



A LA DÉCOUVERTE DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE BRETAGNE

Guide pédagogique réalisé par
Hugo Crognier
Enseignant agrégé d'éducation musicale



Contact :
hugo.crognier@ac-rennes.fr

SOMMAIRE

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE 1 : L'ORCHESTRE	3
CHAPITRE 2 : LE CHEF D'ORCHESTRE	7
CHAPITRE 3 : LE PREMIER VIOLON	13
CHAPITRE 4 : L'ORCHESTRE ET SES INSTRUMENTS	19
CHAPITRE 5 : LES GENRES MUSICAUX LIÉS À L'ORCHESTRE	30
CHAPITRE 6 : LES MÉTIERS	35
LEXIQUE	41
BIBLIOGRAPHIE	43
WEBOGRAPHIE	43
LIENS RESSOURCES	43

CHAPITRE 1 : L'ORCHESTRE

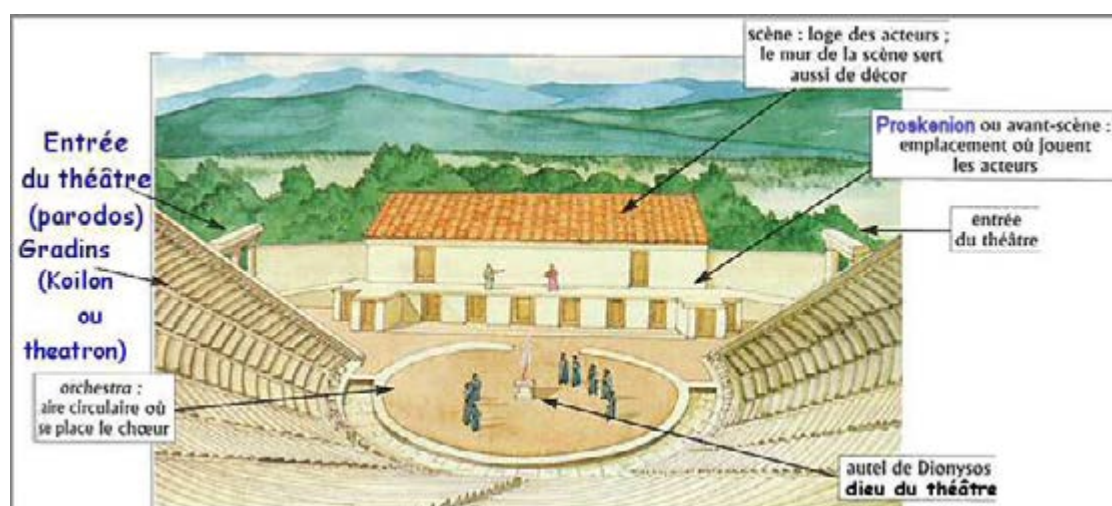
L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE BRETAGNE

Créé en 1989, l'Orchestre Symphonique de Bretagne, sous la direction musicale de Grant Llewellyn, est ancré dans la vie musicale et culturelle de sa région. Sans jamais délaissier son répertoire classique, l'OSB développe des projets artistiques et pédagogiques en direction de tous les publics. Il cherche à renouer avec ses racines celtiques via le Projet Taliesin, et part à la conquête de nouveaux territoires culturels tels que le jazz, le rock, la techno, la danse, le cinéma, la photographie... Travaillant en réseau avec de nombreuses structures territoriales, aussi bien éducatives que culturelles, l'OSB est un véritable catalyseur d'idées. Les musiciens et l'équipe de l'OSB sont des passeurs de culture, engagés dans la transmission d'un patrimoine précieux et universel.

Chaque année, que ce soit au travers de concerts, de rencontres, d'ateliers ou de master classes, ils vont à la rencontre de près de 60 000 spectateurs dans toute la Bretagne, des métropoles aux plus petites communes. L'OSB est invité régulièrement dans des lieux et festivals prestigieux à l'échelle nationale, ainsi qu'à l'étranger avec des partenaires européens et internationaux. L'Orchestre Symphonique de Bretagne se compose aujourd'hui de 40 musiciens permanents. Il s'agit d'un orchestre de type classique, avec bois et cuivres par deux. Selon le programme, des musiciens supplémentaires peuvent se joindre à l'orchestre¹.

DIS, C'EST QUOI UN ORCHESTRE ?

On entend par orchestre un ensemble plus ou moins important de musiciens instrumentistes réunis pour jouer une oeuvre musicale. L'orchestre était, dans l'antiquité grecque et romaine, le lieu où l'on exécutait les pièces de théâtre et où se produisait le chœur. Étymologiquement, le mot orchestre vient du grec « orkhêstra » qui désigne dans le théâtre antique la partie de la scène réservée au chœur. Le mot « orkhêstra » lui-même vient de « orkheisthai », qui signifie « danser ». Au fil du temps, les musiciens ont remplacé les choristes, et ces ensembles de musiciens ont pris le nom d'orchestre. En fonction de l'effectif et des instrumentistes pré-



sents, on peut parler d'orchestre symphonique, d'orchestre de chambre, d'orchestre à cordes, d'orchestre d'harmonie (instruments à vent seuls), de fanfare (cuivres seuls)... L'orchestre symphonique regroupe les trois principales familles d'instruments: les cordes, les vents (bois et cuivres) et les percussions.

¹ <http://o-s-b.fr/cote-orchestre/>

UNE BRÈVE HISTOIRE DE L'ORCHESTRE



AU MOYEN-ÂGE (V^E-XV^E SIÈCLE) ET À LA RENAISSANCE (XV^E-XV^E SIÈCLE) :

Les compositeurs écrivent principalement des airs pour voix et petit groupe d'instruments, mais les partitions ne sont pas très fournies en explication. Instruments, tempo, nuances, ornements, nombre de musiciens nécessaires... Rien de tout cela n'y figure, et les musiciens interprètent les partitions avec ce dont ils disposent. L'instrumentation est libre, il existe des ensembles instrumentaux, mais on ne peut pas vraiment encore parler d'orchestre.

L'ORCHESTRE BAROQUE :

L'époque baroque fait réellement naître l'orchestre. Le principal instrument est le violon. L'orchestre baroque se compose de deux groupes, d'un côté les instruments de basse continue (violoncelle, basson, luth, clavecin, orgue), de l'autre côté les instruments mélodiques comme le violon, la flûte, le hautbois...

L'ORCHESTRE CLASSIQUE

Il se développe à partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. La basse continue disparaît et il compte en général une trentaine de musiciens. Les cordes restent le noyau principal mais les vents, toujours par deux, gagnent en importance. On divise l'orchestre en quatre familles, les cordes, les vents, les cuivres et les percussions (qui se limitent en général à deux timbales).

L'ORCHESTRE ROMANTIQUE

L'orchestre devient de plus en plus grand (de 45 à plus de 100 musiciens). La famille des percussions s'agrandit et on voit apparaître de «nouveaux» instruments comme le piccolo, le tuba, le cor anglais, la clarinette basse, le trombone, la harpe...

AU XX^E SIÈCLE

Les ensembles les plus divers apparaissent, quelques fois avec de nouveaux instruments, de l'électronique et des percussions de toutes sortes. L'effectif instrumental varie aujourd'hui selon chaque compositeur.

LA DISPOSITION DE L'ORCHESTRE DANS L'ESPACE

Placer les musiciens dans l'espace scénique est crucial, car cela influe beaucoup sur l'image acoustique d'un orchestre, tant pour les instrumentistes que pour les auditeurs. Il existe plusieurs variantes, les changements concernant essentiellement la disposition des pupitres de cordes au sein du demi-cercle qu'ils décrivent devant le chef d'orchestre...

La plupart du temps, l'Orchestre Symphonique de Bretagne adopte la disposition dite «américaine». Inventée par le chef d'orchestre britannique Leopold Stokowski à Philadelphie, cette disposition réunit en un groupe compact les premiers et seconds violons à la gauche du chef, les altos et les violoncelles à sa droite.



« 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'oeuvre qu'on exécute. »

Hector Berlioz

CHAPITRE 2 : LE CHEF D'ORCHESTRE

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'oeuvre 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 gestic, 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 (staccato, legato... Rôle que peut aussi jouer la main gauche). Le bras gauche rappelle les entrées des instruments (quand les mains sont déjà occupées ça peut être le regard) 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 gestic 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 contre-cœur, 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 les musiciens éloignés. 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.

ENTRETIEN AVEC GRANT LLEWELLYN

LE CHEF D'ORCHESTRE ET SON RÔLE

Grant Llewellyn est directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Caroline du Nord et de l'Orchestre Symphonique de Bretagne.

Né à Tenby au Pays de Galles, il remporte en 1985 le concours qui lui permet de travailler la direction d'orchestre à Tanglewood (Massachusetts) avec des maîtres tels Leonard Bernstein, S. Osawa, K. Masur et A. Prévin. Il a commencé ses fonctions de directeur Musical de l'Orchestre de Caroline du Nord en 2004 et a dirigé de nombreux orchestres en Amérique du Nord, plus particulièrement les orchestres symphoniques d'Atlanta, Boston, Houston, Milwaukee, Saint Louis, Philadelphie, Montréal et Toronto.



Septembre 2018 marque le début de sa troisième saison à la tête de l'Orchestre Symphonique de Bretagne. Il a bâti par ailleurs une solide relation avec le BBC National Orchestra of Wales qu'il a récemment dirigé en Patagonie et Amérique du Sud et bientôt pour les célébrations de son 90^{ème} anniversaire. Parmi ses engagements récents, on peut citer le BBC Symphony Orchestra, le Philharmonique d'Helsinki, le Philharmonia Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le Royal Scottish National Orchestra...

Hugo Crognier : Dans quelle psychologie vous sentez-vous en ce début de nouvelle saison à la direction de l'OSB ?

Grant Llewellyn: Je me sens optimiste ! Et je ne sais pas si c'est officiellement annoncé, mais j'ai renouvelé mon contrat pour 3 ans. C'est très important pour moi, car seulement 3 ou 4 ans, c'est un temps très court dans la vie d'un orchestre symphonique. Pour réellement faire changer, faire bouger un ensemble comme un orchestre symphonique, ça prend un an ou deux, déjà pour apprendre à mieux connaître les individualités, et pour les musiciens de me connaître... Ce n'est pas seulement « jouez ! », c'est délicat, ce sont des réponses de personnalités... On commence maintenant à bien se connaître ! C'est une grande chance d'avoir employé Fabien

[Boudot, violon supersoliste], un orchestre symphonique c'est massif, énorme, et c'est merveilleux comme Fabien, en très peu de temps, a mis l'orchestre dans une voie et dans une atmosphère de travail très positive !

Depuis votre arrivée à l'OSB il y a 3 ans, comment a évolué le son de l'orchestre selon vous ?

Je pense que l'orchestre a développé un spectre musical et sonore plus large, avec plus de possibilités, plus de nuances. Ce n'est pas « fort » ou « pas fort », mais aussi tout ce qui est possible entre les deux... pour moi, et je pense spécifiquement pour cet orchestre, car nous jouons un répertoire très large, nous avons besoin d'avoir une compréhension très rapide entre les musiciens et moi,

et encore plus important entre les musiciens eux même... comment travailler vite, dans différents styles, différents genres, différentes périodes de musique, et se concentrer immédiatement, dès les premières répétitions, pour interpréter un répertoire aussi varié que Léonard Bernstein, Aaron Copland, Benoît Menut, ou Vivaldi, Couperin, Rameau, Lully...

Ce sont des mondes tellement différents ! A l'OSB nous jouons aussi du klezmer, du jazz, du rock, de la musique de film, du blues, de la musique country... Cette saison nous faisons tous ces styles, ce qui signifie que l'orchestre doit être le personnage principal, comme dans un film ou une série, et il doit changer de personnalité pour devenir... un héros romantique, un méchant, un roi ! Pouvoir changer les accents, les personnalités, pour jouer tous ces rôles différents, c'est une chose fabuleuse ! Nous devons en conséquence être incroyablement versatiles, spécifiquement dans cet orchestre. Changer les personnages dans la même pièce parfois, si nous jouons une symphonie de Beethoven, nous incarnons tous les rôles, le héros, l'amoureux, le confident, le rigolo, le traître... Nous pouvons être dans le scherzo dans les champs de Bavière, puis dans un adagio profond et sombre qui invite à l'introspection il nous faut trouver une nouvelle personnalité, c'est un challenge ! Je pense que depuis trois ans, l'orchestre a évolué, nous avons de nouveaux musiciens, de nouveaux recrutements sont aussi à venir, et je pense que l'OSB va continuer à évoluer dans une bonne direction.

Si vous deviez expliquer votre métier à des enfants, que diriez vous ?

Mon métier est d'abord directeur musical en face de l'orchestre. Donc en répétition, je dois avoir des idées claires sur chaque pièce musicale, une approche quasiment clinique... Comment une oeuvre fonctionne, et s'il y a des problèmes (il y en a toujours !), je dois les diagnostiquer, les comprendre, les mettre en ordre de priorité, dans le temps disponible en répétition. C'est techniquement le chal-

lenge d'un chef d'orchestre. C'est une histoire d'écrous et de boulons ! Comment c'est construit ? Si je prends cette chaise, comment est-elle fabriquée ? Quels sont ses différents composants, comment sont-ils emboîtés... Imaginons que c'est une pièce de musique, si un pied de cette chaise est cassé, il faut le réparer ! C'est une partie de mon métier. Mais bien sûr, la musique, ce n'est pas seulement des écrous et des boulons, ceci est juste une chaise, mais une pièce de musique doit vivre et prendre sens pour le public. Chaque pièce de musique a des sens différents pour chaque personne, chaque spectateur aura des impressions différentes, les mille personnes au Couvent des Jacobins ce soir auront mille sensations différentes... J'ai donc la responsabilité de comprendre l'esprit de la musique, l'âme d'où vient la composition. Pour moi, c'est le défi le plus intéressant, je dois aller comprendre le compositeur, essayer de comprendre d'où Bernstein vient, d'où vient sa musique, accéder au monde de New York dans le début des années 1940, essayer de comprendre les personnalités de la ville... J'ai eu la chance de connaître Leonard Bernstein, un être incroyablement charismatique, excessif, flamboyant, une personnalité brillante. Tout cela se retrouve dans sa musique, c'est jazzy, c'est rapide, c'est intelligent, c'est blues, c'est mélodieux, c'est folk... Un mouvement de Bernstein est appelé «ville seule» (Lonely town), il change complètement sa personnalité, prend une place très solitaire dans cette très grande ville... Pour moi, se sentir seul au milieu de dix millions de gens, à New York ou dans n'importe quelle autre grande ville du monde, spécialement dans le milieu de la nuit, c'est dévastateur, très beau et déchirant... Pour moi, la joie de diriger, c'est explorer les mondes de chaque compositeur...

Est-ce que diriger un orchestre, cela s'apprend ?

Le geste est si simple... Techniquement, tenir la pulsation est le plus simple. On peut apprendre sur le terrain et dans les écoles, dans les conservatoires avec des professeurs, mais

essentiellement il faut apprendre en pratiquant. Et puis chaque pièce est différente... J'ai dû diriger Rhapsody in blue plusieurs fois, peut-être six ou sept fois. A chaque fois, c'était différent car les solistes, les textures sonores, les salles étaient différents. C'est assez difficile, car il y a plusieurs angles de travail...

Quel est votre rapport à la baguette ?

Traditionnellement les chefs utilisent les baguettes, disons que visuellement c'est un focus, comme une extension du bras, mais pour moi ce n'est pas très important. Parfois, les mouvements du milieu, élégants et très fluide, sont difficile à traduire avec un bâton... Quand je dirige des chœurs, je pense que la combinaison des deux mains, et les expressions de mon visage, sont plus importants que la baguette pour les choristes.

Avez vous un compositeur préféré ?

J'en ai beaucoup... et ça dépend des jours ! Le compositeur du jour d'aujourd'hui... je dirais Mahler ! Et Bernstein, et Gershwin... Mozart et Gershwin sont sans doute les meilleurs mélodistes de tous les temps !

LA PARTITION DU CHEF D'ORCHESTRE

La partition du chef d'orchestre est également appelée conducteur (score en anglais). Sa principale raison d'être est de permettre au chef d'orchestre de visualiser toutes les parties instrumentales sur un seul document. Au fil des siècles en Europe, une disposition type s'est peu à peu imposée. Ces conventions sont indispensables, car elles permettent une lecture aisée de toute partition d'orchestre. Les parties instrumentales sont disposées par famille, avec de haut en bas, les bois, les cuivres, les percussions et les cordes. Ci-dessous la première page du conducteur du *Concerto pour violon op.61* de Beethoven.

Beethoven
Violin Concerto
in D Major
Op. 61

Allegro ma non troppo

The score is divided into several sections by instrument family, each with a distinct background color:

- Woodwinds (Red background):** Flauto, 2 Oboi, 2 Clarinetti in A, 2 Fagotti. The woodwind parts are marked *p dolce* and *cresc. sf*.
- Brass (Light Green background):** 2 Corni in D, 2 Trombe in D.
- Percussion (Light Green background):** Timpani in D-A.
- Strings (Blue background):** Violino principale, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Basso.

CHAPITRE 3 : LE PREMIER VIOLON

LE PREMIER VIOLON ET SON RÔLE

L'orchestre symphonique est un univers hiérarchisé, car il met en jeu un nombre de personnes important. Le premier violon est la deuxième fonction la plus importante de l'orchestre après le chef d'orchestre. C'est en quelque sorte le premier des musiciens... En France, on l'appelle « violon solo », parfois « premier violon solo » ou encore « super-soliste ». En Italie, « violino di spalla », en Espagne « concertino », en Angleterre « leader », et en Allemagne « Konzertmeister »...

Le premier violon se place traditionnellement à la gauche du chef d'orchestre, et c'est à lui que le chef serre la main au début et à la fin d'un concert. Symboliquement, c'est les musiciens de l'orchestre tout entier qu'il salue ainsi, car le premier violon représente l'ensemble des instrumentistes.

Une tâche importante du premier violon est de décider des mouvements d'archets. Il s'agit de déterminer à quels moments, dans le discours musical, l'instrumentiste va pousser ou tirer son archet. Cela suppose une très bonne connaissance des styles de jeu, de l'histoire de la musique, et du violon en général. Les chefs de pupitre des autres instruments à cordes basent à leur tour leurs coups d'archets en fonction des indications du premier violon.

Ci-dessous, le code utilisé pour noter les coups d'archets, et un extrait de la partition de violon 1 du *Concerto pour violon Op.64* de Mendelssohn, annotée par Fabien Boudot, premier violon de l'Orchestre Symphonique de Bretagne.

The image displays two musical staves. The top staff is a simple treble clef line with a 4/4 time signature, showing a sequence of notes. Above the staff, there are circled letters 'A' and 'B'. Between them, the words 'Tirer' and 'Pousser' are written, with 'Tirer' above a circled 'P' and 'Pousser' above a circled 'V'. Below the staff, there are small square symbols: 'P' under the first note, 'V' under the second, 'P' under the third, and 'V' under the fourth. The bottom staff is a more complex musical excerpt starting at measure 85. It features various dynamics like 'cresc.' and 'p', and includes handwritten annotations: a 'V' above the first measure, a '17' above the second, an 'S' above the fifth, and another 'V' above the sixth. There are also some handwritten markings below the staff, including 'cresc.' and 'p'.

Le premier violon a aussi des fonctions relationnelles, il joue le rôle d'intermédiaire entre le chef d'orchestre et les musiciens, mais aussi entre les musiciens et l'administration de l'orchestre. Les orchestres travaillant au cours d'une saison avec plusieurs chefs, certains étant associés ou invités, le premier violon assure une stabilité quotidienne au sein de l'orchestre. « *Le rôle moteur du premier violon ne cesse pas lorsque le concert commence. Là encore, sa présence doit rayonner suffisamment pour se faire le relais entre l'énergie transmise par le chef et l'orchestre: il doit littéralement emmener son pupitre* »¹.

¹ Christian Merlin, *Au coeur de l'orchestre*, Pluriel, 2017, p.232.

ENTRETIEN AVEC FABIEN BOUDOT

PREMIER VIOLON DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE BRETAGNE

Hugo Crognier : Comment s'est déroulée votre arrivée à l'OSB?

Fabien Boudot : J'ai pris mes fonctions en janvier 2018 à l'OSB. Il y a un concours d'entrée avec plusieurs tours, c'est assez chargé pour un poste de violon solo, il faut jouer un peu de tout, des concertos, des traits d'orchestre (petits extraits de partition d'orchestre, difficiles généralement, qu'on joue tout seul), des solos d'orchestre (car le premier violon est amené à les jouer) et puis des épreuves avec l'orchestre, avec le chef, dans une situation de répétition où le chef peut demander à tel endroit de jouer plus ample, ou avec plus de son, changer un coup d'archet s'il le faut (tirer/pousser). Il faut montrer qu'on a une certaine expérience de tout ça...

Depuis 2000, j'étais dans l'Orchestre de Paris ; je n'étais pas soliste, mais tuitiste, violoniste de rang. Je suis resté 18 ans là-bas, ce fut une belle expérience, et puis j'ai eu envie de changement, de changer de ville... Le lien avec le public est parfois difficile à Paris, c'est un peu plus élitiste, plus acquis à la musique classique... Ce qui m'a attiré à l'OSB est surtout le fait que cet orchestre propose une saison très variée, avec une programmation de concerts issus du répertoire classique disons (avec des ouvertures, des concertos, des symphonies...), mais aussi beaucoup de programmes mélangés avec de la musique traditionnelle, du jazz, de la chanson, des musiques du monde... Tout cela m'intéresse beaucoup, et ici il y a une proximité avec le public, il y a beaucoup à faire dans cette région, c'est aussi ce qui m'a attiré lorsque j'ai postulé à l'OSB... Je viens de l'Orchestre de Paris, qui est une grande structure, avec 114 musiciens, difficile à faire bouger... J'étais attiré par le fait que l'OSB



est un orchestre de chambre (avec une quarantaine de musiciens), une structure plus petite, donc plus malléable...

Quel est le rôle du violon solo au sein d'un orchestre?

Le violon solo fait le lien entre le chef d'orchestre et ses musiciens. Parfois on le nomme super soliste, mais en réalité je n'ai aucun super pouvoir! Chaque pupitre de cordes a un chef d'attaque, qui est là pour donner une impulsion physique, un geste, une respiration, qui est la confirmation instrumentale du geste du chef d'orchestre. Le rôle principal est celui-là, le violon solo est aussi impliqué dans la direction artistique, il a un rôle de rassembleur... Je peux prendre la parole, demander certaines choses à mon pupitre ou aux instruments de l'orchestre ; s'il y a un décalage rythmique par exemple

entre les instruments à vents et les instruments à cordes, je peux intervenir en répétition. On s'entend très bien avec Grant, je suis en quelque sorte son assistant, on se complète. Un orchestre est un univers assez hiérarchisé, car il y a beaucoup de monde. Mon rôle n'est pas seulement axé sur l'artistique, je dois aussi pouvoir entendre les problèmes humains dans l'orchestre, et essayer de les résoudre...

Pourquoi le violon ?

Je viens d'une famille de musiciens, mes parents sont flûtistes tous les deux! Mon père était à l'orchestre de Bordeaux ; mon arrière grand-père, Marcel Mule, que j'ai très bien connu (il a vécu jusqu'à 101 ans), a créé la classe de saxophone au Conservatoire de Paris ; il a énormément contribué au répertoire du saxophone classique, qui est assez récent car le saxophone a été créé à la fin du XIX^{ème} siècle. On lui doit la majorité du répertoire de saxophone classique de la fin du fin XI-X^{ème} siècle et du début du XX^{ème} siècle, il a fait la création du Boléro avec Maurice Ravel. Il a été soliste, a fait des tournées aux États-Unis avec Charles Munch, a joué au Carnegie Hall, il a mené une grande carrière musicale. Ses deux enfants sont devenus musiciens, leurs enfants aussi, et ses arrière petits enfants aussi ! J'ai une soeur violoncelliste qui est professeur sur le programme Demos sur l'île de la Réunion...

Mes parents ont été prudents au début, car ils connaissent le travail et les sacrifices que représente la vie de musicien, il faut vraiment être passionné pour faire une carrière, et même passionné, ce n'est pas toujours évident... Ils ne m'ont jamais forcé à faire de la musique ou à jouer un instrument en particulier, j'écoutais beaucoup de musique, j'allais souvent aux répétitions de l'orchestre à Bordeaux. Un jour, je suis allé chez un ami de la famille qui avait un tout petit violon (un huitième de violon, minuscule !). J'avais quatre ans, il m'a mis ça dans les mains comme un jouet, et je ne l'ai pas lâché de l'après

midi ! A partir de là, j'ai dit à mes parents que je voulais faire du violon. Je les voyais, à l'orchestre... ils sont devant, c'est très impressionnant, parce qu'ils sont nombreux, et c'est assez beau les coups d'archets... ils ont souvent les parties importantes, supérieures, les chants... En fait, c'est aussi le contact, la forme, le bois. J'ai toujours été très attiré par le bois, et si je n'avais pas fait du violon, je serais certainement devenu ébéniste, ou peut-être luthier. J'aime le contact du bois, quand je vois des beaux arbres en forêt, je ne peux pas m'empêcher de les toucher, il y a une énergie qui se dégage du bois et qui me parle...

Quel est votre rôle dans les décisions sur les coups d'archet ?

Si j'ai un super pouvoir, c'est celui là, c'est moi qui décide des coups d'archet ! En relation aussi avec le chef orchestre, bien entendu ; d'ailleurs certains chefs arrivent avec leurs coups d'archets, c'est assez rare mais ça peut arriver (surtout des chefs qui sont à la base violonistes). En amont, sur table, avec le violon, j'essaie de rester au plus proche de ce qu'a voulu le compositeur, car sur la partition il y a déjà des indications de phrasé, des liaisons, des piqués, des articulations... Souvent c'est une vision globale, et pour arriver à ce résultat, on peut avoir plusieurs coups d'archet possibles. Le tout est de trouver ce qui plus proche de ce qu'a voulu le compositeur, et ce qui est le plus commode pour l'ensemble de l'orchestre. C'est un travail qui prend du temps...

Ne serait-il pas envisageable de ne pas décider au préalable des coups d'archet et de laisser les instrumentistes les choisir eux-mêmes ?

J'ai vécu cela il n'y a pas longtemps en Suède, un orchestre de musique de chambre sans chef d'orchestre, avec Gordan Nikolic. C'est un très grand violon solo (un des dix meilleurs au monde selon moi), il est resté dix ans au London Symphony Orchestra, a été violon

solo à l'Orchestre de chambre d'Auvergne à l'époque où cet orchestre faisait énormément de concerts sans chef d'orchestre. Dans les pays nordiques, un peu aussi en Angleterre, il est courant de ne pas décider des coups d'archets, et de laisser chacun faire comme ça vient... Après, le but est de tout faire à l'oreille et que cela n'aille pas contre la musicalité... C'est souvent pour les parties chantées, très lyriques où il y a besoin d'une grande ligne qui ne s'arrête pas, on peut alors mélanger les coups d'archet.

Des fois je mixe, le violoniste de gauche fait un coup d'archet, celui de droite en fait un autre, pour empêcher, pour éviter les coupures d'archet au même endroit pour tout le monde, ce qui a tendance à hacher la phrase. Parfois ça peut être intéressant, mais pour quelque chose de très rythmique, c'est mieux d'avoir tous le même coup d'archet... Donc c'est possible, certains orchestres ne décident pas au préalable des coups d'archet, et les musiciens sentent à quels moments c'est bien d'avoir les mêmes coups d'archet que le violon solo, et à quels moments c'est préférable de les mixer...

C'est tout de même assez rare, plutôt expérimental. La plupart des orchestres dans le monde fonctionnent avec un violon solo qui décide des coups d'archet, qui les communique aux autres solistes des cordes, qui eux adaptent les coups d'archet en fonction de leurs parties...

Le pernambouc, bois avec lequel sont fabriqués certains archets, est protégé depuis quelques années... Vous qui aimez le contact avec le bois, que pensez-vous des archets en fibre de carbone ?

Le pernambouc pousse principalement au Brésil, et, comme beaucoup de bois exotiques, il est devenu un bois précieux exotique protégé et donc interdit à la coupe. Les archetiers n'ont plus de possibilité de récupérer des stocks de bois, mais pour en avoir discuté avec eux, ils ont encore des stocks

pour une à deux générations d'archetiers à venir... A l'époque, ils achetaient des stocks énormes de bois, et lorsqu'un archetier partait à la retraite, il le léguait ou le vendait... Des associations d'archetiers replantent des forêts de pernambouc pour montrer leur bonne volonté, au Brésil et dans d'autres endroits...

Les archets en fibre de carbone sont très bien pour des étudiants, c'est très efficace, ce sont à peu près tous les mêmes... Voilà, mais pour la qualité du son, c'est incomparable... Après, ça ne s'explique pas, un archet peut très bien convenir à une personne et pas à une autre, c'est vraiment très personnel, très subtil... Ce sont des recherches qui peuvent durer des années ! A partir du moment où j'ai eu le budget pour m'acheter un violon, j'ai cherché mon instrument pendant plus d'un an...

Quant à l'archet, j'ai joué pendant longtemps un archet ancien (un Sartory du début XX^{ème} siècle), et maintenant je joue un archet moderne. Je l'ai trouvé grâce à un archetier de grand talent, Pierre Grunberger, qui a fait beaucoup de recherches, et finalement retourne vers des archets plus anciens, qui sont considérés comme ce qu'on a fait de mieux au niveau de la technique de l'archet (équilibre, forme, poids). L'archet baroque était dans l'autre sens, comme un arc. Toute la musique baroque se jouait sur la résonance, avec des cordes en boyau, avec très peu de pression sur les cordes, mais beaucoup d'allonge, d'impulsion pour faire résonner l'instrument. Et puis avec toute la musique classique, puis romantique, on a commencé à avoir besoin de plus de puissance et plus de legato dans l'archet, pour faire des grandes phrases très tenues et avoir autant de puissance au talon (près de la main) qu'à la pointe (au bout de l'archet). Les archets baroques, comme ils sont dans l'autre sens, plus on appuie (plus on rapproche les deux extrémités), plus l'archet est mou, donc moins on a de son... Tout se faisait sur l'allonge et la vitesse de mise en vibration de la corde.

Un jour, quelqu'un a eu l'idée d'arquer l'archet

dans l'autre sens (la mèche restant toujours droite), quand on met de la pression sur la mèche, les extrémités de l'archet s'écartent, ça tend la mèche, et ça permet de donner plus de puissance et de pression, d'avoir une continuité dans le jeu et de faire des legato...

Comment est décidée la disposition de l'orchestre dans l'espace ?

Elle dépend du répertoire... Jusqu'à Beethoven, même un peu après, les parties de premier et second violons sont écrites pour sonner comme en stéréo, pour avoir des réponses gauche/droite. C'est mieux pour le coup de mettre les violons 1 et 2 face à face pour avoir cet effet stéréo, pour tout le répertoire classique (Mozart, Beethoven, Haydn)... La formation viennoise est celle-ci: premiers violons, violoncelles, altos, et seconds violons. On ne sépare pas alto et second violons car ils ont souvent les parties intermédiaires, très liées, très semblables. Cela permet aux contrebasses et aux violoncelles l'ossature d'être tout à côté des premiers violons, cela apporte une structure très présente qui porte l'orchestre...

Le fait d'avoir les aigus d'un côté et aller de plus en plus grave vers la droite du chef peut bien correspondre pour un certain répertoire du XX^{ème} siècle. C'était aussi par nécessité pour l'enregistrement...

Avez-vous un compositeur favori ?

Il y en a tellement, pour moi, c'est difficile ! Chaque semaine, je me dis «quel compositeur incroyable ! »... J'aime autant Beethoven que Vivaldi, Ravel ou Stravinsky, c'est difficile de choisir. Par contre on peut avoir des moments dans la vie, où on a envie d'écouter tel ou tel compositeur, car il correspond à une humeur ! Sur une île déserte, j'emmène toute ma discographie sur mon iPod !

CHAPITRE 4 : L'ORCHESTRE ET SES INSTRUMENTS

LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE

L'orchestre symphonique est composé de trois grandes sections: cordes, vents et percussions.

A/ LES INSTRUMENTS A CORDES

Les instruments de la famille des cordes sont eux-mêmes divisés en trois catégories:

- Les instruments à cordes pincées: la harpe, le clavecin, la guitare.
- Les instruments à cordes frappées: le piano.
- Les instruments à cordes frottées: les violons, altos, violoncelles, contrebasses.

1- LES INSTRUMENTS À CORDES FROTTÉES

Ils sont la part la plus nombreuse. L'Orchestre Symphonique de Bretagne compte 16 violonistes, 4 altistes, 4 violoncellistes, et 3 contrebassistes permanents.



DEUX MODES DE JEU : PIZZICATO ET ARCO

Le pizzicato (repris du même substantif italien, dérivé de l'adjectif pizzicato «pincé») est une technique utilisée par le violon (et l'alto, le violoncelle, la contrebasse) qui consiste à pincer les cordes avec les doigts de la main droite au lieu d'utiliser l'archet. On le note pizz au niveau des notes concernées, et on spécifie la reprise de l'archet par arco. Certaines compositions sont écrites entièrement sur ce mode de jeu, comme *Pizzicato Polka* de Johann Strauss, ou encore le deuxième mouvement de la *Simple Symphony* de Benjamin Britten (Playfull Pizzicato).



L'archet est une baguette en bois sur laquelle est tendue une mèche en crin de cheval. Le frottement des crins sur les cordes crée une vibration, un son, qui est amplifié par le corps de l'instrument.



LE VIOLON

Le violon apparaît au début du XVI^e siècle en Italie du nord. C'est à cette époque que l'on trouve les premières ébauches de l'instrument. Le violon comporte quatre cordes : sol, ré, la et mi (corde la plus fine, appelée "chanterelle"). C'est l'instrument le plus petit et de tessiture la plus aiguë de sa famille. Très vite popularisé, il occupe une place importante dans la musique classique occidentale: de grands compositeurs ont écrit pour cet instrument (concertos, musique de chambre, pièces symphoniques, etc.) voire en jouaient eux-mêmes (Vivaldi, Bach, Mozart...). Certains violonistes du XIX^e siècle ont acquis une grande renommée, notamment Paganini.



A l'Orchestre Symphonique de Bretagne, il y a 16 violonistes répartis entre violons 1 et violons 2.



L'ALTO

L'alto ressemble au violon, mais il est plus grand, plus épais, et plus grave. Très utilisé dans certaines oeuvres du XVII^e siècle, l'alto est passé au second plan au XVIII^e siècle. Plus tard, au XIX^e siècle, il revient au devant de la scène grâce à des compositeurs tels que d'Hector Berlioz (Harold en Italie, 1834), Brahms ou encore Schumann

A l'Orchestre Symphonique de Bretagne, il y a 4 altistes permanents.

LE VIOLONCELLE

Le violoncelle mesure environ 1,40 m et se joue assis, tenu entre les genoux, maintenu au sol grâce à une pique. Il possède quatre cordes (do, sol, ré, la), de la corde la plus grave à la plus aiguë. Le violoncelle apparaît juste après le violon, à la fin du XVI^e siècle. Concurrent de la viole de gambe, il est utilisé jusqu'au XVIII^e siècle aux côtés du clavecin pour soutenir les ensembles instrumentaux. C'est ce qu'on appelle la basse continue. Peu à peu, grâce à sa puissance sonore, le violoncelle remplace complètement la viole de gambe, et sort de son seul rôle d'accompagnateur pour s'affirmer comme instrument soliste : en 1725, Bach achève ses *Six suites pour violoncelle seul*, chef-d'oeuvre incontournable du répertoire pour violoncelle. Avec Mozart et Haydn, l'instrument devient un pilier de la musique de chambre. Au XIX^e siècle, il acquiert ses véritables lettres de noblesse d'instrument soliste grâce aux pages magnifiques composées par Schumann, Saint-Saëns, Dvorák...



LA CONTREBASSE

Elle mesure entre 1,70 m et 2 m et se joue debout ou assis sur un haut tabouret. Les quatre cordes traditionnelles de la contrebasse produisent à vide du grave à l'aigu : mi, la, ré et sol. Parfois une cinquième corde (do) est ajoutée dans le grave. En France, à la fin du XVII^e siècle, la contrebasse fait partie de l'orchestre des Violons du roi. En Autriche, Haydn, Salieri et Mozart l'affectionnent particulièrement. La contrebasse devient soliste dans *Le Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns, le *Scherzo* de la 5^e *Symphonie* de Beethoven, ainsi que dans la musique de chambre, notamment dans les *Quintettes avec contrebasse* de Boccherini et Dvorák. La contrebasse connaît un nouvel essor au XX^e siècle avec le jazz,

où elle intègre la section rythmique à côté du piano et de la batterie

2 / LES INSTRUMENTS À CORDES PINCÉES

LA HARPE

Le harpiste d'orchestre est souvent présent avant tout le monde pour pouvoir accorder dans le silence les 47 cordes de son instrument ! D'une tessiture de six octaves, la plupart des cordes sont en boyau, à l'exception des plus graves qui sont en métal, et des plus aiguës qui sont en nylon. L'instrument se joue avec les mains (en pinçant les cordes) mais aussi avec les pieds, qui peuvent activer sept pédales (trois pour le pied gauche, quatre pour le pied droit, trois positions pour chaque pédale...), qui permettent de modifier chaque note de la gamme diatonique en fonction des dièses et des bémols.

L'entrée de la harpe diatonique (ou à pédale) dans l'orchestre est tardive. On la doit à Berlioz, dans la *Symphonie fantastique (Le Bal)*, en 1830. Debussy et Ravel l'affectionnent tout particulièrement, mais l'instrument est aussi mis en valeur chez Rimski-Korsakov, Bartok, ou encore Britten.



Il n'y a pas de harpiste permanent à l'Orchestre Symphonique de Bretagne. Lorsque le répertoire nécessite une harpe, un musicien supplémentaire est ajouté. Les autres instruments de la famille des cordes pincées ne sont ajoutés que si le programme le demande... Le clavecin est un instrument principalement associé aux musiques de la période baroque. Quant à la guitare, il existe quelques concertos dédiés à cet instrument, dont le plus célèbre est le *Concerto d'Aranjuez*, de Joaquin Rodrigo.

3 /LES INSTRUMENTS À CORDES FRAPPÉES

LE PIANO

Le piano est un instrument polyphonique à clavier dont les cordes sont frappées par des marteaux. Ses cordes sont tendues devant une table d'harmonie, à laquelle elles transmettent leurs vibrations par l'intermédiaire d'un chevalet; elles sont frappées par des marteaux couverts de feutre, actionnés par l'enfoncement des touches du clavier. La vibration des cordes est arrêtée par un étouffoir en feutre, lorsque la touche du clavier est entièrement relâchée. Le piano standard est composé de 36 touches noires et 52 touches blanches, soit un total de 88 touches. Il existe principalement des pianos droits et des pianos à queue.



Il est rare qu'un orchestre ait un pianiste titulaire. La

plupart du temps, il s'agit d'un soliste qui intervient pour un programme particulier. L'Orchestre Symphonique de Bretagne fait régulièrement intervenir dans ses concerts des pianistes tels que Anne Queffelec, François-René Duchable, ou encore Vanessa Wagner. A noter aussi, le projet d'enregistrement de l'intégrale des concertos de Mozart avec au piano et à la direction d'orchestre François Dumont...



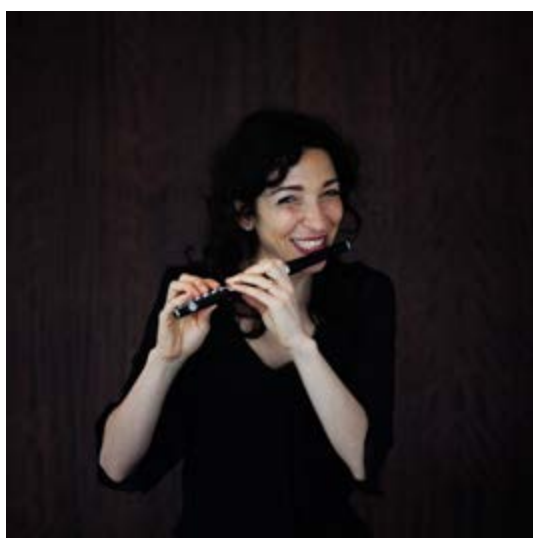
B/ LES INSTRUMENTS À VENT

La famille des vents regroupe deux catégories: les bois et les cuivres.

1 / LES BOIS

Dans l'orchestre symphonique, la famille des bois peut être d'un effectif très variable suivant le répertoire abordé. Les flûtes, hautbois, clarinettes, saxophones, et bassons peuvent former une section allant de deux à plus de vingt musiciens, certains compositeurs comme Stravinsky dans *Le Sacre du Printemps*, utilisant cinq instruments et leurs dérivés par pupitre, exploitant ainsi toutes leurs richesses sonores, individuelles ou collectives.

LA FLÛTE



A l'origine, la flûte était en bois. C'est un instrument à biseau, le son étant produit par le souffle qui se brise sur un bord taillé obliquement. La flûte à bec, originaire d'Asie, connaît un essor considérable en Europe du Moyen Age jusqu'au milieu du XVII^e siècle. S'ensuit une période creuse pour cet instrument, supplanté par la flûte traversière. Le renouveau de la musique baroque, depuis les années 1970, permet la mise en valeur des flûtes en bois, notamment en buis. La flûte traversière se compose de trois parties : la tête (avec une embouchure), le corps et l'extrémité appelée la « patte ». Fabriquée en bois à partir du Moyen Age, elle est depuis la fin du XIX^e siècle fabriquée en argent, en maillechort (alliage de cuivre, nickel et zinc) et parfois en or. Elle se développe fortement en Europe aux XVIII^e et XIX^e siècles, notamment dans l'orchestre

symphonique, où elle se voit souvent confier des parties de soliste.

LE HAUTBOIS

Le hautbois est un instrument à anche double, comme le basson : le son est produit par la vibration de deux lames de roseau tenues l'une contre l'autre et pincées par les lèvres de l'instrumentiste. Le hautbois comporte une vingtaine de trous et de clés et mesure 60 centimètres. Dans l'orchestre, c'est le hautboïste qui donne le La sur lequel s'accordent les autres instrumentistes. Dans *l'Illiade*, Homère évoque l'aulos des grecs, ancêtre du hautbois. Cet instrument était constitué de deux tuyaux et d'anches doubles. Par la suite, le hautbois a pris des formes diverses (la chalemie, la doucine, la bombarde...) avant d'atteindre à la fin du XVIII^e siècle ses dimensions actuelles. La technique instrumentale évolue parallèlement. C'est à partir de 1840 jusqu'à la fin du XIX^e siècle que les mécanismes complexes des clés sont mis au point par des facteurs français : les Triebert père et fils. Ils vont appliquer au hautbois les recherches effectuées par Böhm sur la flûte. Le hautbois moderne est né.



A l'Orchestre Symphonique de Bretagne, il y a 2 hautboïstes permanents.

LAURENT DOOSCHE, HAUTOÏSTE À L'OSB

Pourquoi le hautbois ?

C'est une drôle d'histoire ! A la base, je voulais faire du jazz, moi ! Mon dieu, c'était Sydney Bechet... Quand je suis allé à l'école de musique, j'ai commencé par du solfège, puis j'étais inscrit pour faire de la clarinette. Le directeur m'a plutôt orienté vers le hautbois, en m'expliquant que la qualité de mon oreille musicale méritait un instrument comme le hautbois (ne le dites pas aux clarinettes !). Alors, j'ai commencé à jouer du hautbois, à relever et à jouer des solos de Sydney Bechet... je ne voulais pas faire de la musique classique ! Et en fait, j'ai appris après coup qu'il n'y avait tout simplement pas de clarinette disponible dans l'école de musique, et que là était la véritable raison ! J'ai petit à petit appris à beaucoup aimer le hautbois...

Vous fabriquez vous-même les anches ?

Oui, ça prend énormément de temps, c'est un travail d'artisanat. On achète des roseaux en Provence, on les façonne avec

des machines diverses pour fabriquer une anche; c'est un instrument très exigeant... Une anche peut passer de bonne à mauvaise en une demi heure, ce n'est pas évident...

Pourquoi est-ce le hautbois qui donne le «la» ?

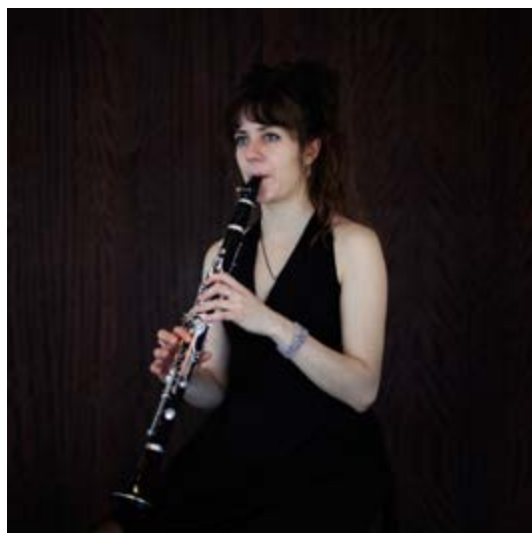
D'abord, car c'est un instrument qu'on entend bien de par son timbre, c'est un instrument qui s'accorde lui même très peu, c'est à dire qu'on fabrique une anche pour qu'elle soit au diapason, et après, si on nous demande de varier de 440 à 442, ça va être très difficile. On a très peu de facteurs pour s'accorder soi-même, et c'est aussi pour cela que l'orchestre s'accorde sur le hautbois...

Quel est votre solo préféré ?

Le solo du deuxième mouvement du Concerto pour violon de Brahms

LA CLARINETTE

La clarinette est un instrument à anche simple et à perce cylindrique, qui mesure environ 66 cm. Le son de la clarinette est produit par les vibrations d'une anche simple en bois, fine lamelle taillée dans la tige d'un roseau. L'anche est fixée sur un bec, le plus souvent en ébonite, qui se fixe sur le barillet, puis on monte le corps de l'instrument et le pavillon. Tous ces éléments sont reliés entre eux par du liège. La clarinette a une sonorité caractérisée par un son doux, chaleureux et rond. Il existe de nombreuses clarinettes et son répertoire est très vaste.



A l'Orchestre Symphonique de Bretagne, il y a 2 clarinettes permanentes.



LE BASSON

Le basson est la basse du hautbois et l'instrument le plus grave des instruments à bois de l'orchestre. Il apparaît à la fin du XVI^e siècle en Italie sous le nom de fagotto. Il est formé d'un long tuyau, de perce conique, d'environ 2,50m, en bois précieux (principalement l'érable ou le palissandre), replié sur lui-même. L'anche double en roseau est fixée au bout d'un tuyau métallique de 30cm, également conique et en forme de point d'interrogation, appelé bocal ou col de cygne.

A l'Orchestre Symphonique de Bretagne, il y a 2 bassonistes permanents.

LE SAXOPHONE

Le saxophone a été inventé par inventé par le belge Adolphe Sax et breveté à Paris en 1846. Le plus souvent en laiton, il est classé dans la famille des bois, parce que c'est l'anche, en bois, qui produit le son. Le bec ressemble beaucoup à celui de la clarinette. L'anche est fixée dessus grâce à la ligature. Son emploi est rare dans l'histoire de l'orchestre symphonique. On trouve un saxophone alto dans *l'Arlésienne* de Georges Bizet (1872), et on en trouve plusieurs, du ténor au soprano (le plus aigu de la famille, très petit) dans *Le Boléro* de Maurice Ravel. Le saxophone a surtout connu un développement énorme au cours du XX^e siècle en devenant l'un des instruments favoris des musiciens de jazz.



2/ LES CUIVRES

La famille des cuivres comprend quatre instruments principaux : la trompette, le trombone à coulisse, le cor d'harmonie et le tuba. Ces instruments possèdent tous des tubes de longueurs variées recourbés sur eux-mêmes., un pavillon et une embouchure. L'instrumentiste fait vibrer ses lèvres en soufflant dans cette embouchure pour produire les sons.

LA TROMPETTE

Les premières trompettes datent de l'Antiquité. Au Moyen Âge, la «trompe», de forme également droite, est utilisée pour la chasse et pour l'armée. Au XIV^e et XV^e siècles, les facteurs de trompettes français furent les premiers à recourber l'instrument en forme de S. Enfin, l'invention décisive fut celle des pistons, vers 1820. Désormais, l'instrument pouvait jouer toutes les notes de la gamme; il était également plus facile d'emploi, et d'une bonne sonorité. Il existe quelques concertos pour trompette, citons ceux de Vivaldi ou Haydn.

A l'Orchestre Symphonique de Bretagne, il y a 2 trompettistes permanents.



LE COR

Les premiers cors étaient fabriqués avec des cornes creuses d'animaux dont on coupait la pointe. Puis vint le cor de chasse, qui ne pouvait émettre qu'un nombre de sons limité. C'est donc à la base un instrument d'extérieur, qui a par la suite été adapté pour être joué dans les salons. On lui a ajouté des petits tubes pour l'allonger, qui ont permis d'obtenir toute une série de nouvelles sonorités harmoniques: le cor d'harmonie était né. Si on déroule ce gros escargot de cuivre, il mesure près de 6 mètres ! De temps en temps, le corniste insère sa main gauche dans le pavillon, cela lui permet de modifier le son de certaines notes, et de créer un effet de sourdine. A ne pas confondre avec le cor anglais, qui est une sorte de hautbois alto (famille des bois) !

A l'Orchestre Symphonique de Bretagne, il y a 2 cornistes permanents.



VIANNEY PRUDHOMME, CORNISTE À L'OSB

Pourquoi le cor ?

J'ai grandi dans une famille de musiciens, mon père jouait de la trompette, puis il

s'est mis au tuba, et ma mère est tromboniste. C'est tout naturellement que je me suis orienté vers les cuivres ! J'ai découvert le cor dans mon école de musique quand j'étais enfant lors d'une présenta-

tion d'instruments, et j'ai eu le coup de coeur immédiatement.

Pourquoi les cornistes parfois mettent la main dans le pavillon ?

Ce sont des restes du cor naturel, aïeul du cor moderne, sur lequel on ne jouait à l'origine que sur les harmoniques et pavillon en l'air, comme sur le cor de chasse (lui-même son ancêtre). Au milieu du XVIII^e siècle, un corniste nommé A.J. Hampel a eu l'idée de mettre la main droite dans le pavillon, et de développer une technique en ouvrant plus ou moins la main pour faire toutes les notes de la gamme. Cette technique est restée jusqu'à l'arrivée des palettes et le développement du cor d'harmonie, où les notes étaient désormais faites à la main gauche et non plus la main droite. Mais celle-ci est restée dans le pavillon, on s'en sert aujourd'hui pour faire les sons bouchés, et c'est aussi resté plus pratique pour tenir l'instrument.

Comment est-ce que vous situez le cor dans l'architecture d'un orchestre ?

On est un peu «le ventre de l'orchestre», toute cette partie medium. Il y a une palette assez large, ça peut aller d'un registre assez doux, chanté, ou des passages plus perlés chez Mozart ou dans la musique française du XX^e, aux symphonies romantiques, post-romantiques ou encore les musiques de films dans lesquelles les parties de cor sont plus conséquentes et de premier ordre...

Quel est votre solo préféré ?

Le solo que nombre de cornistes rêvent de jouer, c'est le solo du deuxième mouvement de la Cinquième Symphonie de Tchaïkovsky, c'est très beau, très lyrique...

LE TUBA

Le mot «tuba» provient du latin et désignait à l'époque romaine une grande trompette incurvée (tuba curva) utilisée dans le contexte militaire. L'invention du tuba découle de celle du piston, qui révolutionne la facture des instruments de la famille des cuivres au premier tiers du XIX^e siècle. C'est l'instrument le plus grave de la famille des cuivres, dont la tessiture varie en fonction de la longueur du tube.



3/ LES INSTRUMENTS À PERCUSSION

LES TIMBALES

Les timbales sont des instruments constitués d'un fût en cuivre recouvert d'une peau. Le percussionniste frappe la peau avec une baguette spéciale. On peut accorder les timbales pour obtenir des hauteurs précises. A l'aide d'une pédale ou de clefs, la tension de la peau peut être augmentée ou diminuée. A la base, elles étaient conçues comme

des tambours militaires, mais elles sont devenues un instrument de base de l'orchestre classique du XVII^e et XVIII^e siècle.

A l'Orchestre Symphonique de Bretagne, il y a un percussionniste permanent.



La famille des instruments à percussions est très large et regroupe un nombre important d'instruments. A noter la grosse caisse (dont le diamètre est bien plus large que celle de la batterie), les cymbales, la caisse claire, le triangle, le tambour de basque, le xylophone, le vibraphone... illustrer les images (tambour de basque, cymbales, triangle, grosse caisse, vibraphone, caisse claire)



CHAPITRE 5 : LES GENRES MUSICAUX LIÉS À L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

LA SYMPHONIE

APPELLATION :

Le mot grec *sumphônos* («qui résonne ensemble», d'où «harmonieux»), est le composé de *sun* («avec, ensemble») et *phônè* («son, voix»). Toujours en grec, ce mot donne *sumphônia*, qui désigne tout d'abord un «accord de voix et de sons», ou un «accord» du point de vue des idées et des sentiments, avant de concrètement désigner des instruments de musique (flûte de pan, orgue, cornemuse). Les premières utilisations du terme pour désigner une oeuvre musicale emploient soit l'orthographe *sinfonia* (nom italien de symphonie), soit celle de *symphonia*.

ORIGINE :

C'est au XVII^{ème} siècle que le terme « symphonie » commence à prendre son acception moderne, à savoir une pièce purement instrumentale. Au début du siècle, on trouve aussi bien des pièces d'introduction de suites, des intermèdes musicaux, des ritournelles d'opéras, des pièces courtes de caractère variés. Les fondements mêmes de la symphonie ne sont donc pas encore clairement fixés. Au cours de la seconde moitié du XVII^{ème}, le genre symphonie voit poindre ses origines à travers les ouvertures d'opéras. Alessandro Scarlatti (1660-1725) donne en premier le nom de *Sinfonia* à l'ouverture, fixant le plan en 3 parties (vif/lent/vif) et enrichit l'orchestre d'opéra de trompettes, hautbois, flûtes et cors aux côtés de la section des cordes. La *Sinfonia* en 3 parties anticipe donc la symphonie moderne.

LA SYMPHONIE CLASSIQUE :

Elle présente une architecture en quatre mouvements contrastés. Haydn a longtemps été considéré comme le père de la symphonie. Il est l'auteur de 104 symphonies composées entre 1759 et 1795. C'est lui qui adopte, à partir de la *Symphonie n° 31*, le plan en 4 mouvements, caractéristique de la symphonie classique :

- Allegro
- Adagio
- Menuet-Trio
- Moderato molto presto ou Allegro

BEETHOVEN ET SON INFLUENCE :

Beethoven, à la suite de Mozart et de Haydn, a perpétué le genre de la symphonie pour finalement le faire complètement éclater. Il en écrit 9 entre 1800 et 1823. Il ne respecte pas toujours le plan en 4 parties, ajoutant des mouvements supplémentaires (*Symphonies n° 6 et n° 9*). Il inclut des développements dès l'exposition de la forme sonate avec variations ou style fuguée ; remplace le menuet par le scherzo et peut adopter dans le dernier mouvement, un rondo ou un thème et variations. Enfin, il s'éloigne de la musique pure pour se rapprocher d'un « programme » tel que dans sa *Symphonie n°9* (avec chœur, quatuor vocal, baryton soliste au service d'un message universel - « *Ode à la joie* », texte de Schiller).

LA SYMPHONIE APRÈS BEETHOVEN :

AU XIX^E SIÈCLE :

Les effectifs s'enrichissent progressivement. D'abord des instruments sont ajoutés à l'orchestre (piccolo et trombone dans la *Sixième symphonie* de Beethoven, 2 harpes et un cornet dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz, des cloches de vache, guitare et mandoline dans la *Septième symphonie* de Mahler). La symphonie prend des proportions énormes avec Mahler ou Bruckner. Mais aussi, le nombre d'instruments par pupitre s'amplifie (bois ou cuivres par 3, puis 4) avant de culminer avec des orchestres titanesques comme celui de la 8^{ème} Symphonie de Mahler.

AU XX^E SIÈCLE :

La symphonie perd son statut mythique de genre orchestral central, détrônée par une multitude d'expériences à géométrie variable. Cependant, de nombreux compositeurs font référence au genre, citons Darius Milhaud, Arthur Honegger, Olivier Messiaen (et sa monumentale *Turangalîla-Symphonie*), ou encore Benjamin Britten, Leonard Bernstein, Samuel Barber, Jonathan Harvey...

LE CONCERTO

GÉNÉRALITÉS :

Genre majeur de l'histoire de la musique, le concerto s'est particulièrement illustré sous la forme du concerto de soliste des époques classiques et romantiques. Dans ce contexte, il présente la particularité de faire dialoguer, concorder, voire s'opposer un instrument soliste, souvent virtuose, et un orchestre. Le genre du concerto a permis 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 BAROQUE :

Avant de désigner un genre bien défini, le terme «concerto» désignait au début du XVII^e siècle, un style fondé sur l'opposition de plusieurs groupes vocaux et instrumentaux. Ce style concertato devint caractéristique de la période baroque (1600-1750), souvent nommée ère du style concertant. On trouve le concerto grosso, dans lequel un groupe de solistes (concertino, soli) s'oppose à un groupe plus important (concerto grosso, tutti, ripieno). Dans le même temps apparaît le concerto de soliste. Les principaux instruments solistes à cette époque sont la trompette, le hautbois, ou le violon. Antonio Vivaldi a écrit un nombre très important de concertos. Il les organise en trois mouvements (avec alternance de tempo vif, lent, vif).

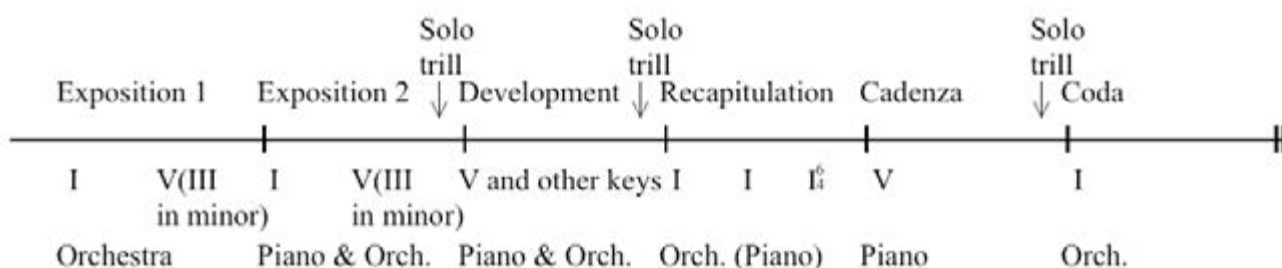
LE CONCERTO CLASSIQUE ET ROMANTIQUE :

Le soliste est le plus souvent le violon et le piano. Il est aussi organisé en trois mouvements. En général, dans le premier mouvement, l'orchestre présente seul une exposition de thèmes, puis le soliste entre pour une seconde exposition. L'orchestre assure une transition vers le développement, pendant lequel dialoguent soliste et orchestre. Puis vient la ré-exposition, suivie par la cadence et la coda (conclusion). La cadence est un moment musical pendant lequel le soliste improvise, seul, sur les thèmes précédemment

entendus, tout en donnant libre cours à ses capacités techniques. Jusqu'à l'époque de Beethoven, cette cadence était improvisée; elle fut ensuite entièrement écrite.

AU XX^E SIÈCLE :

Ravel écrit son fameux *Concerto en sol pour piano et orchestre* (1929), ou encore son *Concerto pour la main gauche* (1931). Le jazz inspire aussi la musique concertante, à l'image de la célèbre *Rhapsody in blue* (1924) et du *Concerto en fa* (1925) de George Gerschwin. On assiste aussi en partie à un retour à l'ancienne conception faisant librement concorder tous les instruments. Citons le *Concerto pour neuf instruments* (1934) d'Anton Webern, le *Concerto pour orchestre* (1944) de Bartok, ou encore le *Concerto pour orchestre* (1954) de Lutoslawski.



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, 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 n°2* de Jean-Christien Bach ne soit autre que l'ouverture de son opéra *Lucio Silla*. 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 attaqua très consciemment (*Alceste*, *Iphigénie en Aulide*), Mozart également. Beethoven alla si loin en ce sens qu'avec *Leonore*, première version de son opéra *Fidelio*, il écrivit en fait, sans l'avoir voulu, moins une ouverture qu'un véritable morceau de concert indépendant, se suffisant à lui-même.

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 oeuvre (*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.

LE POÈME SYMPHONIQUE

Genre musical illustré pour la première fois sous cette dénomination par Liszt, et désignant une oeuvre 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.

CHAPITRE 6 : LES MÉTIERS AUTOUR DE L'ORCHESTRE

L'Orchestre Symphonique de Bretagne, c'est aussi tout un ensemble de personnes qui travaillent autour des musiciens et qui participent à son fonctionnement, à son organisation artistique et administrative. Cela représente une équipe constituée de 15 personnes :

DIRECTION

- Marc Feldman, administrateur général
- Nicolas Delvaux, administrateur général adjoint
- Thérèse Jaslet, collaboratrice de direction

ADMINISTRATION ET FINANCES

- Pascaline Chauvin, comptable
- Virginie Le Bars, attachée d'administration

ADMINISTRATION ARTISTIQUE ET TECHNIQUE

- Bénédicte Bescond, administratrice de production
- Florian Raymond, bibliothécaire et attaché de production
- Mikael Guérin, régisseur général
- Agathe Feler, régisseuse

ACTION CULTURELLE

- Anne Boubila, responsable de l'action culturelle

COMMUNICATION MÉCÉNAT

- Caroline Tith, responsable du développement et des partenariats
- Camille Ceysson, chargée de la communication, relations publiques, partenaires et médias
- Virginie Penhouet, chargée de l'accueil, billetterie- développement des publics
- Johan Dargel, chargé de l'accueil- billetterie.

ENTRETIEN

- Marie-Anne Hoang



MARC FELDMAN, ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL

«Je dirige l'Orchestre Symphonique de Bretagne, c'est à dire que je m'occupe de la programmation en lien avec le Directeur musical, Grant Llewellyn, de proposer ces programmes à nos partenaires en région, mais aussi à nos mécènes et partenaires privés potentiels. Je suis un peu le visage de l'orchestre pour tous nos partenaires, privés comme publics, et bien sûr je m'occupe des aspects de gestion (des finances, du personnel) en lien avec Nicolas Delvaux.»

**NICOLAS DELVAUX, ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL
ADJOINT**

«Je m'occupe de la direction des ressources humaines, de la gestion, du budget; d'abord pour les ressources humaines, c'est la gestion de l'équipe, des musiciens et du personnel d'administration (salaires, contrats...). Pour la partie administrative, ce sont les papiers, procédures, demandes de subventions, bilans, assemblées statutaires, conseils d'administration, assemblées générales, préparation, travail avec le commissaire aux comptes, l'expert comptable, avec toute la veille juridique qui va avec, car tout cela est cadré par des règles, des usages, des lois, des conventions collectives...»



THÉRÈSE JASLET, COLLABORATRICE DE DIRECTION

«Mon rôle est de superviser le fonctionnement général de l'orchestre d'un point de vue très pratique. C'est le secrétariat, l'administratif, le fonctionnement logistique de l'orchestre (assurances, locaux...), la mise en place des contrats de cession avec les villes pour les organisations des concerts, la mise en place des contrats avec les artistes extérieurs, en lien avec la production. J'assiste Marc Feldman (administrateur général) et Nicolas Delvaux (administrateur général adjoint) sur tous les dossiers, les prises de rendez vous, les demandes de subvention, les suivis de contrats, les conventions avec l'extérieur.»



CAMILLE CEYSSON, CHARGÉE DE COMMUNICATION

«Je suis en charge de la communication de l'orchestre, la production papier, affiches, programmes, brochure de saison, également le web et les réseaux sociaux avec Isabelle. Je m'occupe également des relations avec la presse, les journalistes, je rédige les dossiers de presse, je les contacte, j'organise les interviews, reportages...

Mon rôle est qu'on parle de l'Orchestre Symphonique de Bretagne ! »

FLORIAN RAYMOND, BIBLIOTHÉCAIRE, ATTACHÉ DE PRODUCTION

«Je m'occupe des partitions, à partir de la programmation, l'idée est de distribuer le matériel aux musiciens au minimum un mois avant la première répétition. Fabien Boudot me transmet les coups d'archets, que je transmets ensuite aux chefs de pupitres des cordes. Je travaille en lien avec plusieurs maisons d'éditions, les trois plus importantes étant Mario Bois, Leduc et Universal. Je travaille aussi parfois avec des petits éditeurs indépendants, comme Artchipel (qui édite les partitions de Benoit Menut), Symetrie, Tonos en Allemagne (qui édite les partitions de Piazzolla) ou encore Chants du monde...

Par ailleurs, je m'occupe aussi du volet production pour le recrutement des musiciens supplémentaires, qui ne sont pas permanents de l'orchestre, et qui interviennent temporairement. »



ANNE BOUBILA, CHARGÉE DE L'ACTION CULTURELLE

«Je m'occupe de l'action culturelle à l'orchestre. Cela consiste à provoquer des rencontres entre l'orchestre et le public au sens le plus large possible. C'est l'orchestre à la rencontre de tous les publics, ce qui inclut les handicapés, les personnes isolées géographiquement, socialement... L'idée est d'amener la musique partout, et pour cela nous organisons divers actions, des concerts pédagogiques, des ateliers avec des musiciens de l'orchestre. Il s'agit de favoriser les rencontres pour que ensuite aller à l'orchestre soit un moment simple et plaisant et



VIRGINIE LE BARS, ATTACHÉE D'ADMINISTRATION

«Je m'occupe de comptabilité, des fournisseurs, des frais généraux, des factures clients, des arrêts maladie, de la prévoyance, des déclarations SACEM, des encaissements de la billetterie, des vérifications, de la gestion des notes de frais (liés principalement aux déplacements)...

Je prépare aussi avec Pascaline toutes les écritures pour le bilan comptable de l'orchestre...»

MIKAEL GUERIN, RÉGISSEUR GÉNÉRAL

«Je m'occupe des mises en place de l'orchestre en amont des concerts; je me mets en relation avec les lieux, pour savoir s'il y a des contraintes techniques et spatiales, je mets en relation aussi les différents protagonistes, s'il y a besoin de vidéo, d'un écran, de son, d'enregistrement... le rôle d'un régisseur général est de centraliser tout cela. Je m'occupe aussi de l'envoi des fiches techniques en amont, avec les horaires... Sur le lieu du concert, je gère les entrées en scène (du chef, des solistes, des musiciens), il y a aussi le côté relationnel avec le chef, les solistes, les musiciens sur le lieu du concert, je m'assure qu'ils soient à l'aise... Je cale les plannings, gère la maintenance de la salle de répétition de l'orchestre, du matériel, les déplacements en camion, les véhicules de l'orchestre, la location d'instruments spéciaux, le piano...»



CAROLINE TITH, RESPONSABLE DU DÉVELOPPEMENT ET DES PARTENARIATS

« Je m'occupe du mécénat et des relations publiques, et je coordonne le service communication composé de Camille pour la communication et Virginie et Johan pour la billetterie. Le principe, c'est de développer les ressources propres de l'orchestre, tout ce qui est recettes de billetterie, mécénat, et développer la notoriété de l'orchestre...»



BÉNÉDICTE BESCOND, ADMINISTRATRICE DE PRODUCTION

« Je m'occupe de l'organisation, des plannings de salle, de répétition, je gère les heures des musiciens permanents, je fais les contrats des musiciens supplémentaires, des chefs, des solistes, et j'organise leurs venues pour caler les plans de travail, et organiser d'un point de vue le plus pratique et économique possible.. Je suis donc en lien avec les agents artistiques, je reçois et je transmets les informations, les plannings, vois ce qu'il faut comme transport, l'accueil des musiciens globalement... Je suis en lien direct avec le service comptabilité, je leur transmets les justificatifs de transport, d'hébergement des musiciens... Mon travail est donc adminis-

tratif, mais je suis aussi sur le terrain pour accompagner les chefs et les solistes, pour être présente en référence sur place...»

LEXIQUE

Matériel d'orchestre : On regroupe sous ce terme l'ensemble des partitions, pupitre par pupitre, servant à interpréter une oeuvre précise.

Mouvement : désigne une partie d'une oeuvre musicale (un peu comme les chapitres d'un livre) et porte souvent un nom de tempo (adagio, allegro...).

Fréquence : La fréquence sonore est le nombre de vibrations sonores pendant une unité de temps donnée. Elle est exprimée en Hertz.

Hauteur : la hauteur du son (plus ou moins aigu ou grave) est liée à sa fréquence. Plus la fréquence est élevée, plus le son perçu est aigu.

Diapason : Outil du musicien donnant la hauteur (fréquence en hertz) d'une note repère conventionnelle, en général le la, sur laquelle les musiciens accordent leurs instruments (actuellement la hauteur du La3 est de 440 Hz).

Timbre : Il qualifie la nature du son émis par des instruments différents ou des voix (à hauteur et intensité égale) et permettant à l'oreille de les distinguer.

Nuance : désigne un ensemble de signes notés sur une partition, ayant pour fonction d'indiquer l'intensité relative d'une note, d'une phrase. L'ensemble des nuances donne la dynamique d'une oeuvre. Elles sont souvent notées au moyen de termes italiens (pianissimo, piano, mezzo forte, forte, fortissimo...)

Pizzicato : Adjectif italien (pincé)-Technique propre aux instruments à cordes (violon, alto, violoncelle, contrebasse) consistant à jouer les cordes avec les doigts et non l'archet. Popularisé par Niccolò Paganini.

Pupitre : S'il désigne le « meuble » servant à soutenir la partition afin d'en permettre la lecture, il caractérise également le groupe de musiciens exécutant la même partie dans un ensemble instrumental.

Conducteur : partition du chef d'orchestre regroupant toutes les parties instrumentales.

Thème : mélodie principale d'une oeuvre musicale.

Tempo : Il désigne la vitesse de la pulsation. Il est indiqué par l'emploi de termes italiens (par exemple, largo, andante, allegro) ou de manière très précise avec le métronome (en nombre de battements par minute -BPM-).

Tessiture : C'est l'ensemble des notes que peut produire un instrument, elle est définie en généralement pas la note la plus grave et la note la plus aiguë que peut produire l'instrument.

Fiche technique : document regroupant toutes les données techniques relatives à un

L' ORCHESTRE SYMPHONIQUE DE BRETAGNE EN QUELQUES DATES

1989 : Création de l'Orchestre symphonique de Bretagne à l'initiative du Conseil Régional. L'État, les villes de Rennes et de Brest sont associées à sa création. La première saison est constituée de 9 programmes et de 26 concerts, dans 10 villes de Bretagne. La Direction est alors assurée par Claude Schnitzler, déjà Directeur musical de l'Orchestre de Rennes.

1992 : Pierre-Yves Moign compose pour l'Orchestre de Bretagne Prison aérienne. C'est la première commande d'oeuvre de l'Orchestre à un compositeur contemporain.

1996 : Stefan Sanderling devient Directeur musical de l'Orchestre de Bretagne. La même année, première édition des Concerts d'été qui ont lieu fin août sous la halle du Triangle. En 2013, les concerts d'été deviendront le festival Grand Air.

2001 : L'Orchestre de Bretagne s'envole pour les États-Unis, où il donne huit concerts au Lincoln Center de New York, sous la direction de Stefan Sanderling. A cette occasion sera créé Incanto, d'Éric Tanguy, alors compositeur en résidence.

2006 : L'Orchestre de Bretagne se dote d'une équipe artistique organisée autour d'un conseiller artistique, le chef d'orchestre Olari Elts, et de deux chefs d'orchestre associés, Lionel Bringuier et Moshe Atzmon, d'un interprète, le pianiste Michel Dalberto, et d'un compositeur associé, Thierry Escaich. La même année est créé le service d'action pédagogique, qui deviendra ensuite La Fabrik.

2010 : L'Orchestre de Bretagne fête ses 20 ans au TNB en juin 2010, sous la direction d'Olari Elts. Pour l'occasion,, l'orchestre interprète une oeuvre phare, La mer, de Claude Debussy, et un programme tout entier tourné vers l'élément marin, avec des oeuvres de Berlioz, Jean Cras et Takemitsu.

2012 : L'Orchestre de Bretagne devient Orchestre Symphonique de Bretagne, sous l'impulsion de son nouvel administrateur général, Marc Feldman. Darrell Ang devient le Directeur musical de l'OSB.

2014 : L'Orchestre Symphonique de Bretagne crée son propre label, OSB Productions, et publie sous son propre nom un disque dédié aux concerti pour piano n°9 et 21 de Mozart, avec François Dumont. C'est la première étape d'un projet qui consiste à enregistrer l'intégralité des concerti pour piano de Mozart.

2015 : Nomination de Grant Llewellyn au poste de Directeur musical. Le chef d'orchestre gallois réitère la volonté de l'OSB d'aller partout en région, des plus grandes villes aux communes rurales. Son contrat est renouvelé jusqu'en 2022

BIBLIOGRAPHIE

- SIROIS François, *Parcours de la musique classique, Pour le plaisir de l'écoute*, L'instant même, 2008
- GOUBAULT Christian, *Histoire de l'instrumentation et de l'orchestration*, Musique ouverte, Minerve, 2009
- MICHELS Ulrich, *Guide illustré de la musique*, Volumes I et II, Fayard, 1990.
- MERLIN Christian, *Au coeur de l'orchestre*, Pluriel, 2012.
- DE MONTALEMBERT, Eugène et ABROMONT, Claude, *Guide des genres de la musique occidentale*, Fayard, 2010
- MASSIN Jean et Brigitte, *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, 1985.
- TRANCHEFORT François-René, *Guide de la musique symphonique*, Fayard, 1986
- VIGNAL Marc, *Dictionnaire de la musique*, In extenso, Larousse Bordas, 1996
- LIEBERT Georges, *Ni empereur, ni roi, chef d'orchestre*, Découvertes Gallimard, 1990

WEBOGRAPHIE

- <https://o-s-b.fr/wp-content/uploads/2017/06/Quest-ce-quun-orchestre.pdf>
- http://www4.ac-nancy-metz.fr/musimomes/IMG/pdf/Fiche_hautbois.pdf & fiches instruments
- <https://www.musicologie.org/sites/r.html>
- <http://decouvrir.la.musique.online.fr/orchestre.html>
- <https://www.symphozik.info/comment-lire-une-partition-d-orchestre,116,dossier.html>
- <http://www.polyphonies.eu/lemensuel/Lire-une-partition-d-orchestre.html>
- <https://palomavaleva.com/le-premier-violon-dun-orchestre/>
- <http://www.lamusiqueclassique.com/plongez-dans-musique-classique/lexique-de-la-musiqueclassique/>

LIENS RESSOURCES

- <http://www.edutheque.fr/utiliser/arts-et-lettres/partenaire/philharmonie-de-paris.html>
- <http://www.citedelamusique.fr/francais/>
- <https://www.francemusique.fr/>