

L'ONPL DES COULISSES AU CONCERT PULCINELLA



CONCERT :

MARDI 10 NOVEMBRE 2020 – 20H

NANTES, LA CITE, SALLE 2000

*Différents QR Code jalonnent ce dossier
et peuvent être scannés pour vous
amener vers des extraits musicaux et
vidéos.*



TABLE DES MATIERES

Le projet	3
Parcours « Le musicien et l'instrument »	3
Parcours « Côté coulisses »	3
Le concert	4
Les œuvres au programme	5
Maurice Ravel, Le Tombeau de Couperin	5
Maurice Ravel (1875-1937)	5
Le Tombeau de Couperin	6
Serge Prokofiev, Concerto pour violon n°2	9
Serge Prokofiev (1891-1953)	9
Concerto pour violon n°2	10
1. Allegro moderato [0'17-11'19]	10
2. Andante assai [11'34-21'42]	11
3. Allegro ben marcato [21'53-28'04]	11
Le concerto, une conversation entre l'orchestre et l'instrument soliste	12
Focus sur l'instrument soliste : le violon	13
Igor Stravinski, Pulcinella (suite pour orchestre)	14
Igor Stravinski (1882-1971)	14
Pulcinella, suite pour orchestre	15
L'argument du ballet	15
La suite pour orchestre	17
Pour aller plus loin	19
Costumes et décors de Pablo Picasso pour Pulcinella	19
Les Ballets russes	20
Les artistes du concert	23
L'Orchestre National des Pays de la Loire	23
Pascal Rophé, direction	24
Viktoria Mullova, violon	24
En savoir plus sur l'orchestre	26
Contact	27
Musique et danse en Loire-Atlantique	27
Action culturelle et territoriale de l'ONPL	27

LE PROJET

Avec ces concerts accompagnés, l'Orchestre National des Pays de la Loire et Musique et Danse en Loire-Atlantique proposent aux collégiens de découvrir l'univers de l'orchestre symphonique à travers son répertoire, ses musiciens et ses coulisses.

PARCOURS « LE MUSICIEN ET L'INSTRUMENT »

Le parcours « Le musicien et l'instrument » propose aux classes de vivre un moment privilégié avec un.e musicien.ne de l'orchestre. En amont du concert, les élèves accueilleront dans leur établissement un.e musicien.ne de l'ONPL qui leur présentera son instrument à travers son histoire, sa facture, sa fonction dans l'orchestre et ses modes de jeu. Ils découvriront le métier de musicien d'orchestre, la variété des activités et des compétences exigées. Enfin, le.la musicien.ne leur proposera une introduction sensible au programme du concert, en illustrant musicalement son propos (thèmes, traits d'orchestre...).

Les rencontres en classe auront lieu entre le 4 et le 9 novembre 2020.



PARCOURS « CÔTÉ COULISSES »

Le parcours « Côté coulisses » propose une immersion dans l'envers du décor ! Le soir du concert, à 17h30, les élèves visiteront les coulisses et le plateau de la salle de concert. Ils y rencontreront un régisseur et un musicien de l'ONPL. Ce sera l'occasion de leur poser toutes les questions sur la préparation et l'organisation d'un concert symphonique et d'ainsi devenir complice de l'événement du soir.

Déroulé du parcours « Côté coulisses » – le jour du concert, mardi 10 novembre 2020 :

- 17h15 : arrivée à la Cité des Congrès de Nantes
- 17h30 : visite du plateau et des coulisses avec un régisseur de l'ONPL
- 18h-18h30 : rencontre avec deux musicien.nes du concert et temps d'échanges dans la salle de la Cité des Congrès
- 18h30-19h : raccord ouvert de l'orchestre (en option)
- 19h-19h30 : pause pique-nique
- 20h : concert « Pulcinella »

Ce parcours accueillant deux classes, les élèves seront répartis en deux groupes et alterneront visite des coulisses et échange avec les musicien.nes.

PULCINELLA

Maurice RAVEL (1875-1937)

Le tombeau de Couperin, version pour orchestre - 18'

*

Serge PROKOFIEV (1891-1953)

Concerto pour violon n°2 – 26'

*

Igor STRAVINSKI (1882-1971)

Pulcinella, suite pour orchestre – 23'

*

Pascal ROPHÉ, direction

Orchestre en petite formation

Durée du concert : 1h10 sans entracte

Mardi 10 novembre 2020 – 20h – Nantes, La Cité

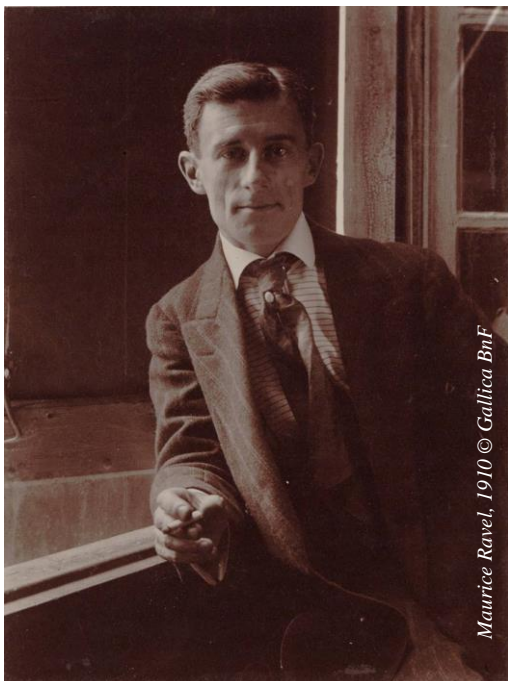
Entrez dans la danse au rythme de ce programme musical virevoltant ! *Le tombeau de Couperin* de RAVEL est un hommage à la musique française du 18^e siècle. Loin d'être une composition funèbre, comme pourrait le laisser penser son titre, cette suite de danses est poétique et rythmique, et invoque le doux souvenir musical du passé. Le virtuose et enjoué *Deuxième concerto pour violon* de PROKOFIEV sera interprétée par la violoniste Viktoria MULLOVA. Le concert se conclura par une nouvelle suite de danses, *Pulcinella* de STRAVINSKI. Inspiré par la *Commedia dell'arte* et les pérégrinations d'un jeune napolitain séducteur, le compositeur russe vous entraîne dans une ronde étourdissante.



LES ŒUVRES AU PROGRAMME

MAURICE RAVEL, LE TOMBEAU DE COUPERIN

MAURICE RAVEL (1875-1937)



Maurice Ravel naît en 1875 à Ciboure, au Pays basque. Sa famille déménage rapidement à Paris où le jeune Maurice étudie le piano et la composition. Ravel entre au conservatoire de Paris en 1889, et malgré le cadre strict de sa formation, il étonne par ses goûts déjà affirmés et sa créativité. Sa personnalité transparaît dès ses premières compositions : *Sérénade grotesque*, *Entre cloches*... Il devient l'élève du compositeur Gabriel Fauré avec qui il garde une grande amitié toute sa vie. C'est à cette époque qu'il compose sa célèbre *Pavane pour une infante défunte* (1899).

Entre 1900 et 1905, Ravel échoue à remporter le prix de Rome malgré son style achevé. Un scandale éclate alors, au point que le directeur du Conservatoire de cette époque, Théodore Dubois, se voit contraint de démissionner, remplacé par Gabriel Fauré. « L'affaire Ravel » comme on l'appela, permit néanmoins d'étendre la renommée de Ravel jusqu'à en faire l'un des compositeurs français les plus en vue de l'époque.

« **L'AFFAIRE RAVEL** » : « Je ne conçois pas que l'on s'obstine à garder une école de Rome, si c'est pour en fermer les portes aux rares artistes qui ont en eux quelque originalité, à un homme comme Ravel qui s'est désigné aux concerts de la Société nationale par des œuvres bien autrement importantes que toutes celles qu'on peut exiger à un examen. Un tel musicien faisait honneur au concours. [...] C'est le devoir de chacun de protester contre un jugement qui, même s'il est conforme à la justice littérale, blesse la justice réelle de l'art ».

Lettre de Romain Rolland à Paul Léon, directeur de l'Académie des beaux-arts, mai 1905. Maurice Ravel, Fayard,

La période d'avant-guerre, que Ravel définit lui-même comme la plus heureuse de sa vie, est aussi celle d'une production intense qui donne notamment naissance aux célèbres *Ma Mère l'Oye* et *Daphnis et Chloé*. C'est à cette période que Ravel se voit qualifié d'impressionniste avec des œuvres telles que *Jeux d'eau* (1901), *Quatuor à cordes* (1902-03), *Sonatine* (1903-05) ou *Miroirs* (1904-05). Il s'inspire également de la culture hispanique de sa mère dans *L'Heure espagnole* (1911) ou *Rapsodie espagnole* (1911), influence qu'on retrouve plus tard dans son fameux *Boléro* (1928).

Au déclenchement de la première guerre mondiale, Ravel insiste pour s'engager sur le front mais distingue art et politique en s'opposant à l'interdiction d'exécuter en France des œuvres allemandes et autrichiennes contemporaines. En 1918, Ravel est considéré comme l'un des plus grands compositeurs français de son temps, et sa renommée internationale s'en ressent. Il entame alors quelques tournées mondiales triomphales, entre autres aux Etats-Unis où il est tout particulièrement apprécié. En 1920, il refuse la Légion d'honneur et se consacre à *La Valse*, son poème chorégraphique. Il revient en France et s'isole peu à peu de la société à cause d'une maladie neurologique dont il meurt en 1937. Ravel laisse derrière lui l'image d'une vie consacrée à la musique où se mêlent exigence et fantaisie.

LE TOMBEAU DE COUPERIN

Comme souvent pour les œuvres de Ravel, le *Tombeau de Couperin* est d'abord une œuvre pour piano qu'il a orchestrée par la suite. L'écriture de cette œuvre s'inscrit dans une période bouleversante pour le compositeur. Débutée en avril 1914, quelques mois seulement avant que la première guerre mondiale n'éclate, il doit vite la laisser de côté car, s'étant engagé dans l'armée, il est appelé au front. Hospitalisé à plusieurs reprises, il est finalement réformé au printemps 1917 et termine alors l'écriture de ce recueil de pièces pour piano. Sa première audition aura lieu à la Salle Gaveau, à Paris, le 11 avril 1919, sous les doigts de la grande pianiste Marguerite Long. Peu de temps après, Ravel propose une orchestration de quatre des six pièces du recueil: *Prélude, Forlane, Menuet* et *Rigaudon*.

Fiche technique

Composition : en 1914-1917 (version piano), en 1919 (orchestration)

Création : le 28 février 1920 à Paris par les Concerts Pasdeloup

Effectif : 1 piccolo, 2 flûtes, 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 1 trompette – 1 harpe – cordes.

Durée : environ 18 minutes

Avec *Le Tombeau de Couperin*, Ravel souhaite rendre hommage au compositeur François Couperin, et plus généralement à la musique baroque du XVIII^e siècle. En effet, il faut entendre ici le terme de « tombeau » comme le nom d'une forme musicale, typique du XVIII^e siècle, servant à rendre hommage à une personnalité, de son vivant ou à titre posthume. Rien ici de funèbre donc, même si Ravel a tenu à dédier chacune des pièces à ses amis tués sur le front durant la guerre. Dans l'esprit de Rameau ou Couperin qui écrivaient des suites de danses pour le clavecin, Ravel en écrit une pour le piano. On retrouve dans la composition de ces pièces les rythmiques de la musique baroque, auxquelles Ravel apporte, dans les sonorités, modernité et complexité. Il rend hommage au XVIII^e siècle jusque dans l'orchestration, en mettant en valeur à de nombreuses reprises le hautbois, instrument bienaimé de cette période, mais aussi par le choix d'un ensemble d'instrumentistes réduit.

Chacun des quatre « mouvements » du *Tombeau de Couperin* est une danse, présentant des caractéristiques rythmiques et instrumentales propres. Les temps entre crochets font référence à la vidéo proposée ci-dessous.



Scannez ce QR code avec votre téléphone pour écouter *Le tombeau de Couperin joué par le hr-Sinfonieorchester de Francfort dirigé par Jaime Martin*.



1. PRÉLUDE [0'30-4'07]

Le *prélude*, qui sert normalement d'introduction, est ici un mouvement à part entière. Dans un rythme soutenu, il met en valeur une brillante virtuosité et de nombreuses ornementsations rappelant le style baroque, même si l'orchestration proposée est toute contemporaine dans son équilibre et son arrangement entre les différentes parties instrumentales. Le hautbois tient ici le premier rôle, en énonçant dès les premières notes un motif virevoltant et tourbillonnant servant de fil conducteur à l'ensemble du morceau. Il est accompagné de légers ornements de la part de la clarinette et du cor anglais. Le mouvement perpétuel est ensuite repris par les cordes avant d'enfler dans l'ensemble de l'orchestre. La harpe (2'36) vient ponctuer la danse, et le motif continue de passer d'un instrument à l'autre, créant un véritable dialogue au sein de l'orchestre. Les sonorités se font ensuite plus sombres, et les rythmiques plus chaloupées, presque jazzy, reflétant la modernité de l'écriture de Ravel.

2. FORLANE [4'17-11'03]

Tout comme pour le *Prélude*, Ravel construit sa *Forlane* autour d'un thème qui reviendra tout au long de la pièce. Celui-ci s'inspire de cette danse italienne du Frioul, région du nord-ouest de l'Italie, dont le mouvement tire son nom, et est constitué d'un rythme pointé d'allure modérée lui donnant une allure presque claudicante. L'irrégularité rythmique et les aspérités mélodiques du thème principal, énoncé d'abord aux violons, lui donnent

un cachet tout particulier. Ils sont ensuite accompagnés par le reste des cordes, les cors, le cor anglais et les bassons dans des sonorités à la limite de la dissonance. Le thème est ensuite repris par le hautbois, accompagné en *pizzicati* par les cordes, avant d'être échangé par différents instruments de l'orchestre dont la clarinette et la flûte. La rythmique et le dialogue entre les instruments donnent un sentiment de légèreté. L'épisode central [7'28], qui reprend cette même rythmique, renforce la légèreté du moment, presque féérique. Le chant des bois oscille entre ironie et espièglerie. Le thème principal revient [8'39], avant que l'ensemble de l'orchestre ne reparte dans une nouvelle variation, entraînant la danse dans un équilibre de plus en plus bancal et dissonant.

3. MENUET [11'22-16'20]

Le hautbois reprend le rôle principal dans ce délicat *Menuet*. Il se dégage de son chant une sérénité et une certaine atmosphère pastorale, qui contraste avec le sentiment étrange du mouvement précédent. Parfois rejoint par la flûte, le hautbois conserve le thème principal, et lorsqu'il est rejoint par l'ensemble de l'orchestre, les harmonies se teintent de mélancolie. Le passage central du *Menuet* [13'17] tranche soudainement avec cette sérénité. Partant des clarinettes et des cordes graves de l'orchestre, bientôt rejointes par les autres instruments de l'orchestre, un mouvement lent et ample se déroule. Dans un crescendo progressif, la tension s'accroît. Puis le chant du hautbois resurgit [14'29] et replonge l'auditeur dans la douceur et la volupté du début de ce mouvement. Il se conclut avec tendresse, accompagné par les arpèges délicats de la harpe.

4. RIGAUDON [16'30-19'43]

Pour ce dernier retour au passé, Ravel nous entraîne dans une folle danse villageoise d'origine provençale, le *Rigaudon*. Ce sont ici les cuivres qui tiennent le premier rôle. La danse bondit aux sons des cors et de la trompette, qui emmènent l'orchestre dans une farandole pleine de verve. Dans un rythme haletant, les cordes, tantôt *arco*, tantôt *pizzicato*, ainsi que la harpe et la flûte, reprennent le mouvement. L'épisode central est plus lent, et redonne l'avantage au hautbois [17'45]. Celui-ci entame un chant mélancolique et attendrissant, accompagné par les cordes en *pizzicati*. La flûte se joint à lui et agrémente ce passage de riches ornements, tandis que la harpe trouble cet instant d'arpèges dissonants et inquiétants. L'œuvre se conclut sur le retour de la danse et de la fête sonore des cuivres.

En savoir plus sur François Couperin (1668-1733)

François Couperin est un des compositeurs français les plus représentatifs de la période baroque, au même titre que Jean-Baptiste Lully et Jean-Philippe Rameau. Issu d'une grande famille de musiciens, il est à la fois compositeur, organiste et claveciniste. Inscrit dans la tradition française, mais aussi inspiré par les compositeurs italiens (Corelli, Abinoni), son style se caractérise par une fusion de ces deux influences. Son style d'écriture repose sur la basse continue avec ornements inventives au clavier, dans le style galant caractéristique de l'époque. Il écrit de nombreuses œuvres pour son instrument de prédilection, le clavecin (quatre volumes de *Pièces pour clavecin* publiés en 1713 et 1730), et est nommé organiste et claveciniste du roi Louis XIV. Il abandonne cependant ses charges à la fin de sa vie, et meurt dans l'indifférence publique. Son œuvre, tombée dans l'oubli, est redécouverte au XIX^e siècle par Johannes Brahms.

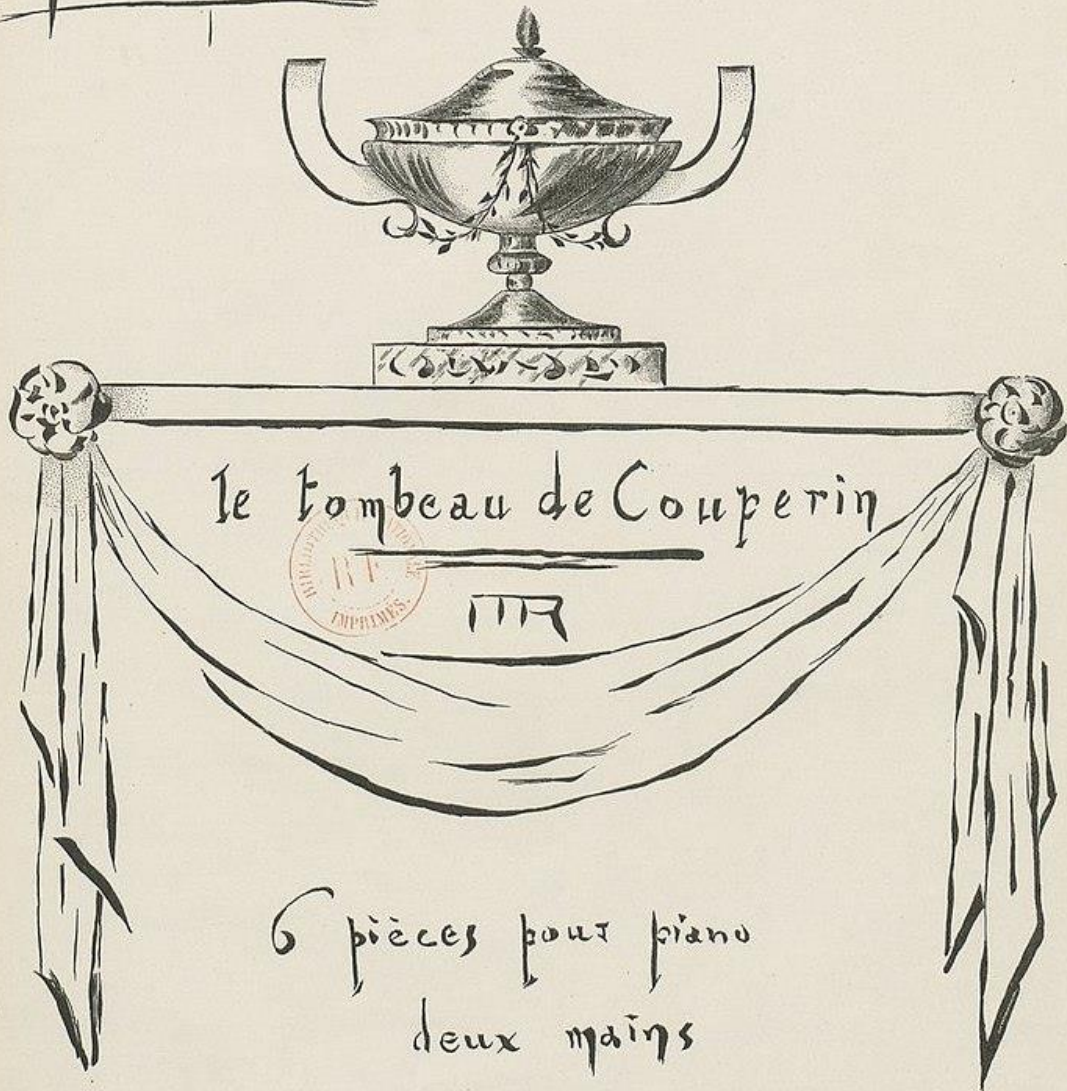
Extrait des *Concerts royaux n°3* (1722) interprété par l'ensemble Les Timbres



La Divine Babiche, extrait du 4^{ème} volume des *Pièces pour clavecin* (1730), interprétée par Louise Acabo



Maurice Ravel



1918

©

SERGE PROKOFIEV, CONCERTO POUR VIOLON N°2

SERGE PROKOFIEV (1891-1953)

Serge Prokofiev est un compositeur, pianiste et chef d'orchestre russe de la première moitié du XX^e siècle. Fils d'un père ingénieur et d'une mère pianiste, il est initié précocement à la musique. Que ce soit en composition ou au piano, le jeune Serge développe très rapidement un réel talent : il compose dès l'âge de 5 ans des pièces pour piano, des symphonies et des opéras. Excellent au piano, il rentre au conservatoire de Saint-Petersbourg à l'âge



de 13 ans et devient l'élève de Rimsky-Korsakov en orchestration. Il reste dix ans au conservatoire et obtient en 1914 le prestigieux prix Rubinstein pour la composition et l'interprétation de son *Concerto pour piano n°1*.

La carrière de Serge Prokofiev s'étend sur une période mouvementée, marquée par les deux guerres mondiales, la révolution russe de 1917 et le pouvoir autocratique de Staline. Son parcours géographique et artistique s'en ressent. En 1918, il quitte la Russie pour les Etats-Unis, pas en raison d'un désaccord politique mais parce que le climat violent qui y règne lui semble peu propice à la création. Il y crée un de ses opéras majeurs, *L'Amour des trois oranges*, à l'opéra de Chicago, mais ses œuvres ne sont pas comprises. Il décide alors de s'installer à Paris en 1922, où il rencontre et côtoie Poulenc, Stravinski et Ravel mais aussi Picasso et Matisse. Il travaille pour Serge de Diaghilev (*Le Pas d'Acier* en 1925, *Le Fils prodigue* en 1929), directeur des Ballets russes, qu'il a rencontré lors d'un précédent voyage à Londres. Sa musique y est bien accueillie : ce milieu d'avant-garde correspond à son esthétique symboliste et aux harmonies et rythmiques singulières de son orchestration.

Il renoue cependant peu à peu avec la Russie, à la suite d'une série de voyages en Allemagne, au Canada et à Cuba, et s'y réinstalle à partir de 1933. Il y crée ses œuvres les plus connues : *Pierre et le Loup*, *Roméo et Juliette* ou encore *Cendrillon*. Son rapport au pouvoir soviétique alterne entre reconnaissance et censure : considéré pendant près de 15 ans comme le plus grand compositeur de son pays, il est mis sur liste noire en 1948 car le pouvoir lui reproche le formalisme bourgeois de ses œuvres. Il regagne les faveurs du Kremlin avec son oratorio *La Garde de la Paix* pour lequel il reçoit le prix Staline en 1951. Il meurt peu de temps après, presque dans l'indifférence générale, le 5 mars 1953, deux jours avant la mort de Staline.

L'œuvre de Serge Prokofiev est plurielle : il s'illustre dans quasiment tous les registres musicaux. Mais ce sont particulièrement ses œuvres pour piano, ses ballets et ses musiques de film (pour le réalisateur russe Eisenstein notamment) que l'on retient aujourd'hui. Cet homme curieux de tout et joueur a créé une musique à l'image de sa personnalité : franche, claire et dynamique. S'appuyant sur la tradition russe, il compose des orchestrations rythmées et colorées, et recherche avant tout une sensibilité populaire avec l'écriture d'une musique accessible à tous, à l'image de son œuvre pédagogique *Pierre et le Loup*.

CONCERTO POUR VIOLON N°2

Si Prokofiev avait écrit en 1917 son *Concerto pour violon n°1* peu de temps avant de quitter la Russie pour les Etats-Unis, ce deuxième concerto composé dix-huit ans plus tard s'inscrit dans une toute autre temporalité. Cette période marque les retrouvailles du musicien avec sa terre natale et révèle des œuvres empreintes de nostalgie. Ce concerto s'inscrit également dans une nouvelle orientation esthétique : Prokofiev souhaite en effet revenir à une forme plus traditionnelle de l'écriture et mêler une veine mélodique originale à un langage clair et accessible. C'est une « nouvelle simplicité » qu'il qualifie en ces mots : « *On pourrait qualifier la musique dont a besoin ici, en Union soviétique, de "facile et savante", ou de "savante mais facile". Il n'est pas si simple de trouver le langage qui lui convienne. Avant tout, elle doit être mélodique, et sa mélodie, simple et compréhensible, ne doit pas pour autant être une redite ou avoir une tournure banale.* »

C'est à cette nouvelle orientation qu'il s'applique dans le *deuxième concerto pour violon* écrit pour le violoniste virtuose Robert Soetens. Initialement conçue comme une sonate¹ pour violon et piano, Prokofiev adapte et achève sa partition pour orchestre à l'automne 1935 et la crée le 1^{er} décembre 1935 à Madrid au cours d'une série de concerts en Espagne, au Portugal et en Afrique du nord. L'œuvre se compose classiquement de trois mouvements, *Allegro moderato – Andante assai – Allegro ben marcato* (les temps entre crochets correspondent à la vidéo proposée ci-dessous), qui présentent ce retour à la simplicité de ton et de conception.

Fiche technique

Composition : 1935

Création : le 1^{er} décembre 1935 à Madrid, par son dédicataire Robert Soetens et l'Orchestre Symphonique de Madrid dirigé par Enrique Arbós

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes – percussions – cordes – violon solo.

Durée : environ 26 minutes



Scannez ce QR code avec votre téléphone pour écouter Le Concerto pour violon n°2 de Prokofiev joué par Stefan Jackiw et le Sinfonica de Galicia dirigé par Andrew Litton



1. ALLEGRO MODERATO [0'17-11'19]

Ce premier mouvement prend la forme traditionnelle de la sonate² et confère à ce début de concerto une atmosphère sombre et torturée. Il débute par une phrase musicale méditative et mélancolique annoncée par le violon soliste, sans accompagnement, qui expose le premier thème. Cette mélodie sombre gagne en expressivité et en lyrisme à mesure de son ascension vers l'aigu. Le violon est rejoint par les violoncelles et les contrebasses qui exposent le thème à leur tour. Cette mélodie parcourt l'orchestre avec de nombreuses variations, tandis que le soliste la ponctue d'envolées virtuoses et accélère le tempo dans ses élans. Le deuxième thème [2'22], annoncé lui aussi par le soliste, contraste avec cette ombreuse première partie par son lyrisme chaleureux et ses accents suaves. Ce thème est repris par les cors et le hautbois et l'orchestre tout entier se mêle à la rondeur de la mélodie. Après une brève accélération virtuose du violon viennent s'entremêler les deux thèmes dans le développement du mouvement [3'38]. L'atmosphère se tend et est extrêmement contrastante d'un thème à l'autre. La réexposition du premier thème débute aux cordes basses de l'orchestre [7'30], le soliste le reprend dans de

¹ On parle de **sonate** en tant que genre musical pour désigner une pièce musicale destinée à un instrument soliste accompagné, généralement par le piano.

² On parle de **sonate** en tant que forme musicale pour caractériser un mouvement comprenant deux thèmes (ou idées musicales) principaux contrastés. Elle est généralement formée de trois parties : exposition, développement et réexposition.

nombreuses variations virtuoses avant de réexposer le second thème chantant. Le mouvement se conclut sur des *pizzicati* percussifs du soliste.

2. ANDANTE ASSAI [11'34-21'42]

Le deuxième mouvement de ce concerto débute dans une extrême sérénité. Sur un tapis de *pizzicati* aux cordes et de délicates notes détachées à la clarinette, le soliste déroule une mélodie d'une grande expressivité. Cette sérénade poétique et envoûtante enveloppe l'auditoire de sa rondeur et de son lyrisme ainsi que de ses délicats chromatismes³. Le thème est repris par les violons, qui accompagnent le soliste dans ses variations de plus en plus complexes et grimpantes dans les aigus. Le violon soliste dynamise la mélodie par des coups d'archets rapides et serrés [14'05] et entre en dialogue avec la flûte qui l'imite. Le thème prend de l'ampleur et de la profondeur, sur fond de grands accords arpégés de l'orchestre. Le tempo accélère légèrement dans la brève partie centrale [15'47], *allegretto*, et la mélodie se complexifie et se teinte de sonorités plus sombres et tourmentées. Cette ambiance sonore est accentuée par les rapides chromatismes joués par le soliste, qui fait preuve ici encore d'une grande virtuosité. Après un passage aux accents dissonants, la longue mélodie expressive du début reprend [18'41]. Le mouvement se conclut sur une inversion des rôles : le soliste accompagne de sonores *pizzicati* la mélodie chantée aux cors, flûtes et clarinettes.

3. ALLEGRO BEN MARCATO [21'53-28'04]

Si les deux précédents mouvements se faisaient remarquer par leur aspect méditatif et mélancolique, signe de l'assagissement du compositeur dans son style de composition et de son retour à des formes plus traditionnelles, le dernier évoque le Prokofiev des premières années : des mélodies bondissantes, une instabilité des rythmiques et une rusticité folklorique. Dans l'ensemble de ce final, il fait appel à des thèmes courts, joue sur des syncopes⁴ et rythmes obstinés et de puissants accents. Le mouvement commence par le refrain, une danse rustique jouée en double cordes dissonantes par le soliste, accompagné en *pizzicati* par les cordes, et ponctuée de roulements de caisse claire et de claquements de castagnettes. Chaque refrain laisse place à des couplets dans lesquels le violoniste joue de lyrisme et de virtuosité, basé sur des rythmiques instables aux durées inégales. L'agitation et la rudesse de la mélodie augmentent au fur et à mesure de l'enchaînement refrain-couplet. L'ultime refrain débouche sur une folle envolée du violoniste, qui s'abandonne alors aux extravagances d'une virtuosité diabolique.

³ Un **chromatisme** est une succession de notes évoluant par demi-tons. Les notes se succédant (selon le mouvement du chromatisme, en montant ou en descendant) ont des hauteurs très proches les unes des autres, ce qui peut donner la sensation d'une montée, ou d'une descente, d'escaliers.

⁴ Une **syncope** ou un **rythme syncopé** est une note attaquée sur un temps faible et prolongée sur le temps suivant. Il donne un effet de contretemps, de décalage avec la mesure. Par exemple, dans une mesure à 4/4, une noire attaquée sur la deuxième croche du premier temps et prolongée sur la première croche du deuxième temps est une syncope.

LE CONCERTO, UNE CONVERSATION ENTRE L'ORCHESTRE ET L'INSTRUMENT SOLISTE

Qu'est-ce qu'un concerto ?

La symphonie et le concerto sont deux genres musicaux destinés à l'orchestre. Dans la symphonie, tous les instruments de l'orchestre forment un seul groupe (en grec, symphonie signifie « sonner ensemble »). Dans le concerto au contraire, deux groupes dialoguent (en latin, *concertare* signifie « converser, dialoguer, rivaliser, se quereller »).

Par extension, ce genre musical évoque le dialogue entre deux entités : l'orchestre et l'instrument soliste. Lorsque l'orchestre dialogue avec un groupe de solistes, cela s'appelle un *concerto grosso*.

Depuis quand compose-t-on des concertos ?

Les premiers concertos ont été composés à la fin du XVI^{ème} siècle en Italie. Aujourd'hui, de nombreux compositeurs continuent d'écrire des concertos, même si le titre ne comporte pas toujours le mot « concerto ». A titre d'exemple, on peut citer Henri Dutilleul, compositeur né en France en 1916, qui a écrit en 1985 *L'arbre des songes*, pour violon et orchestre.

A quels instruments sont destinés les concertos ?

Toutes les combinaisons instrumentales sont possibles pour le groupe soliste. Bach a par exemple écrit un concerto pour quatre clavecins et orchestre. Cependant, la majorité des concertos sont écrits pour un seul soliste. Les pianistes et les violonistes ont un immense choix, écrits par les plus grands compositeurs, mais il existe également de nombreux concertos pour flûte traversière, violoncelle, clarinette, trompette, etc. Le compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos (1887-1959) est même l'auteur d'un concerto pour harmonica !

Le concerto, une aventure en trois chapitres

A partir du XVII^{ème} siècle et jusqu'au XX^{ème} siècle, le concerto adopte très généralement une structure en trois mouvements. En général, le tempo donne son nom au mouvement : on parle d'un *Allegro* ou d'un *Andante*. Ces mouvements se distinguent aussi par leur caractère, leur forme, leurs thèmes et leur tonalité. Ainsi, le soliste est entendu dans différents climats :

- Les mouvements rapides (I et III) illustrent avant tout son agilité technique ;
- Le mouvement lent (II) est le lieu de l'expressivité, de l'émotion.

Le soliste et l'orchestre : dialogues et confrontations

Le soliste et l'orchestre jouent l'un avec l'autre de différentes façons.

- Le dialogue : le soliste et l'orchestre - ou tutti - parlent l'un après l'autre, comme s'ils s'interrogeaient et se répondaient ;
- Le combat : le soliste et l'orchestre « parlent » l'un après l'autre comme lors du dialogue, mais les échanges sont vifs, comme s'ils voulaient rivaliser. Dès lors, on a l'impression que les deux parties jouent l'une « contre » l'autre ;
- Le soliste « roi » : l'orchestre ne fait qu'accompagner l'instrument solo, se faisant discret, dans un soutien léger.
- La cadence : Dans le domaine de la musique concertante, le mot cadence — on emploie alors parfois le mot italien « *cadenza* » — désigne, pour un virtuose instrumental (ou vocal), la faculté de réaliser une improvisation à un endroit précis de l'œuvre musicale, pendant que l'orchestre, lui, s'immobilise sur un point d'orgue. Le terme désigne alors la section musicale — utilisant fréquemment les motifs de l'œuvre — que joue le soliste, seul.

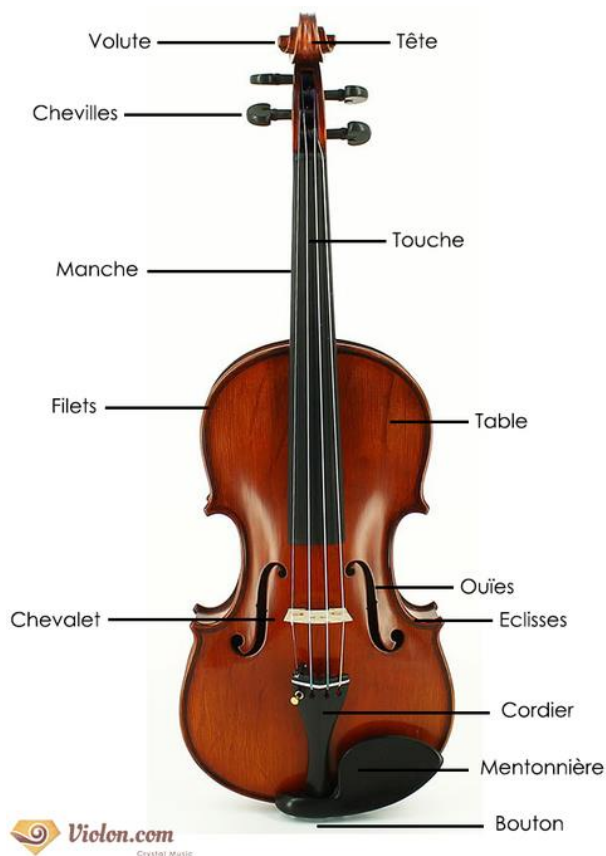
FOCUS SUR L'INSTRUMENT SOLISTE : LE VIOLON

Le violon est le plus petit et le plus aigu des instruments de la famille des cordes frottées.

Le violon se joue à l'horizontale, calé entre le menton et l'épaule du musicien et tenu par sa main gauche. Dans la main droite, le violoniste tient un **archet** qui permet de faire entrer les cordes en vibration en les frottant et d'ainsi produire un son. L'archet est constitué d'une baguette en bois brésilien, le pernambouc, et d'une mèche en crin de cheval. L'archet doit être bien perpendiculaire à la corde pour que le son soit clair et le violoniste doit doser la pression exercée par l'archet sur la corde pour ne pas étrangler le son.



Contrebasse Violoncelle Alto Violon Archet



Le violon possède **4 cordes** qui sont, de la plus aiguë à la plus grave, mi, la, ré et sol. Elles sont tendues entre la tête de l'instrument et le cordier. Des chevilles permettent de régler leur tension et d'ainsi accorder précisément l'instrument. Plus les cordes sont tendues, plus le son est aigu. La hauteur du son est modifiée par les doigts de la main gauche : plus ils réduisent la longueur de la corde, plus le son est aigu. La **touche**, sur laquelle on pose les doigts, est fabriquée en ébène, un bois noir africain très dur et qui ne travaille pas, même en milieu humide.

Les cordes reposent sur le **chevalet**, qui est simplement posé sur la table et non pas collé, ce qui lui permet de transmettre au mieux les vibrations à la caisse de résonance, le corps du violon. Il est maintenu en place grâce à la pression exercée par les cordes. La **table d'harmonie** et les **éclisses** sont généralement fabriquées en épicea, un bois qui a un excellent rapport qualité acoustique/résistance. Le dos du violon est en érable, un bois avec de bonnes caractéristiques acoustiques et choisi pour ses atouts esthétiques (ondes ou flammes dans le bois). La table d'harmonie est percée de deux **ouïes** en f qui permettent d'émettre le son de manière puissante.

Sous le chevalet, à l'intérieur du violon, est placée une petite pièce de bois, **l'âme**, qui transmet la vibration à toute la caisse de résonance. Lorsque les cordes du violon ont besoin d'être changées, elles le sont donc l'une après l'autre, afin de ne jamais relâcher la pression, ni sur le chevalet, ni sur l'âme, qui pourrait elle aussi tomber.





Né en 1882 en Russie, Igor Stravinski, bien que fils d'une célèbre basse du Théâtre Marie à Saint-Pétersbourg, assiste à très peu de concerts dans sa jeunesse et ne satisfait guère ses professeurs de piano. Sa carrière de compositeur est déclenchée par deux rencontres déterminantes : celle avec Rimski-Korsakov, qui lui apprend l'orchestration hors du carcan du conservatoire, puis celle avec Serge de Diaghilev, le créateur des Ballets russes. Stravinski compose trois ballets à sa demande : *L'Oiseau de feu* (1910), qui marque le début d'une carrière fulgurante et pour lequel il collabore avec le chorégraphe Michel Fokine, *Petrouchka* (1911), porté par le danseur Vaclav Nijinski, et *Le Sacre du Printemps* (1913),

apothéose de cette trilogie russe. La représentation de ce dernier à Paris provoquera un scandale, véritable bataille d'Hernani de la musique moderne. Il s'impose alors comme l'un des créateurs les plus radicaux, ouvrant l'oreille musicale à l'univers sonore de l'avenir. Le compositeur propose dans cette œuvre toutes sortes de nouveautés déroutantes (absence de mélodie, frénésie rythmique jusqu'à la transe). Ses ballets rendent compte de la variété de ses styles et de ses références esthétiques. Génie éclectique et cosmopolite, il est parfois comparé à l'artiste Picasso pour son aisance à adopter des styles très différents. Il a reflété dans son œuvre les principales recherches et paradoxes des langages musicaux du XXe siècle en imposant à chaque fois son sceau personnel. Son parcours distingue plusieurs périodes de production, attachées à un foyer géographique, changeant selon ses pérégrinations.

La déclaration de guerre survient en 1914. Réformé pour raisons de santé, ses biens confisqués par la révolution russe de 1917, Stravinski est condamné à un exil volontaire en Suisse, où il compose ses premières œuvres instrumentales pour effectif réduit : *Trois pièces pour quatuor*, *les Pièces pour clarinette* et *L'Histoire du soldat*, en collaboration avec l'écrivain Charles Ferdinand Ramuz. Conscient que le mondemusical ne peut plus se permettre de vivre sur des partitions de grande ampleur, il devient un adepte de la petite forme par nécessité commerciale. Cette obligation le rapproche des règles classiques qu'il étudie, de Bach à Haydn, annonçant sa prochaine période de création, souvent appelée « néo-classique ».

Stravinski s'installe en France entre les deux guerres et obtient la nationalité française en 1934. Le climat de ces premières années est dominé par une certaine nostalgie de la Russie (*Mavra*, *Pribaoutki*, *Noces*) et révèle l'intérêt qu'il manifestera toujours pour les sonorités et les rythmes du jazz (*Ragtime*, *Piano Rag Music*). Ces années voient la naissance de ce qu'on a appelé le « néoclassicisme stravinskien », avec des œuvres telles *Pulcinella*, *Œdipus Rex*, *Capriccio*, *Apollon Musagète*, *Symphonie en ut majeur*. Stravinski utilise alors un vocabulaire classique dans un discours résolument moderne, alliant l'art du collage et de la dissonance inattendue.

En 1939, Stravinski quitte l'Europe pour les États-Unis et devient citoyen américain en 1945. La tendance au néoclassicisme continue à se faire sentir tout au long des années américaines (*Rake's progress* en 1951). À la fin de sa vie, Stravinski manifeste un vif intérêt pour la seconde école de Vienne (dont les compositeurs Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton Webern font partie) et s'essaie au sérialisme. Il meurt à New York en 1971 mais demande à être enterré à proximité de Diaghilev, au cimetière San Michele de Venise.

PULCINELLA, SUITE POUR ORCHESTRE

Pulcinella est à l'origine un ballet russe commandé par Serge Diaghilev au compositeur Stravinski, et créé le 15 mai 1920 à l'Opéra de Paris sous la direction d'Ernest Ansermet. Comme pour de nombreux ballets, il fait appel à différents artistes pour sa création : Léonide Massine à la chorégraphie, Pablo Picasso aux décors et aux costumes, et Igor Stravinski à la composition. Il ne s'agit pas de la première contribution du compositeur aux Ballets russes, qui avait déjà travaillé, entre autres, sur *L'Oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911) ou encore sur *Le Sacre du Printemps* (1913).

Avec *Pulcinella*, Diaghilev souhaite mettre en scène un personnage de la Commedia Dell'Arte, Polichinelle. Il suggère à Stravinski de s'inspirer du compositeur du XVIII^e siècle, Pergolèse, et lui fournit des fragments de ses manuscrits (dont il sera révélé par la suite qu'ils seraient plutôt affiliés à des compositeurs italiens moins connus). La perspective de ce travail séduit Stravinski que « *la musique napolitaine de Pergolèse a toujours charmé par son caractère populaire et son exotisme espagnol* », et confirme également son attirance pour le théâtre des masques. *Pulcinella* est ainsi une sorte de cousin méditerranéen de *Petrouchka*. Ce ballet marque aussi l'entrée de Stravinski dans sa période néo-classique.

Fiche technique

Composition : 1919-1920 (version ballet), 1922 (version suite pour orchestre)

Création : le 15 mai 1920 à l'Opéra de Paris, sous la direction d'Ernest Ansermet (dans sa version ballet)

Effectif : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 1 contrebasson, 1 saxophone alto – 2 cors, 1 trompette, 1 trombone – cordes. Danseurs et 3 chanteurs dans la version ballet.

Durée : environ 23 minutes

Le néo-classicisme

Face aux bouleversements de la musique atonale, de nombreux compositeurs cherchent à renouer avec un cadre classique, des formes, une harmonie et des rythmes connus, qui ont fait leurs preuves pendant les siècles précédents. Le néo-classicisme apparaît ainsi en réponse aux nombreuses ruptures du début du 20^{ème} siècle, comme une parenthèse avant le nouveau fossé musical post seconde guerre mondiale. Rameau, Couperin, Vivaldi, Haendel, Bach, Haydn ou Mozart reviennent à la mode et inspirent les compositeurs du début 20^{ème}. Ils éprouvent aussi un regain d'intérêt pour la musique ancienne, notamment du Moyen-Âge, qui intéresse pour son absence de tonalité. Le néo-classicisme est donc un concept assez large qui regroupe des compositeurs très différents qui ont tous en commun de s'intéresser aux musiques des siècles précédents. Cette reconsidération de l'histoire de la musique avec les yeux du présent conduit à la réédition d'écrits et de sources oubliés et à la reconstitution d'instruments anciens.

Avec *L'histoire du soldat* et *Pulcinella*, et d'autres compositions par la suite, Stravinski s'intéresse alors à Machaut, Pergolèse, Bach, Weber, Rossini ou Tchaïkovski auxquels il rend hommage dans des compositions qui s'inspirent des œuvres du passé, revisités au travers du prisme d'une sensibilité moderne.

Le résultat est un ballet avec chant en un tableau et huit scènes pour trois chanteurs solistes et orchestre de chambre, les chanteurs ne représentant pas des personnages mais étant plutôt considérés comme des « instruments » supplémentaires. Stravinski utilise un orchestre au petit effectif et met en valeur des instruments solistes, notamment le hautbois et le quintette de cordes. Fait rare pour les compositions de cette époque, il n'inclut pas dans son effectif orchestral de clarinettes ni de percussions. Diaghilev est désagréablement surpris par ce que lui proposent Stravinski et Picasso et juge l'ensemble grotesque, n'y voyant qu'un vulgaire pastiche de l'œuvre de Pergolèse. Il reproche ainsi au compositeur « *d'avoir mis des moustaches à la Joconde* ». Le ballet rencontrera cependant un vif succès auprès du public.

L'ARGUMENT DU BALLET

Le ballet dépeint les aventures d'un jeune napolitain séducteur, du nom de Pulcinella. Il reprend le propos et les personnages traditionnels de la Commedia dell'arte. Toutes les jeunes filles de Naples sont amoureuses de Pulcinella, ce qui rend leurs fiancés jaloux. Florindo et Coviello notamment veulent séduire Prudenza et Rosetta

qui n'ont d'yeux que pour lui. Vexés, ces derniers décident de fomenter l'assassinat du séducteur, et le poignent un soir dans une ruelle sombre. Mais ce que Florindo et Coviello ne savent pas, c'est que Pulcinella a eu vent de leur machination morbide. Avec la complicité de son ami Furbo, il s'est fait remplacer par un sosie qui a feint de mourir sous les coups de poignard des agresseurs...

Lors de la cérémonie funèbre, Pulcinella apparaît déguisé en magicien et ressuscite son double devant la foule ébahie. Lorsque Florindo et Coviello viennent chercher leurs fiancées, ils découvrent Pulcinella sous son vrai visage et réalisent le stratagème. Cependant, le séducteur napolitain arrange tous les mariages, dont le sien avec sa fiancée Pimpinella, et le ballet se termine sur la célébration des noces.

LE PERSONNAGE DE PULCINELLA



Pulcinella, Pablo Picasso ©RMN-Grand Palais / Thierry Le Mage

Ce ballet met en scène les comédiens traditionnels de la Commedia dell'arte. Ils revêtent des traits de caractères bien précis qui permettent, par ce qu'ils suggèrent, de dénoncer et de provoquer. Ils sont également immédiatement reconnaissables par leur costume et leur masque selon la catégorie de personnages qu'ils représentent. Ici, ce sont les *zanni*, dont fait partie Pulcinella, qui sont mis en scène. Cette catégorie de personnages représente les serviteurs ou valets, inspirés des paysans italiens qui arrivent dans les villes pour travailler. Ces personnages populaires portent un masque avec un long nez (plus le nez est long, plus ils doivent être ridicules). Ils sont généralement simples et ridicules, mais aussi charmants aussi bien pour le public que pour les autres personnages.

Pulcinella, ou Polichinelle en français, est un personnage au nez crochu en bec d'oiseau, grand et bossu, vif et bruyant. Il porte un demi-masque noir, un bonnet gris-blanc pyramidal, une chemise blanche rentrée et plissée par une ceinture dans un large pantalon blanc. Dans la tradition du théâtre de la Commedia dell'arte, il peut être à la fois sot, insolent et méchant, mais aussi orgueilleux, lâche et vicieux. Il imite la démarche et le piaulement des poulets, dont il tire son nom latin *Pullus Gallinaceus* qui par contraction a donné *Pulcinella*. Dans le ballet, il est un grand séducteur et fanfaron mais aussi un manipulateur, cherchant à manigancer des tours aux fiancés jaloux et à sa propre fiancée qu'il trompe allègrement.

Pour voir *Pulcinella* dans sa version de ballet...

Par le Ballet de Bâle, orchestre de l'Académie de St Martin of Fields sous la direction de Neville Marriner, chorégraphie de Heinz Spoerli



Par le Ballet Scapino, London Symphony Orchestra sous la direction de Claudio Abbado, chorégraphie de Nils Christie



Par le ballet et l'orchestre du Teatro Comunale de Bologne, sous la direction de David Agler, chorégraphie de Luciano Cannito



LA SUITE POUR ORCHESTRE

Lors du concert de l'ONPL, vous n'assisterez pas à la version dansée et chantée du ballet *Pulcinella*, mais à sa version de concert, avec sur scène uniquement l'effectif instrumental (qui est le même que pour le ballet). La suite comprend huit pièces musicales écrites par Stravinski parvenant à refléter subtilement les intrigues amoureuses de l'argument. Il a conservé la mélodie et les basses des thèmes qu'il a sélectionnés dans les manuscrits de Pergolèse fournis par Diaghilev mais y ajoute sa subtile orchestration et sa sensibilité moderne, en l'enrichissant par les vents et des rythmiques aux accents forains. Les temps indiqués entre crochets correspondent à la vidéo proposée ci-dessous.



Scannez ce QR code avec votre téléphone pour écouter *Pulcinella* de Stravinski joué par l'Orchestre de la Tonhalle de Zürich dirigé par Alondra de la Parra.



1. SINFONIA (OUVERTURE) [0'19-2'22]

La *Sinfonia* ouvre le ballet d'une manière remarquable, dans une atmosphère joyeuse et rayonnante. Elle permet de présenter les différents personnages, notamment les liens amoureux unissant Florindo, Coviello, Prudenza et Rosetta. Le ton est ainsi léger et badin. Les interventions ornementées du hautbois [0'39], repris par la suite par le violoncelle [1'24] puis par le premier violon [2'], ajoutent du lyrisme à cette introduction.

2. SERENATA [2'29-5'36]

Lors de cette sérénade, Florindo et Coviello tentent de séduire Prudenza et Rosetta qui les repoussent. C'est le hautbois qui joue le rôle des deux amoureux et chante d'un ton plaintif teinté de mélancolie. Il est accompagné par les cordes et les flûtes dans un motif doux et délicat, mettant en valeur la beauté de sa mélodie. Ce chant amoureux mais aussi emplis de douleur vient en écho au violon solo [3'30]. La mélodie est reprise par le hautbois [3'47] et se fait plus joyeuse, donnant un sentiment d'espoir, tandis que l'accompagnement des cordes se fait plus obstiné avec des accords en *pizzicato* avant de diminuer en intensité. La mélodie mélancolique du hautbois reprend alors et conclut la pièce.

3. SCHERZINO [5'38-10'06]

Enchaîné avec la *Serenata*, le *Scherzino* contraste par son tempo et son humeur, sautillante et espiègle. Rosetta et Prudenza reprennent en effet leur jeu de séduction et de dispute avec Florindo et Coviello. Ce *scherzino* commence par une envolée de flûtes dans les aigus, et chaque idée musicale est jouée tour à tour par les cordes et les vents. Parfois joyeuses, entraînant ou innocentes, parfois trainantes et mélancoliques, ces idées semblent symboliser les allers et retours des personnages. On notera également le soin que Stravinski a apporté au dialogue entre les bois de l'orchestre. Soudain, le jeu vif des flûtes intervient dans une atmosphère foraine, rustique et espiègle [7'20], symbolisant l'entrée de Pulcinella sur scène. Le tempo s'accélère tandis que le fanfaron napolitain court de femme en femme pour les séduire. Le jeu de séduction opère et rend les fiancés jaloux. La tension s'atténue avec une douce mélodie jouée par le violon solo [8'42], légèrement teintée de reproches. Ce passage correspond au moment où Pimpinella, fiancée de Pulcinella, réalise que ce dernier cherche à séduire les autres femmes, et le sermonne. Il s'ensuit un dialogue entre le violon solo, les cors et les flûtes telles des explications entre les deux amoureux. Cet instant plein de lyrisme se conclut finalement sur le bougonnement du basson.

4. TARENTELLE [10'09-12'11]

Lorsque survient cette folle *tarentelle*, les épisodes de l'assassinat du faux Pulcinella et de la résurrection de son double par Pulcinella lui-même déguisé en magicien ont déjà eu lieu. Cette quatrième pièce de la suite pour orchestre fait référence à une folle poursuite entre les protagonistes dans les ruelles de Naples. La tarentelle est à l'origine une danse populaire du sud de l'Italie, vive et joyeuse. L'orchestre entre en effet dans un rythme

haletant, les flûtes semblent galoper dans l'urgence et la mélodie court de pupitre en pupitre sans jamais s'arrêter.

5. TOCCATA [12'12-13'10]

La *Tocatta* qui s'enchaîne directement après la *Tarentelle* est un bref intermède musical joué presque essentiellement par les vents de l'orchestre. Cette pièce arbore un caractère fier et magistral et pourrait évoquer les sonneries de chasse avec les élans des trompettes.

6. GAVOTTE [13'27-17'38]

Cette *Gavotte* noble et gracieuse met une nouvelle fois les vents à l'honneur. Dans cet épisode, les amoureux Pulcinella et Pimpinella se retrouvent, ainsi que les autres couples du ballet. Ces échanges amoureux, de plus en plus vifs et fournis, sont repris dans cette *Gavotte* sous la forme de deux variations du thème musical. Celui-ci est donné par le hautbois au début de la pièce avec beaucoup de tendresse, dans un doux accompagnement du reste des vents. La flûte, les cors et les bassons lui répondent dans le même esprit. La première variation [15'09], toujours portée par le hautbois, se fait dans un tempo plus allant et avec une ligne mélodique plus ornementée. L'accompagnement des vents est plus présent et insistant. La seconde variation [15'53], quant à elle, est un dialogue entre la flûte, le cor et le basson. La ligne mélodique est chantée par la flûte, à laquelle répond solennellement le cor, tous deux soutenus par le basson jouant un ostinato⁵ de petites notes détachées jusqu'à la fin du mouvement.

7. VIVO [17'40-19'10]

Cette pièce instrumentale correspond dans le ballet au moment où Pulcinella, confronté à Florindo et Coviello, se moque et se venge des deux fiancés jaloux pour avoir tenté de l'assassiner. On retrouve dans la musique de Stravinski tout le grotesque et le comique de cette situation, notamment grâce à l'intervention de deux solistes, jusqu'ici plutôt discrets : le trombone et la contrebasse. À grand renfort de grossiers *glissandi*⁶ du trombone et d'échappées titubantes et insolentes de la contrebasse, ce dialogue musical donne toute la dimension bouffonne de cette situation. Au milieu du dialogue intervient le reste des vents [18'30] dans un éclat rythmique et mélodique qui pourrait rappeler une musique de cirque, accentuant le ridicule de ce spectacle. Les ultimes *glissandi* du trombone achèvent finalement la discussion.

8. MINUETTO – FINALE [19'21-23'55]

Dans ce dernier épisode, l'ensemble des mariages, dont celui de Pulcinella et Pimpinella, sont célébrés. Le mouvement commence par le *Minuetto* qui prend la forme d'une marche un peu pompeuse pouvant évoquer la marche nuptiale. Le thème musical est annoncé par les cors, puis par les cordes, avant d'être interrompu par un motif plus inquiétant invoqué par la flûte et le hautbois. Le thème est repris finalement en grande pompe au trombone et à la trompette. Il est ensuite joué en canon⁷ [21'25] d'un pupitre à l'autre, créant finalement un ensemble chaotique et dissonant. Le *Finale* [21'53] retentit soudainement, pétaradant aux cuivres, évoquant le tintement des cloches célébrant les noces d'une manière assez burlesque. Ce motif très vif alterne avec des passages plus lyriques joués par les flûtes et les violons. La pièce se termine dans cette atmosphère animée de fête, conservant son caractère comique.

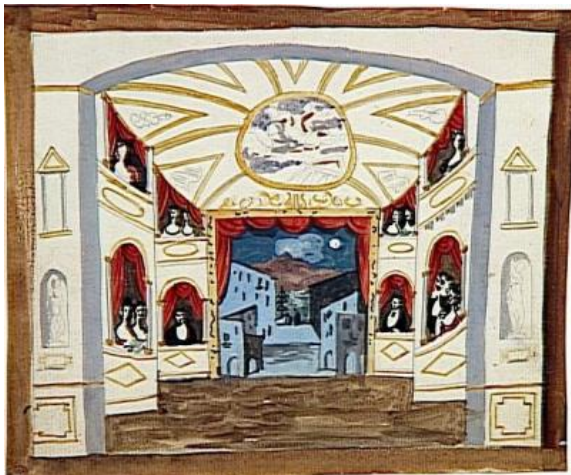
⁵ Un **ostinato** est un procédé de composition musicale consistant à répéter obstinément une formule rythmique, mélodique ou harmonique accompagnant de manière immuable les différents éléments thématiques durant tout le morceau. A l'inverse de la reprise ou de la répétition, dans un ostinato, d'autres éléments peuvent changer. Par exemple, les basses jouent un ostinato rythmique tandis que les violons jouent le thème et des variations de ce thème.

⁶ Le **glissando** désigne le glissement continu d'une note à une autre. Il est réalisable au trombone par le glissement de sa coulisse.

⁷ Le **canon** est un procédé de composition musical, vocal ou instrumental, dans lequel plusieurs voix jouent ou chantent en imitation une mélodie mais de manière différée.

COSTUMES ET DÉCORS DE PABLO PICASSO POUR PULCINELLA

Avec *Pulcinella*, Pablo Picasso n'en est pas à sa première collaboration avec Diaghilev et les Ballets russes. Tout au long de sa carrière, il aura en effet contribué à une dizaine de ballets dont six pour Diaghilev. En 1917, il crée les costumes, décors et rideaux de scène de *Parade* aux côtés de Jean Cocteau qui imagine l'argument, d'Erik Satie à la composition et de Léonide Massine à la chorégraphie. Viendra ensuite le *Tricorne* (1919), sur une musique de Manuel de Falla, dans lequel Picasso imagine des décors aux teintes douces, à la fois naturalistes et subtilement cubistes, et des costumes très colorés d'inspiration populaire. *Pulcinella* est donc sa troisième contribution aux Ballets russes. Même si Diaghilev balaie d'un revers de main la plupart de ses propositions, Picasso ira au bout du projet. Il opte finalement pour un décor unique représentant une scène de rue nocturne à Naples, avec vue sur le Vésuve, faisant appel aux principes cubistes. Cette période représente pour Picasso un moment où il s'éloigne de ses inspirations cubistes pour se concentrer sur une approche plus naturaliste, que l'on retrouve dans les costumes proposés, empruntant leur esthétique à la fois au XVIII^e siècle et aux traditions populaires napolitaines. Voici ci-dessous quelques exemples des esquisses proposées par Picasso pour le ballet.



Picasso, Étude de décor pour le ballet Pulcinella ©Succession Picasso



Picasso, Projet de rideau de scène pour le ballet Pulcinella ©Succession Picasso



Picasso, Étude pour le ballet Pulcinella – masque et costume de Pulcinella ©Succession Picasso



Picasso, Étude de costumes pour le ballet Pulcinella ©Succession Picasso



Picasso, Études de costumes pour le ballet Pulcinella, de gauche à droite et de haut en bas : Prudenza, Coviello, le mage, Florindo, personnage féminin, Rosetta ©Succession Picasso

LES BALLETS RUSSES

La fin du XIX^{ème} siècle marque un rapprochement entre la France et la Russie. Suite à la signature d'un accord d'alliance militaire en 1892, de nombreux échanges culturels se mettent en place entre les deux pays. En 1896, le tsar Nicolas II fait une visite officielle à Paris dont se délectent les journaux de l'époque. Il pose à cette occasion la première pierre du pont Alexandre III, inauguré lors de l'Exposition universelle de 1900 et symbole de cette amitié franco-russe. Les visites diplomatiques s'accompagnent de fêtes mettant la Russie à l'honneur. Lors des expositions universelles sont invités des compositeurs russes comme Tchaïkovski, Rimski-Korsakov, Moussorgski, ou Borodine. Le public parisien découvre donc cette nouvelle culture, aux parfums exotiques, entre Orient et Occident ; la Russie est à la mode.

Sergueï Diaghilev a très vite perçu l'attrait et la curiosité des occidentaux pour la culture russe. Cet impresario russe issu de la petite bourgeoisie qui a suivi une formation musicale n'est pas devenu artiste mais dénicheur de talents et entrepreneur de spectacles. Dès 1906, il organise des expositions d'art russe et des concerts à Paris, qui attirent le public. Il décide donc de créer en 1907 les Ballets russes et d'y faire venir les meilleurs éléments du Théâtre Mariinski (qui serait l'équivalent russe de l'Opéra de Paris). Il fait également appel à ses amis Léon Bakst et Alexandre Benois, tous deux peintres. Diaghilev ambitionne de faire découvrir au public de Paris, Monte-Carlo et Londres des œuvres qu'il ne connaît pas. Le public parisien est conquis dès la première saison, au théâtre du Châtelet, par cette nouvelle génération de chorégraphes, danseurs, compositeurs et peintres venus de Russie pour leur offrir un véritable choc esthétique.

Sergueï Diaghilev pense chacun de ses ballets comme un chef d'œuvre complet, où musique, danse et arts plastiques, pour les décors et costumes, s'entremêlent et sont pensés ensemble dès la création. « Lorsque je produis un ballet, je ne perds pas de vue un seul instant aucun de ces trois facteurs » (Sergueï Diaghilev). Il transmet cette conviction à ses équipes et fait collaborer les compositeurs, chorégraphes et peintres tout au long de la création, de sorte que le travail de chacun puisse être influencé par celui des autres. « Le ballet doit témoigner d'une unité de conception. Au dualisme traditionnel musique-danse doit être substituée l'unité absolue et harmonieuse de trois éléments musique-danse-et-arts plastiques... » (Michel Fokine, chorégraphe)

Dans un premier temps, les artistes étaient principalement russes, pour la plupart formés à Saint-Pétersbourg, puis les Ballets russes ont intégré des artistes européens, notamment pour la composition et la création des décors et costumes. Diaghilev avait un véritable don pour repérer les talents et une curiosité artistique qui lui a permis de travailler avec une grande partie de l'avant-garde artistique du début du XX^{ème} siècle. Ont ainsi collaboré avec les Ballets russes :

- Compositeurs : Modeste Moussorgski, Sergueï Prokofiev, Claude Debussy, Maurice Ravel, Erik Satie, Francis Poulenc, Richard Strauss...
- Peintres : Léon Bakst, Marie Laurencin, Pablo Picasso, Max Ernst, Georges Braque, Giorgio de Chirico, Henri Matisse, Maurice Utrillo...
- Chorégraphes et danseurs : Michel Fokine, Léonide Massine, George Balanchine, Vaslav Nijinsky, Bronislava Nijinska, Ida Rubinstein, Ruth Page, Ninette de Valois, Serge Lifar... Nombre d'entre eux sont devenus des références de l'art chorégraphique occidental.
- Autres artistes : Coco Chanel (costumes), Guillaume Apollinaire (programmes), Jean Cocteau (affiche et programme) ...

La collaboration musicale la plus emblématique est celle avec Igor Stravinski. Lorsqu'il donne, le 6 février 1909, la première de sa pièce orchestrale *Feu d'artifice*, Sergueï Diaghilev est dans la salle. Convaincu du talent du compositeur de 28 ans, l'impresario lui passe plusieurs commandes d'orchestrations pour la première saison de ses Ballets russes. Il est convaincu que l'élan des compositions de Stravinski se mariera parfaitement avec la chorégraphie. *L'Oiseau de Feu* est la première création originale confiée par Diaghilev à Stravinski. Le succès est immense, contribuant à l'essor des Ballets russes et à leur reconnaissance internationale. Stravinski a composé 8 ballets, dont *Le Sacre du printemps*, qui fit scandale à sa création à Paris. Aussi bien la musique de Stravinski que la chorégraphie de Vaslav Nijinsky, danseur emblématique des Ballets russes, bousculent tous les codes auxquels est habitué le public, qui surnomme alors l'œuvre de « Massacre du printemps ». Ce n'est que plus tard qu'elle a été élevée au rang de chef d'œuvre, aussi bien musical que chorégraphique.



Stravinski et Diaghilev en 1926



Stravinski et Nijinski en tenue de Petrouchka

Si tous les Ballets russes n'ont heureusement pas fait scandale comme *Le Sacre du Printemps*, ils présentent tous un caractère extrêmement novateur. Les ballets se caractérisent par un travail très important autour de la couleur, aussi bien dans les décors et costumes que dans la musique elle-même. Les motifs sont très stylisés et les décors et costumes sont recherchés et originaux. La danse est elle aussi revisitée, il ne s'agit plus simplement d'atteindre la beauté du ballet classique, mais de danser de façon expressive. L'évolution des thèmes des ballets permet également de nouvelles innovations et expérimentations, en puisant dans d'autres influences. Ainsi les premières années étaient très marquées par leur inspiration russe avec des sujets puisant dans le folklore, les contes traditionnels et légendes russes (*les Danses Polovtsiennes du Prince Igor*, *L'Oiseau de feu*, *Le Sacre du printemps* ou *Petrouchka*) ; puis les thèmes se sont diversifiés avec une influence de l'Antiquité (*Narcisse*, *L'Après-midi d'un faune*, *Daphnis et Chloé*), de l'Espagne (*Le Tricorne* et *Cuadro Flamenco*), l'Orient et l'Extrême-Orient (*Shéhérazade*, *Le Dieu Bleu*) ou encore la Bible (*La Légende de Joseph*, *Le Fils Prodigue*).

Dans la mise en œuvre de son projet, Diaghilev a su s'entourer des plus grands artistes de son époque, attirant les plus aguerris et révélant de jeunes talents. Ses successeurs n'ayant malheureusement pas son sens de l'innovation ni son flair, à sa mort, les Ballets russes ont vite périclité, faute de rentrées financières suffisantes. Certains anciens de la compagnie ont monté de nouveaux ballets mais les créations se sont faites beaucoup plus rares, laissant place aux reprises du répertoire existant. Les Ballets Russes ont cependant joué un rôle essentiel dans la création artistique longtemps après leur disparition, grâce aux artistes qu'ils ont formés et/ou révélés. Nombre d'entre eux ont ouvert des écoles, créé des troupes, dirigé de grandes institutions, contribuant ainsi à perpétuer le savoir-faire acquis aux Ballets russes. La compagnie a largement contribué à la démocratisation du ballet classique auprès du public mais a également eu une influence non-négligeable dans le domaine de la mode, les grands couturiers s'étant souvent inspirés des costumes de ballet, notamment ceux de Léon Bakst.

LES ARTISTES DU CONCERT

L'ORCHESTRE NATIONAL DES PAYS DE LA LOIRE

En septembre 1971, l'Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire donnait ses premiers concerts à Nantes et à Angers sous la direction de Pierre Dervaux. Créé à l'initiative de Marcel Landowski, directeur de la Musique au Ministère de la Culture, cet orchestre original était constitué de la réunion de l'orchestre de l'Opéra de Nantes et de l'orchestre de la Société des Concerts Populaires d'Angers.



Ainsi, depuis l'origine, cet orchestre présente la particularité d'avoir son siège dans deux villes avec une centaine de musiciens répartis par moitié à Angers et à Nantes. Devenu orchestre national depuis 1996, l'ONPL acquiert une renommée internationale, grâce aux directions successives de Pierre Dervaux, Marc Soustrot, Hubert Soudant et Isaac Karabtchevsky. L'orchestre se produit régulièrement à l'étranger.

Aujourd'hui, avec près de 9 000 abonnés et plus de 150 concerts rassemblant près de 150 000 auditeurs par an, l'Orchestre National des Pays de la Loire est l'un des orchestres connaissant la plus forte audience en Europe. A l'initiative d'Isaac Karabtchevsky, son répertoire s'est élargi grâce à la création d'un chœur en 2004, constitué de chanteurs amateurs de la région. Depuis septembre 2014, l'orchestre est placé sous la direction de Pascal Rophé, musicien innovant et passionné. Né à Paris, il apporte une contribution importante à l'orchestre en privilégiant les grandes œuvres du répertoire, en mélangeant les genres (ciné-concert, spectacle avec le CNDC d'Angers) et en proposant des concerts dans toute la France (Philharmonie de Paris, Festival Musica de Strasbourg...) et à l'étranger (Japon, Allemagne...).

L'ONPL assure depuis sa naissance une « saison symphonique » à Nantes et à Angers, avec une programmation d'œuvres appartenant au répertoire symphonique du XVIII^e siècle à nos jours. Partenaire d'Angers Nantes Opéra, il assure également plusieurs productions lyriques chaque saison. Ses missions l'amènent à diffuser ses concerts dans toute la région des Pays de la Loire et à développer constamment sa politique d'action culturelle.

L'ONPL bénéficie du soutien financier du Conseil Régional des Pays de la Loire, du Ministère de la Culture, des Villes de Nantes et d'Angers et des Départements de la Loire-Atlantique, de Maine-et-Loire et de la Vendée.

PASCAL ROPHE, DIRECTION



Musicien innovant et passionné, Pascal Rophé est actuellement directeur musical de l'Orchestre National des Pays de la Loire, poste qu'il occupe depuis la saison 2014-2015.

À partir de 1992, après ses études au Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Paris et son second prix en 1988 au Concours International des jeunes Chefs d'Orchestre de Besançon, Pascal Rophé a travaillé en étroite collaboration avec Pierre Boulez et l'Ensemble Intercontemporain.

Si la création et la musique contemporaine ont longtemps représenté une grande part de l'activité de Pascal Rophé, elles ne sont en aucun cas exclusives et il dirige un répertoire allant de Haydn à nos jours. En France, il est régulièrement invité à diriger les Orchestres nationaux, européens et internationaux.

Devenu l'un des spécialistes de sa génération du répertoire du 20^e siècle et, travaillant toujours avec la plupart des grands ensembles européens de musique contemporaine, il aborde de plus en plus le grand répertoire symphonique des deux derniers siècles. Pascal Rophé a également été directeur musical de l'Orchestre Philharmonique Royal de Liège pendant trois ans de 2007 à 2009.

VIKTORIA MULLOVA, VIOLON



Viktoria Mullova a fait ses études à l'Ecole de musique centrale de Moscou et au Conservatoire de Moscou. Son extraordinaire talent attire l'attention du monde entier lorsqu'elle remporte le premier prix du Concours Sibelius d'Helsinki en 1980 et la Médaille d'or du Concours Tchaïkovski en 1982. Depuis lors, elle joue avec les plus grands orchestres et chefs d'orchestre et dans les festivals internationaux les plus réputés. Viktoria est aussi reconnue mondialement pour sa polyvalence exceptionnelle et son intégrité musicale. Son insatiable curiosité l'amène à découvrir toutes les époques, allant du baroque au classique, en passant par les influences les plus contemporaines comme la musique expérimentale.

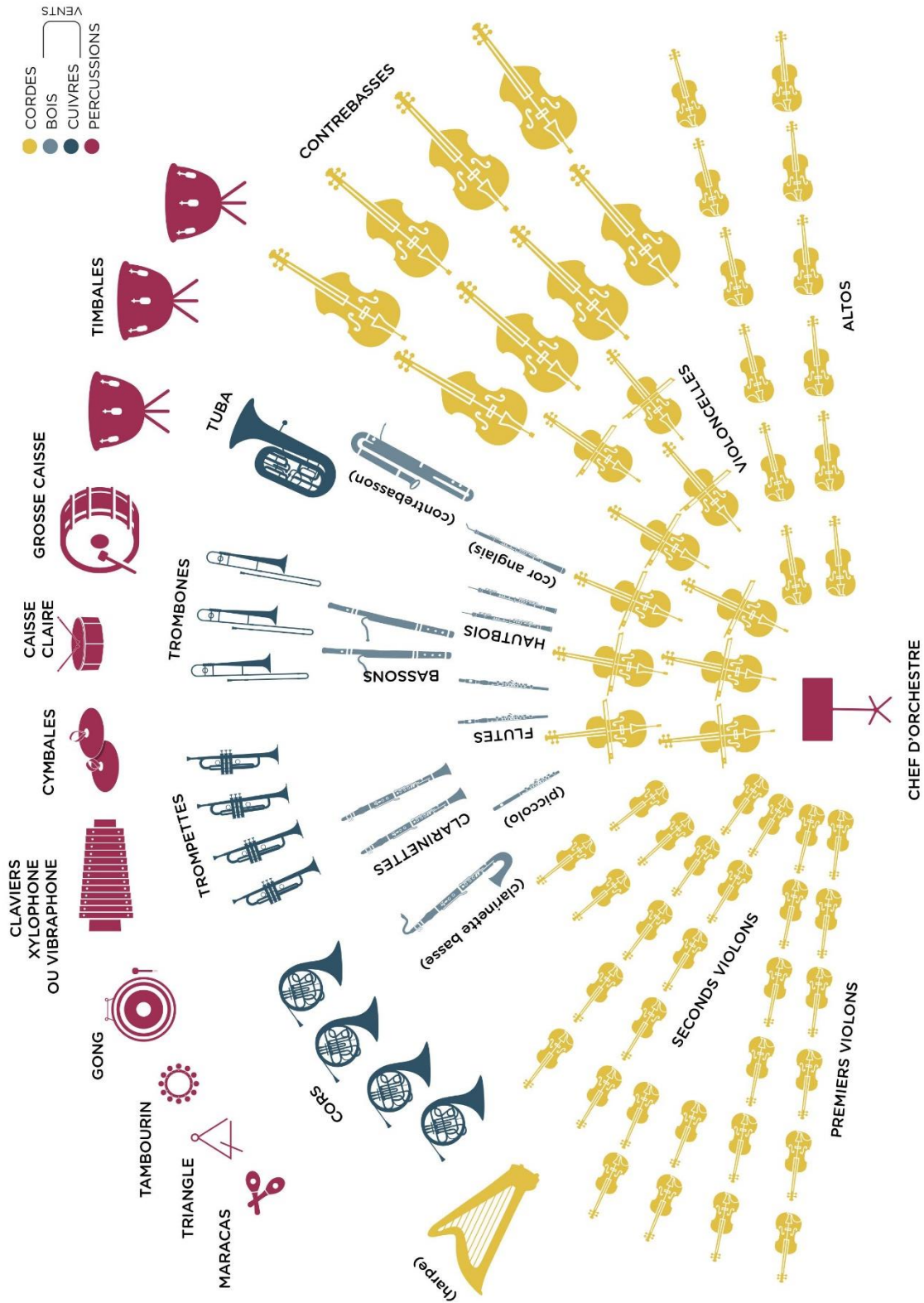
Sa première incursion dans la création musicale date de l'année 2000 avec son album *Through the Looking Glass* qui mêle musique du monde, jazz et musique pop. Cette exploration se poursuit avec son deuxième album *The Peasant Girl*, en écho à ses racines ukrainiennes. Son projet le plus récent, *Stradivarius in Rio*, est inspiré par sa prédilection pour la musique brésilienne.

Parmi les temps forts récents citons une tournée de récitals dans les grandes villes chinoises et japonaises (Tokyo et Yokohama) ainsi que des concerts avec l'Orchestre National de France, le BBC Scottish Symphony Orchestra, le Seattle Symphony Orchestra, le Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, le London Philharmonic, le Philharmonia Orchestra, l'Orchestra della Svizzera Italiana, le Hallé Orchestra ou encore le Gewandhausorchester Leipzig ; sous la direction de chefs tels que Sir Mark Elder, Thomas Dausgaard, Kent Nagano, Ludovic Morlot, Andrés Orozco-Estrada, Giovanni Antonini, Markus Poschner, Pascal Rophé et Paavo Järvi. Viktoria joue son Stradivarius 'Jules Falk' de 1723 et un Guadagnini.



EN SAVOIR PLUS SUR L'ORCHESTRE

Reportez-vous au livret « À la découverte de l'orchestre symphonique avec l'ONPL » fourni avec ce dossier !



CONTACTS

MUSIQUE ET DANSE EN LOIRE-ATLANTIQUE

Anne VUILLEMIN - Adjointe de direction, mission éducation artistique

avuillemin@md44.asso.fr

Mylène CHAUVIN - Assistante Administration – Collège - Formation professionnelle

mchauvin@md44.asso.fr | 02 51 84 39 00

ACTION CULTURELLE ET TERRITORIALE DE L'ONPL

Pauline GESTA – Coordinatrice de l'action culturelle et territoriale

mediation@onpl.fr

Anaïs JOYAUX – Chargée de l'action culturelle et territoriale

ajoyaux@onpl.fr | 02 51 25 20 40 | 07 78 35 03 24

Clémence SEINCE – Médiatrice culturelle

cseince@onpl.fr | 02 51 25 20 35 | 06 32 81 84 07