



LA FABRIK

DOSSIER PÉDAGOGIQUE
Réalisé par Nathalie Ronxin

Symphonie n°6 « Pastorale », en fa majeur, op. 68

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Jonathan Schiffman : direction

Renseignements
Thérèse Jaslet
tél. : 02 99 275 283
fax. : 02 23 204 782

jaslet@o-s-b.fr

BEETHOVEN Symphonie n°6 « Pastorale » en Fa majeur opus 68



Entre les cimes abruptes de la cinquième symphonie et l'étourdissant tourbillon rythmique de la septième symphonie, Beethoven, nous livre dans la symphonie pastorale une autre facette de son génie : non pas héroïque et tourmenté, mais empreint de cet amour de la nature qui a si souvent nourri les compositeurs romantiques allemands. Le

sous-titre, pour une fois, ne résulte pas de la stratégie d'un éditeur en quête de publicité, mais d'un choix personnel, motivé par la volonté, plutôt que de dépeindre la nature, d'évoquer l'expression des sentiments qu'elle fait naître.

Dans une lettre de 1807, contemporaine de la création de l'œuvre, adressée à Theresa Malfatti dont il est alors épris, Beethoven confie le plaisir qu'il prend à se promener, lorsqu'il fuit Vienne, dans les bois entourant les villages d'Heiligenstadt ou Döbling : « Que vous êtes heureuse, Madame, de pouvoir aller à la campagne ! Moi je ne pourrai goûter ce bonheur avant le huit. Je m'en

réjouis comme un enfant. Je suis si joyeux quand je puis errer à travers les bois, les taillis, les arbres, les rochers. Pas un homme ne peut aimer la campagne autant que moi ! Si seulement forêts, arbres, rochers, rendaient l'écho que l'on souhaite entendre !»

Sommaire

Une figure prométhéenne	4
La symphonie, triomphe de la musique instrumentale	6
Un hautbois + un bourdon + une mesure à 6/8 = une pastorale	8
Clefs d'écoute	10
Vertige de la liste	14
Quasi una fantasia : Beethoven par Disney	17
Les yeux écoutent : entendre avec la littérature jeunesse	20
Pistes bibliographiques	22
Biographie de Jonathan Schiffman, chef d'orchestre	23

Une figure prométhéenne

« Prince, ce que vous êtes, vous l'êtes par le hasard de la naissance. Ce que je suis, je le suis par moi-même. Des princes, il y en a et il y en aura encore des milliers. Il n'y a qu'un Beethoven. »¹

Le hasard de la naissance a voulu que Beethoven voit le jour à Bonn en 1770, d'un père musicien à la chapelle de l'archevêché, (comme l'avait été son propre père) qui le forme à la musique, et lui fait enseigner piano, violon et orgue, tentant en vain de lui faire mener la carrière d'enfant prodige d'un Mozart.

Le jeune Beethoven trouve un maître et protecteur en la personne de Christian Gottlob Neefe, qui, outre le piano et l'écriture, lui transmet le goût des philosophes de l'antiquité ainsi que les idées républicaines. Il le remplace à l'orgue et devient dès 1782 organiste auprès de la chapelle du Prince-Archevêque et se fait grâce à lui présenter aux personnalités influentes de la ville, dont il est bientôt le professeur de piano attitré.

En 1787, son séjour de formation à Vienne est interrompu par la mort de sa mère et il revient à Bonn pour veiller à l'état de son père alcoolique.

Il lui faut attendre 1792, et le soutien financier d'un Prince pour y retourner et s'y installer définitivement, n'ayant plus d'attaches à Bonn du fait de la mort de son père et du chaos politique généré par la présence des troupes françaises. Le comte Waldstein, premier mécène du jeune Beethoven lui avait prédit qu'à Vienne « Par une application incessante, [il recevrait] l'esprit de Mozart des mains de Haydn. »

De fait il trouve en Haydn, à la fois un maître et un rival. Toutefois, malgré des relations difficiles, l'influence du maître de la symphonie sur son élève sera durable.

Contrairement à l'image d'un Beethoven misanthrope et coupé de la société, léguée par la postérité, ses talents de virtuose et d'improvisateur lui gagnent de solides soutiens, en la personne des Princes Lobkowitz et Lichnowsky, ou de l'archevêque Rodolphe, frère de l'empereur.

« Lichnowsky m'a versé une pension de 600 florins, que je dois toucher, aussi longtemps que je ne trouverai pas de position qui me convienne. Mes compositions me rapportent beaucoup, et je puis dire que j'ai plus de commandes que je n'y puis satisfaire. Pour chaque chose, j'ai six, sept éditeurs, et encore plus, si je veux m'en donner la peine. On ne discute plus avec moi : je fixe un prix, et on le paie. Tu vois comme c'est charmant. Par exemple, je vois un ami dans le besoin, et ma bourse ne me permet pas de lui venir en aide : je n'ai qu'à me mettre à ma table de travail ; et, en peu de temps, je l'ai tiré d'affaire. »²

¹ Adresse de Beethoven à son protecteur le Prince Lichnowski, cité in *Beethoven*, Jean et Brigitte Massin, Fayard, 1988, p. 155-156

² Lettre au Docteur Franz Wegeler, 1801

La décennie héroïque

Au tournant du nouveau siècle, il bénéficie de rentes annuelles octroyées par ses riches mécènes et, tandis que ses tentatives pour obtenir un poste fixe à la cour impériale restent infructueuses, sa relative aisance financière est toutefois pour lui synonyme d'indépendance.

Son horizon s'assombrit dès 1798, lorsqu'il est touché, comble de l'injustice pour un musicien, par les premières atteintes de la surdité. Mälzel, l'inventeur du métronome est également connu pour lui avoir confectionné des pavillons acoustiques. C'est pour calmer ses souffrances qu'il commence à se retirer régulièrement dans le village d'Heiligenstadt, à la périphérie de Vienne, dont le nom restera attaché dans l'histoire de la musique au testament du même nom, dans lequel il dévoile le traumatisme de sa surdité naissante à ses deux frères. Jamais envoyée, il fut retrouvé dans un tiroir secret après sa mort.

Ainsi, sa réussite sur le plan créatif et professionnel contraste avec des soucis de santé, des soucis familiaux mais également des déboires amoureux.

La fin de la crise d'Heiligenstadt ouvre la voie à une intense période créative durant laquelle il ne compose pas moins d'un opéra, un oratorio, une messe, six symphonies, quatre concertos, cinq quatuors à cordes, six sonates pour piano, placées sous le signe de la figure de Prométhée, celui qui, osant transgresser les limites posées par les Dieux, donne sensibilité et émotion aux hommes.

1815. Beethoven devient totalement sourd, l'obligeant à communiquer par carnets de conversation interposés. Une fois encore son volontarisme, par delà les obstacles semés sur son chemin, nourrit sa créativité : comme la plupart des grands compositeurs, c'est son oreille intérieure qui dicte ses compositions, et notamment celles parmi les plus innovantes de l'époque, donnant à croire qu'il écrivait à l'intention, non plus de ses contemporains, mais des générations futures. Culminent ainsi au panthéon de la modernité : la *neuvième Symphonie*, la colossale *Missa solemnis* ou bien encore les derniers *quatuors* et *sonates* pour piano.

« Ad astra per aspera » (jusqu'aux étoiles par des sentiers ardu), telle pourrait être sa devise, lui qui a acquis cette stature de grand héros culturel de l'occident moderne. Son aura, reposant sur une perception de sa musique comme symbole d'universalité et comme triomphe de la volonté, n'a pas connu d'éclipse, et n'a cessé depuis sa mort, en 1827, de susciter admiration, exégèse ou récupération.

« Avec Beethoven, la musique avait commencé à découvrir la langue du pathos, du vouloir passionné, des drames qui se déroulent à l'intérieur de l'homme. »³

³ Nietzsche, in *Naissance de la tragédie* 1872

La symphonie, triomphe de la musique instrumentale

La symphonie est un genre relativement récent lorsque Beethoven commence à en écrire. Elle consacre l'autonomie de la musique instrumentale, jusqu'alors assujettie à la danse ou à la voix, porteuse de texte. Sa naissance résulte d'une conjonction de facteurs, parmi lesquels, le développement d'orchestres de virtuoses, notamment en Allemagne, à Mannheim, autour des années 1750, mais également les besoins des salles de concert public qui voient le jour en Angleterre ou à Paris, symptômes de l'évolution d'une société caractérisée par l'émergence de la bourgeoisie. À public nouveau, genre nouveau. Moins cultivée que l'aristocratie, elle goûte les émotions fortes que procure l'orchestre, et contribue à faire glisser la création musicale sur le terrain de la loi du marché, tributaire de l'offre et de la demande, mais également des impératifs de rentabilité. La publicité autour des œuvres impose des titres tapageurs dictés par les éditeurs bien plus que par les nécessités compositionnelles.

Portrait-robot

Dans son ouvrage consacré à la symphonie romantique, Michel Chion établit un portrait robot de « la symphonie idéale » à partir des créations qui jalonnent le XIX^{ème} siècle. Elle est composée de quatre mouvements de tempo, de caractère et de forme différents.

- Le **premier mouvement**, éventuellement précédé d'une introduction lente, est presque toujours constitué d'une forme sonate. Il affiche, comme un noble portique d'entrée, le sérieux et la grandeur du genre qu'il introduit. La **forme sonate**, héritée du classicisme consiste en une trajectoire allant d'une section de présentation thématique (l'**exposition**), à sa **réexposition**, après avoir traversé les zones de turbulences d'un **développement**, lieu de toutes les tensions : tonale, par des changements de pôle tonal à la fois rapides, imprévisibles, et éloignés du pôle principal de l'exposition (représentés par la courbe au dessous du schéma), et thématique, par répétitions, transformations, déstructuration du matériau de l'exposition.



De même qu'à l'échelle de l'œuvre entière, Beethoven a tendance à investir le dernier mouvement d'un poids particulier, il prolonge assez systématiquement ses réexpositions d'une ultime zone de développement, destinée à absorber les tensions qui n'auraient pas été complètement résorbées, appelée **développement terminal**.

- Le **deuxième mouvement**, respiration expressive, méditative, peut adopter une **forme ternaire A B A**, ou une forme **thème et variations**, dans laquelle un thème

présenté au début du mouvement est successivement repris en modifiant un ou plusieurs de ses paramètres, sans que sa structure en soit affectée, autrement dit, le schéma de chacune des différentes variations, conserve toujours les mêmes proportions et peut se superposer à celui du thème initial, selon le modèle :

A A' A'' A''' A''''.

Il peut également recourir à une forme sonate plus lâche que celle du premier mouvement.

- Le **troisième mouvement** avait au XVIIIème siècle une fonction de divertissement incarné par le **menuet**, danse légère à trois temps et en trois volets : **menuet-trio-menuet**⁴, que Beethoven infléchira vers une parenthèse d'énergie à l'état pur, le **scherzo**, en accélérant radicalement son tempo et en lui donnant un caractère incisif et dionysiaque.
- Le **quatrième mouvement**, moment où l'on prend congé avec urbanité de l'auditeur à l'époque classique, s'est mué en synthèse magistrale, censée résoudre toutes les tensions de la symphonie, dans un style triomphal, pas toujours épargné par la grandiloquence. Mouvement du dépassement, il est hanté par le souvenir du grandiose finale de la neuvième symphonie de Beethoven, unissant chœur et orchestre dans un hymne à la fraternité universelle. Il adopte souvent la **forme sonate** ou **thème et variations**.

Les options beethoveniennes, souvent prises pour modèle par ses successeurs, tendent à varier le dispositif classique sans le remettre fondamentalement en question : en hypertrophiant les développements à l'intérieur de ses mouvements de forme sonate, en dilatant les thème-et-variations, en ajoutant dans *La pastorale* un cinquième mouvement, en instaurant des relations thématiques entre les mouvements qui obligent à considérer l'ensemble des moments de la symphonie comme un tout unifié, mais surtout en déplaçant le centre de gravité du début à la fin de l'œuvre, marquant ainsi l'avènement d'une orientation téléologique de la forme, c'est-à-dire conçue comme progressant vers un but, et non comme juxtaposition d'éléments fermés sur eux-mêmes.

Berlioz, et à sa suite les romantiques, verront toutefois dans *la Pastorale*, l'acte de naissance de la **symphonie à programme**, dont sera plus tard issu le **poème symphonique**, tous deux basés sur des arguments extra-musicaux, énoncés sous forme d'un texte accompagnant l'écoute et justifiant matière et forme : « O mon jeune et sublime orchestre, nous nous reverrons donc!... Nous avons de grandes choses à faire ensemble. Il y a une Amérique musicale, dont Beethoven a été le Colomb, je serai Pizarro ou Cortez. »⁵ Les cinq mouvements ou la scène aux champs de *La Symphonie fantastique* de Berlioz en 1830, sont autant de tributs à l'initiateur d'un genre qui ambitionne de faire *parler* l'orchestre sans même le recours de la voix, par le seul truchement des instruments combinés.

⁴ Le trio équivaut à un deuxième menuet de caractère contrastant.

⁵ Berlioz, correspondance générale, n°219, 21 Avril 1831

Un hautbois + un bourdon + une mesure à 6/8 = une pastorale

Substantif ou adjectif, le terme a traversé les siècles : tantôt lié au contexte religieux de la nativité, mettant en scène les bergers de l'adoration du Christ, tantôt simple évocation musicale d'une nature idéalisée, il signale toujours une pièce de caractère bucolique.

Le largo final du 8^{ème} Concerto grosso « *fatta per la notte de natale* » (pour la nuit de Noël) de Corelli⁶, le « pifa » instrumental du *Messie* de Haendel⁷ ou bien le concerto *La Pastorella*⁸ de Vivaldi appartiennent au premier cas, tandis que la *Pastorale d'Issy* de Perrin et Cambert, citée comme la première source de l'opéra français, illustre la postérité du genre profane. Dans le théâtre des enchantements de la tragédie lyrique française qui se proposait de dévoiler la nature véritable au-delà de la nature apparente, le merveilleux, agent révélateur des ressorts cachés de la vérité du monde⁹ est mis en relation avec le monde ordinaire par l'intermédiaire d'évènements météorologiques. Peu d'œuvres de Lully renoncent à leur scène d'orage ! Les « symphonies » d'opéra, intermèdes orchestraux, fondent la tradition de l'imitation de la nature par des moyens purement instrumentaux.

Les modèles littéraires de la pastorale, après la fortune de Théocrite dans la Grèce antique, sont à chercher en Italie : *L'Aminta* de Torquato Tasso (1573), et surtout, *Il Pastor fido* (1581-1590) de Guarini relatent les exploits amoureux de bergers et de bergères, situés dans un cadre naturel, un havre idyllique de bonheur et de paix, comme l'Arcadie, où habite Pan, le dieu des bergers et feront l'objet d'innombrables adaptations.

De même que son équivalent littéraire, la pastorale musicale obéit à des codes identifiables. Lorsque Beethoven l'illustre, dans le cadre de la symphonie, genre nouveau, qui a acquis son indépendance vis-à-vis du contexte théâtral dont il est en partie issu, non seulement il s'y soumet, mais de plus il a un modèle en tête : le *Portrait musical de la nature*¹⁰ composé avant 1784 par Justin Heinrich Knecht (1752-1817). Il se souviendra notamment des ornements de violons répétés (1^{er} mvt, à 0'47), des longues plages glissant chromatiquement, signes avant-coureurs de l'orage (8'44) ou du grondement du tonnerre (11'03) et de l'hymne de louange après la tempête (17'15).

Parmi les conventions du genre on retrouve tour à tour dans la symphonie pastorale :

⁶ Largo final à écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=nYtauVttsul> à 3'46.

⁷ dont le titre dérive de la musique des *pifferari*, jouée dans les rues au moment de Noël par les paysans des Abruzzes, avec des instruments à anche et/ou bourdon tels le chalumeau et la musette. La transposition qu'en propose Haendel peut être écoutée sur <http://www.youtube.com/watch?v=282krCnpsS8>

⁸ Disponible sur http://www.youtube.com/watch?v=oiY4adCe_A0 à 3'52.

⁹ Cf à ce sujet l'analyse de Catherine Kintzler in *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Minerve1988

¹⁰ A écouter sur <http://www.youtube.com/watch?v=B4fCC4fqdzk> (dans un enregistrement de mauvaise qualité toutefois...)

- un cadre rythmique serein invitant au balancement stationnaire qui se traduit par l'omniprésence du mètre ternaire¹¹ dans un tempo modéré à lent : Les mouvements II et V sont respectivement écrits dans des mesures ternaires à 4 temps (12/8) et 2 temps (6/8).
- des lignes mélodiques aux courbes souples, dénuées d'accidents, et donc plutôt conjointes¹²
- une polyphonie légère privilégiant les mouvements parallèles de tierces, comme celle de la scène au ruisseau¹³, où le flux des violons et alto, ou des violoncelles avec sourdine descendant leur gamme main dans la main est seulement scandé par un pizzicato grave.
- Des pédales ou bourdons récurrents¹⁴ dans la tonalité de Fa majeur.
- Des idiomes instrumentaux renvoyant soit à la musique populaire liée à l'activité pastorale, et sollicitant donc des instruments de plein air : la famille des bois, dont celle des anches, et plus particulièrement le hautbois¹⁵, soit encore à celle qui accompagne la chasse, autre grand modèle de la musique liée à la nature, qui fait appel quant à elle aux sonneries de cuivres¹⁶.

Auxquelles s'adjoignent des éléments descriptifs :

- chants d'oiseaux imités par des trilles et divers ornements, dont la coda du 2^{ème} mouvement constitue l'apothéose¹⁷
- mouvement ondoyant de l'eau du ruisseau
- procédés de spatialisation comme l'écho¹⁸ ou le dialogue concertant dans lequel se répondent des instruments solistes.

qui vont jusqu'à convoquer, à des fins contrastantes, les bruits chaotiques de l'orage rendus par des oppositions brusques d'intensité exacerbées par les coups de timbales, des traits-fusés zébrant l'espace sonore, des tremolos fébriles et une polyphonie sombre truffée de chromatismes¹⁹ instables.

Après Beethoven, Mahler, (coucou en quarte dans la 1^{ère} symphonie « Titan »), Dvorak dans sa symphonie n°8, ou bien Schumann dans sa symphonie Rhénane, sans parler de toutes les évocations de la forêt via le cor dans la musique romantique allemande assureront la pérennité d'un genre qu'on retrouve encore au XX^{ème} siècle, dans la mouvance du néo-classicisme, avec par exemple la *Pastorale d'été* d'Honegger en 1920.

¹¹ Une mesure est dite ternaire lorsque chaque unité de temps est divisée en trois.

¹² Cf sur <http://www.youtube.com/watch?v=OFZg2hFg7Kk&feature=related>, le thème de violon du 2^{ème} mouvement, à 1'15.

¹³ Cf à nouveau le 2^{ème} mouvement sur <http://www.youtube.com/watch?v=OFZg2hFg7Kk&feature=related>. Noter le gros plan initial sur la sourdine des violoncelles qui permet d'atténuer l'intensité sonore de l'instrument.

¹⁴ Cf le 3^{ème} mouvement <http://www.youtube.com/watch?v=MXapOTs5MGA&feature=related> à 1'42.

¹⁵ Cf la permanence de la couleur du hautbois tout au long de la symphonie, par exemple son solo, secondé par la flûte de 4'53 au trille de 5'30, dans le 2^{ème} mouvement sur <http://www.youtube.com/watch?v=OFZg2hFg7Kk&feature=related>

¹⁶ Cf, dans le 2^{ème} mouvement, le thème des cordes à 1'43 commenté par les cors et bois à 1'50, <http://www.youtube.com/watch?v=OFZg2hFg7Kk&feature=related> ou, dans le 3^{ème} mouvement, la sonnerie de cors à écouter à 0'51 sur <http://www.youtube.com/watch?v=MXapOTs5MGA&feature=related>, suivie par le thème champêtre à 1'00. Le 5^{ème} mouvement s'ouvre également sur un écho de pâtres joué aux clarinettes sur un bourdon de violons alto. Cf <http://www.youtube.com/watch?v=zvQA6UCnbPo&feature=related>

¹⁷ Chants d'oiseaux à 4'37 sur <http://www.youtube.com/watch?v=HcFbnfFUhY0&feature=related>

¹⁸ Cf le thème champêtre du 3^{ème} mouvement cité en note 14, prolongé par le fugitif écho de la clarinette à 1'13 et 1'18, avant que celle-ci, puis le cor à 1'24, ne prennent le relais.

¹⁹ Succession continue de demi-tons qui abolit les repères auditifs en gommant les hiérarchies de hauteurs de notes.

Clefs d'écoute

Le mythe Beethoven

La symphonie pastorale, sixième de Beethoven, occupe une place particulière dans sa production et dans l'histoire du genre. Alors que ses illustres prédécesseurs Haydn et Mozart, en ont respectivement composé 104 et 41, Beethoven se contente de 9. Non pas par manque d'appétence, mais parce que chacune d'elles est un univers en soi. Ces neufs microcosmes ont acquis une postérité telle, que le nom de Beethoven est pour le public aussi consubstantiel à la symphonie, que celui de Jean-Sébastien Bach à la fugue ou Schubert au Lied. Plus qu'aucun autre musicien il aura contribué à façonner le mythe de l'œuvre à la fois absolue et populaire, horizon indépassable de la musique pour orchestre, au point qu'une superstition du chiffre aurait empêché ses successeurs de dépasser la fatidique 9^{ème} : Schubert, Dvorak, Brückner ni Mahler n'ont franchi ce seuil symbolique. « Très individualisées, [les symphonies de Beethoven] constituent une sorte de roman musical en soi, une histoire de la musique en raccourci, et vont donc créer, par imitation, l'idée d'une série dessinant un itinéraire à la fois technique, musical, spirituel, et pourquoi pas biographique.²⁰ » Le compositeur élevé au rang d'artiste, de génie imposant son sceau, son unicité à chacune de ses créations, et Beethoven en est l'archétype, a définitivement rompu avec la modeste fonction d'artisan. « Par leur coïncidence historique avec les retombées de la révolution française et la sortie du siècle des lumières, les symphonies de Beethoven incarnent d'abord un renouveau et une libération [...] Sur le plan musical, elles sont un point d'équilibre entre série et prototype. »²¹

Libération, car elles s'affranchissent des canons formels et des proportions mesurées qui prévalaient jusqu'alors, et parce qu'elles introduisent un ton nouveau, oratoire, qui attire l'attention autant sur le fait de communication lui-même que sur le contenu véhiculé. C'est là ce qui peut être considéré comme l'aspect « phatique²² » de la musique de Beethoven. La profération des notes répétées, par exemple, qui caractérisent de nombreux thèmes Beethoveniens compte d'avantage que ces notes elles-mêmes et institue le compositeur Créateur, au sens le plus fort du terme, presque condamné à produire du prototype, de l'inouï.

L'orchestre des symphonies

Celui qui a donné des proportions monumentales à ses troisième et neuvième symphonies, passant d'un temps moyen de 25 mn, au XVIIIème siècle, à près de cinquante mn pour l'une et plus d'une heure pour l'autre, n'a pas cultivé la démesure dans ses effectifs orchestraux. Grosso modo, il perpétue le modèle légué par Haydn et Mozart. Les vents y sont toutefois plus systématiquement présents par deux, voire s'enrichissent du piccolo et de trombones,

²⁰ In Michel Chion, *La symphonie à l'époque romantique de Beethoven à Mahler*, Fayard 1994, p.100

²¹ Idem, p.25

²² Terme emprunté à la linguistique désignant la fonction du langage servant à s'assurer du maintien du contact entre locuteur et récepteur du message.

notamment dans la Pastorale, dont le volet descriptif de l'orage requiert des timbres pittoresques. La singularité de Beethoven se manifeste surtout dans le traitement des instruments groupés en orchestre, dans leur interaction, dans le travail sur leurs masses combinées, allégées. Il sera question de l'effacement de leur hiérarchie en note 30.

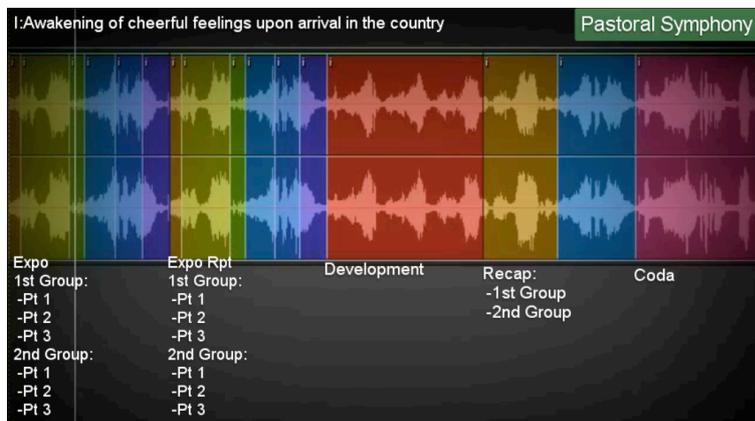
De fausses jumelles

Tous les commentateurs ont souligné le caractère différencié des symphonies paires et impaires. Autant la cinquième symphonie semble façonnée par le caractère tragique du destin, et consacre le triomphe de la volonté et de l'action, partageant ce trait avec les symphonies trois et neuf, autant la sixième est contemplative, bâtie sur de grandes plages harmoniques stationnaires accueillant d'infinies répétitions, plus proche en cela des 4^{ème}, et 8^{ème} symphonies. Il est remarquable que toutes les symphonies impaires recourent ponctuellement au procédé de la fugue, aménagement du canon, dont la capacité à intensifier le discours en densifiant la polyphonie par des entrées en imitations est redécouverte à la fin du classicisme, après une période de désaffection. Pourtant, telles le Dieu Janus elles ont été conçues en même temps.

Cinq évocations de la nature

1^{er} mouvement²³ : *Éveil d'impressions agréables en arrivant à la campagne*

Installant un climat de plénitude à l'aide de longues séquences statiques à grande échelle, grouillantes de vie à petite échelle, ce mouvement de sonate renonce aux éléments de



tension propres à la forme, même s'il en conserve l'enveloppe extérieure. Il est possible, pour en saisir la structure globale, de consulter une vidéo²⁴ qui permet de suivre le déroulement en temps réel sur le schéma coloré ci-contre.

Attention, la reprise de l'exposition est intégrée au

schéma, et ce qui est mentionné en tant que coda, comprend le développement terminal, excroissance formelle qui parachève fréquemment la réexposition chez Beethoven.

2^{ème} mouvement : *Scène au bord du ruisseau*

De nouveau un allegro de sonate, dans un tempo moins rapide, concentrant plus que tout autre mouvement les marqueurs du genre pastoral : mesure ternaire, plénitude des tierces

²³ Le chapitre Vertige de la liste fournit d'autres détails sur ce mouvement, notamment en ce qui concerne son matériau thématique.

²⁴ Sur <http://www.youtube.com/watch?v=GHT7J01YacY&feature=related>

parallèles évoquant le flux régulier du ruisseau, fréquentes pédales, importance des instruments « agrestes » : hautbois, basson, flûte, et surtout, épisode descriptif donnant à entendre les chants du bruant jaune²⁵ (en arpège ascendant à la flûte), et le concert du rossignol (à la flûte), de la caille (au hautbois) et du coucou (clarinette)²⁶ dans les dernières minutes du mouvement (coda). Comme dans le mouvement précédent, le développement est ici plus proche de la variation, de l'éternel recommencement propre aux cycles naturels, à mille lieues donc de l'esprit de la cinquième symphonie.

3^{ème} mouvement : *Joyeuse assemblée des paysans*

Après deux plages bucoliques et contemplatives, la danse attendue en troisième position de symphonie fait bien son apparition, et avec elle le règne du rythme : tourbillonnant et insaisissable dans le scherzo (à trois temps), régulier et pesant dans le trio, (à deux temps), séparés l'un de l'autre par un glissement un peu flou obtenu par une accélération précipitée des instruments les plus graves et donc, les moins mobiles. Le charme du mouvement réside dans la combinaison de mètres contrastés : trois temps du scherzo / deux temps du trio, martellement terrien régulier de l'accompagnement du trio / décrochages mélodiques irréguliers rappelant les ornements du yodel dans les deux mélodies de violon du scherzo et du trio, superposition des rythmes binaires issus motif *c''* du premier mouvement / triolets (rythme ternaire de la flûte), auxquels s'ajoutent les décalages rythmiques de type contre-temps, syncopes ou échos.

4^{ème} mouvement : *Orage- tempête*²⁷

Ce mouvement est le plus proche de ce que nombre de commentateurs ont voulu voir dans la pastorale : une œuvre annonciatrice de la musique à programme, faisant référence donc, à une réalité non musicale. De fait, sa structure ne correspond à aucun moule pré-établi, mais se construit au gré des événements météorologiques, et aucun thème à proprement parler ne s'impose. Forme et matériau sont donc très ductiles, alternant séquences linéaires tendues et violentes interruptions déchirant l'air comme la foudre. On peut alors parler d'écriture **Durchkomponiert** (composition continue). L'orchestre est mis au défi de rivaliser avec les éléments naturels : concentrés dans cette scène d'orage surgissent des instruments, des sons transfigurés qui grondent, claquent, raclent, au plus près du bruit, mais toujours avec une grande virtuosité. L'éclat métallique du tonnerre, est rendu par les tremolos de cordes, les roulements de timbales et de contrebasses et le claquement tonitruant des trompettes, quasiment absentes jusque là, auxquelles s'ajoute la stridence du piccolo.

5^{ème} mouvement : *Chant pastoral – sentiments joyeux et reconnaissants après la tempête*

²⁵ Voir note 15 à 4'53

²⁶ Voir note 17

²⁷ Pour observer en gros plan les modes de jeu des instruments de l'orchestre : <http://www.youtube.com/watch?v=ejTdzwpt2SY>

À mi-chemin entre le **rondo**, forme statique basée sur l'alternance d'un refrain et de couplets, et la **variation**, déjà évoquée dans les sections précédentes, il est introduit par un *Ranz des vaches* « cet Air- selon Jean-Jacques Rousseau dans son dictionnaire de musique- si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendoient, tant il excitoit en eux l'ardent désir de revoir leur pays. » et qui agit comme signe mémoratif nous dit-il encore, un peu comme la madeleine de Proust. Gravité et ferveur, dans l'esprit de l'hymne, remplacent ici le ton triomphal coutumier des fins de symphonie.

Vertige de la liste

On pourra s'étonner d'observer dans le portrait que Beethoven brosse de la nature, une prolifération de répétitions, au point que certaines sections ne fonctionnent que par accumulation du même, anticipant presque les *Vexations*²⁸ d'un Eric Satie ou les mises en boucle de la musique électronique, pur produit de la modernité machinique, et comme telle, aux antipodes de la conception traditionnelle de nature. Beethoven serait-il le précurseur de la musique répétitive ? Le premier mouvement fournit d'emblée un exemple de cette mise en œuvre du matériau thématique. L'idée mélodique initiale²⁹ y est constituée de trois cellules reconnaissables à leurs directions respectives :

- **a** = motif ascendant en croches régulières (de 0'10 à 0'11)
- **b** = chute conjointe sur le rythme longue/deux brèves/longue (croche/2 double-croches /croche, de 0'11 à 0'12)
- **c** = motif hybride associant la direction ascendante de **a**, avec une nouvelle combinaison des rythmes de **b** (succession de croches terminée par 2 double-croches). Séparé de la suite par un point d'orgue et un silence, il laisse en suspens l'idée initiale.

Celle-ci devient thème en accumulant les redites, littéralement juxtaposées ou bien déplacées dans l'espace : dix itérations strictes d'une légère variante de **b** : **b''**, suivies de trois transpositions au ton supérieur, aboutissent à un retour du thème initial, d'abord au hautbois, repris aux clarinettes et bassons, puis en tutti, dans un grand crescendo orchestral³⁰. L'identification des constituants du thème 1, tous dérivés de l'idée initiale pourrait être transcrite comme suit, semblable à un formidable bégaiement :

Thème 1³¹ : **a b c a b' a b' d b' d b' b'' a b c c a b c c a b c c c e c c e c' c'' c'' c'' c'' c'' Pont** : (...) **a a a** (...) **a a a** (...) **a'** (...) **a' a' a'**

Il faut en outre noter que l'accompagnement ne vient nullement compenser le minimalisme du matériau de base, puisqu'il est presque uniquement organisé autour d'un balancement entre deux accords : FA et DO, quittés comme à regret, dans un glissement conjoint des basses, menant au thème 2. Ce dernier sera également soumis à de multiples réitérations jusqu'à la fin de l'exposition.

Le développement, cœur de la forme sonate, devient à son tour terrain d'élection de la répétition : on ne compte pas moins de 36 reprises du motif **b**, portées par le souffle d'un ample crescendo, et dont la saveur est ravivée par une brusque modulation mise en lumière

²⁸ Partition de 1893 proposant de rejouer 840 fois le même motif

²⁹ Cf http://www.youtube.com/watch?v=6w-oEQ_QqGA de 0'11 à 0'16

³⁰ Idem à partir de 0'28

³¹ Idem du début à 3'32

par le transfert du motif au hautbois³², et par le changement de pôle des contrebasses qui abandonnent leur point d'ancrage immuable des douze mesures précédentes.

À son tour, Le fragment de thème **db'** de 3 + 1 mesures est traité en boucle à treize reprises, (les dernières tronquées créant un effet d'accélération), ce qui porte à nouveau à 36 mesures l'espace occupé par la vertigineuse démultiplication d'éléments identiques³³, seulement animée par une marche ascendante. Leur obstination à s'accumuler est mise en relief par un violent *sforzando*³⁴ toutes les deux mesures, souligné par le blocage des cors et des violons 1 en tremolo³⁵, sur une pédale de do. Celle-ci articule le passage entre fin du développement qui culmine sous ces coups de butoir rageurs, et début de la réexposition, surgissant du vide laissé par la dissolution de la masse orchestrale.

Comment Beethoven parvient-il, dans ces conditions, à éviter la monotonie, à maintenir l'oreille en alerte et orienter l'auditeur qui risque d'être happé par le *vertige de la liste*, décrit par Umberto Eco dans son ouvrage du même nom? Il recourt à deux stratégies innovantes :

- la sculpture du son qui modèle masses et intensités : soit au moyen de crescendos ou diminuendos collectifs, (hérités de l'École symphonique de Mannheim, mais auxquels il confie un rôle inégalé), soit par ajouts, ou retraits progressifs d'instruments. La répétition se trouve ainsi englobée dans des mouvements qui la dépassent et dirigent l'écoute.
- L'application d'une action cinétique aux différents outils du compositeur que sont alors, mélodie, rythme et timbre. Beethoven a déjà exploité l'impact de la vitesse sur la matière sonore dans le scherzo³⁶ de sa *troisième symphonie* dont l'effet repose sur la mise en mouvement, dans un tempo vivace d'une simple oscillation entre deux notes.

La répétition, pensée à grande échelle comme moteur de puissantes lignes de force, permet de faire circuler les motifs à travers toutes les voix de l'orchestre, au point qu'il est parfois difficile d'identifier qui assume le rôle thématique, au sein d'une masse grouillant d'un mouvement intérieur. C'est notamment le cas au moment de l'énonciation du **thème 2** qui surgit en valeurs longues des profondeurs de la partie de violoncelle, pour atteindre progressivement les aigus, tandis que les arpèges de croches descendantes n'ont d'autre fonction que de créer un halo qui se déplacera à son tour vers les graves³⁷ comme par un mouvement de convection.

³² Idem à 5'04

³³ Idem à 6'20

³⁴ C'est-à-dire accent soudain

³⁵ Effet de tremblement obtenu en répétant extrêmement rapidement une même note, à partir de 6'39

³⁶ Cf <http://www.youtube.com/watch?v=Q6Xl9YDlq08>

³⁷ à 3'32

De même que chaque motif n'a d'intérêt que par l'élaboration combinatoire à laquelle il s'intègre, de même les différents timbres³⁸ alternés ne sont pas destinés à faire briller successivement le chant d'une multitude de solistes, mais constituent les teintes d'un nuancier que le compositeur assemble en ne perdant jamais de vue l'effet d'ensemble. La hiérarchie³⁹ existant entre les différents pupitres tend à s'estomper, et notamment la suprématie des instruments aigus : les bassons, les cors quittent leur fonction de faire-valoir pour affleurer à la surface, tandis que les cordes peuvent adopter des tournures de basse d'accompagnement et que les contrebasses s'affranchissent de leur rôle de ponctuation pour porter au paroxysme par exemple, le crescendo général du début de développement de **b** dans une espèce d'*hypogée*.

C'est à cette conception novatrice de l'orchestre que Beethoven doit sa stature de demiurge. L'écoute de la transcription réalisée par Franz Liszt de la *Symphonie pastorale*⁴⁰, met bien en lumière la difficulté à transposer dans un médium privé du continuum sonore, des jeux de timbres et de masses propres à l'orchestre, une musique qui doit sa réussite à sa dimension collective. L'usage permanent de la répétition y semble exagéré, voire insupportable, malgré la virtuosité du transcripteur, tant il lui manque cette transcendance assurée par la synergie du groupe.

Mécanique des fluides, convection, cinétique : la musique de Beethoven appelle les images empruntées au domaine de la physique, ce dont ne se prive pas André Boucourechliev dans la monographie qu'il lui consacre :

« À peine reconnu dans ce torrent de forces multiples, un fragment mélodique éclate en molécules dispersées dans les registres les plus extrêmes, ou se transforme en pulsations rythmiques, ou disparaît, envahi par quelque crescendo venu des profondeurs, ou fusionne en une seule masse sonore, ou encore s'abolit dans un silence brutal. »⁴¹

La métaphore biologique s'avère également fructueuse lorsqu'elle s'applique à décrire les processus quasi organiques qui régissent la prolifération des cellules (les fameuses répétitions de motifs) au sein de la composition. Si vertige il y a, ce n'est pas celui d'une liste, inerte, de composants, mais celui qui résulte du mouvement d'un corps en expansion.

Dans la *Symphonie pastorale*, Beethoven imite la nature, non seulement par reproduction d'éléments pittoresques, images sonores de l'oiseau, du ruisseau ou du tonnerre, dans la lignée de la musique descriptive, mais plus encore par analogie de mouvement, celui de la croissance organique, de l'énergie vitale.

³⁸ Le timbre, un des paramètres du son, équivaut à sa couleur, et varie d'un instrument à l'autre.

³⁹ Mesurable au nombre de notes jouées... et à la distance par rapport au chef ! L'orchestre du XVIII^e siècle confie aux cordes aiguës un rôle prépondérant, en raison de leur plus grande aptitude, étant donnée la facture instrumentale de l'époque, à jouer des mélodies complexes. Les instruments à vent, respectivement les bois, et plus encore les cuivres, (sans parler des percussions dont les apparitions restent marginales) resteront subalternes tant que le paramètre du timbre, (la couleur), restera subordonné à la mélodie, (la ligne).

⁴⁰ A écouter sur http://www.youtube.com/watch?v=_3HWU9Bw4KQ&feature=related

⁴¹ In André Boucourechliev, *Beethoven*, seuil, collection solfège, p.11

« *Quasi una fantasia* » : Beethoven par Disney

Clin d'œil à la 13^{ème} sonate du même Beethoven, dont le sous-titre emprunte au mot allemand *fantasieren*, le caractère improvisé, fantasque, non conventionnel, voici un petit memento visuel du matériau thématique du premier mouvement de la symphonie pastorale, tel qu'il apparaît dans la bande originale du film *Fantasia*. Pari original des studios Disney, ce long métrage d'animation musical réalisé en 1940, s'inscrit dans la lignée des *Silly symphonies* produites entre 1929 et 1938, qui répondent à la volonté de créer des musiques à voir et des images à entendre. La *Symphonie pastorale* y figure, entre autres, aux côtés de la *Toccatte et fugue en ré mineur* de Bach, ou de *L'apprenti sorcier* de Dukas. Bien que le résultat ne soit pas toujours pleinement satisfaisant du point de vue de l'esthétique, (souvent kitsch !) et que la musique, dirigée pourtant par le grand chef d'orchestre Stokowski, y soit défigurée du point de vue formel⁴², en raison de la longueur des morceaux choisis, on ne peut qu'admirer le travail de synchronisation audio-visuelle. Les mouvements des personnages et le montage des plans soulignent les différents événements musicaux : thèmes et leurs différentes répétitions, mouvements mélodiques, changement de couleurs harmonique, variations d'intensité.

Visionner *Fantasia* peut constituer une étape préliminaire de repérage des composants thématiques, dont l'association à une image tempère le caractère abstrait, mais également permettre d'aborder la question de la musique à programme.



Thème 1 : motifs **a b c**⁴³ : Lever de soleil dans un paysage mythologique.

Juxtaposition des motifs **a** et **b'**, puis **d**, à mesure que l'ensoleillement gagne les pentes de la montagne.



Motif **b''** dupliqué sur une pédale de transition : galop des licornes 4'56 (m.16).



réitération du thème au hautbois (**a b c**) : un petit faune joue un solo d'aulos, instrument bucolique de l'antiquité 5'00 (m.29)

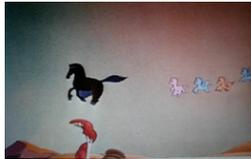
reprise **a b c** en imitation des clarinettes et bassons 5'03 (m.33) puis motif **e** : élargissement du plan à une ronde de faunes à laquelle se joignent les licornes. Tutti d'orchestre : danse générale (5'07). L'échappée du faune et d'une licorne correspond à la juxtaposition du motif **c''**.

⁴² Le premier mouvement, amputé de son développement et de la plus grande partie de sa réexposition, passe donc directement de la fin de l'exposition, au début du développement terminal de la réexposition.

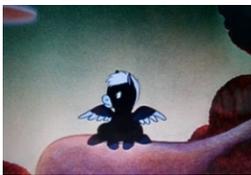
⁴³ Les lettres font référence au schéma des motifs du thème 1 dans le chapitre Vertige de la liste



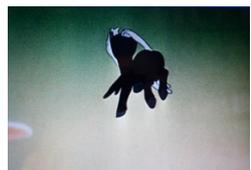
pont : (...) et motif **a** en marche ascendante : le faune musicien, prenant par intermittence la posture d'une statue afin de ne pas être identifié, taquine une des licornes en lui jouant dans les oreilles à plusieurs reprises 5'23 (mesure 57).



Thème 2 : croches chantantes « aériennes... » : Pégase est associé à l'ascension du thème des violoncelles qui se dégage progressivement des graves. Annoncé par le passage de son ombre et suivi de sa progéniture, il décrit une grande spirale dans les airs pour rejoindre le nid abritant la mère et le dernier-né 5'37(m.67).



Amorce de la séquence cadentielle (conclusion) de l'exposition : tentative de vol du benjamin 6'04 (m.93) qui se solde par deux chutes (m.96 et 103) dans un comique de répétition qui décalque les reprises thématiques de la musique.

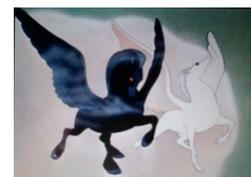


Fin de la conclusion : aidé par sa mère qui l'attrape par la queue 6'27 (m.115) le poulain noir renouvelle sa tentative et parvient à voler. Reprise du motif issu de **c** (sur pédale) entendu lors de la cavalcade des licornes, et adapté par analogie, au galop du novice. Le decrescendo de la fin de l'exposition est traduit par un éloignement à l'arrière plan des la famille ailée.



Développement : 6'47 (mes.135) de la tête du Thème 1 (motif **a**) par duplication en marche mélodique aboutissant à un forte sur le thème 1 plus complet mais sur une harmonie de dominante qui est traduit par un saut ample des chevaux ailés adultes, suivis par les poulains. Transposition de l'élément précédent. Marche aux violons mais écho aux clarinettes cette fois correspondant au gros plan sur les enfants dans le sillage de leurs parents.

[suppression des m.150 à 413] tout le développement disparaît, ainsi qu'une grande partie de la réexposition.



Développement terminal : (m.414) Le thème 1 (**a b c**) est repris en masse : toutes les cordes dont les plus graves sont alors en homorythmie⁴⁴ au moment où les parents tous sabots en avant, traversent un nuage 7'02 (m.422). L'écho assourdi aux bois de ce même thème est réservé à la sortie du nuage du petit dernier 7'07 (m.426)

⁴⁴ Toutes les voix de la polyphonie adoptent le même rythme, même si leurs mélodies sont distinctes.



(m.428) dernières spirales du vol avant de se poser sur la surface du lac. (m. 435 et 439) chute de triolets aux contre-coups de cordes correspondant à chaque entrée dans l'eau.

crescendo climax 7'43 (m.459) sur pédale au moment où des reflets sur l'eau font apparaître un autre vol de chevaux ailés. Leur mouvement descendant lentement, épouse celui des triolets des cordes. Etat stationnaire (sur pédale. pure contemplation). Encore une fois chaque contact avec l'eau est synchronisé avec des impacts musicaux : accords brefs résolvant la tension d'un bref mouvement chromatique ascendant (m.471)



Echo adouci en formules conclusives confiées aux bois (clarinettes et basson déjà plusieurs fois associés aux enfants tandis que les cordes accompagnaient les adultes) en une succession de cadences parfaites qui trouvent une métaphore visuelle dans le plongeon successif des poulains en guise de coda 8'01 (m.476) ; les résolutions sur la tonique coïncident exactement avec les entrées dans l'eau.



Le rythme des chutes suit l'accélération des cadences à l'approche de la conclusion qui se mue en rallentando final, triomphe du poulain le plus jeune fier de montrer sa nouvelle maîtrise du vol amortissant au maximum son atterrissage 8'20 (m.492)



L'ultime rappel du thème 1 (**abc**) sur pédale de contrebasse 8'20 (m.492) propose un changement de plan qui repousse au fond de l'écran le rassemblement de chevaux, (associé à une nuance faible) tandis que le petit îlot à l'arbre tordu qui était déjà apparu à l'horizon précédemment, passe au premier plan à la suite d'un travelling latéral qui dévoile le petit faune du début de la séquence. Solo de flûte : La mémoire visuelle et auditive est simultanément sollicitée 8'27 (m.498). À découvert, sa fragilité est relayée à l'image par la chute d'une fleur qui finira emportée par le courant vers une cascade.



Zoom arrière en plans successifs qui retrouvent un cadrage d'ensemble coïncidant avec le tutti qui clôt le mouvement 8'52 avant la séquence suivante. (2^{ème} mouvement).

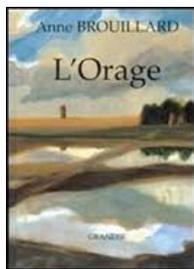
Les yeux écoutent : entendre avec la littérature jeunesse



Phil'art, Heliane Bernard et Alexandre Faure, Milan Jeunesse, 2010

De même que la *Symphonie pastorale* donne à entendre les impressions produites par la nature, plutôt qu'elle ne cherche à imiter les sons de la nature, de même ce livre décrit moins la nature sous toutes ses facettes que les différentes manières de la concevoir : ensemble de forces vitales, divinité toute-puissante, miroir de l'homme, univers macroscopique dont il est l'un des maillons microscopique, livre des lois universelles, modèle d'harmonie ou puissance sauvage à domestiquer.

L'album allie réflexion philosophique adaptée aux plus jeunes et exploration des traditions de représentation picturale de ces différents points de vue, variables d'une civilisation à l'autre.



L'orage, Anne Brouillard, Grandir, 1998

Que se passe-t-il dans ce presque « non album »? Trois fois rien : un nuage qui passe, un arbre que le vent incline, une fenêtre qui claque, tirant un chat de son demi-sommeil, un éclair qui découpe violemment la silhouette d'une cafetière, un pré inondé de cette lumière aveuglante d'après l'orage. Peut-être faut-il inventer pour lui la catégorie de l'album météorologique, quasi non événementiel, dont les héros sont le ciel, une maison rouge et deux chats assoupis ?

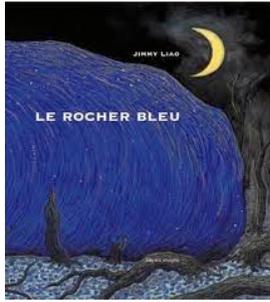
Nous y voilà, ce livre dure le temps d'un orage et consiste en une accumulation de signes annonciateurs, jusqu'au climax de l'éclair, puis en un retour progressif à la normale. Aucun événement dramatique n'est lié à cet orage : il n'engendre aucune catastrophe, n'est l'instrument merveilleux d'aucune puissance surnaturelle : il advient, et c'est tout. Les éclairs sont à peine théâtralisés et c'est plutôt la lente progression vers ce climax, perçue par voie indirecte, qui capte l'attention : assombrissement du ciel au fil des pages, arête de plus en plus prononcée des branches d'arbres, chute d'un bol, heurté par le vantail d'une fenêtre qu'un courant d'air a claquée... Comme dans la *Symphonie pastorale*, peu de thèmes viennent accaparer l'attention, mais plutôt un puissant mouvement, et de longues plages d'attente.

Du point de vue formel, cet épisode orageux emprunte à ces deux arts du temps que sont le cinéma et la musique. Relevant de techniques cinématographiques, le montage virtuose des images alterne changements d'angle de prise de vue, cadrages, échelle des plans, évolution de l'éclairage. Le travail sur la lumière participant à la narration visuelle est prodigieux. Il est intégré à une structure globale reposant elle sur un travail de symétries, simples ou enchâssées qui pourrait appartenir à une composition musicale. Toute une série d'indices suggère que cet orage, de son pressentiment à sa disparition, fait lui-même partie d'un cycle qui le dépasse, invitation à reprendre le cours de la lecture...



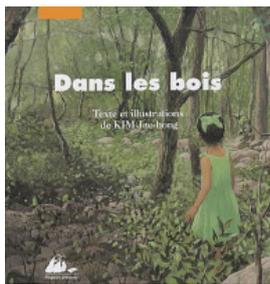
Tous les paysages, Béatrice Fontanel, Palette, 2009

Panorama des façons de peindre la nature perçue comme paysage. De simple accessoire décoratif avant la renaissance, outil référentiel symbolique, il deviendra décor de théâtre, puis à l'aube du XVIème siècle, assumera lui-même le statut de personnage principal au point de renvoyer parfois l'humain à sa médiocre stature, pourvu qu'une tempête fasse entendre sa grandiose majesté. Différents types de paysages sont passés en revue : campagne, forêt, montagne.



Le rocher bleu, Jimmy Liao, Bayard 2010

Véritable méditation philosophique, cet album fascine par sa finesse de construction et sa capacité de suggestion envoûtante. De même que *L'orage* d'Anne Brouillard avait relégué les humains en périphérie de la narration, ils s'effacent ici, non sans endosser la responsabilité des mauvaises fortunes de la nature, derrière un héros minéral immobile, baleine de pierre bleue échouée au cœur d'une forêt dévastée par le feu. Le livre déroule dans un immense decrescendo, le destin des deux moitiés de ce rocher que l'homme a séparées pour flatter son orgueil, nourrir sa créativité, combler sa solitude. La moitié arrachée à son écrin naturel subira une série de métamorphoses au cours desquelles sa masse s'amenuise à mesure que sa nostalgie augmente, et que les humains s'obstinent à le recouvrir du voile de l'oubli. C'est seulement lorsqu'il sera réduit à l'état de poussière, qu'il parviendra, emporté par le vent à retrouver son âme sœur, dont le destin parallèle est fugitivement entrevu dans le mouvement symétrique de renaissance de la végétation qui l'entoure, dans le temps long des heures, des saisons, des années et des siècles. Sa construction musicale par ellipses, refrain varié, récurrence de leitmotiv colorés forme un contrepoint particulièrement enrichissant à l'écoute de *La Pastorale*.



Dans les bois, Kim Jae-Hong, Picquier jeunesse, 2007

Jeu de cache-cache dans une forêt mystérieuse dissimulant sous le liseré d'une feuille, dans le repli d'un rocher, entre les sillons d'une écorce d'arbre, les silhouettes d'animaux passés maîtres dans l'art du camouflage. La lecture se transforme en déchiffrement de signes impénétrables qui trahissent à peine la présence des ces êtres animés tapis dans l'apparente inertie de la nature. Le temps de la contemplation impose son rythme.



La nature du plus près au plus loin, René Mettler, Gallimard 2004

Cet album, à mi-chemin entre le documentaire et le pur jeu visuel, offre une plongée vertigineuse, à la fois dans l'infiniment petit et l'infiniment grand, en variant les échelles de perception. Du gros plan sur une cerise en pleine double-page laissant apparaître la moindre nervure des feuilles, on passe par les paliers successifs d'un zoom arrière à une vue aérienne qui en prenant du recul contribue à mettre en lumière le rôle des différents composants du paysage au sein d'un tout. La relation entre microcosme et macrocosme rendue perceptible par l'image, peut éclairer par analogie un des aspects de la composition de Beethoven, qui bâtit de grandes fresques en mettant en mouvement des éléments minuscules, à la limite de l'insignifiance (comme par exemple les motifs **a**, **b**, **c** du thème du premier mouvement de *La Pastorale*.)

Bibliographie

Les clefs de l'orchestre : La symphonie pastorale de Beethoven, Jean-François Zygel, DVD Naïve

La musique symphonique de Beethoven, Michel Lecompte, Fayard
1995

Beethoven, André Boucourechliev, Ed. seuil, collection solfèges, 1963

Beethoven, la différence, Scott Burnham, in *Musiques, une encyclopédie pour le XXIème siècle*, volume 4, p. 1007 à 1025

Beethoven et son temps, Eve Ruggieri, Daniel Malissen, Fontaine, Mango, 1997 (documentaire jeunesse)

Fantasia Walt Disney, 1940

<http://www.youtube.com/watch?v=uKFiR8GvUY4>

Biographie de Jonathan Schiffman, chef d'orchestre

Après deux saisons en tant qu'assistant de Kurt Masur à l'Orchestre National de France et d'Ivan Fischer au Budapest Festival Orchestra, Jonathan Schiffman tient le poste de Directeur Musical à l'Orchestre Lyrique de la Région Avignon-Provence de 2007 à 2010.

En février 2006, Schiffman donne son premier concert avec l'Orchestre National de France et fait ses débuts avec l'Opéra National de Lorraine et l'Orchestre National des Pays de la Loire.

Pendant la saison 2009-2010, Schiffman collabore avec divers orchestres parmi lesquels l'Orchestre de Paris, le Northern Sinfonia avec Sarah Chang au Royal Albert Hall et le Gävle Symphony Orchestra. Il se rend également à l'Orchestre National de Lorraine pour diriger un double concert : *Trouble in Tahiti* de Bernstein et *l'Enfant et les Sortilèges* de Ravel.

En 2010-2011, Schiffman fait ses débuts avec l'Orchestre National de Lyon, la BBC Scottish Symphony, RTÉ National Symphony Orchestra à Dublin, Het Gelders Orkest, Helsingborg Symphony et le Norrlands Opera Orchestra.

Né à New York, Schiffman étudie le violoncelle dès l'âge de cinq ans. Il poursuit ensuite des études de piano et de composition. Il obtient son diplôme avec les honneurs à Yale, où il fut Directeur Musical du Yale Bach Society Orchestra and Chorus. Par la suite, il obtient un Master de l'Ecole Julliard où il étudie la direction avec Otto-Werner Mueller. En 2001, Schiffman fait ses débuts de chef d'orchestre professionnel avec le Fort Worth Symphony Orchestra. Suite à son succès il est réengagé à plusieurs reprises et collabore avec les National Symphony Orchestra, Eugene Symphony Orchestra et Richmond Symphony Orchestra. Schiffman arrive à Paris en 2003 pour étudier la composition avec Narcis Bonet dans le cadre du programme Fulbright.

Compositeur actif, Schiffman a des affinités particulières avec la musique contemporaine. Il dirige la première européenne de *Dritter Doppelgesang* de Wolfgang Rihm avec l'Orchestre National de France. Il dirige également la première mondiale de la dernière œuvre de Stravinsky, *Quatre Préludes et Fugues* transcrits du Clavier bien Tempéré.