

orchestre
national
avignon
provence

À LA DÉCOUVERTE DE L'ORCHESTRE

Cahier pédagogique
Service des Actions Culturelles
avec la participation de
Geneviève Deleuze et Benoît Levesque





© Alexandra de Laminne

SOMMAIRE

Différents types d'orchestres	4
Ensemble baroque	4
Ensemble orchestral	4
Orchestre de chambre	4
Orchestre symphonique	5
Orchestre philharmonique	6
Les instruments de l'orchestre	6
Les cordes	6
Les vents (les bois, les cuivres)	8
Les percussions (les plus courantes/les moins courantes)	11
La disposition des instruments de l'orchestre	15
Apprendre à reconnaître les instruments de l'orchestre	17
Les cordes	17
Les bois	18
Les cuivres	19
Les percussions	20
La place du violon dans l'orchestre symphonique	21
Le 1 ^{er} violon solo super soliste	21
Le 1 ^{er} violon solo	22
Chefs d'attaque des 1 ^{ers} et des seconds violons	23
Les 1 ^{ers} et 2 ^{èmes} violons du rang	23
Evolution de l'orchestre occidental	24
Cordes et vents	26
Nomenclature ?	27
Le rôle du chef d'orchestre	29
Quelques pistes pour découvrir le rôle du chef d'orchestre	31
Partir à la découverte...	31
A la rencontre des différentes écoles de direction	31
Les traits caractéristiques des écoles nationales	32
Pour aller plus loin	34
Le répertoire de l'orchestre	35
La symphonie	35
Le concerto	36
L'ouverture	38
Le poème symphonique	40
Les répétitions de l'Orchestre national d'Avignon-Provence	41
Les concerts	41
Les opéras	42
Les rituels de l'orchestre	43
Durée du programme	43
Le début du concert	43
Applaudissements ?	43
Tenue de soirée exigée ?	44
Des propositions pour se préparer au concert	44
Quelques liens ressources	45
Des rendez-vous pour découvrir l'orchestre	47

DIFFERENTS TYPES D'ORCHESTRES

« Orchestre de chambre », « ensemble orchestral », « ensemble baroque », « orchestre symphonique » ou « philharmonique », il est parfois difficile de différencier les différents types d'orchestres. Voici quelques définitions pour y voir plus clair.

Ensemble baroque

Comme son nom l'indique, il est destiné à l'interprétation des œuvres du répertoire baroque (XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles). Par conséquent, les musiciens jouent sur des instruments d'époque avec du matériel d'époque (types d'archets, de cordes en boyaux)

Ensemble à géométrie variable, il peut être composé d'instruments de la famille des cordes frottées (violon, alto, violoncelle et contrebasse), des vents (flûte, hautbois, basson, trompette, cor) et des percussions (timbales). On peut aussi y retrouver des instruments tels que trombone à coulisse, le serpent, le cornet à bouquin etc.

Les instruments harmoniques chargés de jouer la basse continue (clavecin, orgue, théorbe, luth, guitare baroque) réalisent une improvisation fondée sur une basse chiffrée. Les instruments monodiques graves (violoncelle, viole de gambe, violone, basson) suivent le dessin de la basse en ornementant les notes importantes. L'ensemble baroque peut aussi être vocal.

Ensemble orchestral

Il s'agit d'un ensemble à géométrie variable généralement composé d'un instrument par partie. Il dépasse rarement la vingtaine de musiciens et il est toujours dirigé. Ce type d'ensemble peut permettre de jouer des versions réduites des œuvres du grand répertoire dans les salles où il n'est pas possible d'accueillir un orchestre symphonique ou des œuvres en versions originales spécifiquement écrites pour des formations entre la musique de chambre et l'orchestre. Citons pour exemple des œuvres telles que *Siegfried Idyll* de Wagner ou encore *Aubade*, concerto pour piano et dix-huit instruments de Poulenc.

Orchestre de chambre

Les orchestres de chambre doivent leur nom au fait qu'ils faisaient partie de la suite qui accompagnait les nobles dans leurs résidences, donc dans des espaces réduits. Certaines œuvres pour orchestre de chambre peuvent être destinées à accompagner les rituels religieux et donc être exécutées dans les lieux de culte.

L'orchestre de chambre, interprète des œuvres du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècle et comporte entre 20 et 50 exécutants. Il est organisé autour du quintette des cordes frottées (premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles et contrebasses).

Il est toujours dirigé soit par le premier violon soit par un chef. Contrairement à l'ensemble orchestral, il ne s'agit pas d'un ensemble de solistes, les instrumentistes sont regroupés par pupitres. Ainsi, malgré son nom et le caractère parfois intimiste de ses représentations, l'orchestre de chambre n'appartient pas systématiquement au domaine de la musique de chambre.

Orchestre symphonique

L'orchestre symphonique a un effectif plus important que l'orchestre de chambre. L'effectif varie selon le répertoire interprété.

Si l'œuvre est d'époque classique, on compte un ensemble complet d'instruments à cordes (premiers violons, seconds violons, altos, violoncelles et contrebasses), les vents sont groupés par deux (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes) ainsi que quelques percussions (généralement deux timbales).

On appelle « Formation Mozart », un orchestre de quarante musiciens comme comme l'Orchestre national Avignon-Provence. C'est la taille qu'avait l'orchestre à la fin du XVIII^{ème} siècle, celui pour lequel ont été créées les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven.

Pendant la période romantique, l'effectif augmente considérablement, les instruments à vent sont généralement groupés par trois. Le piccolo, le cor anglais, la clarinette basse, le saxophone, le contrebasson, les trombones ou le tuba s'ajoutent à l'effectif classique. C'est aussi à cette période que l'ensemble des percussions s'étoffe et se diversifie. Pour la musique du XX^{ème} siècle, l'orchestre peut atteindre un effectif de 100 musiciens ou plus.

Quelques exemples d'effectif impressionnants :

Les Gurre-Lieder (ou Gurrelieder), œuvre pour voix et orchestre d'Arnold Schönberg (1899).

La Symphonie n° 8 en mi bémol majeur dite « des Mille » de Gustav Mahler (1906).

Lorsque l'orchestre symphonique interprète des opéras ou des ballets, il est placé dans la fosse d'orchestre afin de laisser l'espace de la scène aux chanteurs/danseurs et à tout ce qui concerne la représentation scénique (décors, costumes, lumières et déplacements). Placé au centre de la fosse, sur un podium surélevé, le chef d'orchestre dirige à la fois les musiciens et les chanteurs. Il veille à réaliser un équilibre entre la scène et l'orchestre.



Orchestre national Avignon-Provence
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Orchestre philharmonique

L'orchestre philharmonique est le plus important des orchestres cités précédemment. Il est donc dirigé et comprend les instruments de l'orchestre symphonique auxquels s'ajoutent parfois des chanteurs (solistes et choristes).

Les instruments sont plus nombreux que dans l'orchestre symphonique (tuttistes et solistes), la petite et la grande harmonie renforcées et/ou dédoublées etc.

Le mot « philharmonique » évoque un fort rapport à l'histoire. Il sous-entend aussi une gouvernance particulière se rapprochant de l'autogestion (par les musiciens ou les grands amateurs de musique symphonique) bien que cette dimension ait évolué.

LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE

Les cordes

Les instruments à cordes sont à leur tour divisés en plusieurs familles :

- les cordes pincées : la harpe
- les cordes frappées : le piano
- les cordes frottées : les violons, altos, violoncelles et contrebasses

Notons que les instruments à archet tels que le violon ou la contrebasse, peuvent être aussi joués en pinçant les cordes. On appelle ce mode de jeu « pizzicato ». Le son résonne dans la table d'harmonie. Il est donc amplifié.

Le principe de fonctionnement de la plupart des instruments à cordes est basé sur le son obtenu par la vibration des cordes provoqué par le frottement de l'archet. Il est amplifié via le chevalet et l'âme par la caisse de résonance. Prenons l'exemple du violon :

L'âme n'est pas sur le dessin. Elle se situe à l'intérieur de la caisse sous le pied droit du chevalet.



• Table d'harmonie

• Volute

• Chevilles

• Archet

• Manche

• Ouïe en F

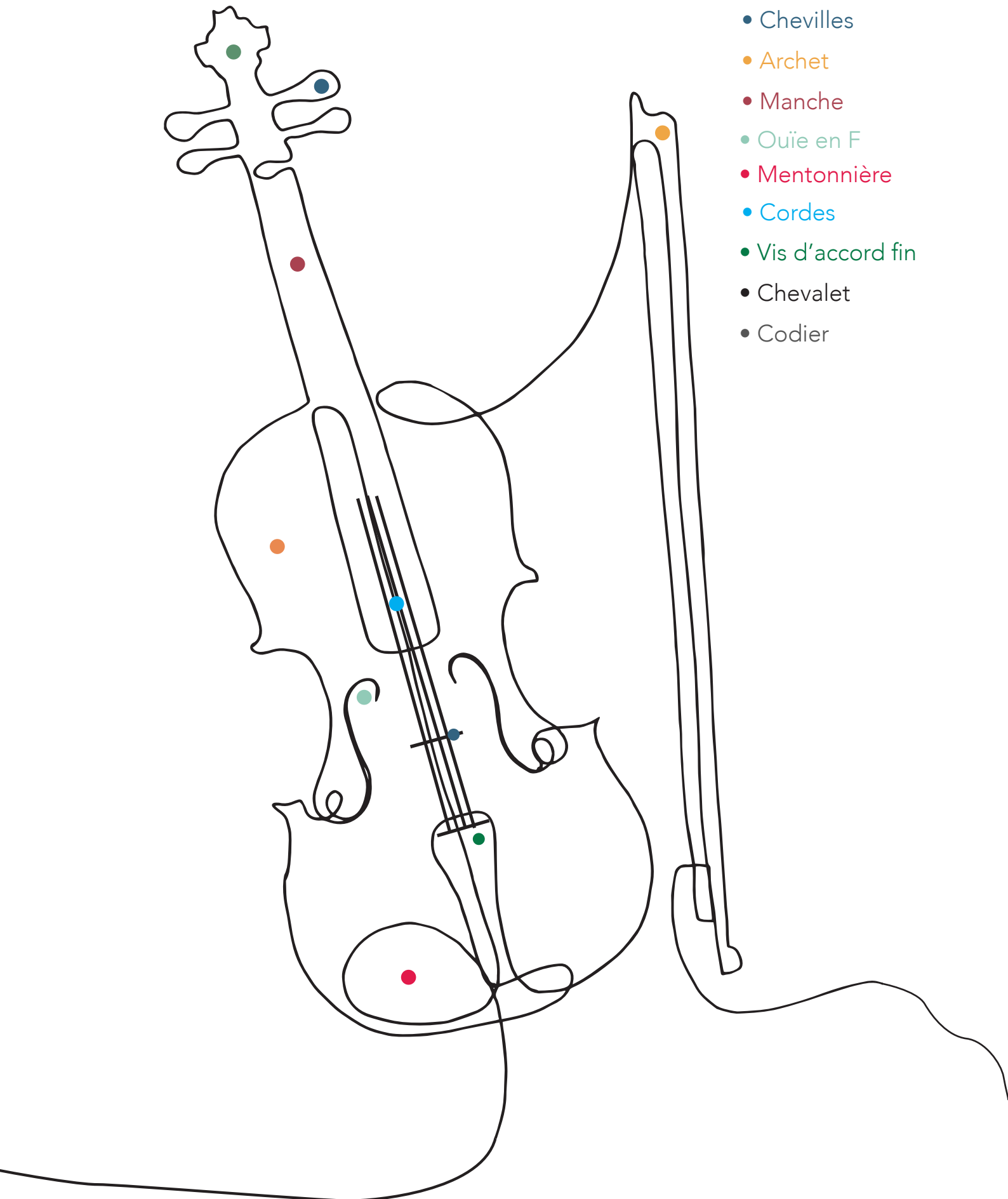
• Mentonnière

• Cordes

• Vis d'accord fin

• Chevalet

• Codier



Les vents

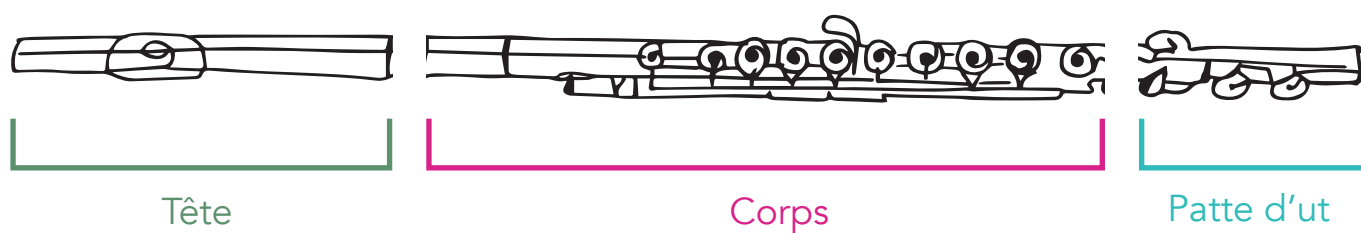
Les instruments à vent sont tous les instruments dans lesquels il faut souffler pour émettre un son. Ces instruments sont classés en deux catégories : les bois et les cuivres.

Les bois :

Les bois comprennent les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons... Ces instruments ont une origine très ancienne et leurs « ancêtres » étaient fabriqués en bois. C'est pourquoi nous donnons ce nom à cette catégorie. Aujourd'hui, les instruments peuvent être en métal ou, comme à l'origine, en bois.

Pour leur fonctionnement, l'air envoyé dans l'embouchure sort par les différents trous du corps de l'instrument et l'instrumentiste détermine la hauteur des sons par le choix des trous qu'il bouche directement avec les doigts ou à l'aide de clés.

En dépit de sa facture métallique, le saxophone appartient à la famille des bois en raison de la présence d'une anche pour l'émission du son.

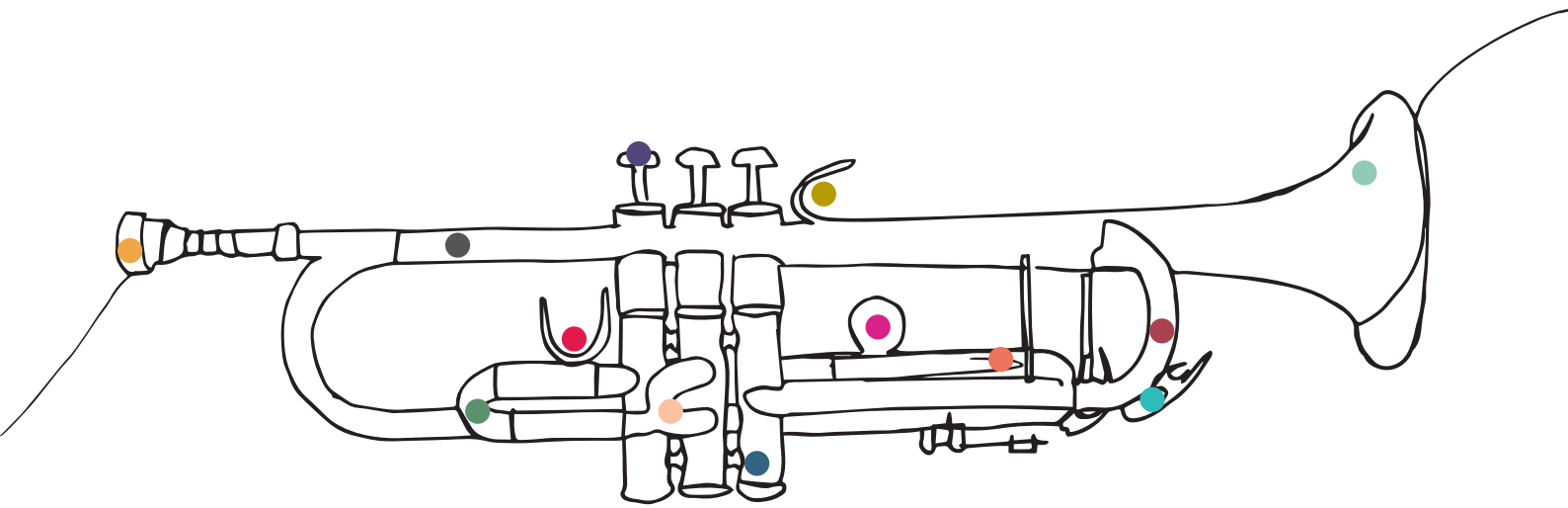


- Clés de pouce
- Plaque d'embouchure

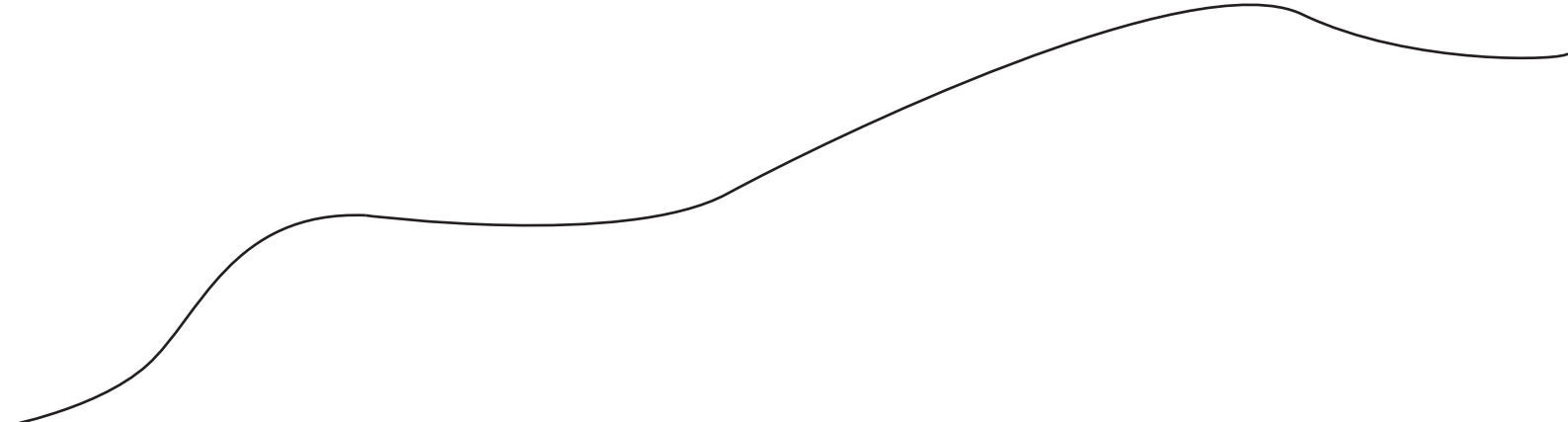
Les cuivres :

Les cuivres comportent la trompette, le trombone, le tuba, le cor... Ce sont les instruments qui brillent dans l'orchestre.

Quand le musicien souffle dans l'embouchure de ces instruments, ses lèvres font vibrer l'air et cela produit un son. Les notes s'obtiennent en actionnant des pistons qui ouvrent et referment des tuyaux ou une coulisse (trombone). Le timbre des cuivres dépend de leur facture. De la longueur de leurs tuyaux dépend leur ambitus sonore, c'est-à-dire l'espace compris entre la note la plus grave et la plus aiguë possibles de l'instrument donné.



- Embouchure
- Branche d'embouchure
- Coulisse mobile du 1er piston
- Crochet de pouce
- Bouton de piston
- Coulisse mobile du 2ème piston
- Bloc piston
- Crochet de petit doigt
- Bague de 3ème coulisse
- Coulisse mobile du 3ème piston
- Clé d'eau
- Coulisse d'accord
- Pavillon



Les percussions

Les percussions sont des instruments sur lesquels il faut effectuer un « choc » (percuter) pour produire un son. Ces instruments produisent une grande variété de sons : on peut les secouer, les frapper, les frotter... Il existe un nombre illimité de percussions. Les matières utilisées pour les fabriquer sont diverses : bois, peau, métal... Il existe des percussions à sons fixes et des percussions à sons variables.

Les percussions ont une fonction principalement rythmique et timbrale. Seuls quelques-uns peuvent produire de véritables mélodies (les claviers par exemple xylophone, marimba etc.). En général, on s'en sert pour donner une vigueur rythmique à une phrase mélodique et lui donner du rythme (les toms ou les cymbales etc.), ou pour imiter ou évoquer un objet, un paysage ou une atmosphère. Ainsi, les castagnettes sont souvent sollicitées dans les musiques ibériques.

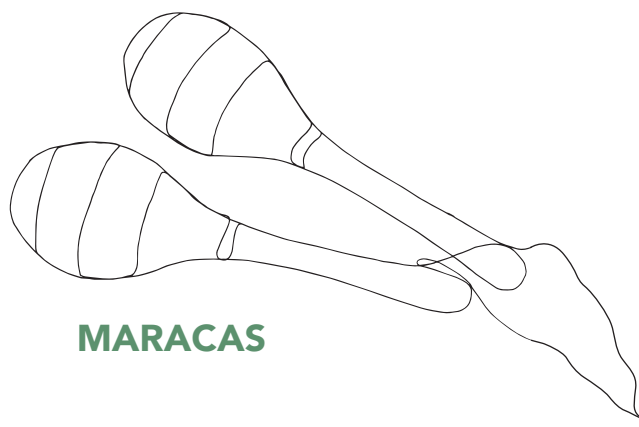
Souvent, à la fin d'un morceau majestueux et imposant, les dernières notes de musique sont amplifiées par l'intervention des percussions, grâce au timbales au tam, au gong par exemple.

Un ensemble à percussions peut être rassemblé chez soi : on peut taper sur des casseroles, utiliser deux planches en bois pour faire le bruit d'une claque ou encore fabriquer des instruments de percussions avec ce [KIT](#).

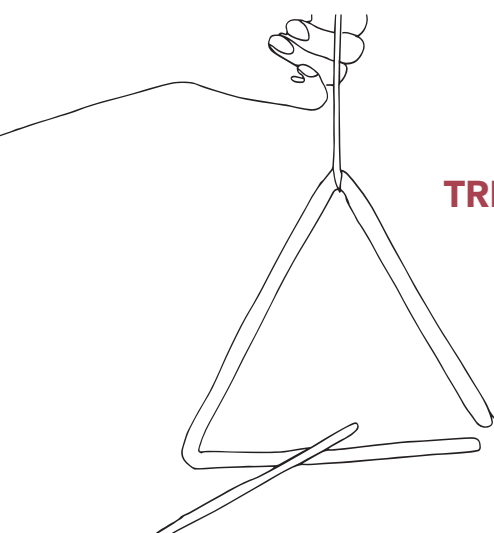
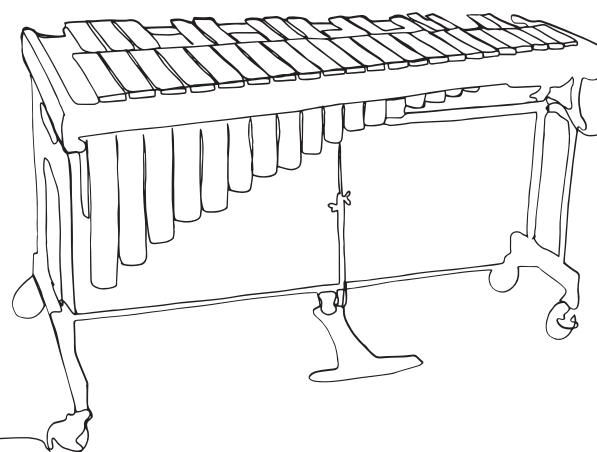
Quelques percussions

Les plus connues

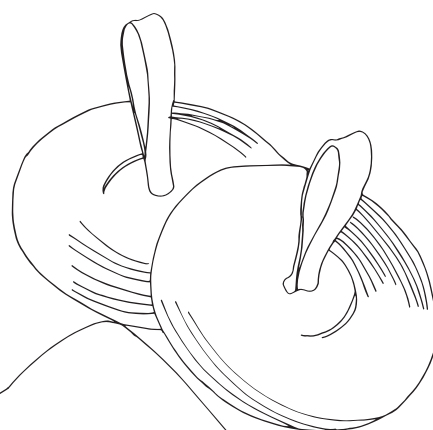
VIBRAPHONE



MARACAS



TRIANGLE

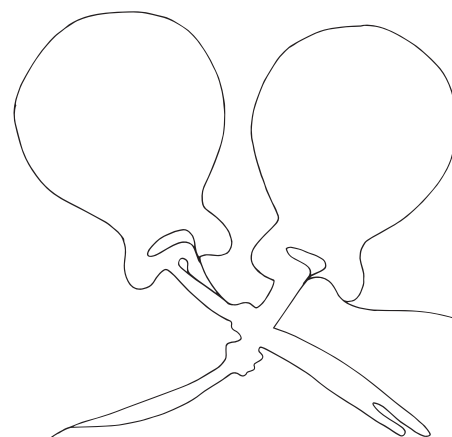


CYMBALLES

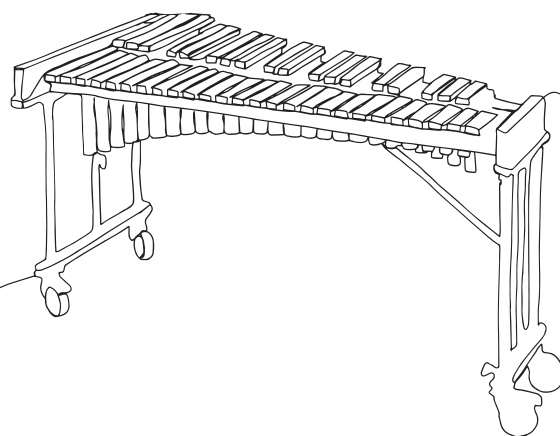


TIMBALES

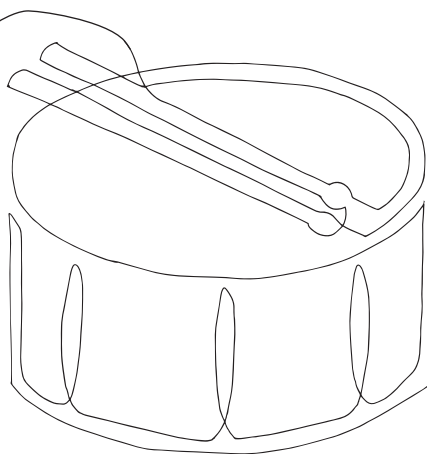
CASTAGNETTES



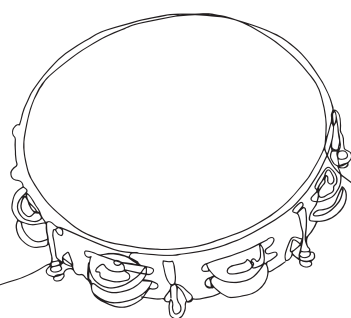
XYLOPHONE



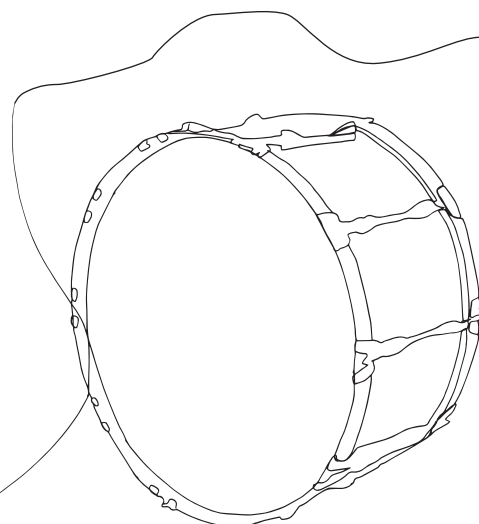
TAMBOUR



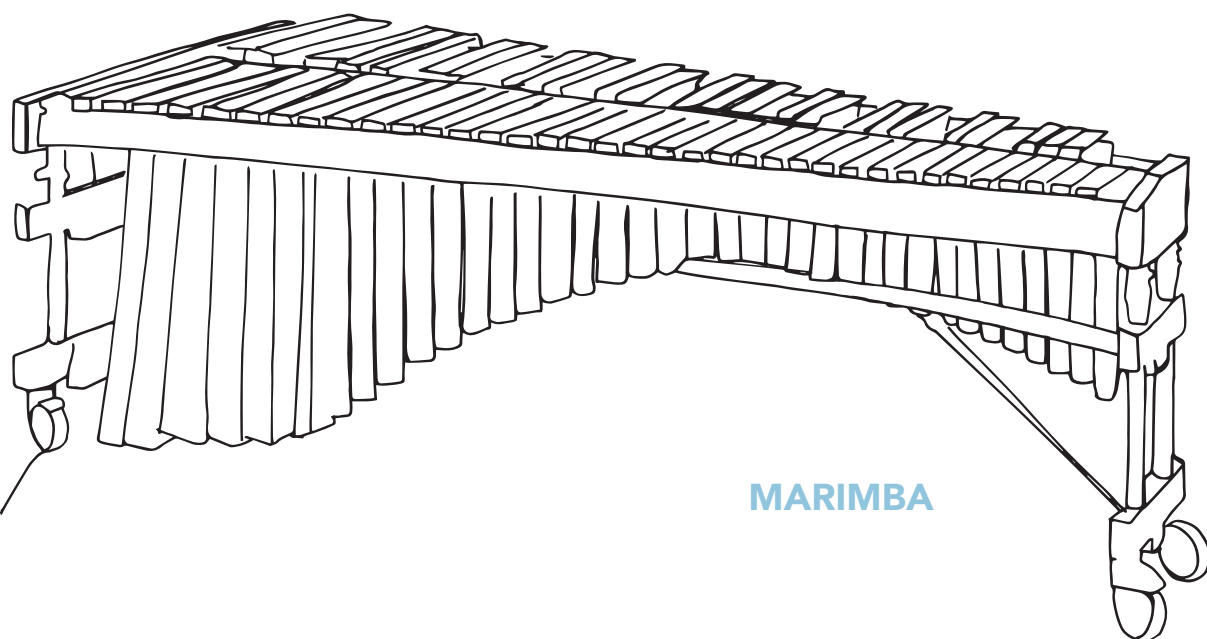
TAMBOURIN



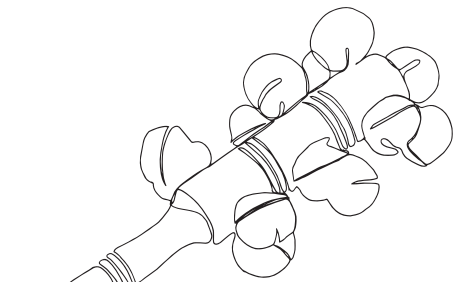
GROSSE CAISSE



MARIMBA

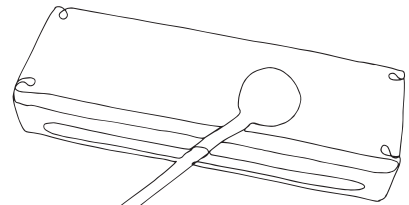


D'autres... moins courantes

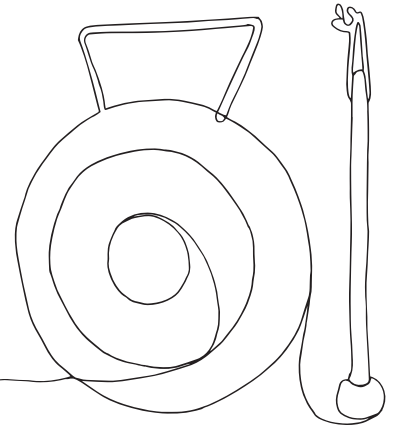


GRELOTS

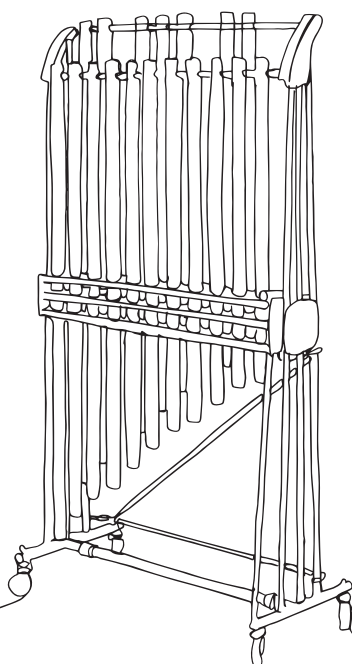
WOODBLOCK



GUIRO



GONG



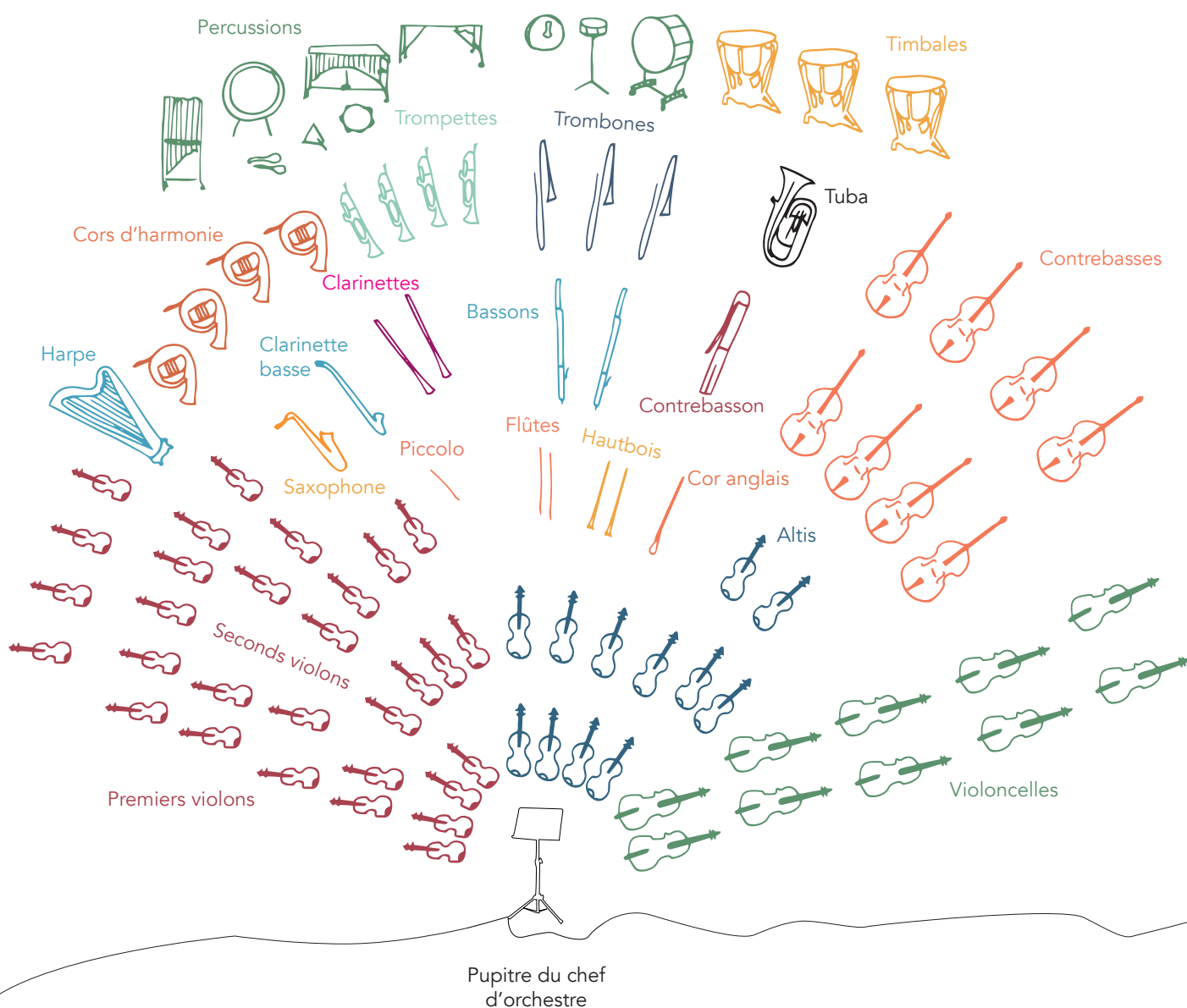
CLOCHES TUBULAIRES

BONGOS



LA DISPOSITION DES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE

Ces trois familles d'instruments (cordes, vents, percussions) sont disposées de manière à réaliser un équilibre acoustique déterminé par le volume sonore de chaque instrument.



Composition de l'orchestre symphonique (disposition européenne, que certains appellent « allemande », d'autres « française »)

Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

La disposition des instruments de l'orchestre en demi-cercle autour du chef d'orchestre est liée aux commodités de vision de ce dernier.

Cette disposition est aussi variable et dépend du choix du chef d'orchestre. Le plus souvent en France, les chefs choisissent la disposition française (aussi appelée disposition « européenne » ou « allemande » voir schéma).

On peut voir plus rarement la disposition viennoise : violons 1 (à gauche) violons 2 (à droite) en vis-à-vis. Dans cette disposition, les violoncelles prennent la place des violons 2 et les altos celle des violoncelles dans la disposition française.

Les contrebasses peuvent être placées derrière les violoncelles et les violons 2 ou bien être en ligne au fond, derrière les percussions.

Ces choix sont liés aux œuvres programmées, à la configuration et l'acoustique du lieu de concert et à la disposition éventuellement voulue par le compositeur.

« La disposition et le regroupement des musiciens et des choristes rentrent dans les attributions du chef d'orchestre, surtout pour les concerts. Il est impossible d'indiquer d'une façon absolue le meilleur groupement du personnel dans un théâtre et dans une salle de concert : la forme et l'arrangement de l'intérieur des salles influant nécessairement sur les déterminations à prendre en pareil cas. Ajoutons qu'elles dépendent en outre du nombre des exécutants qu'il s'agit de grouper, et dans quelques occasions, du mode de composition adopté par l'auteur de l'œuvre qu'on exécute. »

Berlioz Le Chef d'Orchestre, Théorie de son art

APPRENDRE À RECONNAITRE LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE

Les cordes

Violon

Sonates et Partitas pour violon seul de Johann Sebastian Bach (1720)

Les Quatre Saisons d'Antonio Vivaldi (1725)

Concerto pour violon en ré majeur de Johannes Brahms (1878)

Six sonates pour violon seul d'Eugène Ysaÿe (1923)

Tzigane pour violon et piano de Maurice Ravel (1924)

Alto

Freischütz de Carl Maria von Weber (1821)

Harold en Italie d'Hector Berlioz (1834)

« *Poème symphonique avec violoncelle principal* » *Don Quichotte* de Richard Strauss (1897)

Trio pour flûte alto et harpe de Claude Debussy (1915)

Concerto pour alto de Béla Bartók (1945)

Concerto pour alto de Krzysztof Penderecki (1988)

Violoncelle

Suites pour violoncelle seul de Johann Sebastian Bach (1720-1725)

Concerto pour violoncelle de Robert Schumann (1850)

Concerto pour violoncelle de Camille Saint-Saëns (1872)

Concerto pour violoncelle d'Edward Elgar (1919)

Ghirlarzana de Jacques Ibert (1951)

Trois strophes sur le nom de Sacher d'Henri Dutilleul (1982)

Contrebasse

Concerto n°1 et n°2 de Giovanni Bottesini

Concertino pour contrebasse et orchestre à cordes de Lars Erik Larsson (1955-57)

Concerto pour contrebasse de Jan Křtitel Vaňhal (vers 1780)

Theraps pour contrebasse solo de Iannis Xenakis (1975-1976)

Bass Trip de Peteris Vasks (2002)

Piano

Concerto pour piano et orchestre n°23 de Wolfgang Amadeus Mozart (1786)

Sonate pour piano n°2 « Appassionata » de Ludwig van Beethoven (1804-1805)

Concerto pour piano et orchestre de Maurice Ravel (1929-1931)

Concerto pour deux pianos et orchestre de Francis Poulenc (1932)

Davidsbündlertänze de Robert Schumann (1837)

Ma Mère l'Oye de Maurice Ravel (1911)

Harpe

Concerto pour flûte et harpe de Wolfgang Amadeus Mozart (1778)

L'Enfance du Christ d'Hector Berlioz (1854)

Danse sacrée et danse profane de Claude Debussy (1904)

Sequenza II de Luciano Berio (1963)

Les bois

Flûte traversière

Badinerie de la 2ème Suite de Jean-Sébastien Bach (1739)

3ème mouvement : Rondeau du Concerto pour flûte et orchestre K 314 de Wolfgang Amadeus Mozart (1778)

«*Au matin*» - Prélude de Peer Gynt d'Edouard Grieg (1876)

Sonate pour flûte, alto et harpe de Claude Debussy (1915)

Piccolo

Danse chinoise extrait de *Casse-Noisette* de Piotr Ilitch Tchaïkovski (1891-1892)

Marche hongroise extraite de *La Damnation de Faust* d'Hector Berlioz (1846)

Farandole - Suite n° 2 de *L'Arlésienne* de Georges Bizet (1872)

Piccolo de Karlheinz Stockhausen (1977)

Hautbois

Concerto pour hautbois en ré mineur d'Alessandro Marcello (1717)

Scène aux champs - 3ème mouvement de la Symphonie Fantastique d'Hector Berlioz (1830)

Élégie de la Sonate pour hautbois et piano de Francis Poulenc (1962)

Sequenza VII de Luciano Berio (1969)

Clarinete

Concerto pour clarinette et orchestre K 622 de Wolfgang Amadeus Mozart (1791)

Ouverture de l'opéra Le Freischütz de Carl Maria von Weber (1821)

Fantasiestücke pour clarinette et piano de Robert Schumann (1849)

Quatre Pièces pour clarinette et piano d'Alban Berg (1913)

Clarinete basse

Ernani (troisième acte) de Giuseppe Verdi (1844)

Tristan und Isolde (deuxième acte) de Richard Wagner (1865)

Première sonate pour clarinette basse et piano d'Othmar Schoeck (1931)

Concerto pour orchestre de Béla Bartók (1943)

Basson

Concerto pour hautbois de Wolfgang Amadeus Mozart (1774)

Concerto pour basson de Carl Maria von Weber (1811)

Romance pour basson et orchestre, op. 62 d'Edward Elgar (1910)

Scherzo pour deux bassons de Serge Prokofiev (1915)

Contrebasson

Entretiens de la belle et de la bête des Contes de ma Mère l'Oye de Maurice Ravel (1911)

Concerto pour contrebasson et orchestre de Donald Erb (1984)

Penance du film *Mission* d'Ennio Morricone (1986)

Concerto pour contrebasson et orchestre de Kalevi Aho (2004-2005)

Cor anglais

Ouverture du Carnaval romain d'Hector Berlioz (1844)

Tristan und Isolde de Richard Wagner (1865)

Siegfried de Richard Wagner (1876)

Sérénade pour cor anglais, cordes et timbales de Raffaele d'Alessandro (1936)

Autumn legend pour cor anglais et orchestre de William Alwyn (1954)

Les cuivres

Trompette

Concerto pour trompette de Joseph Haydn (1796)

Concerto pour trompette de Johann Nepomuk Hummel (1803)

Messa da requiem de Giuseppe Verdi (1874)

Parsifal de Richard Wagner (1878)

Trombone

Toccata initiale pour trombones et orgue de l'Orfeo de Monteverdi (1607)

Symphonie n°6 « Pastorale » de Ludwig van Beethoven (1808)

Grande Symphonie funèbre et triomphale pour chœur et orchestre d'harmonie d'Hector Berlioz (1840)

Sequenza V de Luciano Berio (1966)

Tuba

Siegfried de Richard Wagner (1876)

Ouverture tragique de Johannes Brahms (1880)

Concerto tuba d'Edward Gregson (1978)

Rebellion de François Thuillier (1999)

Cor d'harmonie

Concerto pour cor de Joseph Haydn (1762)

Pavane pour une infante défunte de Maurice Ravel (1899)

Concertino pour cor de Carl Maria von Weber (1806)

Octuor pour cordes et vents de Franz Schubert (1824)

Les percussions

Marimba

Concerto pour marimba, vibraphone et orchestre de Darius Milhaud (1947)

Nagoya marimbas de Steve Reich (1994)

Trio pour clarinette basse, marimba et contrebasse de Bernard Cavanna (2001)

Ardor et un Concerto pour marimba et orchestre de Erkki-Sven Tüür (2001-2002)

Xylophone

Salomé de Richard Strauss (1905)

Sixième Symphonie « Tragique » de Gustav Mahler (1906)

L'Oiseau de feu d'Igor Stravinski (1910)

Pli selon pli de Pierre Boulez (1962)

Vibraphone

Trois Petites Liturgies de la Présence divine d'Olivier Messiaen (1943)

Sinfonia sacra d'Antonio Veretti (1946)

Concerto pour vibraphone de Darius Milhaud (1947)

Air-Ré - pour violon et marimba/vibraphone de Philippe Leroux (1992)

Les ensembles de percussions de Iannis Xenakis :

Psappha pour percussions seules (instruments variables) (1976)

Rebonds pour percussions (1987-88)

Omega pour percussions solo et 13 musiciens (1997-2001)

LA PLACE DU VIOLON DANS L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

L'entrée du premier violon sur le plateau marque le premier pas du cérémonial qui prélude au concert symphonique. Quelle est donc la place de ce violon, qui occupe des rôles multiples dans l'orchestre ?

La place des instruments dans l'orchestre et le rôle joué par chacun des instrumentistes obéissent à une hiérarchie très codifiée.

Chez les violons, on distingue plusieurs catégories :

Violon solo super soliste

Violons solos

1^{er} chef d'attaque

Chefs d'attaque des 1^{ers} et 2^{nds} violons

Tuttistes

Pour une série de concerts donnés, les violons qui joueront telle ou telle partie ne pourront le faire qu'en fonction de la catégorie à laquelle ils appartiennent.

Il y a la chaise du 1^{er} violon, la chaise à gauche du 1^{er} violon, les chaises du 1^{er} rang, les chaises du 2^{ème} rang, etc. jusqu'au dernier rang.

Le super soliste occupe exclusivement « la chaise de droite » (la chaise au bord du plateau, à la gauche du chef d'orchestre).

Et pourtant, la place de chaque violoniste et la partition qu'il joue est absolument juste et nécessaire par rapport à l'œuvre qui est interprétée.

Pour une œuvre symphonique donnée, on distingue différents postes de violonistes :

Le violon solo super soliste

La plupart du temps, si cette place n'est pas tenue par le violon solo super soliste de l'orchestre, c'est un violoniste invité qui tient ce rôle de prestige. Il se tient debout à la gauche du chef d'orchestre et entre en même temps que lui. Il dialogue avec l'orchestre.

Cordelia Palm est violon solo supersoliste de l'Orchestre national Avignon-Provence.



Cordelia Palm, violon solo supersoliste.
© Sylvie Villeger

Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Le 1^{er} violon solo

Rôle tenu par le violon solo super soliste, ou l'un des violons solos ou éventuellement par un chef d'attaque, le 1^{er} violon solo a un rôle primordial dans l'orchestre. Il est le lien artistique entre le chef et l'orchestre. Si les musiciens ont des demandes à communiquer au chef, c'est lui qui se fera leur porte-parole. Si le chef parle une langue étrangère, le 1^{er} violon solo se fera son interprète.

Le 1^{er} violon solo est toujours remercié par le chef à la fin de l'exécution de l'œuvre, devant le public, et c'est lui qui donnera le signal aux musiciens de quitter le plateau quand les applaudissements et les rappels arriveront à leur terme à la fin du concert.

Il est également responsable de la justesse de l'accord de l'orchestre, même si ce n'est pas lui qui donne le « la » mais le 1^{er} hautbois.

Enfin, il peut être chargé de régler les coups d'archet des différentes partitions de cordes. Cependant, ce n'est pas forcément obligatoire, cela dépend des orchestres. Parfois il règle les parties des violons, puis ses choix seront transmis aux solistes de chaque pupitre de cordes de chaque pupitre (d'abord alto, puis violoncelle et enfin contrebasses). Ils choisiront eux-mêmes les coups d'archet afin de tenir compte des spécificités de chaque instrument.

Pourquoi règle-t-on les coups d'archets ?

- Pour des raisons musicales, de façon à ce que la dynamique des cordes soit identique : un « poussé » d'archet n'a pas la même énergie ni le même son qu'un « tiré ».
- Pour des raisons visuelles : peut-on imaginer un orchestre symphonique dans lequel les archets iraient dans tous les sens, sans aucune cohérence d'ensemble ?
- Pour des raisons de place : plus l'effectif d'un orchestre symphonique est grand, plus les musiciens sont proches les uns des autres, et si les archets n'allaient pas tous dans le même sens, on pourrait assister à des collisions parfois douloureuses.
- Une fois que le 1^{er} violon (et/ou les solistes cordes pour chacun des pupitres de cordes respectifs) a inscrit sur la partition d'orchestre les coups d'archet, par des symboles appropriés (V pour pousser et □ pour tirer), le bibliothécaire, David Gobbe à l'Orchestre national Avignon-Provence les transcrit sur chaque partie séparée, avant de les distribuer aux musiciens.

Les chefs d'attaque des 1^{ers} et des seconds violons

Dans quasiment toutes les œuvres symphoniques, il y a deux parties de violon, la première et la deuxième, avec parfois encore des dédoublements.

Selon l'effectif de l'orchestre, sa disposition, voire les demandes du compositeur, les deux groupes sont placés l'un à côté de l'autre, ou de part et d'autre du chef d'orchestre, ce qui modifie la perception sonore de l'orchestre. Chaque groupe est dirigé par un chef d'attaque, qui fait le lien entre le chef d'orchestre et les violons du rang.

Les 1^{ers} et 2^{èmes} violons du rang

Ces violonistes, que l'on appelle aussi les « tuttistes », constituent la masse orchestrale. Leur objectif est d'atteindre la plus grande cohérence d'ensemble possible. Ils doivent être à la recherche du timbre juste, de la dynamique requise pour répondre aux exigences de l'œuvre et à la demande artistique du chef d'orchestre.

Être 1^{er} ou 2^{ème} violon requiert des compétences complémentaires et il est important pour les violonistes de passer de l'un à l'autre pour ne pas toujours jouer dans le même registre.

Un premier violon joue dans un registre plus aigu, le son est plus tendu, les exigences de justesse sont plus grandes, il est plus exposé sur le plan de la virtuosité.

Un deuxième violon joue dans un registre plus grave, dans lequel le son est plus ample, plus rond. Il tient souvent un rôle plus rythmique.

Les violonistes de l'Orchestre national Avignon-Provence titulaires sont tous des musiciens de très haut niveau diplômés des Conservatoires internationaux, nationaux ou régionaux les plus réputés avec des 1^{er} prix (ou actuellement des diplômes équivalent aux grades de Licence ou de Master avec mention). La vie d'un musicien classique professionnel passe par les concours, et c'est sur concours que ces violonistes sont entrés à l'orchestre. La place qu'ils y occupent dépend aussi beaucoup de leur personnalité de musicien. Tous n'ont pas le tempérament d'un soliste.

Jouer une œuvre symphonique est une grande jubilation musicale collective, dans laquelle chacun a un rôle à jouer.

L'EVOLUTION DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

À partir de là, sur cette base hiérarchisée, où les cordes conservent le dernier mot et ont à charge la conduite du discours musical, une expansion très large devient possible, qui ne compromet pas l'unité du corps orchestral tant qu'est respectée une certaine répartition des rôles. De Haydn à Mahler et même à Richard Strauss, l'orchestre peut décupler son effectif, s'incorporer de nouveaux instruments (du côté des vents), c'est toujours le même orchestre, qui ne fait que progresser par addition, enrichissement, ornementation, sur une base immuable qui reste bien visible. On « émancipera » les vents en leur donnant un rôle plus important et des interventions plus en vue ; on augmentera le nombre d'instruments et de parties, portant les flûtes à trois, les cors à cinq ou à sept ; on introduira de nouveaux pupitres (tubas, clarinettes), et même des invités d'occasion, harmonium ou célesta, sarrusophone ou saxophone ; on divisera même à l'excès les pupitres de cordes (deux, trois, quatre, cinq, dix parties indépendantes d'altos ou de violoncelles) → mais, en général, on compensera ces moments de pulvérisation du corps orchestral par d'autres moments où ce corps se rassemble, réaffirme la masse des cordes, fait jouer sa force et son ensemble organisé : ce balancement entre des moments éclatés et des moments rassemblés est sensible chez tous les grands « orchestrateurs », de Beethoven à Berlioz, de Wagner à Debussy.

L'orchestre, ainsi, peut évoluer sur deux siècles d'une manière purement additive, linéaire : de plus en plus d'instruments, qui peuvent jouer de plus en plus de notes ; de plus en plus de couleurs, de combinaisons orchestrales, de parties séparées. Mais le noyau primitif du quintette à cordes reste intact. Tant que l'on conserve ce quintette comme centre de gravité (ce qui est le cas chez Debussy, et même chez Stravinski jusqu'à Petrouchka), l'édifice tient bon, il semble qu'on puisse ajouter indéfiniment sur ses fondations de nouveaux étages ; mais dès que l'on s'attaque à ce centre de gravité, dès qu'on pulvérise de manière trop constante, trop systématique les interventions du quintette, alors, la hiérarchie classique disparaît ; et, notamment, les vents reprennent leurs avantages naturels. Par rapport aux cordes, ils se mettent à sonner mieux, plus clairs, plus vifs. Devant cette loi de la jungle, qu'il a instaurée en cassant la hiérarchie garantissant aux cordes la conduite du discours, le compositeur n'a plus qu'un moyen de continuer lui-même à régner : il lui faut diviser toujours plus, créer un poudroisement de cellules musicales, de sonorités. Ce poudroisement mène aux recherches de Klangfarbenmelodie (mélodie de timbres*), lesquelles supposent une égalité de principe entre ces timbres ; ou bien à un impressionnisme total. On peut reprendre le terme pictural de divisionnisme, au sens propre, pour parler de cette façon de pulvériser l'orchestre et de casser la ligne instrumentale, au profit d'un travail sur la matière lumineuse.

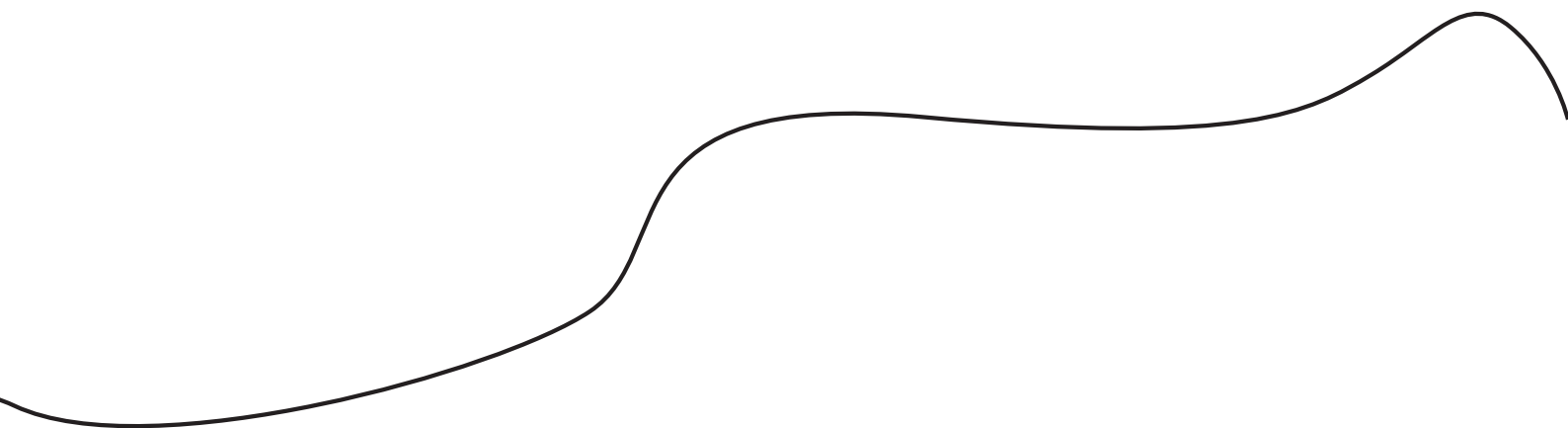
Ainsi, ce ne sont pas les « orgies de cuivre » de l'orchestre wagnérien et postwagnérien qui ont cassé l'orchestre ; pas même l'impressionnisme debussyste des *Nocturnes* ou de la *Mer* : c'est plutôt une certaine écriture divisionniste, dans tous les sens du mot : dans le temps (la ligne mélodique est cassée et distribuée entre les parties), et dans l'espace (il n'y a plus de masse, de noyau central, mais des éclats). Une œuvre transparente et discrète, comme la *Symphonie op. 21* de Webern, n'a besoin, pour briser d'un coup la hiérarchie du corps orchestral, que de répartir la ligne musicale à part égale entre tous les instruments, rendant tous les timbres à leur singularité, à leur solitude : chez Webern, un son de violoncelle est aussi éloigné d'un son d'alto qu'il l'est d'un son de hautbois ; l'esprit de caste, de solidarité des cordes est complètement nié. Significativement, c'est aux cordes que s'en est prise la révolution orchestrale du XX^{ème} siècle : soit qu'on s'en passe agressivement (groupe des Six, Stravinski), pour se limiter aux vents et pour refaire un orchestre plus tranché, plus individualisé, « sans la caresse des cordes » (Cocteau) ; soit qu'on leur ôte le pouvoir, qu'on leur retire le chant

pour leur donner des traits et des matières $\rightarrow$ à moins qu'on ne mélange toutes les couleurs de la masse orchestrale pour assembler les timbres par mosaïques, sans souci de la répartition des pupitres en familles (*Farben*, de Schönberg, dans les *Cinq Pièces*), ou qu'on ne fasse « donner » contre les cordes l'escadron des percussions et des cuivres, qui les fait paraître soudain grêles, menues et miaulantes.

* Voir Cahier Pédagogique À la découverte de la musique contemporaine

La musique orchestrale contemporaine témoigne très concrètement de cette dissolution de la structure traditionnelle de l'orchestre : pour chaque œuvre donnée dans un même concert, on voit s'affairer tout un branle-bas de déménagement, qui tente à chaque fois une nouvelle disposition, une nouvelle répartition des rôles ; chaque œuvre prétend devenir un cas particulier. Les modèles sont cependant assez limités, même si leurs réalisations varient à l'infini : modèle égalitaire et dispersé ; modèle décomposé en groupes, constituant eux-mêmes des petits ensembles complets ; modèle massif et tachiste, etc. Cependant, dans les mains de créateurs comme Dutilleux, l'orchestre traditionnel prouve qu'il peut fonctionner encore admirablement (*Métaboles*). Un compositeur comme Olivier Messiaen a su se recréer un nouveau complexe orchestral, personnel et cohérent, dont le centre de gravité s'est déplacé franchement des cordes vers les vents, bois et cuivres, qui deviennent, dans beaucoup de ses œuvres, le « noyau dur » de son orchestre.

Article extrait de l'ouvrage Larousse
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique



CORDES ET VENTS

Il faut d'abord rappeler que, dans les débuts de l'orchestre, et en mettant à part les instruments à clavier et à cordes pincées, les instruments qui offrent le plus de possibilités de virtuosité, de traits, de souplesse, de lié, de phrasé, de variétés de modes d'attaque (avec l'archet, en pizzicato, etc.), et de capacités à jouer dans tous les tons, ce sont, de loin, les cordes. Les vents, eux, ont dû attendre, pour la plupart, les efforts des luthiers des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, qui les équipèrent de clefs, de soupapes et de pistons, pour conquérir à peu près la même virtuosité, la même capacité modulante, la même souplesse de jeu, la même justesse et homogénéité d'émission.

D'autre part, il est significatif que les cordes seules, ou presque, aient conservé jusqu'à nos jours le principe, cher à la musique [vocale ?] de la Renaissance, d'une famille de timbres homogène du grave à l'aigu (contrebasse, basse, ténor, alto, soprano). Pendant la Renaissance, un grand nombre d'instruments, des flûtes à bec aux violes, en passant par les cromornes, étaient construits par familles de plusieurs tailles, couvrant tous les registres et formant des ensembles complets. Au XVIII^{ème} siècle, il n'y avait plus de telle famille pour les instruments à anches ou les flûtes. On reconstruisit ensuite des flûtes basses, des clarinettes basses, des contrebassons, qui restèrent d'un emploi assez rare. Si les vents de l'orchestre symphonique classique forment, du basson au piccolo, une petite famille, c'est dans une hétérogénéité voulue de timbres.

C'est à partir de cette autosuffisance du quatuor que l'intervention des vents, d'abord très circonscrite et limitée, prend tout son sens. À l'époque classique, la flûte, le hautbois, le basson, le cor ou la trompette sont bien loin, surtout pour les cuivres, d'atteindre la même facilité de jeu, dans tous les tons, que les cordes. Par contre, ils sonnent plus nettement, avec une couleur plus franche. Alors que les cordes doivent être assez nourries pour former une certaine masse efficace, l'instrument à vent, même en solo, porte et marque plus facilement. La répartition des rôles est donc la suivante : les cordes donnent le dessin, le trait, la trame, la structure ; tandis que l'harmonie (les vents) pose sur ce dessin ses touches de couleurs, souligne, ajoute du liant par ses tenues, fait miroiter ses oppositions de couleurs sur la base dessinée par le quintette à cordes. Parfois, les vents ont l'initiative temporaire du chant, de la mélodie ; ils peuvent même reformer un petit orchestre à l'intérieur du grand (comme dans certains mouvements lents des concertos de Mozart), mais c'est toujours dans le moment, entre parenthèses ou en introduction comme par autorisation spéciale ce qui n'empêche pas, bien au contraire, ces interventions d'être d'un charme particulier, celui de l'éphémère, de l'allusif, du passager. Cependant, la plupart du temps, l'harmonie a une tâche plus humble et discrète : elle colore la masse des cordes par des doublures, ponctue et renforce par des notes isolées, relie par des tenues (qui en même temps affirment les « notes tonales »). Ce rôle peut paraître accessoire, mais supprimons d'une symphonie de Haydn ou de Mozart ces interventions de l'harmonie : souvent, le discours musical, le dessin mélodique et harmonique ne changent pas beaucoup, mais ce n'est plus un orchestre. Quelque chose de très important a été perdu, comme dans un vitrail qui cesse d'être éclairé par la lumière.

NOMENCLATURE

Un orchestre traditionnel fonctionne par **pupitres**, c'est-à-dire par « **postes instrumentaux** ». Chaque pupitre correspond en principe à une partie d'orchestre autonome, mais il peut lui-même **se diviser temporairement en deux, trois parties ou plus, qui jouent de manière indépendante**.

Ce que l'on appelle communément la nomenclature d'un orchestre, c'est la composition de ses pupitres, qui ne préjuge pas du nombre d'instrumentistes (jouant du même instrument) qui vont occuper chacun d'eux (surtout pour les cordes), mais simplement du **nombre et de la nature des « rôles » à tenir**.

Cette nomenclature, c'est-à-dire cette composition de l'orchestre, varie légèrement selon les œuvres [...] [et selon l'époque, Cf page 3 et 4]

La nomenclature d'orchestre est codée. Elle comprend d'abord l'effectif des bois, celui des cuivres, les percussions, claviers et harpe, puis les cordes et enfin la durée. En outre, elle mentionne les instruments spéciaux, précise si un instrumentiste joue deux instruments.

Voici quelques exemples :

Beethoven, *Symphonie n°7 op. 92 en la majeur*

2.2.2.2 – 2.2.0.0 – tim – cordes – 36'

Se lit : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons – 2 cors, 2 trompettes, 0 trombone, 0 tuba – cordes (l'effectif n'étant pas précisé, leur nombre n'est pas imposé).

Ravel, *Concerto pour piano en sol majeur* : 2(1.pic). 2(1.Eh).2(1.Eb)2 – 2.1.1.0 – tim+3 – hp – cordes (8.8.6.6.4) – 23'

Se lit : 1 flûte, 1 piccolo, 1 hautbois, 1 cor anglais, 1 clarinette, 1 petite clarinette en mi bémol, 2 bassons, 2 cors, 1 trompette, 1 trombone, 0 tuba, timbalier, 3 percussionnistes, 1 harpe et les cordes cette fois-ci précisée au nombre de 8 premiers violons, 8 seconds violons, 6 alti, 6 violoncelles et 4 contrebasses.

Dernier exemple : Granados, *Dante* op.21

3(1.2.3/pic).3(1.2.Eh).3(1.2.bcl).3(1.2.cbn) – 4.3.4.1 – 4 wagner tubas – tim+1 – 2 hp – cordes – 15'

Se lit : 3 flûtes (la troisième joue de la flûte et du piccolo), 2 hautbois, 1 cor anglais, 2 clarinettes, 1 clarinette basse, 2 bassons, 1 contrebasson, 4 cors, 3 trompettes, 4 trombones, 1 tuba, 4 tubas wagnérien, 1 timbalier, 1 percussionniste, 2 harpes et les cordes.]

Cette nomenclature est souvent **figurée par des abréviations conventionnelles, issues des noms que ces instruments portent en italien, en allemand ou en anglais**. Violon 1 et Violon 2 s'écrivent V1 ou VI 1, et V2 ou VI 2 ; alto : A ou Vla (de l'italien viola) ; violoncelle : Vc ou Vlc ; contrebasse : Cb ou Kb ; flûte : Fl. ; piccolo : Picc. ; hautbois : Hb ou Ob. ; clarinette : Cl. ou Kl. ; cor : cor ou Hr ; trompette : Trp. ou Tr. ; trombone : Trb. ou Pos.

(de Posaunen, mot allemand) ; tubas : Tb ; timbales : Timp. ou P. (de l'allemand Pauken) ; harpe : Arpa ou Hf. ; cor anglais : Engl. H. ou Cor. ingl.

10 rit.

I. Fl. I. *fz* *p* *dim.* *pp*

II. Fl. II. *fz* *p* *dim.* *pp*

Ob. I.II. *fz* *p* *dim.* *pp*

Cor. ingl. *fz* *p* *dim.* *pp*

I. Cl. B. *fz* *p* *dim.* *pp*

II. Cl. B. *fz* *p* *dim.* *pp*

Cl. basso B. *fz* *p* *dim.* *pp*

Fag. I.II. *fz* *p* *dim.* *pp*

Antonín DVOŘÁK – Le millefeuille de Rusalka – II – Rusalka, fille du Rhin
 Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Article extrait de l'ouvrage Larousse
 Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

LE RÔLE DU CHEF D'ORCHESTRE

[...] Le but du chef d'orchestre est d'unifier le jeu des instrumentistes en tenant compte de sa propre vision musicale, pour servir l'œuvre du compositeur devant le public. Pour cela, les connaissances musicales nécessaires sont très vastes, et le rôle du chef est multiple.

La technique, parfois appelée gestique, répond à des conventions générales, mais doit être appliquée particulièrement à chaque partition. La fonction primordiale du **bras droit**, tenant la baguette, est d'assurer **le tempo** et ses variations éventuelles [...] ou par volonté, de souligner **la mise en place rythmique** des différents instruments, d'indiquer **la nuance dynamique** par l'amplitude du geste et simultanément **l'articulation musicale** [rôle que peut aussi jouer la main gauche] (staccato, legato, etc.). Le bras gauche rappelle les **entrées des instruments** [quand les mains sont déjà occupées ça peut être le regard voire même une autre partie du corps] et exprime **le sentiment musical**. La symétrie entre les deux bras reste donc exceptionnelle chez les chefs bien formés. Cependant, ces critères sont généraux, et les fonctions sont fréquemment interverties ou modifiées suivant les exigences de la musique. Le fait que cette action ne puisse être décrite d'une manière à la fois globale et précise indique en même temps l'impossibilité d'une pédagogie rationnelle et unifiée : les plus grands maîtres ne sont pas issus d'écoles de direction. L'observation des répétitions d'autrui, l'étude des partitions et une longue expérience personnelle [travail avec les orchestres amateurs notamment] sont des facteurs déterminants.

Le chef d'orchestre doit ajouter à une gestique efficace de sérieuses **connaissances psychologiques**. Arrêter un orchestre et **dire la chose juste n'est rien sans le « bien-dire »**. Le chef doit, en effet, s'assurer une collaboration, compliquée du fait que l'on ne s'adresse pas avec le même vocabulaire à un hautboïste, un corniste ou un timbalier. Cet art difficile rejoint la question de **l'autorité**, dont Gounod dit qu'elle émane de celui qui s'attire non l'obéissance à contrecœur, mais la soumission volontaire, l'adhésion du consentement intime. [...]

Le public favorisé par une place située en arrière de l'orchestre aura eu la chance de comprendre **l'importance du regard - ou de l'absence de regard - d'un chef sur les musiciens. Le rayonnement de sa présence**, sensible au concert, trouve ici un puissant moyen d'expression.

[...] au début du XX^{ème} siècle, la plupart des chefs dirigeaient [...] très **droits, figés** dans une position qui laissait subsister une énergique battue. Les jeunes chefs plus décontractés ont été accusés d'être des **danseurs gesticulateurs**, mais l'excès en ce sens - souvent inefficace et gênant pour les musiciens - a été freiné par la radio et le studio d'enregistrement, d'où le public est absent. Quelques chefs, par conviction personnelle, ont **abandonné la baguette pour ne diriger qu'avec les mains**. Ce moyen a pu servir la métrique complexe de certaines pages contemporaines, mais la baguette bien employée comme prolongement du bras est d'une lecture plus aisée pour l'orchestre, et surtout pour les musiciens éloignés.

Enfin, **la question du « par cœur »** revient périodiquement depuis son introduction par le grand chef allemand Hans Richter. Ce procédé est désavoué par ceux qui savent son influence déterminante sur le public, enthousiasmé de prouesses touchant à l'acrobatie. En réalité, la malhonnêteté serait foncière si le chef ne faisait que suivre par la battue une ligne mélodique prépondérante mémorisée. Or Toscanini, par exemple, dont la mémoire était légendaire, dirigeait ses répétitions par cœur, prouvant ainsi sa connaissance des partitions jusque dans les moindres détails. Les grands chefs actuels trouvent deux avantages à ce système : d'une part, la sensation de posséder tout à fait la partition permet d'en suivre le déroulement mental, tout en la réalisant avec l'orchestre ; d'autre part, un contact permanent avec les musiciens assure la continuité expressive de l'œuvre. Cependant, le grand E. Ansermet dédaignait le « par cœur », en lui reprochant de renforcer le côté

spectaculaire de la direction. Ce dernier aspect prend, de nos jours, une importance croissante, car le public s'identifie volontiers au chef d'orchestre, incarnation de l'activité musicale au-dessus de l'anonymat de l'orchestre. Son prestige en vient à attirer dans cette activité des interprètes ayant acquis leur renommée dans d'autres disciplines (M. Rostropovitch, D. Fischer-Dieskau).

La direction d'orchestre n'est donc pas une, mais multiple, et les différentes personnalités qui s'y intéressent lui apportent des réponses aussi variées que sont leurs tempéraments. À cette richesse s'oppose un avenir compromis par le dédain des compositeurs vivants à l'encontre de l'orchestre symphonique, institution musicale historique qui ne répond plus tout à fait à leurs besoins d'expression.

Cet article est extrait de l'ouvrage Larousse « Dictionnaire de la musique ».
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

QUELQUES PISTES POUR DÉCOUVRIR LE RÔLE DU CHEF D'ORCHESTRE

Écouter différents enregistrements d'une même œuvre pour réaliser l'importance des choix effectués par le chef d'orchestre

Exemple : *Scherzo de la 9^{ème} symphonie de Beethoven*

Partir à la découverte...

De l'importance des expressions du visage dans la direction

- Visionner la *Symphonie n°88* de Haydn dirigée par Leonard Bernstein (sans les bras !)

<https://www.youtube.com/watch?v=56qZblncQrs>

Du rôle de la baguette

- Pourquoi les chefs d'orchestre ont-ils une baguette ? - Gymnastique | ARTE

<https://www.youtube.com/watch?v=2XHDQcLW7Dw&t=100s>

Le rôle du chef d'orchestre

- À quoi sert un chef d'orchestre ?

<https://www.youtube.com/watch?v=nP94Q-zpZUA>

De l'exigence du chef d'orchestre dans une scène humoristique

- *La grande vadrouille*, scène de la répétition

<https://www.youtube.com/watch?v=T1BKfNOZB0g>

Du métier de directeur artistique exercé par certains chefs d'orchestre

- Portrait de Valéry Gergiev

<https://www.youtube.com/watch?v=yedOiW8GRBY>

À la rencontre des différentes écoles de direction

1) Exemple de l'école italienne

- La relativité du rôle du chef d'orchestre Ricardo Muti

<https://www.youtube.com/watch?v=e3UAd3d8l6k>

2) Exemples de l'école russe

- Master class de Valeri Gergiev

<https://www.youtube.com/watch?v=cQjUL6OANzs>

- Guennadi Rojdeztsvensky

<https://www.youtube.com/watch?v=hnnAF7j-2yk>

3) Exemple de l'école allemande

- Carlos Kleiber

<https://www.youtube.com/watch?v=NVk2Glu-7kM>

4) Exemple de l'école française

- Charles Munch

<https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf86014818/charles-munch-et-un-orchestre>

5) Exemple de l'école « nordique »

- Esa-Pekka Salonen : *La Variations* (1996), Santtu-Matias Rouvali et le Finnish Radio Symphony Orchestra

<https://www.youtube.com/watch?v=6yggK8udsTHs>

- Interview de Susanna mälkki

<https://www.youtube.com/watch?v=Qu6k0Xh2VSU>

Les traits caractéristiques des écoles nationales

De la fin du XIX^{ème} et jusqu'à peu près la moitié du XX^{ème}, les grands chefs doivent leur célébrité à leur identification avec un son d'orchestre particulier, car il était courant que le même chef reste très longtemps à la tête du même orchestre et le façonne selon ses désirs, au point qu'on les associe l'un à l'autre (Furtwängler ou Karajan et Berlin, Mengelberg et Amsterdam, Stokowsky ou Ormandy et Philadelphie, Mravinsky et Leningrad, Ansermet et la Suisse romande). Mais, à partir de la seconde moitié du XX^{ème}, rares sont les chefs à avoir un poste complet à la tête d'un orchestre et les sonorités d'orchestre ont tendance à perdre leur particularités, surtout du fait de l'importance accrue de l'enregistrement qui, de par ses propres contraintes, a tendance à uniformiser les styles nationaux de façon à produire un son standardisé plus facile à reproduire.

Ces différences de couleurs sont également souvent liées à des écoles instrumentales particulières et à des différences dans la facture des instruments (différence entre les clarinettes françaises et allemandes par exemple), que l'internationalisation de l'enseignement et l'industrialisation de la facture instrumentale ont gommées. Il est intéressant de constater qu'un orchestre très attaché à sa tradition comme la Philharmonie de Vienne possède ses propres instruments, quitte à ce qu'ils ne correspondent plus à la facture actuelle (hautbois), et n'engage que d'anciens élèves de musiciens de l'orchestre, afin de préserver toujours un son typique.

On peut, grossièrement, définir quelques traits caractéristiques des écoles nationales que l'on retrouve dans la plupart des enregistrements jusque vers les années 1970, sachant que ces différences sont de moins en moins audibles avec le temps.

Orchestres allemands : sonorité dense et très homogène, assise importante des cordes graves qui jouent un rôle primordial dans la couleur d'ensemble, bois et cuivres fondus et « ronds » (Philharmonie de Berlin, Orchestre de la Radio bavaroise, Staatskapelle de Dresde, orchestre le plus ancien d'Europe fondé en 1548, mais aussi, aux Pays-Bas, Concertgebouw d'Amsterdam). Les orchestres autrichiens reprennent ces caractéristiques essentielles, mais on constate que l'équilibre sonore y est souvent plus clair et moins fondu (Philharmonie de Vienne).

Orchestres français : sonorité claire, cordes minces, bois très clairs, cuivres vibrés (Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire, devenu depuis 1967 Orchestre de Paris, Orchestre des Concerts Lamoureux).

Orchestres américains : souvent un mélange de sonorité françaises (bois), allemandes (cuivres), italiennes et russes (violons), cuivres très brillants, cordes très homogènes, bois clairs. Sonorité unanimement brillante, parfois dure, mais extrême discipline (Orchestre de Chicago, Orchestre de Cleveland). Quelques exceptions, comme l'Orchestre de Boston, très « européen », car dirigé au départ exclusivement par des chefs allemands et français, ou Philadelphie, célèbre pour ses cordes grâce au travail de Stokowsky et Ormandy.

Orchestres russes : cordes tranchantes et profondes, cuivres (trompettes) remarquables par leur vibrato, un son puissant et mince, mais homogénéité parfois faible (Orchestre de Leningrad, le plus virtuose, Orchestre d'Etat d'URSS).

<http://www.resmusica.com/2002/12/12/la-direction-dorchestre-2e-version/>
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Débora Waldman a été nommée Directrice Musicale (cheffe d'orchestre titulaire) de l'Orchestre national Avignon-Provence en 2020.

Sa biographie est accessible sur le site internet de l'ONAP :

<https://www.orchestre-avignon.com/debora-waldman-directrice-musicale/>



Débora Waldman (© Lyohdo Kaneko)
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique

Pour aller plus loin

- Hector Berlioz, *Le Chef d'orchestre : théorie de son art (Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes)*, édition revue en 1856, 47 p.
- Édouard Marie Ernest Deldevez, *L'art du chef d'orchestre*, Firmin-Didot et Cie., 1878, 236 p.
- Hermann Scherchen, *La direction d'orchestre*, B. Schott's Söhne - 1953 ; Actes Sud - 1986 (ISBN 2-86869-073-4)
- Désiré Émile Inghelbrecht, *Le Chef d'orchestre parle au public*, René Julliard, Paris, 1957, 227 p.
- Jean-François Sénart, *Le geste musicien*, Éd. À Cœur Joie - 1995 (ISBN 2-908612-05-4)
- Robert Parienté, *La symphonie des chefs*, Ed. La Martinière - 2005
- Henri-Claude Fantapié, *Le chef d'orchestre, art et technique*, Éd. L'Harmattan - 2005, 404 p.
- Robert Delcroix, *Le langage du geste : la direction d'orchestre, Guide et réflexion*, Éd. Fuzeau - 2006, ISMN M 2306 5945 1, 64 p.
- Frédéric Sorhaïtz, *La direction de chœur : Notions théoriques et pratiques*, 2010
- (de) Julia Spinola, *Die großen Dirigenten unserer Zeit. Mit ausführlichem Lexikonteil*, Henschel, Berlin, 2005 (ISBN 3894874805)
- (en) Norman Lebrecht, *The maestro myth : great conductors in pursuit of power*, Pocket, Londres, 1997, 393 p. (ISBN 067101045X)
- (en) Ilya Musin, *The Technique of Conducting* (Техника дирижирования), Muzyka Publishing House, Moscow, 1967
- (en) Ennio Nicotra, « Introduction to the orchestral conducting technique in accordance with the orchestral conducting school of Ilya Musin » livre + DVD; texte en anglais, italien et espagnol (Edizioni Curci Milano, Italie 2007)

LE REPERTOIRE DE L'ORCHESTRE

Dans l'histoire de la musique, on trouve plusieurs **répertoires musicaux**. L'orchestre est souvent utilisé dans ces répertoires avec une fonction plus ou moins importante.

Le répertoire dans lequel l'orchestre est le plus important est le répertoire symphonique. Dans **une symphonie**, l'orchestre est utilisé comme instrument en tant que tel. Tous les instruments sont traités de façon égale.

La symphonie est une composition instrumentale par définition. Il arrive cependant que les compositeurs l'agrémentent de parties vocales, comme Beethoven qui, dans sa 9^{ème} *symphonie*, intègre son célèbre « Hymne à la joie ». <https://www.youtube.com/watch?v=ChygZLpJDNE>

Il arrive que l'orchestre ne serve qu'à accompagner un instrumentiste soliste qui va interpréter plusieurs mouvements musicaux (rapide, lent, rapide). Généralement, on appelle ce schéma **un concerto**. On trouve des concerti pour à peu près tous les instruments (piano, violon...).

L'orchestre est indispensable à un autre répertoire : **l'opéra**. Dans ce cas, l'orchestre n'est qu'accompagnateur des chanteurs, à l'exception de certains préludes. Il n'en est pourtant pas moins important car il apporte différentes couleurs, ambiances et rythmes qui illustrent les sentiments, les dialogues du texte chanté.

Un autre répertoire utilise l'orchestre (plus couramment l'orchestre de chambre) en tant qu'accompagnateur : l'oratorio. **L'oratorio** est l'ensemble des compositions à destination religieuse, comme les requiems, les messes...

La symphonie

En quelques mots

La symphonie est le plus récent des grands genres instrumentaux (suite, sonate et concerto). Née de façon quasi simultanée en Italie, en Allemagne du Sud et en Autriche pendant le 2^{ème} tiers du XVIII^{ème} siècle, elle est le fruit d'une fusion entre l'écriture orchestrale des ouvertures d'opéra et l'architecture de la sonate, avec **ses trois ou quatre mouvements de même tonalité** (à l'exception du mouvement lent). Pour cette raison, elle est souvent présentée comme une sonate d'orchestre. Originellement assez brève (environ quinze minutes à l'époque de Mannheim) et conçue pour un orchestre de petite taille (usuellement deux hautbois, deux cors, cordes et basse continue), **son évolution est spectaculaire**, qui la mène à des œuvres dépassant souvent une heure (Bruckner, Scriabine, etc.) écrites pour d'immenses orchestres [post-romantiques].

Représentant principal (avec la sonate) de la notion plus tardive de « musique pure », c'est-à-dire d'une musique où **la dramaturgie est exclusivement fondée sur des jeux – voire des conflits – abstraits** (les personnages de ces conflits sont des motifs, des thèmes ou des idées musicales, de nature certes expressives, mais qui ne représentent rien de concret ou de « représentable »). **Son champ s'élargit au XIX^{ème} siècle à la musique à programme** (Berlioz), quelquefois (dès Beethoven) en introduisant des voix chantées (solistes ou chorales), aboutissant finalement à la naissance de la symphonie de Lieder (Mahler, *Le Chant de la terre*), voire de psaumes (Stravinsky). La symphonie a souvent été un laboratoire offrant aux compositeurs l'occasion de tenter les alliages de couleurs instrumentales les plus divers et les plus subtils.

Guide des genres de la musique occidentale, Eugène de Montalembert, éd. Henry Lemoine/Fayard-Les indispensables de la musique, 2010
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique



De grandes symphonies à écouter

- Wolfgang Amadeus Mozart, *Symphonie n°41 « Jupiter »* (1788)
- Ludwig van Beethoven, *Symphonie n°5* (1808), *Symphonie n°9* (1824)
- Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* (1830)
- Franz Schubert, *Symphonie n°8 « Inachevée »* (1865)
- Johannes Brahms, *Symphonie n°3* (1883)
- Antonín Leopold Dvořák, *Symphonie n°8* (1890), *Symphonie n°9* (1893)
- Anton Bruckner, *Symphonie n°8* (1892)
- Piotr Ilitch Tchaïkovski, *Symphonie n°6 « Pathétique »* (1893)
- Jean Sibelius, *Symphonie n°5* (1899)
- Gustav Mahler, *Symphonie numéro n°5* (1904)

Le concerto

« Genre majeur de l'histoire de la musique, le concerto s'est particulièrement illustré sous la forme de concerto de soliste des époques classique et romantique : dans ce contexte, il présente **la particularité de faire dialoguer, concerter, voire s'opposer, un instrument soliste, souvent virtuose, et un orchestre.**

Le genre du concerto a permis d'expérimenter l'art de **combiner différentes natures de timbres et de révéler les qualités des instruments les plus variés**, de la mandoline aux ondes Martenot, de la harpe à la clarinette, sans oublier les deux instruments les plus fréquemment sollicités, le violon et le piano.

Le concerto moderne, en trois mouvements vif-lent-vif, ne doit pas faire oublier les nombreux autres aspects d'un genre illustré de la fin du XVI^{ème} siècle à nos jours et qui a présenté un nombre variable de mouvements, que ce soit sous la forme du concerto sacré, du concerto grosso, du concerto de chambre ou même du concerto pour orchestre.

Avant toute chose, **la naissance du concerto est l'incarnation du style concertant né du goût vénitien pour les exécutions musicales spatialisées – notamment à Saint-Marc de Venise –, c'est-à-dire une écriture musicale au sein de laquelle voix et instruments dialoguent, se répondent et jouent avec l'écho. »**

*Guide des genres de la musique occidentale, Eugène de Montalembert, éd. Henry Lemoine/Fayard-Les indispensables de la musique, 2010
Tous droits réservés, diffusion gratuite à usage pédagogique*



De grands concertos à écouter

- Antonio Vivaldi, *Les quatre saisons*, opus 8² (quatre concertos pour violon) (1725)
- Joseph Haydn, *Concerto n°1 en ut majeur pour violoncelle et orchestre* (1762)
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Concerto pour piano n° 23 en la majeur* (K. 467) (1785)
- Ludwig van Beethoven, *Concerto pour piano n°3* (1803) n°4 (1808) et n°5 (1811) dit « L'empereur », *Triple concerto pour piano, violon, violoncelle et orchestre en do majeur*, opus 56 (1808)
- Félix Mendelssohn, *Le Concerto en mi mineur pour violon en mi mineur*, opus 64 (1845)
- Robert Schumann, *Concerto pour violoncelle en la mineur*, opus 129 (1850)
- Piotr Ilitch Tchaïkovski, *Concerto pour piano n° 1 en si bémol mineur*, opus 23 (1875) et *Concerto pour piano n° 2 en sol majeur*, opus 44 (1881), *Concerto pour violon en ré majeur*, opus 35 (1878)
- Sergueï Rachmaninov, *Concerto pour piano n°2*, opus 18 (1901)
- Maurice Ravel, *Concerto en sol pour piano et orchestre* (1932)
- Francis Poulenc, *Concerto en ré mineur pour deux pianos et orchestre* (1932) et *Concerto pour orgue, orchestre à cordes et timbales en sol mineur* (1939)
- Alfred Schnittke, *Concerto pour chœur* (1986)



Affiches des films *Le Concert* de Radu Mihaileanu (comprenant *le Concerto pour violon en ré majeur* de Piotr Ilitch Tchaïkovski) et *Le goût des autres* d'Agnès Jaoui (faisant entendre *le Concerto pour piano n°23 en la majeur* de Wolfgang Amadeus Mozart)
Tous droits réservés, diffusion limitée et gratuite à l'usage pédagogique

² Le terme « opus » et le numéro lui étant associé permet de situer une œuvre dans la catalogue du compositeur

L'ouverture

Dans son sens le plus général et le plus commun, ce terme désigne le **morceau d'orchestre joué à rideau fermé avant une représentation d'opéra d'opéra, de ballet, voire avant tout spectacle** (ouverture de *Coriolan* de Beethoven, écrite pour précéder une pièce de théâtre). Le premier exemple connu en est sans doute la courte fanfare intitulée *toccata* précédant l'*Orfeo* de Monteverdi, et, pendant plus d'un demi-siècle, on devait trouver au début des opéras de brèves pages appelées *toccata*, *sinfonia*, *sonate* ou *canzone* n'ayant d'autre fonction que d'annoncer le spectacle. Lully composa pour ses opéras de véritables ouvertures orchestrales dont la forme particulière, sous le nom **d'ouverture à la française, allait envahir toute l'Europe : première partie** lente et majestueuse, seconde partie rapide et de style fugué, reprise abrégée de la première partie. Les quatre suites d'orchestre de **J.-S. Bach** débutent par de telles ouvertures, et se poursuivent par des danses. Le vocable « ouverture » en arriva ainsi à désigner la suite dans son ensemble, en d'autres termes une **partition instrumentale indépendante en plusieurs morceaux de caractères différents**.

Une évolution analogue eut lieu au XVIII^{ème} siècle du côté de l'Italie. L'ouverture typique de l'opéra bouffe italien était alors très différente de celle dite « à la française » : **en trois parties également, mais selon le schéma vif-lent-vif, et dans un style mélodique aux rythmes simples, fuyant toute polyphonie.** Or il arriva que de **telles ouvertures furent jouées indépendamment**, ou que furent composés des ouvrages isolés en adoptant l'esprit et la structure, ce qui explique par exemple que certaines symphonies de jeunesse de Mozart ne se distinguent en rien des ouvertures qu'à la même époque il destinait à ses premiers opéras italiens, ou que la « *symphonie* » op. 18 no 2 de Jean-Christophe Bach ne soit autre que l'ouverture de son opéra *Lucio Silla*.



De grandes ouvertures à écouter

- Ludwig van Beethoven, *Ouverture de Coriolan* (1807), *Egmont* (1810)
- Felix Mendelssohn, *Le Songe d'une nuit d'été* (1828), *Les Hébrides* (1832)
- Johannes Brahms, *Ouverture tragique* (1880)
- Piotr Ilitch Tchaïkovski, *Ouverture 1812* (1880)
- Edward Elgar, *Ouverture Cockaigne* (1901)
- George Gershwin, *Ouverture cubaine* (1932)
- Leonard Bernstein, *Candide* (1956)

Ouverture et ouvrage lyrique

Au milieu du XVIII^{ème} siècle commença à se poser sérieusement le problème des rapports musicaux et dramatiques entre l'ouverture et l'ouvrage lyrique qu'elle précède. Rameau n'y fut pas indifférent (*Zoroastre*). Gluck s'y attaquait très consciemment (*Alceste*, *Iphigénie en Aulide*), Mozart également. Beethoven alla si loin en ce sens qu'avec *Leonore III* il écrivit en fait, sans l'avoir voulu, **moins une ouverture qu'un véritable morceau de concert indépendant, se suffisant à lui-même. De ce nouveau type d'ouverture, proche du poème symphonique, la descendance devait être nombreuse** (*Ouverture sur des thèmes académiques* et *Ouverture tragique* de Brahms). D'autres ouvertures de Beethoven ont avec le drame qui suit des liens très étroits, en particulier celle d'*Egmont* (premier volet d'une musique de scène pour le drame de Goethe).

Poursuivant en ce sens, le XIX^{ème} siècle aboutit soit à une manière de pot-pourri sur les thèmes de l'opéra (Rossini), soit à une sorte de **résumé thématique** (Weber), ce qui de toute façon produisit des musiques dont le succès comme pièces de concert isolées se trouva assuré (Mendelssohn, Berlioz, Manfred de Schumann) ; **ce siècle développa aussi la notion de prélude**, l'orchestre participant alors dès ses premières notes à l'action elle-même, et ce non seulement au premier acte, mais à tous les actes d'une œuvre (*Lohengrin*, *les Maîtres chanteurs* ou *Parsifal* de Wagner) : le prélude de *Tristan* en est l'exemple le plus célèbre, mais le premier en date est sans doute le prélude de la *Création* de Haydn. De cette évolution, le terme logique devait paradoxalement être la suppression de toute ouverture, la projection immédiate du spectateur-auditeur dans le feu non seulement de l'action, mais du dialogue (*Salomé* et *Elektra* de Richard Strauss, *Wozzeck* d'Alban Berg).

Les modèles anciens n'en subsistent pas moins aujourd'hui, soit comme références au passé (*Ariane à Naxos* de Richard Strauss), soit dans un contexte plus ou moins dénué de prétentions (opérettes), soit par suite de l'éclatement de la musique. La notion d'ouverture est à la fois une des plus précises et des plus diverses qui soient. L'ouverture de concert, en toute logique, ne devrait s'inscrire qu'en tête de programme (c'est le plus souvent le cas) ; **or c'est parfois à l'extrême fin qu'elle se révèle le plus efficace, le mieux mise en valeur, le mieux à sa place.**

Cet article est extrait de l'ouvrage Larousse « Dictionnaire de la musique »
Tous droits réservés, diffusion limitée et gratuite à l'usage pédagogique



Ouverture d'opéras

- Claudio Monteverdi, *L'Orfeo* (1697)
- Wolfgang Amadeus Mozart, *Noce de Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787)
- Gioachino Rossini, *Barbier de Séville* (1813), *Guillaume Tell* (1829)
- Richard Wagner, *Tannhäuser* et *le tournoi des chanteurs à la Wartburg* (1845), *Tristan et Isolde* (1865)
- Giuseppe Verdi, *La Traviata* (1853)
- Georges Bizet, *Carmen* (1875)

Le poème symphonique

Genre musical illustré pour la première fois sous cette **dénomination par Liszt**, et désignant une **œuvre orchestrale déterminée au point de vue de la conception et de la structure par un argument extérieur d'ordre poétique, descriptif, pittoresque, légendaire, philosophique**.

Ainsi conçu, il correspond aussi bien à certaines tendances générales du XIX^{ème} siècle — spéculations philosophiques et littéraires, éveil des nationalités — qu'à un désir des compositeurs de l'époque de dépasser les formes « abstraites » (forme sonate en particulier) héritées du classicisme ; il traduit un souci d'expression plus que d'architecture, et définit la musique « à programme » par opposition à celle dite « pure ». En fait, on peut aussi le rattacher à la fameuse phrase de Wagner sur l'impossibilité de continuer à composer des symphonies après Beethoven, et observer à son propos que **Liszt tient surtout à montrer non pas que la forme est sans importance, mais qu'elle doit être reliée à une idée poétique et non à un schéma établi à l'avance**. Il y réussit dans la mesure où, justement, parmi ses treize poèmes symphoniques, d'inspiration fort diverse, se trouvent certaines des pages formellement les plus originales et les plus riches d'avenir du romantisme musical (*Prométhée*, *Héroïde funèbre*, *Hamlet*, *Du berceau à la tombe*) ; mais il en va de même de sa *Sonate en si mineur*.

Cet article est extrait de l'ouvrage Larousse « Dictionnaire de la musique ».
Tous droits réservés, diffusion limitée et gratuite à l'usage pédagogique



De grands poèmes symphoniques à écouter

- Franz Liszt, *Les préludes* (1854)
- Alexandre Borodine, *Dans les steppes de l'Asie centrale* (1880)
- Bedřich Smetana, *Ma Patrie* (1882)
- César Franck, *Le Chasseur maudit* (1883)
- Modeste Moussorgski, *Une nuit sur le mont Chauve* (1886)
- Rimski Korsakov, *Schéhérazade* (1888)
- Richard Strauss, *Mort et transfiguration* (1890), *Zarathoustra* (1896), *Don Quichotte* (1898), *Une vie de héros* (1899)
- Antonín Dvořák, *La sorcière de midi* (1896)
- Alexandre Scriabine, *Le poème de l'extase* (1908)
- Camille Saint-Saëns, *Danse macabre* (1908)
- Sergueï Rachmaninov, *L'île des morts* (1909)
- Maurice Ravel, *La valse « poème chorégraphique »* (1920)
- Jean Sibelius, *Luonnotar* (1913), *Tapiola* (1926)
- George Gershwin, *Un américain à Paris* (1928)

LES RÉPÉTITIONS DE L'ORCHESTRE NATIONAL AVIGNON-PROVENCE

Généralement l'Orchestre travaille un programme de concert durant **cinq services de répétition** auxquels s'ajoute une générale. L'Orchestre répète dans sa salle de répétition au siège de l'Orchestre national Avignon-Provence en Courtine à Avignon.

Avant la première répétition, les musiciens travaillent **individuellement** : écoute des œuvres, travail sur table et sur l'instrument.

Pour débiter la première répétition le chef choisit en général de **filer** une des œuvre du programme, c'est-à-dire de la jouer du début à la fin sans arrêt. Il choisit parfois la plus difficile afin de « tester » l'orchestre qu'il a face à lui s'il ne le connaît pas.

Puisque l'orchestre découvre la partition et déchiffre il peut y avoir des erreurs ou des approximations, c'est ce qui va être travaillé dans un premier temps afin d'obtenir l'**exactitude du texte**.

On reprend ensuite la pièce par **fragments**. Le chef d'orchestre peut faire le choix d'entendre tout l'orchestre ou seulement un groupe d'instrument afin de travailler un élément spécifique (justesse, rythme, nuance etc.).

Puis, le chef communique sa **vision musicale de l'œuvre** (coups d'archets, articulations, phrasés, couleurs...), parfois en la resituant dans le contexte historique et en racontant des anecdotes sur le compositeur ou la genèse de l'œuvre. Bien que ces digressions historiques et/ou humoristiques puissent paraître accessoires c'est au contraire une des clés pour stimuler et faire progresser l'orchestre car mieux il comprend et ressent une œuvre mieux il la jouera.

Plus on avance dans les répétitions moins les corrections sont nombreuses et plus on enchaîne. Quand l'œuvre est particulièrement difficile il peut arriver que l'on fasse des « **partielles** » c'est à dire des répétitions par pupitre pour gagner du temps.

Dernière répétition avant le concert, la **générale** a lieu dans la salle de concert : l'Opéra Confluence, le plus régulièrement. Au cours de celle-ci, chaque œuvre doit être exécutée dans son intégralité. Le chef peut décider de faire des corrections et faire rejouer certains passages.

Les opéras

L'Orchestre national Avignon-Provence est aussi amené à travailler le répertoire lyrique.

Il se joint à la production environ **deux semaines** avant la première représentation.

- Le travail débute par **quatre lectures d'orchestre avec le chef d'orchestre**. Elles permettent dans un premier temps de déchiffrer la partition et de régler les coups d'archets puis de travailler les nuances, les tempi et les couleurs voulues par le chef.

- La répétition suivante est nommée **l'italienne**. Elle se fait toujours dans la salle où aura lieu la représentation et se déroule de la façon suivante : tous les solistes sont en bord de scène et chantent l'opéra d'un bout à l'autre sous la direction du chef et accompagnés par l'orchestre.

À l'Opéra, les musiciens sont placés en fosse pour des raisons d'acoustique et de visibilité.

C'est la première fois que le chef entend les solistes avec l'orchestre, cela lui permet de se rendre compte de l'équilibre des voix dans la salle afin de poursuivre son travail avec l'orchestre et de conserver une homogénéité à son choix d'interprétation.

- L'Orchestre est ensuite présent pour **trois (ou parfois quatre) répétitions mise en scène orchestre (MSO)**. C'est le chef d'orchestre qui dirige la répétition dans l'ordre qu'il souhaite et non plus le metteur en scène. À cette étape les artistes chanteurs doivent en effet avoir mémorisé et assimilé la mise en scène.

- On appelle **colonelle l'avant-dernière répétition (dite pré-générale)** car, dans la hiérarchie militaire, le grade inférieur à celui de général est colonel. Pour cette répétition, tout doit être prêt : maquillages, coiffures, costumes, déplacements, lumières, changements de décors, musique.

- La **répétition générale** est le dernier moment d'effervescence avant le concert. Tout comme pour les concerts, l'opéra doit être exécuté dans son intégralité. On y règle les derniers détails à la fois scéniques et musicaux.

LES RITUELS DE L'ORCHESTRE

Souvent le public non averti de l'orchestre symphonique exprime la crainte de ne pas savoir comment se comporter pendant un concert.

Il est vrai qu'un concert symphonique s'organise autour d'un certain nombre de rituels qu'il peut être bienvenu de connaître pour ne pas se sentir décalé.

Durée du programme

La durée moyenne d'un concert est de 1h30 de musique environ, avec au milieu un entracte d'environ 20 minutes, soit une durée totale d'au moins deux heures.

Le début du concert

Le temps que le public s'installe, un certain brouhaha est de rigueur, chacun trouve sa place, salue ses connaissances.

Une sonnerie dans le hall d'accueil avertit le public que le concert va bientôt commencer.

L'entrée des musiciens est saluée par une première salve d'applaudissements et une baisse d'intensité lumineuse dans la salle. Au brouhaha du public, répond le brouhaha des instruments de musique, dans une cacophonie (jubilatoire) : chacun chauffe ses doigts et ses lèvres en jouant par exemple des passages difficiles des œuvres à venir, ou des exercices techniques (arpèges, gammes). On dit qu'on « chauffe » son instrument. Chez les vents par exemple, on peut entendre des « poses de son », notes longues en général assez graves pour commencer à chauffer les lèvres.

Puis entre le premier violon, deuxième salve d'applaudissements suivie par le silence dans la salle et l'extinction de la lumière.

L'hautboïste se lève, il donne le « la », repris par tous les instruments à vent puis par le 1^{er} violon puis par toutes les cordes : l'orchestre s'accorde.

De nouveau un grand silence s'installe qui précède l'entrée des solistes et finalement celle du chef d'orchestre, applaudi par le public qui se prépare à savourer son plaisir de mélomane.

Applaudissements ?

La question des applaudissements est épineuse et a largement évolué au fil des siècles.

Actuellement, par convenance, on applaudit qu'à la fin d'une œuvre et non entre les mouvements d'une même œuvre (en moyenne trois ou quatre par concerto ou symphonie). En effet, outre la question de la concentration des artistes, on considère que chaque œuvre raconte une histoire et qu'applaudir entre les mouvements signifierait l'interrompre.

Cependant, les performances particulièrement réussies suscitent parfois des applaudissements spontanés exprimant la jubilation du public, en particulier dans le monde de l'opéra. C'est d'ailleurs généralement à la force des applaudissements et au nombre de rappels que l'on mesurera l'enthousiasme du public à la fin du concert.

Aujourd'hui, la création de formes de concerts plus libres et la diversification des publics de la musique classique tendent à remettre à nouveau en question les applaudissements.

Pour en savoir plus sur les applaudissements

<http://www.francemusique.fr/actu-musicale/petite-histoire-des-applaudissements-dans-la-musique-classique-121525>

<http://www.francemusique.fr/actu-musicale/que-pensent-les-artistes-des-applaudissements-pendant-les-concerts-121753>

Tenue de soirée exigée ?

La tenue des concerts de musique classique est malheureusement souvent synonyme d'appréhensions.

Les choix des publics sont variés. Certains souhaitent s'habiller élégamment, d'autres choisissent de garder leurs habits de tous les jours.

Il est important de chasser les inquiétudes à ce sujet. Si la tenue peut être un moyen de marquer l'importance du moment du spectacle elle n'est en aucun cas une nécessité pour apprécier le concert : vos oreilles et vos yeux suffisent !

Des propositions pour se préparer au concert...

- En premier lieu, vérifiez l'heure et le lieu.
- N'hésitez pas à demander conseil aux agents de billetterie sur votre placement lors de l'achat de vos places, en particulier si la représentation a lieu à l'Opéra Confluence. S'agissant d'un théâtre à l'italienne, il est en forme de lyre (ou de fer à cheval) : la vision est donc inégale.
- Si vous souhaitez en savoir plus sur ce que vous allez entendre vous pouvez : faire quelques courtes recherches sur les compositeurs, les œuvres des programmes, le/la chef d'orchestre et les solistes si il y en a dans le programme (concerto, opéra etc.), écouter des extraits de(s) (l')œuvre(s) etc. Arriver en avance peut aussi vous permettre la lecture de la feuille de salle ou du programme avant que le rideau se lève.

QUELQUES LIENS RESSOURCES

Généraux

Médiathèque de la Cité de la musique (médiathèque, ressources numériques, collections du musée, métiers de la musique)

<http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/>

Petite bibliothèque musicale en ligne

<http://www.musicologie.org/theses/livres.html>

Corpus d'événements ou d'images rassemblés par des éditeurs scientifiques

<https://dezede.org/dossiers/>

Philharmonie de Paris, Musical instrument museums online (MIMO) (collections d'instruments de musique conservées dans les musées du monde entier)

<https://mimo-international.com/MIMO/default.aspx?lg=fr-FR>

Où retrouver la musique classique dans la chanson et le jazz, le cinéma, les dessins animés, les émissions, la publicité

<http://classictoday.free.fr/>

Orchestre

Association française des orchestres (AOF) (formations, publications, publics, répertoire)

<http://www.france-orchestres.com/ressources/>

Centre national des Arts (CNA) (ressources et activités sur les arts d'interprétation)

<http://www.artsalive.ca/fr/>

Orchestre de Paris, Figures de notes (vidéos pour découvrir les instruments de l'orchestre et tester ses connaissances)

<http://www.orchestredeparis.com>

Philharmonie de Paris (pour partir à la découverte de la facture des instruments)

[Cliquez ici](#)

Opéra

Opéras magazines

<https://operamag.com/opera-magazine/>

Livrets et partitions d'opéras

<http://www.livretpartition.com>

Ressources sur les airs d'opéra (type de voix, tessiture, résumé du texte, traductions, fichiers sons)

<http://www.aria-database.com/>

Centre Français de Promotion Lyrique (informations sur les interprètes)

<https://www.generationopera.fr/>

Danse

Vidéothèque nationale de la danse (portail jeunesse)

<https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/collections>

Centre national de la danse (CND) (réseau, ressources)

<http://www.cnd.fr/>

Musique baroque

Publications numériques du Centre de musique baroque de Versailles (CMBV) (informations sur la musique et les arts du spectacle en France aux XVIIème et XVIIIème siècles)

<https://cmbv.fr/fr/ressources/>

Arts florissants (vidéos, albums, audios, partitions, textes)

<https://www.arts-florissants.org>

Musique contemporaine

CDMC rassemble des partitions, des enregistrements, des vidéos, des ressources numériques et se fait le relais de l'actualité musicale.

<http://www.cdmc.asso.fr/>

IRCAM (recherche, création, transmission)

<http://www.ircam.fr/>

Musique contemporaine (compositeurs, œuvres, création, concert, actualité)

<http://www.musiquecontemporaine.info/compositeurs-perspective.php>

Catalogue d'œuvres de compositrices françaises

<http://plurielles34.com/catalogues/>

Pédagogie

Canopé, réseau de création et d'accompagnement pédagogiques

<https://www.reseau-canope.fr/arts-vivants.html>

Divers documents sur les pratiques pédagogiques

<http://fr.padlet.com/eburban/qxx2bypmfd2>

Atelier d'écoute musicale « L'oreille en colimaçon »

<http://www.ina.fr/audio/PHD86015239>

Politique(s) culturelle(s)

Enquête nationale, saison 2013-2014 : Les publics de l'orchestre, Quand le public en cache un autre

<https://portail-echoo.fr/silverpeas/LinkFile/Key/3faad089-ce5f-406f-b9b3-36359c9be373/Synth%C3%A8se-Enqu%C3%AAtre-sur-les-publics-de-lorchestre-2013-14.pdf>

Autres

Art et synesthésie

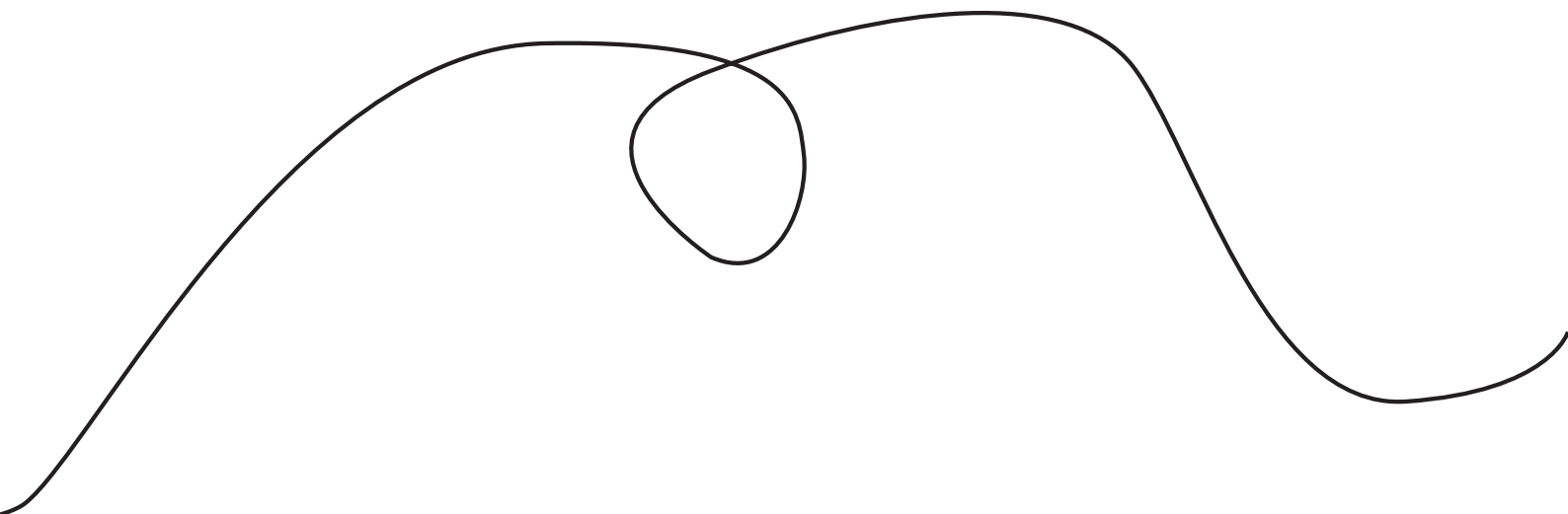
<http://synestheorie.fr/paysages-sonores/art-et-synesthesie/#.VvptC0ex5Gk>

Les applaudissements dans la musique classique

<http://www.francemusique.fr/actu-musicale/petite-histoire-des-applaudissements-dans-la-musique-classique-121525>

DES RENDEZ-VOUS POUR DÉCOUVRIR L'ORCHESTRE

Nuits de Fourvière
Folle journée de Nantes
Festival d'art lyrique d'Aix en Provence
Festival international de piano de la Roque d'Anthéron
Festival de Carcassonne
Chorégies d'orange
Flâneries musicales de Reims
Festival de Saint-Denis
Musica
Lille pianos festival
Festival Radio France Montpellier



Contact

Camille Girard-Roquel

Responsable des actions culturelles de l'Orchestre national Avignon-Provence
camille.girard@orchestre-avignon.com
04 32 76 05 84

Laia Montestruc Guimerà

Chargée des actions culturelles de l'Orchestre national Avignon-Provence
laia.monestruc@orchestre-avignon.com
04 32 76 05 86

Orchestre national Avignon-Provence
BP 10967 - ZI de Courtine
258 Chemin des Rémoiseurs
84093 AVIGNON CEDEX 9
FRANCE

Tél : +33 (0)4 90 85 22 39
Fax : +33 (0)4 90 85 15 12

contact@orchestre-avignon.com
www.orchestre-avignon.com

En savoir plus

Des détails sur l'ensemble des actions de sensibilisation et la programmation des concerts
sont disponibles sur le site internet de l'Orchestre national Avignon-Provence
aux rubriques Actions Culturelles et La Saison

