment, et qui possède un seul clavier chromatique (qui permet des effets de glissando) fait quatre octaves.

Hugues Dufourt dépeint **Erehwon IV** "comme un fourmillement imperceptible, un état dynamique extrêmement ténu, formé du grêle d'attaques sèches et incisives sur les peaux..."

47° - Michael NYMAN

1944-

Michael Nyman est né à Londres le 23 mars 1944. C'est un compositeur, pianiste, librettiste et musicologue anglais essentiellement connu pour ses musiques de films, dont la plupart des films de Peter Greenaway : La Fin d'une liaison de Neil Jordan, Bienvenue à Gattaca d'Andrew Niccol ou La Leçon de piano de Jane Campion. Il compose également pour le spectacle vivant, opéras ou ballets, ainsi que pour divers ensembles instrumentaux. Il a collaboré avec de nombreux artistes et musiciens dont Carsten Nicolai ou Damon Albarn, chanteur du groupe Blur.



Il suit des études supérieures de musique à la Royal Academy of Music et au King's College de Londres, étudiant le piano, le clavecin, et la musique baroque anglaise, dont certains éléments se retrouveront dans ses compositions. Mélomane, il commence sa carrière en tant que critique musical, se mêlant tant de musique savante et expérimentale que de musique populaire ou de rock. **Il est le premier à appliquer le terme minimalisme à la musique répétitive.**

Il ne se tourne véritablement vers la composition qu'en 1976, avec une première expérience dans la musique de scène et un arrangement de chants populaires vénitiens pour une comédie de l'auteur italien Carlo Goldoni. C'est également en 1976 qu'il crée son propre ensemble, qui, avant d'être The Michael Nyman Band, s'appelait The Campiello Band. Sa collaboration avec le cinéaste Peter Greenaway, amorcée par quelques courts métrages à la fin des années 60, se concrétise réellement avec le film Meurtre dans un jardin anglais en 1982.

Ses recherches musicologiques aboutissent à la publication, en 1974, du livre Experimental Music - Cage and Beyond, ouvrage théorique qui fait autorité dans le domaine de la musique contemporaine.

Sa musique trouve son inspiration dans la musique baroque anglaise et des compositeurs comme Händel ou Purcell tout autant que dans la musique minimaliste ou répétitive de compositeurs contemporains comme Philip Glass.

Son expression artistique s'est diversifiée depuis 2008, avec la publication d'un recueil de photographies, Sublime, et l'exposition de photographies et courts métrages dans une galerie d'art anglaise.

Audition :

♫ - **Bande originale du film Gattaca** : 1997 - film de science-fiction, fiction sociale, policier - Etats-Unis - Réalisation et scénario : Andrew NICCOL. - Directeur de la photographie : Slawomir IDZIAK. - Musique : Michael NYMAN. - Décors : Jan ROELFS.

Le terme **Gattaca** fait référence aux quatre nucléotides de l'ADN : Guanine, Cytosine, Adénine, Thymine

Un nucléotide étant l'élément de base de l'ADN. La séquence GATTACA apparaît plusieurs fois dans le génome humain.

♫ - **Quatuor à cordes n° 3 opus 73** : Composé pour deux violons,

alto et violoncelle. Ce troisième quatuor a été écrit à l'instigation d'Alexandre Balanescu pour un concert au bénéfice de la Roumanie qu'il avait organisé au Queen Elizabeth Hall, à Londres, le 16 février 1990.

"Pendant l'été 1989, j'ai composé une œuvre chorale pour un documentaire télévisé sur les réactions physiques et affectives de quelques uns des habitants de Leninakhan au tremblement de terre qui avait dévasté l'Arménie en décembre de l'année précédente. Alexandre Balanescu ayant entendu l'enregistrement que j'avais fait de l'œuvre avec le Chœur de Saint Achmiadzine suggéra d'en faire un quatuor à cordes. Je n'eus pas de raison ni d'occasion de le faire avant de ressentir le besoin d'ajouter à l'intensité de mes expériences en Arménie l'expérience non moins profonde créée fin décembre 1989 par les images de la révolution roumaine à la télévision...."

Ce quatuor comprend deux mouvements : Beginning ; Fig. D ; C'est une musique instrumentale étirée.

♫ - **La leçon de piano** film de Jane Campion. Sorti en 1993, ce film néo-zélandais a remporté la Palme d'or au Festival de Cannes 1993, ce qui représenta la première récompense dans l'histoire du festival pour le film d'une réalisatrice.

La Leçon de piano raconte l'histoire au XIXe siècle d'une jeune femme écossaise, Ada MacGrath (Holly Hunter) que son père envoie avec sa fille de neuf ans, Flora (Anna Paquin) en Nouvelle-Zélande pour y épouser un colon, Alistair Stewart (Sam Neill), qu'elle ne connaît pas. Selon ce que sa fille Flora aime à raconter, Ada n'a pas dit un mot depuis que son premier mari est mort foudroyé alors qu'ils chantaient tous deux dans la forêt; Ada aurait été chanteuse d'opéra et son mari était son professeur de piano. Mais en réalité, c'est pour une "raison inconnue" qu'elle n'a plus dit un mot depuis l'âge de six ans, et qu'elle a recours au langage des signes pour s'exprimer (sa fille lui sert d'interprète), ainsi qu'à son piano. Le piano et la musique de ce film représentent Ada, ses émotions, ce qu'elle exprime.

Alistair, le nouveau mari d'Ada, vient chercher la jeune femme et sa fille sur la plage sauvage où elles ont été débarquées sans cérémonie du bateau qui les a transportées depuis l'Écosse. Elles passent la nuit dans une tente faite d'une crinoline. Il ne comprend pas l'intérêt vital du piano pour sa femme et il abandonne l'instrument sur le rivage désolé. Baines (Harvey Keitel), un voisin et ami de Stewart, garde le piano et lui donne en échange des terres dont le colon est avide. Ada, qui reste totalement froide face à Alistair (ils ne consomment pas leur mariage) semble décontenancée par l'ambiance locale et veut absolument récupérer son piano, seul moyen par lequel elle arrive à exprimer ce qui vibre en elle.

Baines, quoiqu'illettré et vivant proche de la nature, en contact étroit avec les Māori (il s'est fait tatouer le front et le nez, parle leur langue, comprend leur coutumes, ...), est doué de sensibilité et d'intuition. Il est attiré par Ada, son physique voluptueux sous une apparence austère, son silence, sa capacité à exprimer ses sentiments à travers la musique de son piano. Pour tenter de créer une relation avec Ada il lui propose d'échanger petit à petit l'instrument (touche par touche), en échange de quoi Ada devra répondre à ses exigences. Baines apprivoise la jeune femme, exige progressivement des attouchements de plus en plus poussés, se dévêt à son contact. Progressivement Ada s'ouvre à la sensualité; le mari jaloux voit les amants à travers les parois de la cabane, il décide alors de cloîtrer sa femme.

Ada essaie alors de s'attacher à son mari, soutenu par la petite Flora qui l'appelle "pap", mais finalement elle retourne vers Baines. Bien qu'Alistair, fou de rage, lui coupe un index d'un coup de hache pour la punir et rompre définitivement sa relation adultérine, Ada tient tête à son mari. De guerre lasse Alistair va menacer Baines de son fusil et lui fait promettre de s'en aller avec Ada.

Ada embarque sur une grande pirogue maorie avec Baines et le piano amarré en travers de l'embarcation. Alors que les maoris ont réussi à franchir la barre et pagaient au rythme de leurs chants, Ada demande à Baines de jeter le piano par-dessus bord. L'instrument s'enfonce dans les profondeurs. Une corde qui lui

était attachée se dévide au fond de la pirogue. Ada pose le pied dans la boucle du cordage, et est entraînée au fond de l'eau. Retenue sous l'eau par la corde attachée au piano, Ada est tentée d'abandonner et de se laisser noyer, mais elle a un sursaut, arrache sa bottine, et remonte vers la surface ; les maoris qui ont plongé la soutiennent, elle est hissée à bord de la pirogue. "Quelle mort ! Quelle occasion ! Et quelle surprise ! Ma volonté a choisi la vie."

Les dernières images nous montrent le bonheur d'Ada et de Baines : dans un intérieur victorien, elle joue du piano, et son index est muni d'une prothèse en argent que son amant lui a fabriquée. Le film se conclut sur la voix intérieure d'Ada évoquant son piano au fond de la mer et elle-même flottant au-dessus, disant être bercée par cette vision et citant le poème *Silence* de Thomas Hood.

Silence

By Thomas Hood

1798-1845

THERE is a silence where hath been no sound,
There is a silence where no sound may be,
 In the cold grave--under the deep, deep sea,
Or in wide desert where no life is found,
Which hath been mute, and still must sleep profound;
 No voice is hush'd--no life treads silently,
 But clouds and cloudy shadows wander free,
That never spoke, over the idle ground:
But in green ruins, in the desolate walls
 Of antique palaces, where Man hath been,
Though the dun fox or wild hyaena calls,
 And owls, that flit continually between,
Shriek to the echo, and the low winds moan--
There the true Silence is, self-conscious and alone.

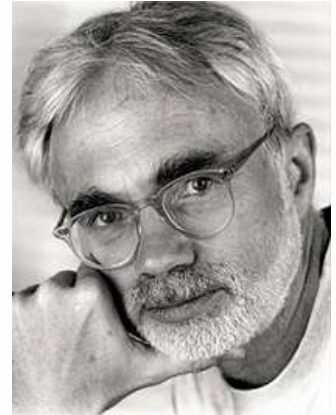
Il ya un silence où a été répandu aucun bruit,
Il ya un silence où aucun son ne peut être,
 dans la tombe froide - sous la mer profonde et profonde,
Ou dans une large désert où aucune vie n'est trouvée,
qu'on a fait muet, et encore doivent profond sommeil;
 aucune voix n'est hush'd - pas de marches de la vie en silence,
 mais des nuages et des ombres nuageuses se promener libre,
qui ne parlait jamais, sur le sol au repos:
Mais en ruines verts, dans les murs désolés
 de palais antiques, où l'homme a été,
dun Bien que le renard ou sauvages appels hyènes,
 et les hiboux, qui voltigent continuellement entre,
cri à l'écho, et les vents faibles gémissent -
Il est le vrai silence, conscient de soi et seul.

48° - John ADAMS

1947-

Aujourd'hui, parmi les compositeurs américains vivants, les plus joués au monde, John Adams développe une oeuvre issue du courant minimaliste particulièrement éclectique.

John Coolidge Adams est né en 1947. Après six années d'études à l'Université de Harvard il s'installe, en 1971, à San Francisco où il commence une carrière très active. Lors des concerts qu'il produit et dirige, de 1972 à 1985, pour le San Francisco Conservatory of Music et pour la collection "New and Unusual Music" du San Francisco Symphony Orchestra, il fait connaître les oeuvres novatrices de compositeurs tels que Gavin Bryars, Robert Ashley, Cornelius Cardew, Meredith Monk et Alvin Lucier.



Fortement influencé par John Cage pendant ses années d'études, John Adams s'est rapidement tourné vers les minimalistes. La Monte Young, Steve Reich et surtout Philip Glass, dont il paraît le plus proche. Pour sa première oeuvre connue **Christian Zeal and Activity** (1973) il se réapproprie d'emblée le minimalisme, : il s'agit d'une sorte d'adagio. Les oeuvres qui le font connaître, **Phrygian Gates** pour piano (1977) et **Shaker Loops** pour ensemble à cordes, présentent les principales caractéristiques de son style : pulsations rapides et énergiques ; ondulations et modulations par vagues de motifs mélodiques, successions de montées graduelles de la puissance sonore pour aboutir à une sorte de climat émotionnel.

Devenu artiste en résidence du San Francisco Symphony Orchestra dirigé par Edo de Waart, John Adams y compose de nombreuses oeuvres, dont **Harmonium** (1981), magnifique pièce pour chœur et orchestre, **Harmonielehre** (1985), qui reprend le titre du traité d'harmonie de Schoenberg, et **The Chairman Dances** (1986). Ces oeuvres installent progressivement sa réputation, mais c'est avec son premier opéra, **Nixon in China** (1987) réalisé sur un livret de Alice Goodman et une mise en scène de Peter Sellars, que John Adams se fait connaître du grand public. Il créera également avec Alice Goodman et Peter Sellars l'opéra **The Death of Klinghoffer** (1991) (ayant pour thème l'enlèvement d'américains et d'européens et l'assassinat de Leon Klinghoffer, un juif américain en fauteuil roulant) sur une chorégraphie de la Mark Morris Company.

Ses dernières années John Adams s'est exercé dans une grande diversité de formes musicales : danse, opéra-vidéo, comédie musicale, chansons pop, concertos, musique de chambre, musique de film, publicité... Sa troisième oeuvre pour la scène **I Was Looking At The Ceiling And Then I Saw The Sky**, (1995) sur un livret de June Jordan et mis en scène par Peter Sellars, conte la vie de sept jeunes d'origines ethniques diverses, à Los Angeles au moment d'un tremblement de terre. Se situant entre comédie sentimentale et satire sociale, "At The Ceiling And Then I Saw The Sky" est composé de 25 chansons pop rock, jazz, gospel et rap.

En l'espace d'une dizaine d'années, John Adams est devenu le compositeur minimaliste le plus joué en concert. Mais cette popularité fait également de John Adams l'un des compositeurs les plus critiqués et controversés. Il cumule en effet dans ses oeuvres des contenus politiques risqués ("Nixon in China", "The Death of Klinghoffer") et des partis pris esthétiques radicaux ("I Was Looking..."). Par ailleurs, il reçoit les critiques adressées par les dogmatiques de la musique classique aux minimalistes en général, dont les procédés de compositions tiendraient lieu de gimmicks agaçantes. (Dans le langage courant, un **gimmick** est un anglicisme qui désigne un élément scénaristique, musical ou visuel : une action, une attitude, un trait de caractère, une expression vocale caricaturale, une phrase musicale..., que l'on retrouve de façon récurrente et/ou répétitive dans une série...).

Les adeptes du "minimalisme" eux-mêmes l'attaquent pour son orientation vers un néoclassicisme qui n'est pas toujours apprécié.

En septembre 2002 a eu lieu la première de **On the Transmigration of the Souls** composé par John Adams en hommage aux "héros et disparus" des attentats du 11 septembre 2001, répondant ainsi, en un temps record, à une commande formulée en janvier 2002 par l'Orchestre Philharmonique de New York. Selon Le Monde daté du 21 septembre 2002; "On the Transmigration of the Souls" ("De la transmigration des âmes"), une œuvre qui se renouvelle en allant chercher vers les sources de la première musique américaine du vingtième siècle : en utilisant un ensemble composé de violons et d'un piano accordé un quart de ton plus haut, Adams parvient à évoquer des images sonores inouïes et nouvelles chez lui.

En 2007, le label de musique classique Naxos a fait paraître **Complete Piano Music** de John Adams, l'intégrale de ses musiques pour piano (Phrygian Gates, American Berserk, China Gates, Hallelujah Junction).

Audition :

♪ - **Harmonielehre** : Créée en 1985 par l'Orchestre symphonique de San-Francisco. En bref, Harmonielehre est une métaphore musicale portée à grande échelle et réalisée avec une telle maestria qu'elle en devient incroyablement riche. Pourquoi "métaphore musicale" ? Ce titre signifie "Etude de l'harmonie", l'œuvre est donc conçue sur une hiérarchie mélodique assez évidente.

Elle est divisée en trois parties, en référence au plan traditionnel des sonates. A ce sujet, John Adams s'inspire beaucoup de l'œuvre d'Arnold Schönberg qui fut un des plus grands théoriciens de la musique classique.

Le premier mouvement (sans nom) commence brutalement par d'imposants phrasés, (quelques uns d'entre vous vont froncer les sourcils), la simplicité est justifiée et qui plus est ne dure que quelques minutes... sous les influences de Steve Reich et de Gustav Mahler, la musique se perd alors au milieu d'une pléthore de fragments mélodieux qui s'accumulent en un brouillard duquel on se surprend à discerner la timide rythmique des violons. Une introduction typiquement minimaliste qui se dissipe doucement pour laisser place à de véritables envolées longues et berçantes mettant un terme à l'uniformité du morceau. La fin du tableau est illustrée par une mise en abîme réexposant les lignes courtes de cordes et de cuivres, s'entremêlant dans un chaos et montant en puissance jusqu'à des ultimes et sévères affirmations.

Le deuxième mouvement : La blessure d'Anfortas "The Anfortas Wound" est bien plus énigmatique... on s'en rend compte dès la sinistre entrée en matière portée par les violoncelles, la pesante mélodie se métamorphose alors en crescendos occasionnels, grossièrement, c'est une stylisation de la mythique bande son de "Psychose" du Maître Alfred Hitchcock. La pesante ombre de Gustav Mahler et de son "Inachevée" Symphonie n° 10 se fait également ressentir et enfin, on peut aisément reconnaître dans l'intro une habile et brève reformulation de "Neptune - The Mystic" et de "Saturn – The Bringer Of Old Age » du compositeur Gustav Holst.

Le troisième mouvement : Meister Eckhardt and Quackie ; selon les propos de J. Adams, il a été inspiré par un rêve qu'il a eu à propos de sa fille Emily, que sa femme et lui ont surnommée "Quackie". Dans ce rêve, l'enfant chevauche au travers de l'espace sur les épaules du mystique personnage du XIVème siècle "Meister Eckhardt" Dans ce mouvement, les composantes minimalistes sont présentes avec le retour des rythmes répétitifs et de courtes bribes de mélodies où on entend parfois "la lugubre gondole" de Liszt que J. Adams orchestrera quelques années plus tard.

♪ - **Concerto pour violon** : Ecrit en 1993, le concerto pour violon est clairement le produit d'une époque "post-minimaliste" dans lequel un langage simple, clairement défini, laisse la place à un autre, d'une ambiguïté plus profonde, plus fertile, plus capable de profondeur expressive.

Le Concerto pour violon eut sa série de faux départs et de tâtonnements. La partie de solo subit de nombreuses modifications la première année. Elle fut redéfinie, figlée avec l'aide de la violoniste Jorja Fleezanis qui en donna la première mondiale en 1994. Puis, un peu plus tard, le célèbre violoniste Gidon Kremer suggéra quelques modifications décisives dans la forme générale de l'œuvre.

"De savoir que cette musique, commandée par le New York City Ballet, serait chorégraphiée a eu un effet important sur sa forme" dit John Adams.

L'ossature est celle des concertos traditionnels en trois mouvements :

Un premier mouvement rhapsodique (la noire = 78), un deuxième qui est une lente et majestueuse "Chaconne" dont le titre *Body through which the dream flows* (Corps à travers lequel coule le rêve) d'après un poème de Robert Hass, donne une image à tout ce concerto : l'orchestre en tant que masse organisée, le violon en tant que rêve qui coule à travers. Une "toccata" entraînante, extravertie termine cette oeuvre. On ne trouve pas le conflit traditionnel entre le soliste et l'orchestre.

49° - Thierry ESCAICH

1965-

Né à Nogent-sur-Marne en 1965, Thierry Escaich pratique dès l'enfance l'improvisation. Il commence ses études musicales au conservatoire de Rosny-sous-Bois puis de Montreuil avant d'entrer au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris. De 1983 à 1990, il y obtient huit premiers prix : harmonie, contrepoint, fugue, orgue, improvisation à l'orgue, analyse, composition et orchestration.

À partir d'octobre 1992, il est lui-même professeur d'écriture et d'improvisation au Conservatoire supérieur de musique et de danse de Paris. En 1997, il est nommé titulaire du grand-orgue de l'église Saint-Etienne-du-Mont à Paris, devenant alors le successeur de Maurice Duruflé. Il mène également une carrière internationale d'organiste.



Passionné de cinéma muet, il accompagne fréquemment des films à l'orgue ou au piano. En 1999, le musée du Louvre lui commande la musique d'accompagnement du film de Frank Borzage "L'Heure suprême".

Comme compositeur, Escaich acquiert une solide réputation dès 1990 grâce à ses œuvres comme "Le Chant des ténèbres ou Ad Ultimas Laudes, pour douze voix mixtes". Par son style très personnel, il ne se rattache à aucune école. Dès ses premières pièces telles que "Antennes oubliées" pour petit ensemble (1989) ou les "Esquisses pour orgue" (1990), ses œuvres trouvent leur source dans des siècles de musique sacrée et en particulier dans le plain-chant grégorien : "Cinq versets sur le Victimae Paschali pour orgue" (1991), Première Symphonie, "Kyrie d'une messe imaginaire" (1992).

Son catalogue comporte aujourd'hui près d'une centaine d'œuvres qui séduisent un large public. Pour son propre instrument, Escaich écrit de nombreuses pièces pour solistes, pour ensemble ou avec orchestre : les deux "Concertos pour orgue" (l'un de 1995 et l'autre de 2006), "La Barque solaire" (2008) et les "Études-Chorals pour orgue" (2010). Il aborde également des effectifs et des genres très variés, allant d'œuvres pour instruments seuls à la musique de chambre ou symphonique, de l'intimité des pièces telles que "Choral's Dream pour orgue et piano" (2003), ou les brèves "Scènes de bal pour quatuor à cordes", (2001) aux vastes compositions comme la "Première Symphonie" (1992), "Le Dernier Évangile, oratorio pour double chœur, orgue et orchestre" (1999), la "Chaconne" (2000) et les "Vertiges de la croix pour orchestre" (2004) ou "Les Nuits hallucinées pour mezzo-soprano et orchestre" (2008).

Après avoir été compositeur en résidence à l'Orchestre national de Lille et à l'Orchestre de Bretagne, Thierry Escaich exerce les mêmes fonctions depuis 2007 à l'Orchestre national de Lyon. Parmi ses œuvres récentes, un "Concerto pour violon" à l'intention de David Grimal est créé en 2009, "The Lost Dancer", ballet pour le New York City Ballet, créé en mai 2010, "Questions de vie pour chœur", créé en mars 2011 - commande de Radio France.

Il reçoit de nombreux prix et récompenses, parmi lesquels le Grand Prix des Lycéens en 2002, trois fois les Victoires de la musique dans la catégorie compositeur de l'année, trois fois, en 2003, 2006 et 2011. Plusieurs prix viennent aussi récompenser ses enregistrements, comme le Diapason d'or de l'année 2002 pour son CD d'œuvres orchestrales.

© Ircam-Centre Pompidou, 2011

Thierry Escaich n'a pas de langage bien différencié, mais ses œuvres ont un style personnel cohérent et identifiable. Elles sont d'une facture et d'une harmonie très abouties. Elles séduisent toujours un public large, par leur émotion puissante, voire grandiose, sans provocante modernité, ni passéisme ; sa musique est, comme le personnage, d'une grande vitalité (énergie, dynamisme), d'une droiture évidente (facile d'accès et savant), et d'un tropisme (force obscure qui pousse un phénomène, à prendre une certaine orientation). religieux marqué (partitions avec orgue, musique vocale, inspiration de Paul Claudel) ; son style est à la fois fusionnel (polyrythmique, polychromatique, incluant le patrimoine passé, en particulier le Chant Grégorien, mais aussi les rythmes asymétriques de Bartók..., jouant souvent sur les superpositions (de registres, de groupes d'instruments), jusqu'à l'explosion ou la violence... Pièces emblématiques (sur un total d'une centaine, déjà) : "Scènes de bal, pour quatuor à cordes" (2002), mêlant valse, tango, disco, slow, ragtime, "Résurgences pour trompette et orchestre" (2002), "Miroir d'Ombres, pour violon, violoncelle et orchestre" (2006), "Concerto pour violon" (2009).

Audition :

♫ - **Suite Gothique pour orgue sur "Agur, Itziarko Birjina ederra"**. Enregistrement live effectué lors de l'inauguration de l'orgue Gerhard Grenzig en 2009. Cette Suite possède sept mouvements courts :

1 - Ouverture ; 2 - Musette ; 3 - Courante ; 4 - Sicilienne ; 5 - Fantasque ; 6 - Aria ; 7 - Final.

Le facteur d'orgue allemand Gerhard Grenzig, installé en Catalogne depuis de nombreuses décennies a construit et restauré une foule d'instruments en péninsule ibérique, c'est dire sa grande connaissance et ses compétences en la matière. Il propose ici un orgue tourné vers l'avenir, en conservant comme il se doit de nombreuses caractéristiques liées à l'esthétique de l'orgue espagnol : un plein jeu particulier, une série de flûtes, des jeux divisés en demi-registres, des anches en chamade, et en l'augmentant de qualités venues d'autres écoles. Magnifique instrument que Thierry Escaich se plaît à nous faire découvrir au travers de ses timbres très marqués dans l'ensemble.

Le discours musical est dense comme d'habitude avec cet artiste : nous retrouvons son style, caractérisé par une harmonie très recherchée, une rythmique reconnaissable entre toutes, proche parfois d'une certaine frénésie. Son langage musical est toujours très abordable, il sait nous toucher profondément. C'est un discours qui se comprend toujours et nous parle au plus profond de notre être. La musique de Thierry Escaich est comme toute musique devrait être : familière et conçue d'un trait pour nous dire l'essentiel et nous séduire. Certaines de ces improvisations sont jubilatoires, comme une source jaillissante, il y a là une utilisation rare d'un orgue, et cela mérite de s'y attarder.

♫ - **Ritual dance sur le thème des "Litanies" de Jehan Alain** - improvisation à l'occasion du même évènement que l'œuvre précédente.

Jehan Alain est né à Saint-Germain-en-Laye le 3 février 1911, mort le 20 juin 1940 près de Saumur. C'était un compositeur et organiste français, fils du compositeur Albert Alain et frère des organistes Marie-Claire Alain et Olivier Alain.

50° - Guillaume CONNESSON

1970-

Guillaume Connesson est un compositeur français né en 1970 à Boulogne-Billancourt. Il a étudié le piano, l'analyse, l'histoire de la musique, la direction de chœur au Conservatoire National de Région de Boulogne-Billancourt et la composition auprès de Marcel Landowski pendant six ans, à partir de 1989.



En tant que compositeur, il revendique des influences aussi diverses que François Couperin, Richard Wagner, Richard Strauss, Claude Debussy, Maurice Ravel, Igor Stravinski, Olivier Messiaen pour la *Turangalîla-Symphonie* et St François d'Assise, Henri Dutilleul pour ses **Métaboles**, Steve Reich et plus encore John Adams mais également des musiciens de cinéma tels Bernard Herrmann ou John Williams ou de funk comme James Brown.

Il est actuellement professeur d'orchestration au Conservatoire National de Région d'Aubervilliers. En 1998, il obtient le prix Cardin de l'Institut de France pour *Supernova* et en 1999 le prix Nadia et Lili Boulanger. En 2000, le prix de la SACEM lui est attribué. En 2001, une bourse de la Fondation Natexis et en 2006, le Grand Prix Lycéen des Compositeurs. Des commandes ont été à l'origine de la plupart de ses oeuvres, comme *Supernova* (Orchestre Philharmonique de Montpellier, 1997), *Athamor* (Choeur et Orchestre National de France 2004) ou récemment *Une Lueur dans l'Age sombre* (Royal Scottish National Orchestra, 2005), *Aleph* (RSNO, 2007), et *The Shining One* (2009, concerto pour piano créé par Jean-Yves Thibaudet).

De 2001 à 2003, il est compositeur en résidence à l'Orchestre National des Pays de la Loire, pour lequel il écrit la symphonie vocale **Liturgies de l'ombre** et le poème symphonique **L'appel au feu**.

En 2003, il est le compositeur invité du Festival d'Auvers-sur-Oise. Il est actuellement compositeur associé au Royal Scottish National Orchestra et compositeur en résidence auprès de l'OPPB depuis octobre 2009. Au cours de sa première saison de résidence, l'Orchestre a joué une grande partie de son répertoire et a créé son concerto pour alto *Constellations*.

Il est actuellement compositeur associé au Royal Scottish National Orchestra et joué par les plus grands orchestres américains et anglais (Cincinnati Symphony Orchestra, Philadelphia Orchestra, Houston Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra...).

Il enseigne l'orchestration au CNR d'Aubervilliers-la Courneuve.

Sa musique orchestrale est régulièrement jouée par de nombreux orchestres américains (Washington, Atlanta, Houston, Cincinnati...) et européens. Guillaume Connesson est l'un des jeunes compositeurs les plus doués à l'heure actuelle. Ses oeuvres ont été très vite appréciées des mélomanes et des interprètes, des Fêtes du solstice pour orchestre, jouées au Théâtre des Champs-Élysées en 1992, au Night-Club (1996), pour lequel il a été nommé aux Victoires de la Musique. Son oreille sûre, son sens de la forme et de l'orchestre se sont d'abord développés auprès des meilleurs maîtres, qu'il a côtoyés dès son plus jeune âge, grâce aux disques et aux partitions.

Ainsi Couperin, Wagner, Strauss, Debussy, Ravel, Stravinsky, le Messiaen de la *Turangalîla-Symphonie*, mais aussi Penderecki, Orff et surtout John Adams, ont été ses maîtres. L'école buissonnière l'a amené aussi à prendre au sérieux des musiciens de cinéma comme Bernard Hermann ou John Williams, ou encore le funk de James Brown. On pourrait tout à fait qualifier la musique de Connesson de "baroque".

Prise dans un mouvement unique et sans fin, elle se déroule volontiers dans des formes à compartiments, ne cessant de se renouveler d'une section à l'autre, foisonnant d'idées rythmiques et mélodiques s'engendrant les unes les autres, se répondant, de pupitre en pupitre, dans une polyphonie virtuose.

Récemment son langage adopte un cheminement plus dramatique, pour former un climat tantôt impressionniste, tantôt violemment expressionniste. (Grégoire Hetzel)

Progressiste-Néotonal-Lumineux. Sa musique est protéiforme (l'écoute d'une pièce typique fait échos successivement à des styles très divers, depuis la musique ancienne, jusqu'à Wagner, Debussy, Ravel, Stravinsky ou Roussel, mais rarement au-delà, et aussi au Rock (funk) avec James Brown et au Jazz (le "bœuf"), si bien que l'auditeur est "confortable" mais ne ressent pas de langage propre, ni original) ; ses talents d'orchestrateur (raffiné, brillant) doivent être soulignés, à la fois impressionniste et expressionniste, son inspiration est réelle (plume facile, sans remplissage) ; son style est polyphonique, souvent par dialogues entre pupitres.

Audition :

♫ - **Jurassic Trip** : Sept miniatures préhistoriques pour ensemble constitué de flûte, clarinette, clarinette basse, deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, deux pianos, percussions et clavier échantillonneur ; Œuvre composée en 1998, créée en 2000.

1° - Paysage marécageux (Tutti)

2° - **Chasse marine du Plésiosaure*** (Flûte, clarinette, synthétiseur, cordes)

3° - Attaque des raptors

4° - **Petit carnivore** (Flûte, clarinette, violon)

5° - Vol en rase-mottes des Ptérodactyles * (Tutti)

6° - **Déjeuner du Brontosaurus** * (Violoncelle, clarinette basse, synthétiseur, deux pianos)

7° - Combat des tyrannosaures * (Tutti)

* Les **plésiosaures** (*Plesiosauroidea*) - du grec : plesios, "proche de" et sauros, "lézard" - étaient de grands reptiles carnivores aquatiques. Il est parfois dit familièrement qu'ils ressemblaient "à une tortue avec un serpent au travers du corps", bien qu'ils n'avaient pas de carapace.



* Le **ptérodactyle** (*Pterodactylus*) est un genre de ptérosaure, reptile volant du Jurassique. Les fossiles de cette espèce mesurent environ 70 cm d'envergure et les ptérodactyles vivaient il y a environ 150 millions d'années. Récemment, les paléontologues ont découvert qu'il possédait une crête fibreuse sur la tête.



* Le Brontosaurus (Lézard trompeur)

Aussi connu sous le nom Apatosaurus, le Brontosauire était le plus grand dinosaure à marcher sur quatre pattes. Le nom de "Lézard trompeur" lui a été attribué parce que la terre tremblait à chacun de ses pas. Le Brontosauire est le plus grand dinosaure jamais découvert. Ses pattes pesaient 260 kilos chacune afin de lui permettre de soutenir son corps massif. Célèbre pour sa longue colonne vertébrale, sa queue effilée comptait 82 os. Ce dinosaure était très intelligent malgré le fait que son cerveau pesait moins d'une livre. Il avait 26 dents sur sa mâchoire supérieure et 26 sur celle du bas pour un total de 52 dents.



Le Brontosauire mesurait jusqu'à 21 mètres de long pour 8 mètres de haut. Il pesait 30 tonnes, ce qui représente plus que le poids de 10 éléphants adultes réunis.

Période Jurassique, entre 156 et 145 millions d'années avant notre ère. Les premiers fossiles du Brontosauire ont été découverts aux États-Unis dans le Wyoming, au Montana et dans les Montagnes Rocheuses de l'Amérique du Nord. Il vivait en eaux profondes dans les lacs et rivières. Le Brontosauire était herbivore. Celui-ci se nourrissait de fougères et de conifères.

* **Tyrannosaurus**, ou tyrannosaure, est un genre de dinosaure théropode appartenant au clade des Tyrannosauridae et ayant vécu à l'extrême fin du Crétacé (Campanien et Maastrichtien, il y a environ 70 à 65 millions d'années) dans ce qui est actuellement l'Amérique du Nord. Tyrannosaurus rex, souvent abrégé en « T. rex » et dont l'étymologie du nom signifie "roi des lézards tyrans", est l'une des plus célèbres espèces de dinosaure et l'unique espèce de Tyrannosaurus si le taxon Tarbosaurus bataar n'est pas considéré comme une espèce de Tyrannosaurus. Ce dernier fut l'un des derniers dinosaures non-aviens à avoir vécu jusqu'à l'extinction survenue à la limite Crétacé-Paléocène il y a 65 millions d'années.



Le dodécaphonisme

ou musique dodécaphonique, est une technique de [composition musicale](#) imaginée par [Arnold Schoenberg](#). Cette technique donne une importance comparable aux 12 notes de la [gamme chromatique](#), et évite ainsi toute [tonalité](#).

Série dodécaphonique

La série dodécaphonique est conçue comme une succession permettant de faire entendre chacun des douze sons, mais sans qu'aucun ne soit répété. L'ordre ainsi établi forme une série immuable d'[intervalles](#), qui soutient tout le développement de l'œuvre. Il serait alors sans doute plus judicieux pour la compréhension du système de parler d'une série d'intervalles plutôt que d'une série de notes. Les intervalles sont vectorialisés selon le principe de la [parité intervallique](#). Ce principe, et c'était là une des finalités de son inventeur, ôte toute hiérarchie dans les [hauteurs](#), chacune ayant la même importance dans le flux mélodique. De ce fait, il va contre les principes de l'harmonie tonale, et crée, terme que Schönberg déniait, une [atonalité](#).

La série, ainsi créée pour ses qualités structurelles, peut être exploitée de différentes façons :

- dans sa forme originelle (Grundgestalt) appelée aussi forme droite
- en récurrence (la série est prise par la fin) appelée aussi forme rétrograde
- en renversement (tous les intervalles sont imités en mouvement contraire, c'est-à-dire qu'un intervalle descendant devient ascendant et vice versa) appelée aussi forme miroir
- en récurrence du renversement appelée aussi forme miroir du rétrograde

Ces quatre formes peuvent se [transposer](#) sur les douze degrés de la gamme chromatique, ce qui procure 4 x 12, soit 48 séries utilisables pour le matériau compositionnel à partir d'une même structure originelle.

Histoire

Le dodécaphonisme donnera naissance à la [musique sérielle](#), théorisée puis développée par Arnold Schönberg à partir de 1923.

De nombreux musiciens ont adapté le concept de Schönberg à leur style de composition, en commençant par ses deux élèves les plus célèbres, [Alban Berg](#), qui utilisa le dodécaphonisme plus librement, sans chercher à éviter l'implication tonale, et [Anton Webern](#), qui se servit de la méthode de la façon la plus stricte et appliqua son intérêt pour la mise en série d'autres éléments musicaux que la hauteur (les nuances et les articulations, par exemple). Il devait ainsi ouvrir la voie à la « [série généralisée](#) » qui suivit la Seconde Guerre mondiale et dont les autres pionniers ont été [Milton Babbitt](#), [Olivier Messiaen](#), [Karlheinz Stockhausen](#) et [Pierre Boulez](#). [Igor Stravinski](#) fut également influencé par Webern et son [In Memoriam Dylan Thomas](#) (1954) le classe dans ce groupe de compositeurs.

La musique sérielle

La **musique sérielle** ou sérialisme est un mouvement [musical](#) du [XX^e siècle](#). Ce concept englobe les musiques dont le principe de construction se fonde sur une succession rigoureusement préétablie et invariable de sons appelée série. Les rapports d'intervalle propres à la série restent stables. Elle fut initiée par la [Seconde école de Vienne](#) avec [Arnold Schoenberg](#), [Alban Berg](#) et [Anton Webern](#), qui ont érigé en système une certaine évolution du langage musical déjà perceptible chez [Gustav Mahler](#) et d'autres précurseurs qui poussèrent les schémas de la tonalité jusqu'à créer une absence de repères tellement les [modulations](#) étaient nombreuses.

En réaction aux « diktats » de la [tonalité](#), ce mouvement a donc conçu une nouvelle théorie compositionnelle susceptible de supplanter l'[harmonie tonale](#), qui prévalait depuis le [XVIII^e siècle](#). Le dodécaphonisme consiste à utiliser les 12 sons chromatiques, le plus souvent selon un principe d'énumération et sans répétition. La musique sérielle est une extension du dodécaphonisme. Elle n'apparaît réellement qu'avec la Klavierstück V de l'opus 23 de [Schönberg](#) ; il s'agit ici de n'utiliser qu'une seule et unique suite de 12 sons (appelée série).

- dans sa forme originelle (Grundgestalt) appelée aussi forme droite
- en récurrence (la série est prise par la fin) appelée aussi forme rétrograde
- en [renversement](#) (tous les intervalles sont imités en mouvement contraire, c'est-à-dire qu'un intervalle descendant devient ascendant et vice-versa) appelée aussi forme miroir
- en récurrence du renversement appelée aussi forme miroir du rétrograde

L'intérêt compositionnel du procédé provient du fait que les intervalles (ou plutôt les parités intervalliques) sont récurrents et proposent à l'audition une couleur harmonico-mélodique spécifique. C'est le dernier procédé, rétrograde, qui, progressant en [Allemagne](#), aboutit peu à peu à un langage totalement [chromatique](#) délivré de toute polarité [tonale](#) : les mélodies ne sont plus soumises aux lois harmoniques d'attirance vers une note ou un [accord](#).

Extension du domaine de la série

La généralisation aux rythmes et aux durées puis aux [timbres](#) et à tous les paramètres du [son](#), conduira au milieu du [XX^e siècle](#) à un **sérialisme intégral** ([Stockhausen](#), [Barraqué](#), [Boulez](#), [Nono](#), [Babbitt](#), [Koffler](#)...). Les Three compositions for Piano de [Milton Babbitt](#) (1947) furent les toutes premières œuvres à appliquer les procédures sérielles aux hauteurs, durées, nuances, timbres et registres ¹².

Mais une critique sérieuse s'engage contre ce sérialisme intégral qui débouchera dans les [années 1980](#) sur de nouvelles théories musicales (**courbure du Temps** de [Leclère](#), [musique spectrale](#) de [Grisey](#)).

La musique contemporaine

Le terme musique contemporaine désigne en général les différents courants de [musique savante](#) apparus après la fin de la [Seconde Guerre mondiale](#) et recherchant des voies, parfois de manière radicale, en dehors du [système tonal](#), établi à partir de 1600.

Origines : Parvenus aux confins de l'exploration harmonique et stylistique de la [musique romantique](#), les [compositeurs](#) du début du [XXe siècle](#) ont essayé de se délier des systèmes classiques. Pour ce faire, ils ont tenté de purifier l'écoute de la musique de ses éternels couplages entre tensions et détentes que la [tonalité](#) lui avait inculqués. L' "extra-tonalité" s'est employée à explorer, parfois en les combinant, tantôt la [modalité](#) ([Debussy](#), [Moussorgsky](#)...), tantôt l'espace harmonique dans son entier ([dodécaphonisme](#)), tantôt l'espace rythmique ([Igor Stravinsky](#)...).

Puis les compositeurs se sont heurtés aux instruments directement hérités du [XIX^e siècle](#) et qui ne pouvaient que confiner les utilisateurs soucieux de nouveauté à des complexifications éprouvantes. Seuls les bouleversements occasionnés par l'apparition des [techniques électriques](#), [électro-acoustiques](#) puis [informatiques](#) leur a véritablement ouvert un monde insoupçonné jusqu'alors, un monde de l' "inouï" (au sens propre) qui ne construit un système musical qu'a posteriori. La première moitié du [XXe siècle](#) représente à cet égard une époque clé où l'expérimentation par des techniques nouvelles a permis de s'affranchir du passé en créant une nouvelle forme de [lutherie](#). C'est à partir des années cinquante, et l'arrivée du magnétophone, que de nouvelles formes de composition directes sur le matériau sonore ont pu s'opérer. [Edgard Varèse](#) fut l'un des précurseurs dans ce domaine. Un autre apport plus tardif, des instrumentistes eux-mêmes, est celui des [modes de jeu](#) qui sur la base de la lutherie traditionnelle développe également l'espace du [timbre](#) instrumental.

À partir des années [1950](#), l'émergence de profondes mutations dans les formes d'écriture musicale laisse entrevoir une nouvelle tendance de la composition. Ces mutations sont en fait caractéristiques de toutes celles qui ont traversé le siècle : un langage musical en crise (indétermination d'un côté, [séalisme](#) généralisé de l'autre) et des recherches qui développent de nouvelles formes d'expression ([musique électronique](#), mixte...), pour aboutir à de nouveaux concepts (notions fondamentales d'acoustique, notions d'objets sonores et musicaux...)

Côté production, l'année 1957 est une année fertile en événements : [John Cage](#) compose son œuvre la plus "indéterminée", le concerto pour piano, tandis qu'[Henri Pousseur](#) propose avec Scambi, une méthode aléatoire d'extraction de paramètres musicaux à l'intérieur d'un [bruit blanc](#), méthode à l'orthodoxie contestée, mais dont la cohérence artistique peut être valablement reconnue. [Pierre Boulez](#) avec la troisième sonate, [Karlheinz Stockhausen](#) avec le Klavierstück XI nous livrent autant de mises en pratique de ce qu'il est convenu d'appeler la forme ouverte.

Les précurseurs : La [seconde école de Vienne](#) ([Arnold Schönberg](#), [Alban Berg](#), [Anton Webern](#)) crée une musique où l'organisation de l'[harmonie](#) et de la mélodie est remplacée, d'abord de manière empirique puis de façon théorique et systématique, en utilisant la série, combinaison utilisant comme base les douze demi-tons [chromatiques](#), fondement de la [musique sérielle](#).

Après les expériences des [futuristes italiens](#) du début du [XXe siècle](#) (le bruitisme de [Luigi Russolo](#)), [Edgard Varèse](#) mêle à sa musique des bruits industriels et se préoccupe autant de [timbre](#) et de [rythme](#) que de mélodie et d'[harmonie](#).

[Charles Ives](#) ajoute à sa musique des éléments de quasi mise en scène et utilise des techniques de [collage](#).

[Olivier Messiaen](#) favorise les rythmes et les intensités et les intègre dans des échelles sérielles (étude pour piano [Mode de valeur et d'intensité](#)).

Le sérialisme intégral : Les principaux acteurs du sérialisme furent [Anton Webern](#), [René Leibowitz](#), [Pierre Boulez](#), [Luigi Nono](#), [Bruno Maderna](#), [Luciano Berio](#), [Karlheinz Stockhausen](#) et [Igor Stravinsky](#), ce dernier s'en étant rapproché dans sa dernière période.

Stricte à ses débuts, vers [1950](#), puis de moins en moins, cette tendance continue la technique sérielle héritée de la [seconde école de Vienne](#), en la généralisant aux timbres, aux durées, aux intensités... L'œuvre qui illustre le mieux cette tendance "orthodoxe" des débuts est sans doute le premier livre des Structures pour deux pianos de [Pierre Boulez](#).

La musique électronique, électroacoustique et informatique : [Edgard Varèse](#) fut, à la suite de [Pierre Schaeffer](#) et [Pierre Henry](#), l'un des précurseurs de cette musique. Ils intégrèrent tous très tôt des instruments électroniques à leurs œuvres, mêlèrent instruments et sons enregistrés (Orphée 51 ou toute la lyre de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, [1951](#) ; Déserts d'Edgard Varèse, [1954](#)) et créèrent des œuvres de [musique électronique](#) pure (Poème électronique, [1958](#)). Dès [1917](#), Varèse écrivait : "Je rêve d'instruments obéissant à la pensée et qui, avec l'apport d'une floraison de timbres insoupçonnés, se prêtent aux combinaisons qu'il me plaira de leur imposer".

Au cours des [années 1950](#) et [1960](#), [Karlheinz Stockhausen](#), [Luciano Berio](#), [Pierre Boulez](#), [Luigi Nono](#) et [György Ligeti](#) essaieront également soit de créer des œuvres avec des sons électroniques (enregistrés sur bande), soit de mêler sons enregistrés et exécution instrumentale ; mais la technologie étant assez rudimentaire à l'époque, la plupart d'entre eux y renonceront temporairement. [György Ligeti](#) (Glissandi, [1957](#)), [Luciano Berio](#) (Thema (Omaggio a Joyce), [1958](#)), [Pierre Henry](#) (Haut Voltage, [1956](#)) ou [Karlheinz Stockhausen](#) (Gesang der Jünglinge, [1956](#) et Kontakte, [1959](#)) créèrent dès la fin des [années 1950](#) les premières œuvres de la musique électronique ou électroacoustique. Ces techniques évoluèrent considérablement, en particulier avec l'apparition de l'[informatique](#) et des différentes méthodes de traitement et de [synthèse sonore](#).

Les représentants de ces techniques en [France](#) sont entre autres [Pierre Henry](#) et [Pierre Schaeffer](#), inventeur de la [musique concrète](#) en 1948 et fondateur du [Groupe de recherches musicales](#) (GRM) en 1958. Ils tentèrent, avec l'aide du tourne-disque puis du [magnétophone](#), de mettre en œuvre une musique nouvelle. Cette musique sur bande, née des recherches sur la nature du sonore et du musical, est désignée comme "concrète" pour l'inversion du processus de composition qui la caractérise. Au lieu de partir de ces valeurs abstraites que sont les notes pour aller vers le concret d'un résultat sonore, cette musique prend pour départ des données sonores enregistrées, d'origine acoustique ou électronique, organisées par montage et mixage, où la composition est fondée sur l'écoute directe du résultat en un constant aller-retour du faire à l'entendre, pour aboutir enfin à cette abstraction qu'est la musique. C'est la démarche concrète.

Depuis l'arrivée de l'[ordinateur personnel](#), le traitement électronique du [son](#) permet de créer de nouvelles formes d'instrumentalisation de la musique, aussi bien au niveau de la [synthèse du son](#) que du formalisme de la composition ([informatique musicale](#)).

Il n'y a pas qu'une formule de [musique électronique](#), mais de nombreuses variantes :

- œuvre purement électroacoustique ou électronique, pré-enregistrée ([GRM](#), Studios de [Cologne](#) et de [Milan](#)). La représentation publique de ces œuvres pose problème (que mettre sur scène ?), ce qui rend ce format plus adapté à la diffusion radiophonique ou à l'accompagnement d'un spectacle visuel

- œuvres mixtes bande/orchestre (Déserts de [Varèse](#), de nombreuses œuvres de [Nono](#), d'[Ivo Malec](#), [François-Bernard Mâche](#)...). L'intérêt consiste en la fusion de deux univers très différents : celui du son instrumental,

le plus souvent de hauteur bien déterminée, joué par un musicien et celui de tous les sons possibles (parfois des bruits sans hauteur déterminée), celui de la musique enregistrée à la temporalité immuable et du musicien en chair et en os qui doit se synchroniser.

- transformations d'un son acoustique par des moyens électroniques en temps réel ([GRM](#) avec Syter -Système Temps Réel-, [IRCAM](#) avec [Répons](#) de [Boulez](#)).

Dans le cas de la musique "pour bande" (appelée selon les époques, les lieux et les écoles [musique concrète](#), [musique expérimentale](#), [musique électroacoustique](#), [Tape music](#), Elektronische Musik ou [musique acousmatique](#)), le son enregistré lui-même peut être produit de différentes manières :

Les conceptuels : [John Cage](#), [Mauricio Kagel](#), [La Monte Young](#), [Karlheinz Stockhausen](#) (à partir de [1960](#)). Musique à spectacle où le [happening](#) (ou performance) et l'exégèse sont inséparables de la musique, qui devient dans certains cas secondaire voire anecdotique et n'est plus là que pour illustrer une [idée](#). Son représentant le plus emblématique est [John Cage](#) autour duquel se forme ce que l'on appelle parfois l'[école de New-York](#).

Œuvre emblématique : 4'33" de [John Cage](#).

Les minimalistes américains : La musique minimaliste désigne un courant apparu dans les [années 1960](#) aux [États-Unis](#). Ses représentants les plus connus sont : [Steve Reich](#), [Michael Nyman](#), [John Adams](#), [Philip Glass](#), [Terry Riley](#), [La Monte Young](#), [Arvo Pärt](#)... Le terme de minimaliste est généralement considéré comme étant peu adapté à cette musique, que l'on appelle également "[répétitive](#)", car en partie basée sur un principe de répétition. Elle comporte des influences diverses, le [séréalisme](#), l'avant-garde musicale américaine autour de [John Cage](#), ainsi que le [jazz](#) et les [musiques extra-occidentales](#).

Le terme de musique minimaliste englobe un spectre assez large de styles, et se confond parfois avec la [musique post-moderne](#). Les premières œuvres minimalistes utilisent effectivement un matériau assez dépouillé, avec l'utilisation de [bourdons](#) chez [La Monte Young](#), ou de techniques de répétition, par [décalage de phase](#) chez [Steve Reich](#), ou par addition/soustraction de motifs chez [Philip Glass](#). Les œuvres postérieures s'écartent en revanche de plus en plus d'une utilisation "minimale" du matériau musical, en particulier chez [John Adams](#).

[György Ligeti](#) a écrit certaines œuvres (Kammerkonzert, 2^e quatuor à cordes) utilisant épisodiquement des techniques similaires. D'autres compositeurs les ont utilisées de façon moins systématique : [Harrison Birtwistle](#), [Luciano Berio](#) (Points on the curve to find)...

Œuvres emblématiques : [In C](#) de [Terry Riley](#); [Come Out](#) et [Music for 18 Musicians](#) de [Steve Reich](#); [Violin Concerto](#) de [Philip Glass](#); [Nixon in China](#) de [John Coolidge Adams](#).

L'école spectrale : Le terme fut inventé par le compositeur [Hugues Dufourt](#) dans un article de [1979](#). Il sert généralement à désigner des techniques de composition développées principalement par les compositeurs français, [Tristan Murail](#) et [Gérard Grisey](#), même si ce dernier s'identifiait peu dans ce terme et aurait préféré le terme de "musique liminale", qui résumait mieux sa pensée du temps musical. Les premiers compositeurs que l'on peut qualifier de spectraux sont les roumains, [Iancu Dumitrescu](#) (1944) et [Horatiu Rădulescu](#) (1942-2008), dont le mode de composition résulte plus de l'héritage de la musique populaire roumaine qui englobe elle-même de aspects spectraux, ainsi que de la musique

byzantine, que de l'exploration scientifique des composantes harmoniques du son, comme procède l'école spectrale française. De ces deux compositeurs on peut citer comme œuvres représentatives, pour Rădulescu, "Iubiri" pour 16 instruments et sound icons (un instrument créé par le compositeur) ou les sonates pour piano, et pour Dumitrescu "Medium II" pour contrebasse et "Cogito/Trompe l'oeil" pour piano préparé, 2 contrebasses, gong javanais, cristaux et objets métalliques.

La musique spectrale, dans un sens restrictif, est principalement basée sur la découverte de la nature du [timbre musical](#) et la [décomposition spectrale](#) du [son musical](#), à l'origine de la [perception](#) de ce timbre. Certaines œuvres comme Atmosphères de [György Ligeti](#), [Stimmung](#) de [Karlheinz Stockhausen](#), Metastasis de [Iannis Xenakis](#), Mutations de [Jean-Claude Risset](#) et Stria de [John Chowning](#) ont directement influencé ce mouvement, par leur ambivalence harmonie-timbre.

Il s'agit d'une école esthétique dans le sens où elle a influencé de nombreux compositeurs plus jeunes : [Philippe Hurel](#), [Philippe Leroux](#), [Marc-André Dalbavie](#), [Jean-Luc Hervé](#), [Thierry Alla](#), [Fabien Lévy](#), [Xu Yi](#) ou [Thierry Blondeau](#) en France, [Claude Ledoux](#) en Belgique, [Kaija Saariaho](#) ou [Magnus Lindberg](#) en Finlande, [George Benjamin](#) ou [Julian Anderson](#) au Royaume-Uni, [Joshua Fineberg](#) aux États-Unis, [Georg Friedrich Haas](#) en Autriche, [Ana-Maria Avram](#) en Roumanie pour n'en citer que quelques uns.

Les postmodernes : En réaction au modernisme, et probablement dans le but de regagner un public perdu, un certain nombre de compositeurs "retournent à la tonalité", à des degrés divers et jusqu'à atteindre parfois une simplicité extrême, dans une démarche qui rappelle celle d'[Erik Satie](#) mais sans son côté provocateur : absence totale de modulation même passagère, rythmes n'utilisant que des valeurs simples, harmonie volontairement maladroite, structures répétitives chez [Michael Nyman](#), [Philip Glass](#) ou [Steve Reich](#) par exemple. Enfin certains s'orientent vers l'épure d'inspiration religieuse comme [Arvo Pärt](#).

D'autres compositeurs au contraire offrent des orchestrations d'une très haute subtilité ([Henryk Górecki](#)), un polystylisme d'une grande richesse ([Alfred Schnittke](#)), ou des structures rythmiques complexes ([Dennis Bouliane](#), [Michel Lysight](#)) d'inspiration parfois astrophysique ([Almeida Prado](#)).

Le postmodernisme musical ne peut donc pas se résumer à un retour à la simplicité : c'est une volonté de renouer la communication. Pour les postmodernes, le problème du langage, la soif systémique des modernes sont de faux problèmes qui ont créé un fossé dramatique entre les créateurs et les consommateurs de musique "savante". Selon eux, la musique est un langage qui supporte mieux les évolutions que les révolutions.

La musique postmoderne

Le XXème siècle est probablement celui qui aura vu naître le plus grand nombre de courants esthétiques musicaux aussi différents. Certains ont disparu en laissant plus ou moins de traces, d'autres ont évolué, mais l'**apparition au début des années 50 du sérialisme intégral** (application à tous les paramètres musicaux - hauteurs, timbres, durées et intensités - du principe sériel dodécaphonique codifié trente ans avant par Arnold Schoenberg) allait radicaliser le discours en rompant de manière spectaculaire et délibérée avec toute musique considérée comme passéiste.

Suivant leurs propres critères de qualité établis en fonction de la "modernité" des œuvres (modernité dont la seule définition acceptée sera la leur à l'exclusion de toute autre), les Boulez, Stockhausen, Berio et autres Nono vont prendre la tête de ce mouvement dit "d'avant-garde", posant le langage non plus en tant que moyen de communication, mais presque comme but en soi. C'est là que le malentendu s'installe. En effet, une énorme partie du public a rapidement réduit toute la création contemporaine à ce seul courant et à ses multiples avatars. Il faut dire que ses défenseurs ont pris soin de canaliser progressivement les moyens de diffusion et les subsides au mieux de leurs intérêts (en France, la création de l'IRCAM à l'instigation de Boulez en est un édifiant exemple).

Ce travestissement de la réalité perdure encore de nos jours : les organisateurs de concerts ayant l'audace de programmer une oeuvre réellement contemporaine se font rarissimes. Le discours maintes et maintes fois entendu est toujours le même : "cette musique fait fuir le public... cacophonie insupportable etc.". C'est vrai ! Mais il faut nuancer le propos : il n'est pas question ici de poser le moindre jugement de valeur sur le courant sériel et sur ce qui en a découlé, toute esthétique ayant généré ses chefs-d'oeuvre autant que ses scories. L'histoire de l'art fourmille de créateurs incompris passés à la postérité en enterrant jusqu'au souvenir de certaines gloires de leur temps. Le rejet par le public serait donc partiellement un faux argument, mais il est tout aussi faux de faire croire à ce même public qu'il n'y a qu'une vérité. Dès le départ, beaucoup de compositeurs ont conservé leurs distances et leur indépendance vis-à-vis de la modernité officielle et labélisée. Certains l'ont payé cher, mis dans le meilleur des cas pour un temps plus ou moins long "au purgatoire", au pire totalement écartés.

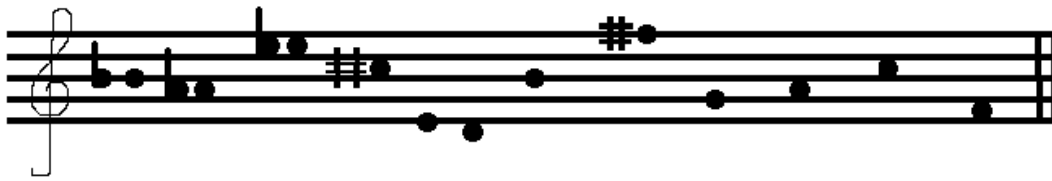
C'est **dans les années 60 que le minimalisme nord-américain** ouvre de nouvelles perspectives vis-à-vis du courant dominant européen : des compositeurs aussi importants que Steve Reich ou Phil Glass vont alors prendre le contrepied des dogmes sériels en revenant entre autres à une tonalité (ou modalité selon les cas) clairement affirmée, une pulsation régulière sur le plan rythmique et un processus de développement des idées musicales immédiatement perceptible. Plus tard, la chute du mur de Berlin permettra la découverte de compositeurs de l'ancien bloc de l'Est (Schnittke, Gubäidulina, Górecki, Pärt, etc.) qui apporteront une autre vision que celle en cours à l'Ouest. Certains le feront d'ailleurs en toute connaissance de cause, ayant eux-mêmes pratiqué le sérialisme, l'atonalité, ou les langages expérimentaux tels que le collage, la musique aléatoire, etc. durant de nombreuses années (parfois d'ailleurs en tant que résistance artistique et intellectuelle au pouvoir totalitaire en place), puis élaborant le langage qui les a ensuite rendus célèbres.

Les détracteurs du postmodernisme avancent souvent l'argument que "ce courant n'est qu'un phénomène de mode", preuve supplémentaire de leur malhonnêteté intellectuelle ou de leur jalousie vis-à-vis d'oeuvres ayant plus de succès que la bouillie sonore qu'ils essaient de nous faire avaler depuis 1950 avec une opiniâtreté frisant le pathétique. En effet, je connais peu de "phénomènes de mode" qui dépassent trente ans d'existence, la plupart des compositeurs postmodernes actuellement reconnus ayant émergé vers les années 70.

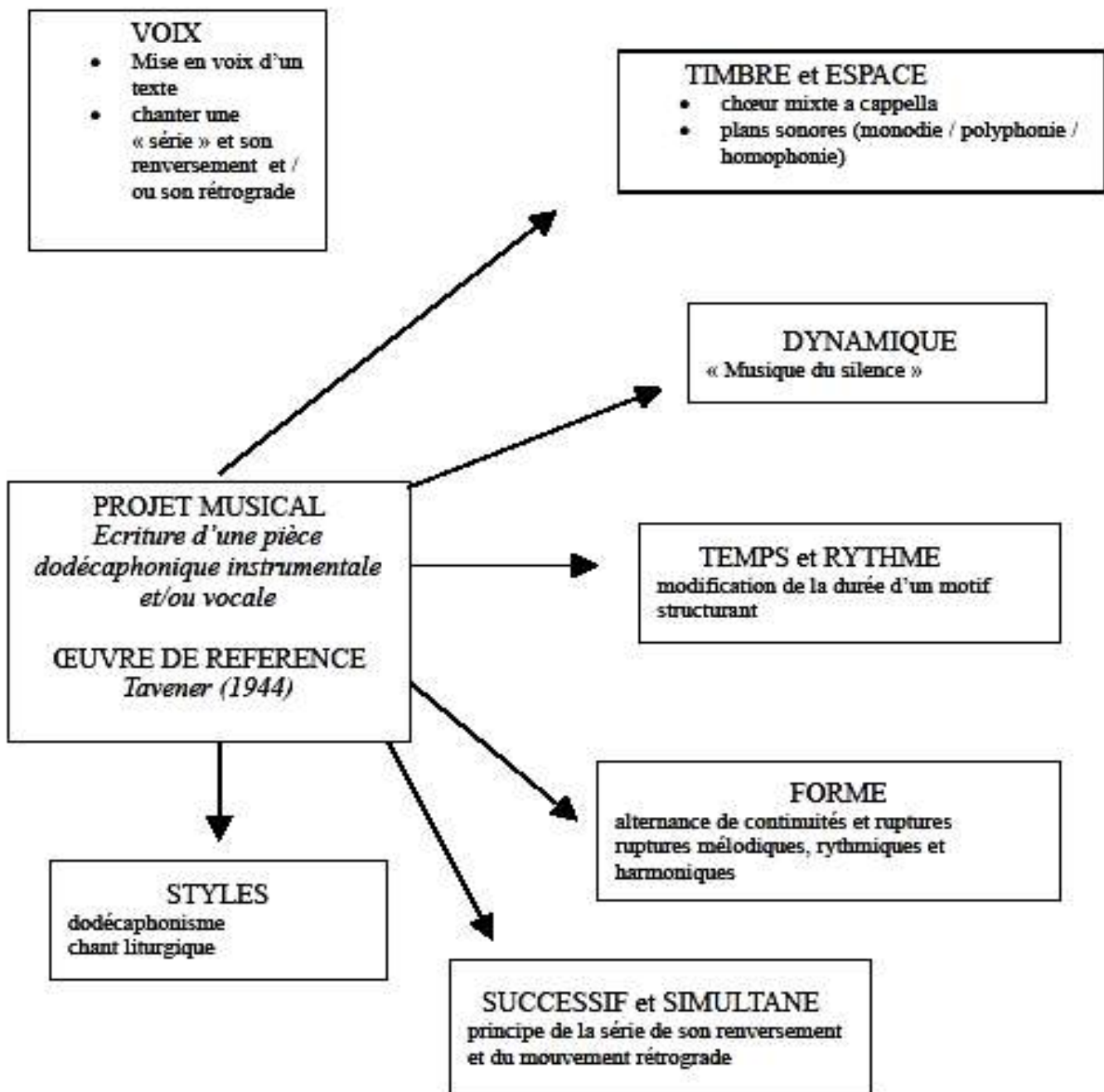
Que l'on nomme ce courant "Nouvelle Musique Consonante", musique postmoderne ou encore "Nouvelle Simplicité" n'a que peu d'importance. Les styles en sont souvent très différents, et heureusement : appartenir à

un courant n'est en aucun cas synonyme d'uniformisation. Toutefois, le fil rouge qui les relie est une volonté de communiquer avec les auditeurs en leur donnant une chose devenue parfois rare : de l'émotion et du plaisir.

Le Dodécaphonisme



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



Le Piano préparé



[Christian Wolff](#) avec un piano préparé, 2007.

Le **piano préparé** est un [piano](#) dont le [son](#) a été altéré en plaçant divers objets - la **préparation** - dans ses [cordes](#). L'idée de modifier le timbre d'un instrument par l'utilisation des objets externes a été appliquée à d'autres instruments que le piano, par exemple à la [guitare préparée](#).

John Cage, compositeur connu pour avoir utilisé cet instrument dans ses [œuvres](#). En 1938, à la Cornish School de Seattle, la

chorégraphe [Syvilla Fort](#) demande à John Cage une musique pour son ballet *Bacchanale*. À cette époque John Cage compose beaucoup pour instruments à percussion dont il joue lui-même. Mais la scène où doit avoir lieu la représentation est bien trop petite pour accueillir les danseurs et l'orchestre à percussion. Un piano à queue se trouvant dans la salle, John Cage, se souvenant des expériences de [Henry Cowell](#), en vient à insérer des corps et matériaux divers entre les cordes et ce piano prend alors le nom de prepared piano ("piano préparé").

"Le piano préparé est en réalité un ensemble de percussion confié aux mains d'un seul interprète" (John Cage).

Né du hasard, les tonalités se définissent selon le matériau utilisé, la taille des différents corps employés et leur emplacement. Les corps métalliques (boulons, vis, pièces de monnaie....) produisent les tonalités des instruments à percussion métallique et les corps en bois ceux des instruments en bois. Le verre, le plastique, le caoutchouc, le tissu... ? peuvent également être utilisés.

Entre 1940 et 1954, les recherches de Cage se concentrèrent sur le piano préparé, pour des musiques d'accompagnement (ballets, films) mais aussi pour des œuvres musicales autonomes (*A Book of Music* - 1944, *Three Dances* - 1945).

Un tableau précédant la partition expose les modalités des réglages (indiquant sur quelle note le matériau doit être positionné et à quelle distance du bout de la corde). Ceux-ci étaient propres à chaque œuvre. Il constitua une nomenclature de timbres comme matériau de ses compositions et forma une "bibliothèque d'effets sonores". Il arrivait souvent à prévoir quel serait l'effet sonore rendu par tels matériaux mais dans certains cas ceux-ci étaient totalement imprévus et le charme de l'inattendu prenait toujours plus d'importance dans ses œuvres.

Il va sans dire qu'il n'existe pas, pour le "piano préparé", de relation stable entre la musique, les touches et les sons réels, comme c'est le cas pour le piano ordinaire. La musique n'indique pas la hauteur du son et les touches ne permettent pas de prévoir le son qui va être produit. La musique est ainsi libérée de tout engagement conventionnel : la considérer comme une sorte de tablature rejoint le procédé de [notation non-proportionnelle](#) qui verra le jour ultérieurement. Cage ne modifiait pas toutes les sonorités des cordes du piano préparé. À titre d'exemple, dans ses Sonates et interludes, seules 45 touches étaient préparées, contre 43 non préparées. Dans ces œuvres, Cage utilisait l'ensemble des touches du clavier.

Cage a voulu à travers cette invention qui a été faite sur l'instrument représentatif de la noblesse de la musique occidentale rappeler que le piano est aussi une mécanique et il rappelle la dimension artisanale de l'art. Il se détache ainsi complètement des débats qui opposent à l'époque les différents courants musicaux.

Préparation et acoustique

Physiquement, la préparation du piano modifie la hauteur de la [note](#), sa durée, son intensité (plus ou moins forte), la longueur de sa résonance, le mode d'attaque et d'extinction et la qualité vibratoire (ou le [spectre harmonique](#), ce qui qualifie le [timbre](#)). À titre d'exemple, l'introduction d'un objet sur une corde va baisser le son car la corde est alourdie, mais va l'augmenter à l'attaque. Le timbre se verra complètement modifié, et la longueur de la [résonance](#) réduite.

Le piano préparé est très utilisé en [musique contemporaine](#), dans la [musique improvisée](#) et quelquefois, dans le [jazz](#), ou plus rarement le [rock](#) ou la [musique électronique](#).

Rappel - La musique à l'époque romantique : C'est le temps des extrêmes en musique ; les compositeurs écrivent aussi bien de courtes pièces pour le piano que de gigantesques symphonies ou opéras. Cette époque est celle des nationalismes ; les musiciens composent des opéras dans leur langue, non plus seulement en italien et ils utilisent des légendes populaires de leur pays.

Les genres :

Musique de chambre : Le piano est devenu l'instrument-roi, celui qui recueille les impressions musicales les plus intimes des compositeurs. Il est utilisé seul, comme instrument accompagnateur ou comme partenaire.

Musique d'orchestre : l'époque romantique voit l'orchestre se développer considérablement : il atteint un effectif très important avec l'utilisation systématique des cuivres en plusieurs exemplaires et des percussions dont la palette s'étend.

Opéra : Désormais, ce genre raconte souvent les histoires contemporaines, vécues par les spectateurs, dans leur propre langue. Il peut atteindre, comme la musique d'orchestre, des proportions gigantesques.

A l'aube du XXe siècle

Au début du XXe siècle se produit un éclatement des codes traditionnels jusqu'alors conservés dans leur ensemble. Avec le fauvisme et surtout le cubisme, l'art se renouvelle et toutes les formes d'expression deviennent possibles.

La peinture abstraite avec Kandinsky apparaît en 1910. Après la grande cassure de la guerre de 1914-1918, le surréalisme, en rupture avec le passé, propose en littérature (Breton, Soupault, Aragon...) et dans le domaine plastique (Ernst, Dalí...) une recherche nouvelle pour l'exploration de l'inconscient, de l'insolite et leurs représentations.

Des compositeurs de premier plan travaillant dans des voies différentes - parfois même opposées - tantôt isolés, tantôt comme les peintres et les sculpteurs, groupés en chapelles plus ou moins artificielles, apportent un profond bouleversement dans la manière de s'exprimer. L'essentiel des recherches se fait principalement dans **deux centres de création** :

- **Paris**, qui maintient une certaine tradition et attire de nombreux artistes étrangers et,
- **Vienne** où s'élaborent des techniques d'écriture entièrement nouvelles. La musique cherche à traduire la violence de la tension, utilisant toute l'échelle sonore, privilégiant certains intervalles dissonants. Les Viennois aboutissent à l'**atonalisme** et au **dodécaphonisme**

En cette première moitié du XXe siècle, **le ballet** - surtout grâce aux Ballets russes de Serge de Diaghilev - devient un genre noble, dans lequel les danseurs, évoluant dans des décors dus aux plus grands artistes (Picasso, Braque, Matisse...) et soutenus par une partition demandée à des compositeurs de renom (Debussy, Ravel, Stravinski, Prokofiev, Poulenc, Auric, Satie...) expriment par la chorégraphie la diversité des sentiments et des situations.

Comme tous les arts, la musique intègre des apports venus de divers pays, tels le jazz né aux Etats-Unis, des gammes asiatiques, des rythmes et des instruments exotiques.

Les cinquante années qui s'écoulent entre 1880 et 1930 présentent l'image d'une époque en effervescence où tout se désagrège et se reconstruit à la fois. Sans faire table rase du passé, la musique participe à ce mouvement et emprunte des voies novatrices remettant en question le devenir de cet art. **Athématisme, atonalité, mélodie de timbres, micro-intervalles, polytonalité, Sprechgesang, variation continue, Zwölftonmusik** sont quelques-unes des notions qui ont contribué à l'élargissement du langage musical en conquérant des territoires insoupçonnés.

Debussy envisage un changement de nature de la musique et accorde la primauté à la substance sonore. Confronté à l'abandon du système tonale de la tonalité, Schönberg est conduit à employer un système à douze sons et à attribuer au timbre une valeur essentielle, tandis que Stravinsky met l'accent sur le rythme, avant de s'approprier des formes et des styles anciens.

Le vocabulaire définit également les principaux courants esthétiques (impressionnisme, symbolisme, expressionnisme, vérisme... qui témoignent d'une évolution de la société et d'une nouvelle perception engageant la musique sur le chemin de la modernité.

1880-1900

Après la guerre de 1870 l'Europe est divisée. La musique revient aux formes classiques. Cette époque inquiète, tourmentée se traduit par une exagération des formes. Les œuvres touchent à la démesure, au gigantisme. L'effectif orchestral s'amplifie.

En France, Edouard Colonne, fondateur du Concert national en 1873 défend la musique française en programmant des œuvres de musiciens de l'époque, tandis que Charles Lamoureux diffuse la musique allemande en créant les concerts qui portent son nom.

Le Vérisme : En réaction contre Wagner et Verdi l'opéra "vériste", dont Puccini est le plus grand représentant, retrace les drames de la vie quotidienne sur les scènes lyriques. Seul Richard Strauss, fidèle au classicisme, se montre indifférent aux mutations du temps.

Le vérisme est une manifestation artistique proche du réalisme français. Il naît en Italie avec la montée de la petite bourgeoisie et des classes populaires, conscientes de leur importance nouvelle.

Réaction contre le mélodrame du XIXe siècle, contre le héros mythique de Wagner et les intrigues de Verdi, le héros vériste se mêle aux gens de la rue. Comme eux, il est animé de passions humaines et simples, il vit des drames quotidiens.

On a coutume de faire coïncider la naissance du vérisme
vendetta sicilienne.

Principaux véristes : Giacomo Puccini (1858-1924), Ruggiero Léoncavallo (1858-1919), Pietro Mascagni (1863-1945), Umberto Giordano (1867-1948), Francesco Cilea (1866-1950) en Italie, Gustave Charpentier (1860-1956) en France.

1918-1939

- **L'impressionnisme**, "suggérer et non décrire" disait Debussy. C'est un courant français influencé par la peinture et la recherche de belles sonorités. Il se caractérise par un grand raffinement de l'écriture. **Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937)**... "Il n'y a pas de théorie, il suffit d'entendre. Le plaisir est la règle" (Debussy)

- **L'expressionnisme**, courant allemand, qui transcrit musicalement les mouvements angoissés de l'âme. **Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945)**. Ils inventent le principe du dodécaphonisme (douze sons) puis celui de la série (musique sérielle) : méthode de composition qui accorde à chacun des douze demi-tons d'une gamme une importance hiérarchique égale. L'expressionniste rejette le héros romantique et sa remise en cause des moyens d'expression, il manifeste son insatisfaction envers le monde qui l'entoure.

- **Le néo-classicisme**, en opposition aux deux courants précédents, revient à une écriture plus claire et à des formes musicales héritées du passé. **Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1898-1962)**...

- **Le néo-classicisme à l'étranger** : 1918 marque l'effondrement des empires allemand et autrichien. Pendant quinze ans l'Allemagne va connaître une vie culturelle intense, irriguée par tous les courants artistiques du moment : expressionnisme, cubisme, dadaïsme, surréalisme. Berlin accueille des compositeurs : **Paul Hindemith (1895-1963), Arnold Schönberg, Busoni**... de prestigieux chefs d'orchestre : Bruno Walter, Eirich Kleiber, Wilhelm Furtwängler, Otto Klemperer, Hermann Scherchen. Cet essor musical connaît un coup d'arrêt brutal en 1933, **Schönberg, Hindemith, Kurt Weill (1900-1950)**, émigrent aux Etats-Unis, d'autres comme Kleiber, Walter, Klemperer sont expulsés. Restent dans l'Allemagne nazie : Furtwängler et Richard Strauss.

En Italie : Pendant les années qui précèdent la Première Guerre mondiale, la musique italienne s'oriente vers le néo-classicisme avec **Pizzetti, D'Annunzio, Malipiero, Casella** et surtout **Ottorino Respighi (1879-1936) et Ferruccio Busoni (1866-1924)** italien par son père, allemand par sa mère, il passe l'essentiel de sa vie en Allemagne.

En Angleterre : Depuis Henry Purcell, l'Angleterre traverse un désert musical. Au début du siècle le pays s'ouvre aux mouvements culturels qui foisonnent sur le continent. Plusieurs compositeurs, Benjamin Britten en tête, entreprennent de redonner à la musique anglaise son rang dans le monde. **Sir Edward Elgar (1863-1934), Frederick Delius (1863-1934), Benjamin Britten (1913-1976)** qui renouvelle l'opéra anglais par son sens du drame et de l'action.

1945

- **La musique sérielle**, qui applique et généralise le principe de la série. **Pierre Boulez (1925)**.
- **La musique électronique**, qui utilise la science et les nouvelles technologies, notamment l'informatique. **Iannis Xenakis (1922-2001)**.
- **La musique aléatoire**, qui donne au hasard de l'importance dans la composition. **John Cage (1912-1993)**.
- **La musique concrète**, qui utilise les "bruits" comme matériau sonore et qui expérimente un nouvel outil, le magnétophone. **Pierre Schaeffer (1910-1995)**
- **La musique répétitive (minimalisme)**, influencée par les musiques extra-européennes. **Steve Reich (1936)**.
- **Un inclassable : Igor Stravinsky (1882-1971)** qui, au cours de sa traversée du XXe siècle, a écrit dans tous les genres et dans tous les styles.

— • — • — • — • — • — • — • — • —

athématisme : unité résultant de la permanence de motifs très courts, voire de la répétition des mêmes intervalles.

atonalité : Absence, rejet de toute hiérarchie tonale, de toute tonalité. La musique atonale est une musique qui résulte de l'emploi de l'atonalité comme élément de composition. C'est un système d'écriture qui remet en cause en profondeur les habitudes de composition traditionnelles et la théorie de la musique occidentale. Ce système eut un impact important dans l'évolution musicale au cours du XX^e [siècle](#) et engendra le large courant de [musique savante](#) avant-gardiste qu'on appelle "[musique contemporaine](#)". Cette technique se caractérise par l'émancipation des [dissonances](#) et le rejet de toute hiérarchie tonale - hiérarchie qui est à la base le fondement de la grammaire musicale sur laquelle repose la [musique classique](#) et la quasi-totalité des musiques occidentales : le [système tonal](#). L'atonalité constitue donc une remise en cause importante de la conception de l'écriture musicale envisagée jusqu'alors. L'atonalité a été associée tout particulièrement à la phase [expressionniste](#) de l'[école de Vienne](#). Au niveau expressif elle est souvent associée à des atmosphères angoissées et torturées qui sied à l'esthétique expressionniste.

polytonalité : caractère d'une composition admettant différentes tonalités.

sprechgesang : type de chant déclamé de l'Ecole de Vienne.

variation continue : À la différence des arts plastiques, où l'œuvre est donnée une fois pour toutes, l'œuvre musicale, même écrite, se situe sur un plan temporel : n'existant que si elle est jouée, à l'instar des arts du spectacle, elle nécessite le plus souvent la réunion de plusieurs personnes – les interprètes – pour acquérir une existence fugitive.

Pour conférer à la musique toute son expression et respecter au mieux les desseins du compositeur, les interprètes doivent respecter les indications de mouvement, de phrasé et de nuance figurant sur la partition ou, en l'absence de celles-ci, donner l'exécution qui aurait paru idéale à celui qui l'a écrite.

L'interprétation n'est pas une banale exécution : elle doit être une réinvention de ce qu'a voulu exprimer le compositeur. Même si la partition est riche en indications et détails, le champ reste en effet vaste pour que l'interprète puisse donner libre cours à ses facultés créatrices. Celui-ci doit donc arriver à un équilibre entre la pensée de l'auteur et la liberté d'expression

variation continue de l'intensité, par exemple *le crescendo ou le decrescendo*. L'accentuation est la mise en relief d'une note ou d'un accord par une augmentation de la dynamique, une prolongation de la durée de la note ou un léger silence avant de jouer celle-ci. Ces indications d'attaque précisent la manière d'émettre le son.

La mélodie est l'élément premier de la [musique](#) parce qu'il en est la manifestation la plus spontanée et la plus naturelle, conjointement avec le rythme, dont on ne peut se passer et qui lui est inséparable – encore qu'il puisse y avoir rythme sans mélodie, mais non mélodie sans rythme. Car c'est ce dernier qui découpe en valeurs différentes la durée dans laquelle s'écoule cette suite de sons prélevés par la mélodie dans l'échelle qui lui est fournie par la nature. Cette échelle introduit une notion d'espace, qui se combine avec celle de temps représentée par la succession des valeurs rythmiques.

Dans "le rapport de durée", concrétisé par la barre de mesure. Ce qui donne son véritable visage à une mélodie, ce sont les accents expressifs qui marquent les points où elle culmine entre une tension et une détente, selon la loi de tout discours, qu'il soit formulé avec des mots ou avec des sons. Ces accents expressifs n'ont rien à voir avec le découpage régulier de la mesure.

La mélodie est donc une succession de [sons](#) ayant entre eux des rapports d'intervalles et de durée.

La mesure : Une œuvre musicale s'inscrit dans le temps, et la [musique](#) est un art temporel ; l'importance de la perception du temps en musique se comprend aisément si l'on fait une comparaison avec les arts plastiques. En regardant un tableau, on a la possibilité de voir dans l'instant l'ensemble de la toile, donc de prendre connaissance simultanément de ses composantes. Cela est impossible dans l'écoute d'une œuvre musicale qui est perçue comme une succession continue ou discontinue d'instantanés sonores reliés entre eux par des rapports de hauteur, de durée et d'intensité.

Le rythme est fait de relations de durées, mais aussi de relations d'intensités (accents réguliers ou irréguliers). La durée dans laquelle se développe une musique est le temps musical, et ce temps peut être mesuré ou non mesuré, c'est-à-dire divisé ou non en parties égales. La ponctuation égale d'une goutte d'eau qui tombe ; les battements du cœur, avec l'alternance continue d'un temps fort et d'un temps faible, systole (La **systole** correspond à la contraction du cœur, dont la finalité est l'éjection du sang en dehors de celui-ci. A la phase suivante, qui correspond à ce que l'on appelle la **diastole** cardiaque, le ventricule gauche du cœur une fois vidé a besoin de se remplir à nouveau. Cette contraction-décontraction (systole-diastole) s'effectue à peu près toutes les secondes, ceci bien entendu chez une personne saine), et diastole, l'expiration ; le martèlement régulier d'un train, avec sa monotonie hypnotique et les heurts qui en rompent parfois la régularité ; les chocs irréguliers, espacés, accélérés, puis de nouveau ralentis d'une chute de pierres qui rompt le silence de la montagne. Il est possible de représenter schématiquement ces événements sonores par une notation musicale classique ; ce parallèle, en soulignant les correspondances physiologiques et naturelles du rythme musical, permettra peut-être d'en discerner mieux l'essence exacte, si controversée.

La neumatique : Dans l'écriture de la musique, la notation a connu les accents, dérivés des accents grammaticaux, les points superposés et une combinaison des deux. Les scribes du Moyen Âge utilisèrent des signes (en grec : *neuma*) pour fixer le chant liturgique de l'Église romaine. On rencontre ailleurs (Inde, Tibet, Japon) des signes analogues. Une espèce primitive de neumes vint d'Orient (Arménie, Géorgie, Syrie, Éthiopie, Byzance) pour aboutir à l'abbaye de Saint-Gall, à Ravenne, à Milan et en Espagne. On rencontre ces signes pour la première fois dans des manuscrits du VIII^e siècle. Même s'ils sont devenus **diastématiques** (**terme de musique ancienne**. Voix diastématique ou discrète, nom que les anciens donnaient à la voix chantante, par opposition à la voix parlante, qu'ils nommaient voix continue c'est-à-dire disposés à des hauteurs variables (*diastemata* : intervalles), qu'on ne peut déchiffrer avec une certitude absolue.

La notation musicale : La notation à caractère accentuel se limite à un petit nombre d'accents tracés de part et d'autre des syllabes d'un texte pour indiquer les hauteurs de sons applicables à chacune de ces syllabes. Telle est la notation utilisée en Inde pour le chant du Veda (« vision » et « connaissance » est une « connaissance révélée » transmise oralement de [brahmane](#) à brahmane au sein du [védisme](#), du [brahmanisme](#), et de l'[hindouisme](#) jusqu'à nos jours. Cette connaissance, aujourd'hui rassemblée en un ensemble de textes, aurait été révélée (par l'audition, *Shruti*) aux sages indiens nommés *Rishi*. Les hindous pensent que le Véda est éternel et singulier.

Contrairement à la peinture et à la sculpture, la musique est un art qui suppose un intermédiaire entre le créateur et son public. Cet intermédiaire, l'exécutant, se voit confier un texte noté selon certaines conventions qui ont évolué au fil des siècles et des cultures. La notation musicale n'a pas toujours existé : la transmission [orale](#) la précède dans bien des cas ; mais, dès qu'une civilisation parvient à son apogée, elle met au point un système de transcription de la musique, qui lui survit d'ailleurs rarement. Ce besoin de représenter la musique par un système de notation s'est manifesté dans la plupart des civilisations qui connaissaient une écriture. On en trouve les premières traces en Orient dès la plus haute antiquité.

L'ornementation : Les ornements ont existé de tout temps et dans toutes les [musiques](#) ; ils représentent un des modes les plus riches de l'expression spontanée des sentiments qui animent un interprète. Issus de l'imagination créatrice et de la sensibilité, ils s'appliquent en surimpression au discours musical primitif. Bien qu'ils ne soient pas intégrés littéralement à la musique, ils constituent un élément très important qui permet au musicien de faire "vivre" ce qu'il interprète et de le rendre communicable. L'évolution de l'ornementation dans la musique occidentale est féconde en inventions et en changements de style. D'une certaine façon, la notion elle-même d'ornementation change profondément de sens selon les époques. Pourtant, une constante se dégage : l'ornementation, envisagée dans toutes ses formes, est le caractère principal de la liberté d'interprétation de la musique.

Zwölftonmusik : de [zwölf](#) (douze), [Ton](#) et [Musik](#) : [Musique dodécaphonique](#).