



CONCERTS ÉDUCATIFS

ÉCOLES ÉLÉMENTAIRES | CP et CE1

16 mars – 14h30 | 17 mars – 10h et 14h30

Halle aux grains

L'OISEAU DE FEU

Suite pour orchestre

IGOR STRAVINSKI

Direction musicale : Christophe Mangou

Pour bien apprécier toute forme de musique, il faut écouter, ressentir et aussi comprendre ce que nous entendons. Sans être obligatoirement de grands spécialistes, nous pouvons éduquer et affiner notre propre écoute en nous posant des questions très simples. C'est à vous !



CPEM 31 – Anne-Marie PRADALIÉ

Inspection académique

B.P. 40303 – 31003 Toulouse cedex 06

anne-marie.pradalie@ac-toulouse.fr

Tél : 05 34 44 89 23



MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION NATIONALE,
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR
ET DE LA RECHERCHE



toulouse
métropole

Service éducatif – Valérie MAZARGUIL

Orchestre National du Capitole de Toulouse

B.P. 41408 – 31 014 Toulouse cedex 06

valerie.mazarguil@capitole.toulouse.fr

Tél : 05 61 22 31 32 / 05 67 73 89 90

SOMMAIRE

Partie 1

L'Oiseau de feu

Genèse de l'œuvre p.3

Les Ballets russes p.5

Le compositeur, Igor Stravinski p.9

Le conte p.11

La Suite pour orchestre – Nomenclature p.12

Biographie des artistes p.13

Note d'intention du chef d'orchestre p.14

La Halle aux grains p.16

L'orchestre

Qu'est-ce qu'un orchestre ? p.17

Les grandes familles instrumentales p.18

Le chef d'orchestre p.19

Annexe

Lexique musical p.21

Activités p.24

Coloriage p.25

Jeux p.26

Partie 2

Dossier pédagogique

Préparation au concert p.27

Guide d'écoute p.28

L'Oiseau de feu

Initialement, *L'Oiseau de feu* est un conte dansé en deux tableaux écrit d'après un conte national russe dont la musique a été composée par Igor Stravinski sur la commande de Serge Diaghilev, créateur des Ballets russes. L'œuvre a été présentée pour la première fois à l'Opéra de Paris le 25 juin 1910 par les Ballets russes. Par la suite, la partition a connu une carrière de concert, Igor Stravinski ayant conçu trois suites pour orchestre. Nous vous proposons d'entendre lors de ce concert éducatif, la suite pour orchestre arrangée par David Walter.

GENÈSE DE L'ŒUVRE



1910 : un succès salué comme un chef-d'œuvre de Stravinski

Sans doute, ce ballet d'inspiration russe et féerique, voulu par Diaghilev pour le public parisien, est-il né autour du samovar d'Alexandre Benois, comme le suggère Richard Buckle, des conversations amicales entre Diaghilev, Alexandre Benois, Serge Grigoriev, Alexeï Afanasiev et Michel Fokine. Argument imaginé par le chorégraphe Michel Fokine qui a assemblé plusieurs contes russes, *L'Oiseau de feu* aurait dû être composé par Anatole Liadov mais, pressé par le temps, Serge Diaghilev s'est adressé à Igor Stravinski qui l'a composé entre décembre 1909 et mars 1910, puis l'a orchestré au mois d'avril.

Créée le 25 juin 1910 sur la scène de l'Opéra de Paris, cette œuvre en deux tableaux qui prend pour cadre une Russie féerique, russe par ses artisans (Alexandre Golovine pour le décor et les costumes, Léon Bakst pour les costumes de l'Oiseau et de la Tsarevna), confronte deux univers opposés : l'un maléfique, celui de Kachtcheï, l'autre bénéfique, celui de l'Oiseau qui aidera Ivan Tsarevitch à triompher. L'Oiseau apparaît autour d'un arbre aux pommes d'or dans un jardin enchanté et au terme d'un long pas de deux entre le Prince, interprété par Michel Fokine, et un oiseau d'or et de flammes (dansé par Tamara Karsavina), ce dernier lui donne

une plume magique. Ivan Tsarevitch aperçoit les treize jeunes filles captives de Kachtcheï, lequel a transformé en pierre les princes qui se sont aventurés dans son royaume. Amoureux de l'une des captives, Ivan Tsarevitch veut la libérer bien qu'il risque d'être, lui aussi, pétrifié : seul l'Oiseau pourra briser les maléfices et l'immortalité du sorcier. Le bien ayant triomphé, le second tableau met en scène Ivan Tsarevitch et la Tsarevna (dansée par Vera Fokina) vêtus de costumes d'apparat, entourés des chevaliers revenus à la vie et des captives libérées, dans une scène de présentation solennelle suivie d'une apothéose.

Les temps forts chorégraphiques sont ceux qui mettent en scène l'Oiseau - son apparition, sa variation, le pas de deux, puis la berceuse - les princesses jouant avec les pommes d'or, sans oublier les ensembles aux rythmes très soutenus du corps de ballet, tour à tour grouillant et ordonné, chargé d'incarner l'univers monstrueux de Kachtcheï (dansé par Alexis Boulgakov, puis par Enrico Cecchetti). S'il perçoit les réminiscences de



Nicolai Rimski-Korsakov, auteur du *Coq d'or* et maître d'Igor Stravinski, Robert Brussel, chroniqueur du *Figaro*, estime que Stravinski « commente la jolie fable d'une manière absolument nouvelle ». Les chroniqueurs apprécient la partition pour sa construction qui « ignore les morceaux coupés » habituels dans la musique de ballet, pour l'invention voire l'éclat de l'instrumentation jugée de premier ordre. Outre la symbiose entre l'action et la musique, l'orchestration « d'une merveilleuse sonorité » selon Robert Brussel, qui traduit si bien les personnages lumineux et un monde surgi d'une violence sourde, suscite l'admiration de Maurice Ravel. Michel-Dimitri Calvocoressi souligne la jeunesse du compositeur de vingt-huit ans, l'importance de sa musique et sa profonde connaissance de son métier. Dans *Le Matin*, le compositeur Alfred Bruneau écrit : « M. Stravinski a composé une partition d'une hardiesse extrême, tantôt captivante et subtile, tantôt émouvante et forte. Je n'en connais point du même genre dans l'art chorégraphique, où elle me paraît appelée à marquer une date mémorable ».

Quant à la chorégraphie, elle permet à Michel Fokine de mettre en application ses idées novatrices : le seul rôle sur pointes est celui de l'Oiseau, qui allie technique classique et expressivité de tout le corps, tandis que les captives aux robes et aux chevelures flottantes ont la grâce antiquisante d'Isadora Duncan et jouent sereinement avec les pommes d'or. Selon le style du ballet, les pointes ne sont pas toujours justifiées, estime le chorégraphe qui les utilise avec parcimonie et à bon escient. À l'instar de celui des *Dances polovtsiennes*, le corps de ballet éblouit par la vigueur de ses sauts et de ses girations dans le scherzo. *L'Oiseau de feu*, initialement envisagé sur une partition d'un autre compositeur et pour une autre danseuse (Anna Pavlova était pressentie), a été repris en 1926 par les Ballets russes dans de nouveaux décors et de nouveaux costumes de Natalia Gontcharova. Dans les années 1950 à Londres, Tamara Karsavina a transmis son rôle à Margot Fonteyn.

Ce ballet est toujours au répertoire de plusieurs compagnies, notamment celle du Mariinsky de Saint-Petersbourg. Entre-temps, la partition a connu une carrière de concert, Igor Stravinski ayant conçu trois suites pour orchestre. Le ballet a fait l'objet de nombreuses versions chorégraphiques d'Adolphe Bolm (1945), de George Balanchine (1949), de Serge Lifar (1954), ancien interprète du ballet de Fokine aux côtés d'Olga Spessivtseva aux Ballets russes, de George Skibine (1967), de John Neumeier (1970), de Maurice Béjart (1970), de Vicente Nebrada (1982) et de bien d'autres chorégraphes.

Extrait du Programme du Ballet du Capitole – Juin 2016, Florence Poudru



Michel Fokine et Tamara Karsavina dans *L'Oiseau de feu*, 1910



Takafumi Watanabe dans la version de *L'Oiseau de feu* dans la version de Maurice Béjart

En vingt ans, de 1909 à 1929, les Ballets russes de Serge Diaghilev changèrent l'histoire de la danse et se tinrent au plus près des avant-gardes. Ils entraînèrent Paris, puis bientôt toute l'Europe, dans un tourbillon de formes, de sons et de couleurs. Passant des séductions de l'orientalisme de *Shéhérazade* et du classicisme de *Giselle* à la création la plus avancée, ils firent scandale avec *L'Après-midi d'un faune* et *Le Sacre du printemps*. Bouleversant l'esthétique du spectacle grâce à des équipes d'artistes, ils s'adjoignirent Picasso, Matisse ou Braque... pour des décors et des costumes devenus légendaires, tandis que Fokine, Nijinski, Massine, Balanchine... dessinaient de nouveaux pas pour une pléiade d'étoiles.



1909, Serge Diaghilev a entrepris, depuis quelques années, de faire connaître l'art russe à Paris. Après y avoir organisé une exposition en 1906 puis des concerts en 1907 et enfin présenté un opéra en 1908, il se tourne alors vers la danse. Il cherche à rassembler une troupe de ballet du meilleur niveau et sollicite les artistes du théâtre Marinski disponibles pendant la période des vacances : Anna Pavlova, Tamara Karsavina, Vaslav Nijinsky et sa jeune sœur Bronislava Nijinska, Adolf Böhm et Michel Fokine s'engagent dans l'aventure à laquelle se joint également Ida Rubinstein.

Sensible aux idées novatrices de Fokine, Diaghilev lui confie la responsabilité des chorégraphies. Fokine reprend et développe des œuvres qu'il avait présentées sous un autre titre en Russie (*Le Pavillon d'Armide*, *Cléopâtre* et *Les Sylphides*), crée un ballet (*Les Danses polovtsiennes du Prince Igor*) et rassemble, pour compléter le programme, un pot pourri de grandes variations du répertoire (*Le Festin*). La première saison des Ballets russes se déroule au théâtre du Châtelet spécialement rénové pour la circonstance, du 18 mai au 19 juin 1909. Le succès est immédiat. Désormais, jusqu'à la mort de Diaghilev (1929), la saison des Ballets russes constitue un événement attendu.

Dès 1910, la troupe est invitée également à Londres puis dans les grandes capitales européennes. Elle se rend en Amérique du Sud en 1913 (Buenos Aires, Montevideo et Rio) et aux États-Unis en 1916. Sans fortune personnelle, Diaghilev est condamné au succès qui seul assure la survie de sa compagnie. Constamment à la recherche de financements, menant une brillante vie mondaine, il sait gagner les faveurs d'amateurs fortunés qui viendront à son secours à plusieurs reprises.

Il conçoit le ballet comme une synthèse de différents arts auxquels il accorde une égale valeur et imprime la marque de son extrême exigence à tous les éléments qui composent un spectacle. Avec une intuition infaillible, étayée par une sûreté de jugement exceptionnelle, il réunit les meilleurs artistes. Dans les domaines de la musique, des arts plastiques et de la danse, les plus grands talents du XXe siècle auront collaboré ou été en relation avec lui. L'esprit même du spectacle s'en trouve changé, la notion d'aimable divertissement faisant place à celle d'un art total, sans cesse à la recherche d'une expressivité en accord avec la sensibilité contemporaine. Pour s'assurer la fidélité du public, Diaghilev conçoit ses spectacles en jouant habilement sur la tradition et la nouveauté, prenant des risques calculés, sans cesse à la recherche d'un équilibre toujours précaire : il lui faut séduire, surprendre, provoquer, parfois même scandaliser, mais sans jamais lasser ni s'aliéner les spectateurs.

Le répertoire des Ballets russes ne semble pas d'abord révolutionnaire, car c'est en puisant dans les traditionnels thèmes exotiques et romantiques que Michel Fokine conquiert le public. Se succèdent ainsi, lors de la première saison, l'élégance délicate du *Pavillon d'Armide* qui évoque le XVIIIe siècle français, la fougue sauvage des steppes orientales des *Danses polovtsiennes du Prince Igor*, les brillantes démonstrations des morceaux de bravoure rassemblés dans *Le Festin*, le charme romantique des *Sylphides* et l'exotisme sensuel de *Cléopâtre*.



Costumes de Léon Bakst pour les ballets *Thamar* et *Le Dieu Bleu* de Michel Fokine



Maquette de la toile du lointain pour le décor de Léon Bakst pour *L'Après-midi d'un Faune* de Vaslav Nijinsky ici dans le rôle du Faune, 1912

On apprécie le talent éblouissant des solistes (le trio Karsavina, Pavlova et Nijinsky est resté légendaire), la qualité des ensembles du corps de ballet qui reçoit l'enseignement d'Enrico Cecchetti, le charme des chorégraphies de Fokine, la splendeur inouïe des décors et des costumes de Léon Bakst et d'Alexandre Benois ; on se laisse emporter par l'énergie et la vitalité impressionnantes des artistes venus de la lointaine Russie et séduire par la forme percutante des ballets de courte durée ainsi que par la grande variété des mises en scène rigoureusement adaptées à chaque sujet. Enfin, la danse masculine retrouve l'adhésion du public parisien, grâce aux prouesses d'Adolf Böhm et de Vaslav Nijinsky.

Une fois la réputation de sa compagnie établie, Diaghilev peut laisser libre cours à son esprit curieux, tourné vers l'avant-garde artistique. Dès 1913, il propose également des œuvres plus audacieuses dont certaines font scandale (*L'Après-midi d'un faune* en 1912, *Le Sacre du printemps* en 1913, *Parade* en 1917). Les chorégraphes des Ballets russes (Léonide Massine 1915–1920 et 1925–1928, Nijinska 1922–1926 et George Balanchine 1926–1929) utilisent la danse académique qu'ils font évoluer dans le style néoclassique initié par Fokine (1909–1912 et 1914). Seul Nijinsky (1912–1913), vivement encouragé par Diaghilev, s'aventure vers une recherche de mouvements totalement novatrice ; mais son expérience est brève car ses œuvres provoquent un tel rejet du public qu'elles sont très vite abandonnées.

Le travail des autres chorégraphes fait évoluer considérablement l'univers de la danse classique. D'une part l'impact dramatique du ballet est concentré dans des œuvres courtes d'où sont exclus divertissements et démonstrations superflus, et la structure traditionnelle du ballet-pantomime disparaît, par l'abandon de la pantomime. D'autre part le matériau même de la danse subit une transformation. Le riche vocabulaire de la danse classique constitue la matière de brillantes chorégraphies comme celles de Marius Petipa. Mais il appartient, sous cette forme, à l'esthétique du XIXe siècle et finit par donner lieu à des enchaînements de pas stéréotypés et conventionnels qui ne correspondent plus à la sensibilité du début du XXe siècle. Aussi chaque chorégraphe des Ballets russes cherche l'expressivité du mouvement dansé en modifiant l'approche d'un vocabulaire travaillé spécifiquement de manière à correspondre au thème de chaque œuvre. La technique de la danse classique absorbe ainsi un certain nombre de nouveautés. Notamment l'usage du parallélisme des jambes, voire des jambes en dedans (*Pétrouchka* ou *Le Sacre du printemps*), s'ajoute à celui de la position en-dehors des jambes qui caractérise la danse classique depuis sa naissance. À l'esthétique linéaire traditionnelle est ajoutée l'esthétique angulaire manifeste dans de nouveaux mouvements de bras ou de corps. De plus, sont intégrés des gestes venus du sport ou de la vie quotidienne. Cette approche vivante de la danse, magnifiée par le haut niveau de tous les éléments du ballet, justifie le fait que les productions de Diaghilev aient été le phare du monde chorégraphique.

L'exemple de Diaghilev est suivi de son vivant par les Ballets suédois – compagnie installée de 1920 à 1925 au théâtre des Champs-Élysées à Paris –, qui s'inscrivent dans une esthétique d'avant-garde. Mais malgré la qualité artistique indiscutable de ses collaborateurs, la compagnie ne réussit pas à éclipser les Ballets russes. Ida Rubinstein, elle aussi, se lance sur les traces de Diaghilev en organisant des projets artistiques. Bien que fort intéressants, ils restent cependant trop épisodiques pour constituer une véritable concurrence.

À la mort du directeur en 1929, personne n'est capable de prendre la relève pour prolonger la vie de la compagnie. Celle-ci éclate en diverses entreprises plus ou moins éphémères qui exploitent le prestigieux label " Ballets russes " : les Ballets russes de Monte-Carlo (1932-1935), les Ballets russes du colonel de Basil (1935-1939), les Ballets de Monte-Carlo (1936-1938), le Ballet russe de Monte-Carlo (1938-1963), The Original Ballet russe (1939-1948 et 1951-1952). Les collaborateurs des Ballets russes sont embauchés par l'une ou l'autre au gré des opportunités et affinités. Les programmes s'appuient en partie sur le répertoire des Ballets russes de Diaghilev, dont les anciens chorégraphes assurent les reprises tour à tour, et auquel ils ajoutent de nouvelles créations.

L'esprit des Ballets russes marque la création chorégraphique tout au long du XXe siècle, surtout par l'idée que chaque élément du ballet doit être de qualité et qu'une cohérence artistique est nécessaire. Si personne n'a pu mettre en œuvre ce principe avec l'envergure, l'audace et l'éclectisme de Diaghilev, les chorégraphes ont pris l'habitude d'associer à leurs créations des artistes plasticiens ou des compositeurs dont l'imaginaire correspond à leur projet. Cette démarche se retrouve dans la plupart des grandes réussites chorégraphiques : on peut citer en France Serge Lifar à l'Opéra de Paris, la compagnie du marquis de Cuevas, Roland Petit (qui fait ses débuts de chorégraphie sous le parrainage de Boris Kochno et de Jean Cocteau), Maurice Béjart ou Philippe Decouflé et aux États-Unis, Martha Graham, Merce Cunningham ou Paul Taylor.

Quelques uns des principaux ballets de la troupe

- 1909 *Les Danses polovtsiennes du Prince Igor*, de Michel Fokine, musique d'Alexandre Borodine, décors et costumes de Nicolas Roerich
Le Festin, de Michel Fokine, musiques diverses, costumes de Léon Bakst et autres
Les Sylphides, de Michel Fokine, musique de Frédéric Chopin, décors et costumes d'Alexandre Benois
Cléopâtre, de Michel Fokine, musiques diverses, décors et costumes de Léon Bakst
Schéhérazade, de Michel Fokine, musique de Nikolai Rimsky-Korsakoff, décors et costumes de Léon Bakst
- 1910 *Carnaval*, de Michel Fokine, musique de Robert Schumann, décors et costumes de Léon Bakst
L'Oiseau de feu, de Michel Fokine, musique d'Igor Stravinsky, costumes de Léon Bakst
- 1911 *Pétrouchka*, de Michel Fokine, musique d'Igor Stravinsky, décors et costumes d'Alexandre Benois
Le Spectre de la rose, de Michel Fokine, musique de Carl Maria von Weber, décors et costumes de Léon Bakst
- 1912 *L'Après-midi d'un faune*, de Vaslav Nijinsky, musique de Claude Debussy, décors et costumes de Léon Bakst
Daphnis et Chloé, de Michel Fokine, musique de Maurice Ravel, décors et costumes de Léon Bakst
Le Dieu bleu, de Michel Fokine, musique de Reynaldo Hahn, décors et costumes de Léon Bakst
Thamar, de Michel Fokine, musique de Mili Balakirev, décors et costumes de Léon Bakst

- 1913 *Jeux*, de Vaslav Nijinsky, musique de Claude Debussy, décors et costumes de Léon Bakst
Le Sacre du printemps, de Vaslav Nijinsky, musique d'Igor Stravinsky, décors et costumes de Nicolas Roerich
- 1914 *Le Coq d'or*, de Michel Fokine, musique de Nikolai Rimsky-Korsakoff, décors et costumes de Nathalie Gontcharova
Papillons, de Michel Fokine, musique de Robert Schumann, décors de Mstislav Doboujinsky, costumes de Léon Bakst
- 1915 *Soleil de nuit*, de Léonide Massine, musique de Nikolai Rimsky-Korsakoff, décors et costumes de Michel Larionov
- 1916 *Las Meninas*, de Léonide Massine, musique de Gabriel Fauré, costumes de José Maria Sert
- 1917 *Parade*, de Léonide Massine, musique d'Erik Satie, poème de Jean Cocteau, décors et costumes de Pablo Picasso
- 1918 *Cléopâtre*, de Léonide Massine, reprise de *Nuit d'Égypte*, avec les musiques d'origine, costumes de Sonia Delaunay, décors de Robert Delaunay
- 1919 *Le Tricorne*, de Léonide Massine, musique de Manuel de Falla, décors et costumes de Pablo Picasso
- 1920 *Le Chant du rossignol*, de Léonide Massine, musique d'Igor Stravinsky, décors et costumes d'Henri Matisse
Pulcinella, de Léonide Massine, musique d'Igor Stravinsky, décors et costumes de Pablo Picasso
- 1922 *Renard*, de Bronislava Nijinska, musique d'Igor Stravinsky, décors et costumes de Michel Larionov
- 1923 *Noces*, de Bronislava Nijinska, musique d'Igor Stravinsky, décors et costumes de Nathalie Gontcharova
- 1924 *Le Train bleu*, de Bronislava Nijinska, musique de Darius Milhaud, décors d'Henri Laurens, costumes de Gabrielle Chanel
- 1925 *Les Matelots*, de Léonide Massine, musique de Georges Auric, décors et costumes de Pedro Pruna
- 1926 *Jack in the Box*, de George Balanchine, musique d'Erik Satie (orchestration de Darius Milhaud), décors et costumes d'André Derain
- 1927 *La Chatte*, de George Balanchine, musique d'Henri Sauguet
Le Pas d'acier, de Léonide Massine, musique de Sergueï Prokofiev, costumes de Gueorgui Iakoulov
- 1928 *Apollon musagète*, de George Balanchine, musique d'Igor Stravinsky, décors et costumes d'André Bauchant
- 1929 *Le Fils prodigue*, de George Balanchine, musique de Sergueï Prokofiev, décors et costumes de Georges Rouault.



Igor STRAVINSKI (1882 - 1971)



Igor Stravinski est né en Russie le 17 juin 1882 et mort à New York le 6 avril 1971. Compositeur et chef d'orchestre russe, naturalisé français en 1934, puis américain en 1945, il est un éminent représentant du XX^{ème} siècle.

Son œuvre – qui s'étend sur près de soixante-dix années – se caractérise par sa grande diversité de styles.

Le compositeur accéda à la célébrité durant sa première période créatrice avec trois ballets qu'il composa pour les Ballets russes de Diaghilev : *L'oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911) et, surtout, *Le Sacre du printemps* (1913). Le Sacre eut un impact considérable sur la façon d'aborder le rythme en musique.

Son père, Fiodor Stravinski était une basse chantante au théâtre Mariinsky. Igor était le troisième d'une famille de quatre enfants. La vie familiale était difficile. Ses parents étaient sévères et les rapports qu'il avait avec ses deux frères aînés n'étaient pas des meilleurs.

Malgré le fait que son père soit un chanteur de renom, le jeune Stravinski n'a que très peu de contacts avec la musique classique dans sa jeunesse. En 1890, à huit ans, *La belle au bois dormant* de Tchaïkovski est un de ses seules expériences de concert durant son enfance.

Igor commence des leçons de piano à l'âge de neuf ans sans montrer de dispositions particulières. Il aimait plus que tout improviser au piano, malgré les nombreux reproches qu'on lui faisait. Ses premiers essais de composition n'étant pas suffisamment satisfaisants, son père l'inscrit à la faculté de droit de Saint-Petersbourg en 1901. Durant la même période, il prend des leçons d'harmonie et de contrepoint.

Le décès de son père le 21 novembre 1902 lui enlève un poids considérable. Il passe maintenant ses soirées au théâtre Mariinsky et aux concerts symphoniques de la Société impériale et fait d'autres essais de composition.

Le point tournant de l'éducation musicale de Stravinski est sa rencontre avec Nikolai Rimski-Korsakov pendant l'été 1902. « Je lui exposai mon désir de devenir compositeur et lui demandai son avis. », raconte-t-il. Le célèbre compositeur lui dit qu'il serait prêt à lui enseigner une fois qu'il aurait acquis les notions élémentaires d'harmonie et de contrepoint. C'est l'été suivant que Rimski-Korsakov commence à lui donner des leçons. Ces enseignements, qui continuèrent jusqu'à sa mort, se sont principalement centrés sur l'art de l'orchestration et des formes classiques. Igor Stravinski épouse en 1906 sa cousine qui lui donnera quatre enfants. La création du *Feu d'artifice*, le 6 février 1909, est décisive pour la carrière du compositeur, car Serge Diaghilev est présent.

Au moment où Diaghilev découvre Stravinski, ce dernier est déjà très populaire à Paris, non pas avec des ballets, mais plutôt avec des concerts de musique russe et des opéras, dont la création française de *Boris Godounov*. Au début de 1909, il s'attaque au ballet.

Au cours de l'été, Diaghilev part pour Paris où il rencontre un succès extraordinaire avec sa première saison des

Ballets russes. Il commande à Stravinski, âgé de 27 ans, un premier ballet pour sa nouvelle saison. Il désire présenter une œuvre inspirée de la légende de l'Oiseau de feu. L'immense succès de *L'Oiseau de feu*, créé le 25 juin 1910, fait du compositeur une vedette instantanément.

Après *L'Oiseau de feu*, il écrit *le Sacre du printemps* qui va devenir son œuvre la plus célèbre qui fera de lui le compositeur le plus marquant du XX^{ème} siècle. Sa création, une des plus scandaleuses de l'histoire de la musique, eut lieu le 29 mai 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, à Paris, sur une chorégraphie de Nijinski. Le compositeur décrit ainsi la représentation :

« J'ai quitté la salle dès les premières mesures du prélude, qui tout de suite soulevèrent des rires et des moqueries. J'en fus révolté. Ces manifestations devinrent bientôt générales et, provoquant d'autre part des contre-manifestations, se transformèrent très vite en un vacarme épouvantable. » Quelques jours après la première représentation du *Sacre du printemps*, Stravinski attrape une forte fièvre typhoïde qui l'oblige à passer six semaines dans une maison de santé à Neuilly.

À la fin de la première guerre mondiale, Stravinski se trouve dans une situation matérielle précaire, arrivant difficilement à nourrir sa femme et ses quatre enfants. Il imagine, en collaboration avec l'écrivain Ramuz et le chef d'orchestre Ernest Ansermet, un spectacle de poche ambulante. Ce sera *L'Histoire du soldat*, spectacle pour trois récitants et sept musiciens, terminé en 1918.

Du printemps 1921 à l'automne 1924, Stravinski vit à Biarritz sur la côte basque. Ses amis Ravel, Arthur Rubinstein, mais surtout Coco Chanel et une riche Chilienne qui deviendra son mécène, l'avaient encouragé dans ce choix. En 1940, Stravinski se réfugie aux États-Unis.

Vers 1950, face à l'impact grandissant des trois Viennois (Schönberg, Berg, et surtout Webern) et dans une moindre mesure de Varèse – qui travaille davantage avec les sons qu'avec les concepts et l'héritage du passé –, Stravinski peut apparaître comme le porte-parole de la « réaction » musicale. Il effectue alors sa volte-face apparemment la plus spectaculaire en adoptant un sérialisme très personnel. Son style se fait dépouillé, d'une grande austérité.

Il meurt le 6 avril 1971 à New York

Photo de Igor Stravinsky en 1907
Photo de la fondation Theodore Strawinsky, Genève©
Avec l'aimable autorisation de la fondation T. Strawinsky.

Stravinski et Picasso...



En 1917, Igor Stravinski qui avait déjà composé de nombreux chefs-d'œuvre, dont, *L'Oiseau de feu* (1910), *Petrouchka* (1911) et le révolutionnaire *Sacre du Printemps* (1913), rencontre le grand artiste Pablo Picasso, en Italie.

Picasso esquisse le portrait de Stravinski pendant sa visite. Igor glisse le dessin dans ses bagages pour le ramener en Suisse. L'agent des douanes qui inspecte la valise de Stravinski pense qu'il s'agit d'un plan établi par un espion, et la situation devient inquiétante :

« L'agent : *Qu'est-ce que c'est ?*

Stravinski : *Mon portrait dessiné par Picasso.*

L'agent : *C'est impossible. C'est sans doute un plan.*

Stravinski : *Oui, le plan de mon visage !* »

L'agent croit que Stravinski est un espion qui transporte un plan militaire secret. Le compositeur fait appel à ses amis de l'ambassade britannique qui l'identifient et obtiennent qu'on lui rende son portrait. C'est alors qu'une grande amitié née entre le peintre et le musicien, qui s'admiraient mutuellement.

Picasso a également illustré plusieurs des œuvres de Stravinski, comme ses *Ragtime* et s'est beaucoup intéressé à peindre les instruments à cordes dont le violon.



Le prince Ivan Tsarévitch chasse dans une forêt très sombre. Après s'être égaré, il arrive près d'un jardin. Il franchit le mur et y découvre des monstres pétrifiés aux visages grimaçants qui le regardent. Ce sont les sujets du méchant roi Kastcheï que celui-ci a transformés en pierre.

Un peu plus loin, des chevaliers pétrifiés eux aussi sont réunis dans un enclos. Ils étaient partis à la recherche de leurs bien-aimées enlevées par Kastcheï. Mais tous avaient été pris par le roi et transformés en pierre.

Tout à coup, Ivan aperçoit un magnifique oiseau qui s'envole tout près de lui. Celui-ci semble tellement beau qu'Ivan décide de l'attraper vivant. Après une course poursuite, il capture l'oiseau qui s'était posé sur le pommier aux pommes d'or. L'oiseau supplie Ivan qui finit par lui rendre la liberté. En échange, l'oiseau de feu, (car c'est bien lui !), lui offre une de ses plumes. « Elle te sera utile ! » dit-il en s'envolant.

Alors qu'Ivan veut repartir, la porte du château s'ouvre et douze princesses sortent, suivies de Tsarevna, la plus belle d'entre elles. Elles sont sorties à l'insu du roi et se mettent à jouer avec les pommes d'or. Tsarevna fait tomber sa pomme qui roule sous un buisson aux pieds d'Ivan. Celui-ci la ramasse et la rend à la princesse. Ils tombent immédiatement amoureux.

Par peur du roi, les princesses regagnent le château au matin et Ivan veut les suivre mais sa présence est détectée et les affreux serviteurs de Kastcheï viennent pour le prendre. Ivan est fort et il s'en débarrasse. Mais les forces obscures du royaume le maîtrisent. C'est alors que Kastcheï en personne apparaît, vieux et très laid. Il commence à prononcer la formule magique qui va transformer Ivan en pierre quand celui-ci se souvient de la plume de l'oiseau qu'il brandit en l'air.

L'oiseau apparaît alors et se met à tourner autour de Kastcheï et ses serviteurs pour les obliger à danser. Tous entrent dans une danse infernale puis s'écroulent, épuisés. L'oiseau vole alors au-dessus d'eux en leur chantant une berceuse qui les plonge dans un très profond sommeil. Il conduit alors Ivan près d'un arbre où est cachée une cassette dans laquelle se trouve un œuf. Cet œuf contient l'âme de Kastcheï. Sur les conseils de l'oiseau, Ivan casse l'œuf, Kastcheï alors se décompose et disparaît.

Le Royaume des ténèbres est remplacé par un Royaume coloré et très gai. Les chevaliers reprennent vie et retrouvent leurs bien-aimées. Ivan épouse Tsarevna et la proclame Reine du royaume libéré.

Illustration d'Ivan Bilibine (1876-1942) pour le conte d'Ivan Tsarévitch, de *l'Oiseau de Feu*, et du *Loup Gris* (1899)



LA SUITE POUR ORCHESTRE

(Arrangement de David Walter)

Introduction

Prélude et danse

Ronde des princesses

Danse infernale

Berceuse

Hymne final



LA NOMENCLATURE DE L'ORCHESTRE

Les cordes

Violons
Violoncelles
Altos
Contrebasses
1 harpe

Les bois

2 Flûtes
1 Hautbois
1 Clarinette
1 Basson

Les cuivres

1 trompette
1 trombone
1 tuba
1 cor

Percussions

L'Orchestre national du Capitole de Toulouse

Né dans les années 1960 de la fusion de l'Orchestre du Capitole (alors chargé des opéras et ballets du Théâtre du Capitole) et de l'Orchestre symphonique de Toulouse-Pyrénées, l'Orchestre du Capitole de Toulouse a rapidement pris une stature internationale grâce au travail de Michel Plasson, qui l'a dirigé durant 35 années (de 1968 à 2003) et qui en est aujourd'hui Chef d'orchestre honoraire.

Devenu « national » en 1981 et aujourd'hui fort de 125 musiciens, l'Orchestre du Capitole entre de plain-pied dans le XXI^e siècle avec l'arrivée, en 2005, de Tugan Sokhiev, d'abord premier chef invité et conseiller musical, puis directeur musical à partir de 2008. En dix ans, Tugan Sokhiev a insufflé une formidable dynamique à la formation toulousaine, développant des tournées dans le monde entier (Allemagne, Autriche, Italie, Espagne, Irlande, Royaume-Uni, Pays scandinaves, Pologne, Chine, Russie, Japon, Amérique du Sud...), se produisant régulièrement dans des lieux aussi prestigieux que le Musikverein de Vienne, la Philharmonie de Berlin et le Bolchoï de Moscou, ainsi qu'à Paris (Théâtre des Champs-Élysées, Salle Pleyel, Philharmonie).

Outre une riche saison symphonique dans sa salle historique de la Halle aux Grains et la saison lyrique et chorégraphique du Théâtre du Capitole, l'Orchestre national du Capitole est régulièrement invité par des Festivals internationaux, tels le Festival international George Enescu de Bucarest, la Quinzaine musicale de Saint-Sébastien, les Chorégies d'Orange (*Aïda* de Verdi et deux concerts en 2011, Requiem de Verdi en 2016), le Festival de Radio France et Montpellier (2013, 2016), le Festival de Pâques d'Aix-en-Provence (2015). En 2011, l'ONCT s'est aussi produit à l'Opéra Comique dans *Les Fiançailles au couvent* de Prokofiev, coproduit par le Théâtre du Capitole.

Tugan Sokhiev a par ailleurs développé de nouvelles activités audiovisuelles à destination des publics les plus larges. L'Orchestre national du Capitole de Toulouse a ainsi récemment participé à des émissions telles « Prodiges » sur France 2, les « Victoires de la musique classique » sur France 3, « Musiques en fête » en direct du Théâtre d'Orange sur France Musique et France 3. Cette politique de diffusion audiovisuelle ambitieuse se traduit par des partenariats réguliers avec France Télévisions, France Musique, Radio Classique, Arte Concert, Mezzo, Medici.tv, etc.

Après une longue et fructueuse collaboration avec le label EMI Classics sous la baguette de Michel Plasson, l'Orchestre national du Capitole de Toulouse développe aujourd'hui avec Tugan Sokhiev de nouveaux axes discographiques avec le label Naïve.

Pleinement ancré dans la vie musicale de son temps, l'Orchestre national du Capitole de Toulouse sert avec le même enthousiasme les œuvres du répertoire que la musique de notre temps. En 2012 par exemple, fut donné le Concerto pour deux pianos de Bruno Mantovani (alors compositeur associé à l'orchestre), co-commande de l'Orchestre national du Capitole et de la Casa da Música de Porto. En 2014, l'ONCT crée le Concerto pour hautbois de Benjamin Attahir avec, en soliste, son dédicataire Olivier Stankiewicz et donne la Première française du Concerto pour percussions n°2 de James MacMillan. Plus récemment, ce sont deux nouvelles créations mondiales que l'ONCT a données sous la baguette de Tugan Sokhiev : *Prélude* de David Azagra et *Nach(t)spiel* de Benjamin Attahir, compositeur dont l'ONCT créera en 2016/2017 une nouvelle œuvre en hommage à Pierre Boulez, *Samaa Sawti Zaman*. Des commandes ont également été passées auprès de compositeurs tels Bruno Mantovani et Pascal Dusapin pour les saisons futures.

Cet ancrage dans la vie musicale contemporaine se double d'une activité pédagogique très active, tant à l'intention des plus jeunes publics, avec notamment le chef Christophe Mangou qui dirige les concerts pédagogiques depuis 2012, que pour la formation des musiciens professionnels grâce à la création en 2016 d'une Académie internationale de direction d'orchestre dirigée par Tugan Sokhiev.



Christophe Mangou, *direction musicale*



Invité régulier de l'ONCT depuis plusieurs saisons, la collaboration de Christophe Mangou avec l'orchestre s'étend, depuis la saison 2012-2013, à l'élaboration de son projet pédagogique. Lauréat du concours Donatella Flick à Londres en 2002, Christophe Mangou se voit attribuer le titre de chef assistant du London Symphony Orchestra pendant deux ans. Il a été amené à travailler avec le chef principal Sir Colin Davis et les chefs invités de ce prestigieux orchestre.

À 21 ans, il obtient le premier Prix de Percussion au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, puis le Prix de Direction (classe de Janos Fürst). Dès la fin de ses études en 2001, il devient chef assistant principal de l'Opéra de Nancy pour cinq ans. La même année, il débute une collaboration fructueuse avec l'orchestre des étudiants du conservatoire d'Almaty (Kazakhstan), à Berlin, pour le festival « Young Euro Classics » 2005, à Londres (Barbican, 2006), en Toscane (2007) et aux USA en 2009 (Kennedy

Center de Washington et Carnegie Hall de New York).

Musicien éclectique, il s'attache à développer des collaborations originales entre musiciens classiques, jazzmen, et artistes d'horizons différents. En 2003, il dirige une production en plein air de *Mass* de Bernstein, avec plus de 200 artistes, à Vannes. Avec des musiciens de jazz il a participé à « Jazz à Vienne » et « Jazz à la Villette ». Salle Pleyel à Paris, il a travaillé avec le quartet de Wayne Shorter, les frères Belmondo, le chanteur compositeur Milton et le saxophoniste François Jeanneau ; il a collaboré avec les chanteurs Nosfell, Keren Ann Zeidel et John Cale. En 2012, il a dirigé, Salle Pleyel, un concert avec Jeff Mills. Il se forme depuis 2004 au « Soundpainting », technique de composition en temps réel basée sur de l'improvisation dirigée, et il a créé à Paris l'ensemble « Amalgammes ».

Régulièrement invité à diriger la plupart des orchestres français et des orchestres étrangers, il a accompagné de grands solistes internationaux. Il a enregistré avec l'Orchestre National d'Île-de-France *La Princesse Kofoni* de Marc-Olivier Dupin, la musique du film *Sous les drapeaux* de Henry Colomer, et l'album « Belmondo et Milton Nascimento ». Il a également enregistré le CD-DVD « A l'Est » de Sonia Wieder Atherton avec le Sinfonia Varsovia et la *Troisième symphonie* de Beethoven avec le BBC National Orchestra of Wales.

Photo P. de Selva

NOTE D'INTENTION DU CHEF D'ORCHESTRE

à propos du déroulement du concert

Voici les grands axes sur lesquels je vais travailler pour ce projet, sachant qu'évidemment, j'adapterai pour les âges requis :

– Présentation du contexte :

Le compositeur, la musique de ballet, les Ballets russes, premier grand chef-d'œuvre de Stravinski.

– Dans toute l'œuvre :

Contraste entre deux mondes (je ne présenterai pas ce point dès le début du concert mais nous arriverons à cette conclusion au fur et à mesure de la découverte de l'œuvre) :

- celui du "magique" (aussi bien l'Oiseau de feu que le terrible sorcier Kashei), représenté par une harmonie (et des mélodies) complexe(s), le chromatisme et l'intervalle du triton (*diabolus in musica*), présent partout.

- celui de "l'humain" (le prince, les princesses, le réveil de l'hymne final), représenté par une musique beaucoup plus simple et évidente, le plus souvent modale, inspirée du folklore russe.

– *L'introduction* :

Le jardin féérique de Kashei, la pénombre, une musique sombre et mystérieuse, inquiétante. Des instruments graves, les accords de Kashei aux trombones, la découverte de l'intervalle du triton ("coincé")

entre la quarte et la quinte justes).

– *Le Prélude et la danse* :

L'arrivée de l'Oiseau de feu. Le changement de rythme, musique rapide, légère, lumineuse, véloce, espiègle qui contraste par rapport au début, les instruments plutôt aigus, le motif de l'Oiseau de feu : les 4 notes montantes ou descendantes (3 notes chromatiques puis tierce majeure).

– *La Ronde des Princesses* :

Le contraste, la musique modale qui pourrait être chantée, une sorte de sérénade, très simple. L'alternance entre deux thèmes, deux mélodies. À la fin (chiffre 84), un moment de suspens, mystérieux, les vents murmurent sur un tapis de cordes, préparant la surprise de l'arrivée des monstres de Kashei et donc de la danse infernale.

– *La Danse infernale* :

Kashei et ses monstres ensorcelés par l'Oiseau de feu. La découverte du motif principal, particulièrement rythmique (syncopes) : le motif des monstres, amène à être développé de multiples manières dans cette pièce.

- Chiffre 96 : motif de l'Oiseau de feu (les 4 notes).
- Chiffre 99 et surtout 101 : canons de plus en plus serrés avec le motif des monstres.
- Autour du chiffre 104 : les monstres, ensorcelé par l'oiseau de feu, sont ridicules (presque musique de clowns : trompette, xylophone, glissando de trombone).
- Chiffre 109 : motif des princesses, affolées au milieu de tout cela (découverte de tout ce qui crée l'agitation dans ce passage).
- Chiffre 120 et après : motif des monstres, partagé entre différents groupes d'instruments.
- Chiffre 127 : trois premières notes du motif des monstres, répétées 4 fois.
- Fin de la danse infernale, mêlant le motif des monstres, celui de l'oiseau de feu, les accords de Kashei, le triton et les thèmes des princesses.

– *La Berceuse* :

Juste le thème au basson et la réponse au hautbois, sur le motif de l'Oiseau de feu (chiffre 150 à 151).

– *L'Hymne final* :

Le réveil des humains, suivi de l'allégresse générale. La mélodie (tirée du folklore russe) au cor, sur un accompagnement doux et lumineux aux cordes. L'explication du crescendo orchestral, toujours sur la même mélodie, jusqu'au tutti. Puis subitement, on entend comme un bruissement d'ailes (cordes tremolo avec le motif de l'oiseau), et on aperçoit l'oiseau.

L'allégresse générale, le thème du cor est joué plus rapide et court, puis plus lent, majestueux.

C'est bientôt la fin, une dernière fois retentit le motif de l'Oiseau de feu, victorieux, aux cuivres !

Je voudrais souligner que, comme à mon habitude, la plupart des éléments didactiques musicaux seront accompagnés de moments de participation adaptés aux âges du public. Je suis convaincu du bien fondé de cette méthode et ainsi, je ferai par exemple découvrir aux enfants ce qu'il y a de "bizarre" dans l'intervalle du triton même si cela semble être une notion bien trop complexe pour leur âge, didactiquement oui, sensiblement, émotionnellement, non !

Pour moi, aucun de ces éléments participatifs n'a besoin d'être préparé en classe (contrairement au contexte de l'œuvre, à l'histoire, à la musique...), justement parce qu'il me semble important de préserver l'aspect "surprise". Les moments participatifs sont particulièrement vivants, et au lieu de disperser l'auditoire, ils permettent de recentrer l'écoute, l'énergie, en plus de faire appréhender la base du "jouer ensemble"... Il est essentiel de garder une part de mystère et de « magie » pour le concert...

Christophe Mangou

Après avoir été depuis 1864 un marché couvert destiné au commerce des céréales, un palais des sports en 1952, la Halle aux Grains devient une salle de concert en 1974. Cette année-là, Michel Plasson, le chef de l'Orchestre du Capitole de 1968 à 2003, découvre l'aspect original et les vertus acoustiques de ce superbe édifice hexagonal placé au centre ville. À sa demande, la Mairie de Toulouse mettra tout en œuvre pour installer confortablement l'Orchestre du Capitole à la Halle aux grains, où il réside encore aujourd'hui.



Ce lieu magique peut accueillir 2500 personnes assises tout autour de l'orchestre. En 1988, la mairie de Toulouse fait appel à des architectes, des scénographes et des acousticiens afin d'augmenter le confort des spectateurs, d'améliorer l'acoustique de la salle et d'en multiplier les possibilités techniques. Grâce à tous ces travaux d'embellissements, la Halle aux Grains est considérée comme un des plus hauts lieux musicaux en Europe.



■ Chronologie de la Halle aux grains

Époque romaine : Nécropole

XIII^{ème} : Halle aux blés

1769 : Cimetière désaffecté, l'église sera détruite à la Révolution pour laisser place à une promenade d'ormes avec fontaine.
Marché aux blés.

1860 : Projet de création d'une halle aux grains.

1863 : Fin des travaux.

1864 : Inauguration de la halle aux grains.

1884-5 : Salle de réunion au 1^{er} étage, modification des pavillons en poste de police et bureau de poste.

1907 : Perte de sa fonction première de halle aux grains.
Station œnologique et agronomique, marché au vin, syndicat général des grains, graines et farines.

Représentations de gymnastique, matchs de basket-ball et bals publics.

1946 : Transformation en cirque couvert (salle de sport et spectacle).

1952 : Renommé Palais municipal des sports.

1971 : Transformation en salle de concerts reprend le nom de Halle aux grains.

1985 : Rénovation des façades.

L'ORCHESTRE



QU'EST-CE QU'UN ORCHESTRE ?

À l'origine, ce mot désignait la partie des théâtres grecs antiques située entre la scène et l'auditoire utilisée par les danseurs et les instrumentistes. Ce terme a été conservé pour désigner sous le nom de « Fosse d'orchestre » la partie de l'auditorium réservée aux musiciens dans les théâtres modernes.

Parallèlement, l'orchestre désigne, également, un ensemble d'instruments de musique, caractéristique de la musique occidentale. Celui-ci possède plusieurs familles d'instruments : la famille des instruments à cordes, celle des bois, des cuivres et enfin des percussions. À ces quatre groupes, nous pouvons ajouter la harpe, le piano ou encore la voix humaine.

L'orchestre peut représenter différents ensembles musicaux : l'orchestre de jazz caractérisé par une forte présence de cuivres interprétant un répertoire spécifique, l'orchestre de chambre composé d'un très petit nombre de musiciens. C'est ainsi que l'Orchestre national du Capitole se caractérise comme un grand orchestre symphonique c'est à dire composé de grandes familles d'instrument que nous avons citées précédemment et interprétant un répertoire exclusivement orienté vers la musique savante (musique classique et contemporaine).

L'orchestre n'a pas toujours été tel que nous le connaissons actuellement. Celui-ci a connu une évolution significative en l'espace de quatre siècles.

Le développement de l'orchestre débute entre 1600 et 1750 environ grâce à un compositeur du nom de Claudio Monteverdi. Celui-ci inclura, pour la première fois, une section constituée principalement de cordes dans son œuvre *Orfeo*, considérée comme le véritablement premier opéra. À partir de cette période, les orchestres deviendront de plus en plus courants. Il s'agit en général, d'ensembles entretenus par des familles aristocratiques pour des concerts privés.

Au XVIIIème siècle, les instruments de musique les plus fréquemment rencontrés sont les instruments à cordes, le hautbois, la flûte, le basson, le clavecin et l'orgue. La clarinette ne sera ajoutée qu'au milieu du XVIIIème siècle.

L'évolution de l'orchestre va également se traduire par une progressive augmentation de l'effectif. Tandis que la section des bois se composait le plus souvent de deux musiciens, il devient courant, dès la fin du XIXème siècle, d'avoir trois instruments de chaque type. De même la section des cuivres va également se développer durant ce siècle pour constituer un pilier majeur de l'orchestre. C'est ainsi, que le nombre de musiciens va, lui aussi, nettement évoluer durant ces siècles. Tandis que jusqu'à la fin du XVIIIème siècle, les orchestres comptent généralement entre vingt et trente musiciens, leur taille augmente, à l'époque de Beethoven, pour accueillir trente à quarante membres. Vers la fin du XIXème siècle, les compositeurs recherchent de nouveaux modes d'expression musicale qui sont plus spectaculaires. Pour atteindre cet objectif, ces derniers n'hésiteront pas à augmenter l'effectif orchestral. Au début du XXème siècle, on considère comme optimal le nombre de cent musiciens.



LES GRANDES FAMILLES INSTRUMENTALES

Les Cordes

Tout de suite, on pense au violon. Il fait partie des instruments à cordes frottées avec un archet. Son corps en bois amplifie le son pour qu'on l'entende très loin. Plus le corps de l'instrument est gros, plus il sonne grave. Les violons sont les instruments les plus petits de la famille, donc les plus aigus. Dans l'orchestre, ils sont répartis en deux groupes : les premiers violons et les seconds violons et sont à la gauche du chef d'orchestre.

Un peu plus gros, les altos sonnent un peu plus grave. Ils sont à la droite du chef d'orchestre.

Au centre, on trouve encore plus gros, le violoncelle qui repose par terre sur une pique.

Le plus gros de cette grande famille est la contrebasse. Elle est placée derrière les altos.

Lors du concert, après que tous les musiciens soient rentrés en scène, c'est au tour du violon solo de faire son entrée, juste avant le chef d'orchestre. Il est le représentant de l'orchestre.

C'est lui qui décide quand l'orchestre doit se lever pour saluer ou quand il doit quitter la scène à la fin du concert.

La harpe se sent un peu seul dans son coin entre les seconds violons, les bois et les percussions !

C'est un instrument à cordes pincées et c'est le seul instrument qui ressemble à un grand triangle avec des cordes alignées. Ses origines se confondent avec celles de la lyre qui était l'instrument privilégié des égyptiens !

Les Bois

Ils sont répartis en quatre familles eux aussi : les flûtes traversières, les hautbois, les clarinettes et les bassons.

La flûte est un des tous premiers instruments créés par l'homme. Elle était en bois mais aujourd'hui elle est en métal...parfois très précieux comme l'or ! Bien évidemment, les flûtes en bois peuvent encore être jouées ; cela dépend des œuvres !

Les bois font parti des instruments à vent, c'est-à-dire que l'on produit le son en soufflant dans un tuyau. Sur la flûte se trouve un petit trou muni d'un biseau ; c'est cela qui produit le son. Au bout du hautbois et du basson se trouve une anche double, c'est-à-dire deux morceaux de roseau vibrant l'un contre l'autre. C'est le même principe que lorsque l'on siffle avec deux brins d'herbe tenus entre les pouces !

Sur la clarinette, c'est une anche simple (un seul morceau de roseau) qui vient taper contre le bec. Dans chacune de ces quatre familles, on peut trouver des instruments plus courts donc plus aigus comme le piccolo (le tout petit) issu du fifre militaire.

Ceux qui sont plus longs auront un son plus grave tel que la flûte alto ou la grande flûte dont le son comporte trois octaves, le cor anglais (grand hautbois), la clarinette basse qui repose par terre et le contre basson dont le tuyau est enroulé sur lui-même.

Au début du concert, le hautbois se lève et donne le *la*. C'est à partir de cette note que tous les instruments vont s'accorder pour jouer juste tous ensemble.

Les Cuivres

Ça brille et ça sonne !

Nous pouvons encore une fois découvrir quatre familles de cuivre : les cors qui sont tous ronds, les trompettes et leurs pistons, les trombones à coulisse et les tuba, qui est l'instrument le plus grave. En règle générale le son est produit par une embouchure qui est une petite pièce de métal que l'on place à l'extrémité du tuyau à l'endroit où l'on souffle. Cette fois-ci c'est la longueur du tuyau qui changera la hauteur des notes : plus le tuyau est long, plus le son sera grave.

Sur les bois, les tuyaux sont percés de trous : lorsqu'on débouche l'un d'entre eux, l'air sort par ce trou au lieu d'aller jusqu'au bout du tuyau : le son est donc plus aigu.

Sur les cors, les trompettes et les tubas, il n'y a pas de trous mais des systèmes de petits tuyaux que l'on débouche en actionnant des pistons ou des palettes. L'air passe par ces petits détours, ça rallonge le chemin de la note qui devient plus grave ! On peut aussi changer de note en changeant la position des lèvres de la bouche pour souffler. Quant au trombone, la longueur de son tuyau change grâce à la coulisse.

Les Percussions

C'est la famille des instruments préférée des très jeunes enfants car c'est sur eux que l'on tape et c'est eux que l'on entrechoque. En règle générale, les instruments à percussion marquent ou battent le rythme. Ce sont également les premiers objets sonores que l'homme a créés. Ils sont composés de lames, de peaux, de claviers. Il s'agit aussi d'accessoires.

La famille la plus importante est celle des peaux sur laquelle on tape avec des baguettes. Elle se compose des tambours, du tambourin, des timbales (gros chaudrons en cuivre), de la caisse claire (très militaire !), de la grosse caisse....

D'autres instruments sont également nécessaires tels que le triangle, les cloches, les cymbales (deux grands disques que l'on frappe l'un contre l'autre), les wood-block (sur lesquels on tape avec des baguettes de bois), les castagnettes, les maracas, les crécelles, les hochets... A part les timbales, chacun de ces instruments produit toujours la même note. En revanche, ceux qui sont formés d'une série de lames rangées de la plus grande à la plus petite, donc du son le plus grave au son le plus aigu peuvent produire des notes différentes. C'est le cas pour le xylophone (avec des lames de bois), du jeu de timbres ou glockenspiel (composé de lames de métal) et du vibraphone qui a une pédale pour faire vibrer les notes.

Le Clavier

C'est un ensemble de touches que l'on active avec le doigt. Celui du piano est relié à un ensemble de petits marteaux qui vont frapper les cordes cachées dans le corps du piano et produire différentes notes. Celui de ton ordinateur écrit des lettres. Plus le doigt frappe fort sur la touche, plus le son est puissant.

Sur le célesta, les marteaux viennent frapper des morceaux de métal ce qui donnent un très joli son de clochettes (comme dans La Flûte enchantée de Mozart).

Sur le clavecin qui est l'ancêtre du piano, la touche fait bouger un morceau de plume d'oie qui gratte la corde, comme un ongle sur une corde de guitare.

En revanche pour l'orgue, la touche du clavier permet à l'air de pénétrer dans les tuyaux : c'est un peu comme si tous les instruments à vents étaient réunis en un seul. C'est un instrument très complexe et qui offre de très nombreuses combinaisons sonore

LE CHEF D'ORCHESTRE



Pour que la musique fasse rêver ou raconte une histoire, il faut que tous les musiciens jouent bien ensemble. Ils ont donc besoin de quelqu'un qui les met tous d'accord. C'est un métier qui nécessite de nombreuses qualités : théoriques et techniques, instrumentales et humaines.

On dit que le métier de chef d'orchestre est apparu au 17^e avec Jean-Baptiste Lully qui dirigeait face au Roi Louis XIV et dos tourné à l'orchestre. La musique de cette époque devenant de plus en plus complexe, il était devenu nécessaire qu'un musicien soit détaché à la fonction dirigeante. La mission des

chefs de cette époque était de marquer le rythme (soit avec un bâton, soit en frappant le sol). C'est souvent un claveciniste ou le compositeur lui-même qui dirigeait.

Dès la période romantique, le silence du chef d'orchestre est nécessaire afin de laisser les artistes s'exprimer et permettre une parfaite écoute de la musique. La direction de l'orchestre devient ferme et autoritaire, tout en étant un art. Le seul moment où le chef a le droit à la parole, c'est pendant les répétitions. Pendant les concerts, les indications sont interdites et le silence est d'or. Les seuls mouvements de sa baguette et des regards aux musiciens vont suffire pour conduire l'orchestre.

Les chefs d'orchestre utilisent une baguette qui a le rôle de battre la mesure. Pour ceci les règles sont bien définies : le premier temps est indiqué de haut en bas et le dernier de bas en haut. Mais diriger des musiciens c'est également donner le tempo, le mouvement. Si la main droite tient la baguette, la main gauche est libre et sert à indiquer des nuances comme les crescendo, les diminuendo et l'expression musicale.

■ Les Cordes

■ Les Bois

■ Les Cuivres

■ Les Claviers

■ Les Percussions

Violon 	Alto 	Violoncelle 	Contrebasse 	Harpe 
Guitare 	Luth 	Banjo 	Mandoline 	Harpe celtique 
Flûte piccolo 	Flûte traversière 	Flûte à bec 	Hautbois 	Basson 
Clarinette 	Saxophone soprano 	Saxophone alto 	Saxophone ténor 	Saxophone baryton 
Petite trompette 	Trompette 	Cor 	Trombone 	Tuba 
Piano droit 	Piano à queue 	Orgue 	Clavecin 	Accordéon 
Timbales 	Grosse caisse 	Caisse claire 	Cymbale 	Gong 
Triangle 	Glockenspiel 	Vibraphone 	Cloches tubulaires 	Xylophone 

LEXIQUE MUSICAL

- **A Cappella** : désigne toute pièce chantée (souvent à plusieurs voix) sans aucun accompagnement instrumental, comme cela se pratiquait dans les chapelle ou les maîtrises.
- **Accord** : émission simultanée de plusieurs notes portant des noms différents, situées à une distance d'une tierce en montant (comme do-mi-sol). On trouve les accords parfaits (3 sons), de septième (4 sons), de neuvième (5 sons), etc. Quand le son le plus grave est la note génératrice de l'accord, on parle d'état fondamental, sinon, l'accord est dit renversé (la note basse passe dans l'aigu). Dans les accords suivants, la grosse note est fondamentale.
- **Adagio** : Terme agogique indiquant que le tempo est lent. Ce terme peut d'ailleurs désigner un mouvement complet.
- **Allegro** : (joyeux en italien) terme agogique indiquant que le tempo est rapide. Ce terme peut d'ailleurs désigner un mouvement complet.
- **Alto** : De taille un peu plus grande que le violon, il produit un son plus grave et plus chaleureux. Il se glisse sous le menton lorsqu'on en joue et est accordé une quinte au-dessous du violon. Parce que l'alto est légèrement plus grand que le violon, il faut avoir de plus grandes mains pour en jouer confortablement.
- **Bémol** : altération prenant la forme d'un « b » placée devant une note et l'abaissant d'un demi-ton. Ce terme provient de la déformation de l'expression médiévale « b mol », c'est-à-dire la note *si* dessinée avec un ventre rond. Par la suite, toutes les notes ont pu bénéficier de cette altération.
- **Clé** : signe graphique servant à préciser quel point de repère utiliser pour lire les notes sur une portée. La clé de sol sert aux instruments aigus, la clé de fa aux instruments graves, et les clés d'ut aux instruments médiums. Mécanisme utilisé par la plupart des instruments à vent et servant à boucher à distance un trou trop éloigné, trop gros ou même plusieurs trous à la fois.
- **Concerto** : (lutte, combat en italien) composition musicale formée de trois (parfois quatre) mouvements, écrite généralement pour un instrument soliste accompagné par un orchestre. Quand plusieurs solistes sont requis, on parle de *concerto grosso*, les instruments solistes faisant partie du *concertino*, le reste de l'orchestre formant le *tutti*. Dans les *solis*, la variété demandée est très supérieure à celle requise lors de l'exécution de morceaux ordinaires, ce qui est normal car un concerto est écrit pour servir de faire-valoir au soliste.
- **Crescendo** : expression signifiant « de plus en plus fort ».
- **Croche** : figure rythmique valant la moitié d'une noire, et reconnaissable justement à son « crochet ». En groupe et dans la musique instrumentale, les crochets se rejoignent pour former une barre. Dans la musique, il est d'usage de séparer les croches suivant les syllabes du texte.
- **Dièse** : altération prenant la forme d'un « # » placé devant une note et la haussant d'un demi-ton. Ce terme provient du mot grec passé en latin *diesis*, signifiant intervalle. Le double-dièse hausse une note de deux demi-tons.
- **Duo** : groupe de deux musiciens. Certaines partitions portant ce même nom sont d'ailleurs également intitulés « duo » ce qui peut vouloir dire qu'il n'y a effectivement que deux musiciens, mais aussi que l'œuvre est destinée à deux solistes accompagnés, comme c'est le cas du *Duo des chats* de Rossini.
- **Forte** : (se prononce « forté »), signe de nuance indiquant qu'un passage doit se jouer encore plus fort.

■ **Fortissimo** : signe de nuance signifiant très fort.

■ **Fugue** : composition musicale polyphonique (souvent à quatre parties), contrapunctique (utilisant le contrepoint) dérivée du canon, de haut niveau technique, reposant sur une succession d'entrées d'un thème principal (le « sujet ») exposé tantôt à la tonique, tantôt à la dominante. On en trouve principalement à l'époque baroque, dans des pièces pour clavier et dans des musiques religieuses chorales.

■ **Harmonie** : une des composantes de l'écriture musicale, qui consiste à envisager la musique horizontalement, sous l'angle des accords et de leurs enchaînements, en fonction d'un style choisi. Les instruments à vent d'un orchestre symphonique (bois et cuivres). Les bois seuls sont parfois appelés la « petite harmonie ».

■ **Moderato** : expression relative au tempo signifiant « à jouer d'allure modérée », ce qui veut dire, en dépit du côté lapalissade de cette définition, ni trop lent, ni trop rapide.

■ **Mouvement** : synonyme de vitesse, tempo. Ce terme est surtout employé dans les expressions « mouvement métronomique » ou « indications de mouvement ». Direction de ligne musicale. Morceau complet constituant une partie d'une pièce plus importante. C'est ainsi qu'un concerto se compose souvent de trois mouvements : un premier (rapide), un deuxième (plus lent) et un troisième (rapide). Une symphonie en comporte généralement quatre.

■ **Musique baroque** : se dit de la musique écrite à partir de 1600 environ, époque des premières tentatives de création de l'opéra, jusqu'en 1750, date de la disparition de Jean-Sébastien Bach. Cette époque se caractérise par l'emploi de la basse continue et d'une écriture focalisée sur les deux parties extrêmes dessus-basse, une grande attention portée aux solistes.

■ **Musique de chambre** : musique écrite pour un petit nombre d'exécutants, généralement solistes. Le nombre varie de deux à une dizaine, ce qui inclut les duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, septuors, octuors, nonets et dixtuors (les deux derniers sont rares). Le mot « chambre » veut simplement dire « pièce », autrement dit un lieu qui n'est ni une église, ni un opéra, ni une salle de concert au sens traditionnel, mais plutôt une pièce tout de même assez vaste pour accueillir les musiciens ainsi qu'un public restreint.

■ **Musique classique** : période musicale allant de la mort de Jean-Sébastien Bach (1750) jusqu'à 1830 environ, date considérée comme le début de la période suivante. L'adjectif « classique » a été donné au XIXe siècle car cette période leur semblait constituer une sorte de modèle dont les compositeurs devaient s'inspirer. On peut la caractériser rapidement en disant qu'elle a vu naître la symphonie et le piano tout en simplifiant et allégeant l'écriture musicale. Les styles baroques nationaux de l'époque précédente ont fusionné pour donner naissance à une véritable musique européenne.

■ **Musique contemporaine** : appellation qui s'applique à toute la musique savante produite depuis 1945. Il serait sans doute temps d'inventer un terme plus adéquat car les contemporains sont par définition ceux qui vivent en même temps que nous alors que les musiciens actifs après la seconde guerre mondiale, toujours concernés par cet adjectif, disparaissent les uns après les autres. Deux grands courants dominent : les tenants d'une musique résolument atonale, refusant l'emploi des accords connus au sens traditionnel, et ceux les admettant dans leur langage, les considérant comme des objets sonores parmi d'autres.

■ **Nocturne** : Pièce musicale destinée à être interprétée en soirée. Il s'agit le plus souvent d'une pièce pour le piano, comme les *Nocturnes* de Frédéric Chopin. Certains mouvements de symphonie peuvent également porter le titre de nocturne, en indiquant par là le caractère sombre qui doit leur être associé.

■ **Note** : plus petite unité musicale qui contient, dans un seul signe, au moins deux informations indispensables. Tout d'abord la hauteur repérable à l'emplacement vertical de la note sur la portée, puis sa durée, indiquée par son dessin.

■ **Octave** : intervalle musical dont les bornes se trouvent à huit notes de distance et portent le même nom. L'octave supérieure d'une note se situe sept notes plus haut, tandis que l'octave inférieure est jouée sept notes plus bas.

■ **Ouverture** : depuis le XVIIe siècle, c'est une pièce orchestrale débutant un opéra. C'est également le premier morceau d'une suite instrumentale ou orchestrale.

■ **Partition** : représentation graphique d'un morceau de musique sous forme de notes placées sur et entre des lignes, complétées par une importante signalétique servant à préciser et à affiner le jeu. Une partition peut être la trace écrite d'un morceau complet dans son effectif, ou bien n'être qu'une partie séparée, autrement dit la musique qui n'est destinée qu'à un seul des interprètes de l'ensemble. Plus la musique est récente, plus la partition est précise et comporte d'indications.

■ **Prélude** : morceau instrumental ou orchestral se plaçant au début d'une série de plusieurs. Il sert la plupart du temps à préparer l'auditeur à ce qui suit, qui est généralement musicalement plus recherché.

■ **Pulsation** : battement virtuel régulier sur lequel s'appuient les durées des notes. Ce battement produit des pulsations. A partir de ces dernières, on peut alors déterminer précisément la durée des notes.

■ **Quatuor** : sans autre précision, un quatuor est un ensemble de quatre personnes, chanteurs ou instrumentistes. Dans la musique classique, le quatuor le plus standard est le quatuor à cordes qui est composé de deux violons, d'un alto et d'un violoncelle. L'expression « les instruments du quatuor » implique également le quatrième membre de la famille du violon, à savoir la contrebasse.

■ **Quintette** : formation de cinq instruments ou chanteurs. Il existe deux formules principales quintettes : le quintette à cordes (2 violons, 1 alto, 1 violoncelle et une contrebasse ou 2 violons, 2 altos et 1 violoncelle, ou 2 violons, 1 alto et 2 violoncelles) et le quintette à vent (flûte, hautbois, cor, clarinette et basson). Le quintette avec piano concerne également la formule piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse.

■ **Récitatif** : dans le domaine de l'opéra, moment particulier pendant lequel le chanteur s'exprime avec un débit de paroles assez élevé, soutenu par un accompagnement orchestral simple. Le récitatif fait avancer l'action ; il est souvent le moyen privilégié pour faire dialoguer deux personnages.

■ **Scherzo** : Ce mot désigne ordinairement le troisième morceau d'une sonate ou d'une symphonie, du moins depuis Beethoven qui a ordinairement remplacé de la sorte le menuet qui figure à cette place dans les œuvres de ses prédécesseurs immédiats.

■ **Solo** : Bref passage d'un morceau d'orchestre dans lequel un instrument joue « à découvert ». Dans un mouvement de concerto, un solo s'oppose à un tutti, et voit le soliste s'exprimer, en étant ou non accompagné. Ancien nom d'une composition écrite pour un instrument mélodique et accompagnement.

■ **Sonate** : Composition musicale destinée à un ou plusieurs instruments (sonate=pour faire sonner). Les formes primitives de l'époque baroque comportaient un nombre très variable de mouvements ainsi qu'une dichotomie dans le style. Il existait des sonates dites « de chambre », à l'atmosphère plutôt légère et aux rythmes apparentés à la danse, et des sonates dites « d'église », dans lesquelles les mouvements étaient d'une écriture plus sévère. Au milieu du XVIIIe siècle la fusion de ces styles s'est opérée. Une certaine standardisation se fait alors jour dans des œuvres en trois ou quatre mouvements, assez éloignés de leurs deux modèles originels. A partir de l'époque romantique, le cadre de la sonate n'est plus aussi rigide et l'on trouve des œuvres écrites avec un nombre variable de mouvements.

■ **Tessiture** : Ensemble des notes que peut émettre une voix ou un instrument avec le maximum d'aisance.

■ **Thème** : Mélodie principale d'un morceau, qui pourra être entendu plusieurs fois.

■ **Ton** : Intervalle comprenant deux demi-tons. Ainsi, entre do et ré ou bien entre sol et la.

■ **Tutti** : (*tous* en italien) Passage orchestral qui voit tous les instruments jouer. Il se rencontre bien évidemment dans une symphonie, mais également dans un concerto, entre deux interventions du soliste. L'opposé de tutti est le solo. A l'orgue, registration fournie mélangeant de nombreux jeux de manière à obtenir un puissant volume sonore.

■ Dessin/Coloriage

Faire faire un dessin aux enfants à leur retour du concert. Il servira de critique et/ou de remerciements que vous adresserez aux musiciens de l'Orchestre.

■ Bricolage

Matériel : 1 petite boîte en carton ou en bois par enfant

Morceaux de tissus, journaux, cailloux, bois, paille, petits jouets, papiers colorés, peintures, pâtes alimentaires ...

Le professeur choisit un conte et raconte l'histoire.

Les enfants fabriquent un petit décor pour illustrer l'histoire et la musique entendues.

Diffuser la musique pendant le bricolage.

Chaque enfant imagine un nouveau titre.

■ À quoi sert la musique ?

Chaque enfant amène son disque préféré

Rechercher la diversité, musique classique, folklore du monde, rap, rock, chant religieux, film ...

Sélectionner 4 courts passages, les plus différents possibles

Par exemple :

1 chant religieux

1 symphonie

1 musique de cérémonie (mariage, hymne national...)

1 musique de rap

Comparer les différents morceaux :

Quand les a-t-on composés ?

Pour quelle occasion ?

À quoi servent-ils ?

Qu'est-ce qui change entre les époques ?

Qu'est-ce qui change entre les morceaux ? (Rythme, tonalité, instruments, voix ...)

Les écoute-t-on toujours aujourd'hui ? Quand ?

Quels sentiments éprouve-t-on en les écoutant ?

Établir des liens entre les rythmes et ce qui est exprimé :

Lenteur : Tristesse ; Solennité ; Calme

Force : Joie ; Apothéose ; Drame

Rapidité : Gaieté ; Angoisse ; Tension



■ Parmi ces instruments, inscris le numéro de ceux qui font partie de la famille

des cuivres : des bois.....

des cordes : des percussions :



Jeu issu du hors-série En avant la musique du magazine Georges | Réponses :

Cordes : 3 (Violon), 5 (Violoncelle) - Percussion : 7 (triangle), 8 (caisse claire)

Cuivres : 1 (tuba), 6 (trombone), 9 (cor) - Bois : 2 (clarinette), 4 (basson)

PARTIE 2

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Conception : Anne-Marie Pradalié
conseillère pédagogique départementale en musique

Contact : anne-marie.pradalie@ac-toulouse.fr

Tél : 05 34 44 89 23

PRÉPARATION AU CONCERT

Qu'est-ce qu'écouter ?

L'écoute d'un fragment musical est d'abord globale. Ce que saisit l'oreille est un tout sonore ayant une cohérence propre qui procure un sentiment de plaisir ou non. Mais cette première écoute ne permet pas de distinguer comment s'agencent les différents éléments sonores qui constituent la musique que l'on entend. Pour prendre conscience de cette construction, pour pouvoir en apprécier les effets et attendre leur réapparition lors d'écoutes ultérieures, il faut « combattre l'effet de prégnance et de centration » lié à une première écoute globale, « en favorisant le processus de décentration » (*J. Ribière-Raverlat dans « Développer les capacités d'écoute à l'école »*). Ce processus de décentration rend possible la concentration de l'attention de l'auditeur sur un élément musical particulier (l'accompagnement instrumental par exemple). Une consigne d'écoute est donnée pour permettre cette décentration.

Écouter à l'école

Où écouter ? Dans la classe, dans le coin regroupement, dans la salle de jeu...

Comment écouter ?

Organisation matérielle

Installation des élèves, installation du maître/ de la maîtresse

Source sonore : lecteur de CD, repérage des pistes que l'on veut faire écouter, manipulation aisée

Présence ou non d'outils : tableau, images, photos, schéma, petites percussions

Extraits musicaux : Par pièces (durée courte), pas forcément dans l'ordre donné par le compositeur.

Ritualisation : Mettre les élèves en attente de ce qui va se passer

Écoute analytique statique

Annoncer dans le déroulé de la journée ce moment particulier où l'on va écouter de la musique

Arriver silencieusement sur le lieu où l'on va écouter

Ôter ses chaussures et s'installer sur un tapis

Mettre symboliquement « ses oreilles de musicien »

Écoute analytique dynamique

Arriver silencieusement sur le lieu où l'on va écouter

Se préparer corporellement (étirements, bâillements, jeux de concentration)

S'habituer à différencier les temps de réponses corporelles aux consignes données pour écouter la musique et les temps de regroupement où les échanges se font dans le respect des propos énoncés.

Écouter au concert

Le lieu culturel : Présentation d'une salle de concert : la Halle aux grains



Extérieur



Intérieur

Qu'est-ce qu'une salle de spectacle ? – Des espaces très différenciés :

Pour les artistes. Ce que l'on voit : la scène et ce que l'on ne voit pas : les loges, les coulisses

Pour les spectateurs. L'entrée, les couloirs, la salle elle-même avec les fauteuils (la disposition des places)

Grandeur du lieu : préparer les élèves des divers sentiments qu'ils pourront éprouver dans ce lieu très vaste.

Les codes à respecter :

- se déplacer calmement
- se tenir correctement
- parler doucement quand c'est possible (avant et après le spectacle)
- Être assis correctement et tranquillement sur son fauteuil

L'enfant auditeur/spectateur averti

Le comportement → Les codes à respecter

La préparation en amont du concert va mettre en « appétit » d'écoute l'enfant qui pourra ainsi goûter chaque moment du concert :

- L'installation paisible
- L'attente avant que le concert commence
- L'accueil et l'installation des musiciens
- Le concert lui-même
- Les applaudissements
- Le retour vers le bus et l'école.

L'écoute

Les enfants, pour la majorité, vont expérimenter pour la première fois l'écoute en direct de musique : c'est un moment intense de plaisir.

La disponibilité corporelle et intellectuelle doit être la plus grande possible. Elle est dépendante des conditions matérielles (confort du corps) et de la préparation en classe (attente d'événements sonores et musicaux connus).

L'analyse et le plaisir esthétique

A la suite du concert à « chaud » et en classe, les enfants vont faire part de leurs propres sentiments et émotions liés à ce spectacle :

- Ont-ils aimé ce qu'ils ont vu et entendu ? Qu'est-ce qu'ils ont le plus aimé, le moins aimé ? Pourquoi ?
- Est-ce que c'était pareil que ce qu'ils ont entendu avant le concert ? Qu'est-ce qui était pareil/pas pareil ?
- Est-ce à quoi ils s'attendaient ? Pourquoi ?

Recueillir tout ce qui a été remarqué, découvert à propos de l'orchestre et du conteur, de la musique et du conte, du lieu pour enrichir le travail de préparation à ce concert.

Qu'écoute-t-on dans une pièce musicale ?

Voici quelques pistes pour vous aider :

■ **Mélodie** : C'est la partie de la musique qu'on peut fredonner, siffler ou chanter. On dit aussi un *air*. Certaines mélodies *bondissantes* sont difficiles à chanter, mais faciles à jouer sur un instrument comme le violon. Vous n'auriez probablement aucun mal à chanter la mélodie du *largo* de « l'Hiver ».

■ **Mesure** : C'est la partie de la musique qui permet de taper du pied. Les mesures les plus courantes regroupent deux, trois ou quatre battements, appelés *temps*. Essayez de suivre la mesure en écoutant la musique. Nous vous suggérons de commencer par le début de « l'Automne », une mesure à quatre temps.

■ **Tempo** : C'est la vitesse d'exécution de la musique, qui peut varier du très lent au très rapide. On utilise généralement des termes italiens pour décrire le tempo : par exemple, *adagio* veut dire très lentement; *andante*, modérément; *allegro*, vivement; *presto*, très vite. Vivaldi demande que le premier mouvement de « l'Automne » soit joué *allegro*, et le second *adagio*.

■ **Dynamique** : La dynamique désigne les variations du volume sonore (fort ou bas) auquel la musique doit être jouée. Dans la musique baroque, il est fréquent que le volume varie brusquement plutôt que graduellement. Cela est particulièrement évident dans les premiers moments du « Printemps ».

■ **Timbre** : C'est la sonorité propre à chaque instrument. Le son aigu du violon diffère sensiblement de celui, plus grave, de l'alto et de la voix profonde du violoncelle, même si les trois jouent exactement la même note. Un passage du premier mouvement de « l'Été » offre un exemple saisissant du contraste des timbres entre les violons et les violoncelles.

■ **Harmonie** : Derrière la mélodie, on peut entendre des groupes de notes appelés *accords*, qui ont chacun leur son propre. Ces accords peuvent se suffire à eux-mêmes ou appuyer une mélodie. Le compositeur les emploie pour créer le climat qu'il veut établir à chaque moment. Écoutez le début de « l'Hiver » : nulle mélodie, presque aucun rythme, mais quelle harmonie! Vivaldi maintient chaque accord sur huit temps égaux, avant de passer au suivant, et chaque nouvel accord est une surprise!

Découverte de l'orchestre symphonique

Références discographiques :

Sur la composition d'un orchestre classique, on pourra consulter les différentes pages du site http://www.musiquerostand.net/6___sequence_3___musique_interpretation_et_recreation.122.html#Les%20instruments%20%C3%A0%20cordes

Sur les différents agencements de différents orchestres, voir le diaporama proposé sur le site http://madamemusique.canalblog.com/albums/des_instruments_de_musique/index.html

L'orchestre à travers l'histoire occidentale

http://www.cndp.fr/crdp-reims/arts-culture/dossiers_peda/orchestre.pdf

Le monde des instruments des origines à nos jours éditions Fuzeau un livre 3 CD et un livret pour l'élève

Accordons nos violons : l'orchestre symphonique C'est pas sorcier Radio France

Autour de différents timbres d'instruments

■ Famille des cordes frottées

Le violon : *Rapsodie pour violon n° 1* Béla Bartok ; Stéphane Grappelli violoniste éclectique ; Pièces pour violons à travers le monde (cf encyclopédie Wikipédia)

Le violoncelle : Suite n°1 en sol majeur opus 72 de B. Britten ; Sonate opus 8 de Zoltan Kodaly ; Le cygne du *Carnaval des animaux* de C. Saint-Saëns ; Pièces d' Oscar Pettiford en Jazz

La contrebasse : "L'éléphant", pièce du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns ; Quintettes pour quatuor à cordes et contrebasse d'Antonin Dvorak et Darius Mihaud. Pièces de jazz où la contrebasse est très souvent présente.

■ Famille des cordes frappées

Le piano : Hémiones du *Carnaval des animaux* de C. Saint-Saëns ; Gymnopédies d'Eric Satie ; Concerto n°1 de Frédéric Chopin

■ Famille des percussions

The young person's guid to the orchestra de B. Britten ; Musique pour cordes percussions et célesta de Béla Bartok

■ Famille des vents : Les bois

La clarinette : *Pierre et le loup* : le chat ; Le *Concerto pour clarinette* en la majeur K 622 de Mozart ; *Rhapsody in blue* de G. Gershwin, Michel Portal dans des interprétations jazz.

La flûte traversière : *Pierre et le loup* : l'oiseau ; Concerto pour flûte et orchestre (1932) J. Ibert ; *Syrinx* C. Debussy.

Le cor anglais : Adagio du Concerto d'Aranjuez de J. Rodrigo (solo du début dans le mouvement central).

■ Famille des vents : Les cuivres

Le tuba : Instrument seul : Concerto en fa mineur pour tuba basse, tuba et orchestre symphonique Ralph Vaughan Williams ; Sonate pour tuba et piano Paul Hindemith

Dans l'orchestre : *Les Tableaux d'une exposition* (Modest Moussorgski, orchestration de Maurice Ravel) solo écrit pour tuba ténor en ut (tuba français), souvent joué par un euphonium ou un saxhorn basse) ; *Petrouchka* (Igor Stravinski) ; *An American in Paris* (George Gershwin)

La trompette : *Messe en si* de Jean-Sébastien Bach) que dans les œuvres profanes (2ème *Concerto brandebourgeois* BWV 1047 de Jean-Sébastien Bach, 1721) ; *Aida* de Giuseppe Verdi (1871) ; *La fanfare* Fanfare for the Common Man d'Aaron Copland ; Musique de rue, fanfares militaires, fanfares des balkan

■ Découverte d'autres instruments

- Par l'écoute d'œuvres
- Par la visualisation des instruments (en direct, sur des photos)
- Lors d'une visite de musiciens dans l'école
- Par l'informatique et internet

■ Reconnaissance de timbres :

- Lotos sonores
- Kim sonore

■ Familles d'instruments et modes de jeu

Classement des instruments de l'orchestre de l'œuvre écoutée mais aussi de tous les instruments de musique selon des critères de taille, de forme, de matières, de modes de jeu (gestes), de qualités de sons, d'ambitus (aigu-grave) ...

■ Fabrication d'instruments

Voir chez Fuzeau : « Nature et musique : Lutherie perpétuelle, lutherie éphémère » deux ouvrages consacrés à la réalisation d'instruments.

Voir Chez Lugdivine : « Archéo Musique » ; « Musique de légumes » ; « Musique du vent » ; « Rékupertou », des ouvrages proposant des réalisations d'instruments de toutes sortes.

Fabrication de machines à sons : à partir d'une structure support, organiser des corps sonores (peaux, métaux, terre, plastiques, papiers...) qui permettent la production de « musiques » que l'on enregistre, que l'on code. Ces machines à sons circulent de classe en classe et sont transformées par les élèves. Un guide d'utilisation s'enrichit peu à peu au cours du voyage des machines dans les différentes classes de l'école.

Autour du musicien et du chef d'orchestre

■ Geste instrumental, mode de jeu

- Répertorier tous les gestes qui permettent de jouer d'un instrument et les associer avec l'instrument.
- Travailler à partir de corps sonores. Les classer en fonction de gestes qui permettent de produire du son : gratter, frotter, taper, caresser, froisser... la main en contact direct avec « l'instrument », la main tenant une mailloche ou autre.
- Travailler les gestes producteurs de sons en fonction d'intentions musicales : jouer fort, jouer doucement, faire résonner, étouffer un son...

■ Le musicien, le chef d'orchestre

- Qui sont les musiciens ?
- Comment devient-on musicien d'orchestre ?
- En quoi consiste le travail d'un musicien d'orchestre ?

■ Pistes de travail en musique

Interpréter des chansons connues et qui s'y prêtent en variant les dispositifs : en deux groupes qui alternent, en plusieurs groupes, avec solistes et chœurs.

Proposer de réaliser des nuances d'intensité : très doux et très fort sans transition, au contraire de plus en plus fort, installer au silence à certains moments.

Proposer des chansons qui se prêtent à une interprétation avec accélération. Travailler la fin des chansons avec le ralenti qui indique que le chant se termine.

- Explorer en jeux vocaux : les nuances d'intensité : piano, pianissimo, mezzo forte ou mezzo piano, forte, fortissimo, les crescendi, les descrecendi, les dynamiques de tempi, lent, rapide, très rapide, de plus en plus vite, de plus en plus lent.
- Associer l'identification d'un thème musical à une réponse corporelle dans toute écoute musicale. Travailler en danse à partir de la musique (un extrait de 2min).
- Demander aux élèves d'imaginer une (des) histoire(s) à partir de la musique écoutée. Retranscrire ces histoires et les conserver pour qu'une fois le concert passé, la classe puisse comparer ses propositions avec celles des deux artistes.

■ Pour compléter ce dossier nous vous invitons consulter, le dossier pédagogique réalisé par le service éducatif de la Philharmonie de Paris

<http://digital.philharmoniedeparis.fr/1031337-diriger-l-oiseau-de-feu.aspx>