



PHILHARMONIE DE PARIS
ORCHESTRE
DE PARIS

RESSOURCES PÉDAGOGIQUES 2021-2022



br-klassik.de©picture-alliance/dpa

Béla Bartók, Concerto pour orchestre

ORCHESTRE DE PARIS

Joanna Natalia Ślusarczyk, direction
Lauréate du concours La Maestra

Clément Lebrun, présentation

Judi 19 mai 2022 - 10h30
PHILHARMONIE DE PARIS - GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ
Niveau scolaire : 4e à Terminale

Béla Bartók

CONCERTO POUR ORCHESTRE

ORCHESTRE DE PARIS

Lauréate du concours Maestra, direction
Clément Lebrun, présentation

Philharmonie de Paris - Grande salle Pierre Boulez

Judi 19 mai 2022 ————— 10h30
4^e à Terminale

LES PARCOURS D'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE

La Philharmonie de Paris propose un large choix de parcours d'éducation artistique et culturelle pour les élèves, de la maternelle au lycée. Ils associent concerts, visites du Musée et des expositions, ateliers de pratique musicale, rencontres avec des artistes... Construits autour de répertoires variés et de grandes thématiques, ils peuvent aisément être mis en rapport avec les programmes scolaires. Cette année, sont à l'honneur des oeuvres symphoniques majeures (*L'Hymne à la joie*, *L'Oiseau de feu*...) ainsi que le thème de la nature au gré d'approches oniriques, esthétiques ou encore écologiques, en écho à l'exposition *Salgado Amazônia*.

<https://philharmoniedeparis.fr/fr/scolaires-enseignants/concerts-activites/parcours-eac>

ORCHESTREDEPARIS.COM
PHILHARMONIEDEPARIS.FR

DOSSIER PÉDAGOGIQUE RÉALISÉ PAR LOUISE BOISSELIÉ
ET AURÉLIE LOYER (chapitre I.1 à I. 5)



Les activités jeune public de l'Orchestre de Paris à la Philharmonie de Paris
bénéficient du soutien de la Caisse d'Épargne d'Ile-de-France

SOMMAIRE

I. BÉLA BARTÓK, BIOGRAPHIE —————	P. 4
I. 1. La jeunesse difficile d'un enfant prodige	p. 4
I. 2. Naissance d'un fort sentiment patriotique	p. 4
I. 3. Pianiste, compositeur et ethnomusicologue	p. 4
I. 4. La musique de Béla Bartók	p. 5
I. 5. Voyages et exil	p. 5
I. 6. Événements artistiques, scientifiques et politiques à l'époque de Bartók	p. 6
II. LE CONCERTO POUR ORCHESTRE DE BARTOK : UN FINAL RETENTISSANT —————	P. 7
II. 1. Quelques notes pour résumer l'oeuvre	p. 7
II. 2. Entre fièvre et fièvre créatrice : la genèse vivifiante du Concerto pour orchestre	p. 8
III. GUIDE D'ÉCOUTE —————	P. 9
III. 1. Du "concerto grosso" au "concerto pour orchestre"	p. 9
III. 2. Arches et réminiscences : le dessein uniaire du Concerto pour orchestre	p. 9
III. 3. Au fil mouvementé de la partition	p. 10
IV. L'ORCHESTRE, LE CHEF ET LE CONDUCTEUR ———	P. 12
IV. 1. L'Orchestre symphonique	p. 12
IV. 2. Un chef d'orchestre pour diriger	p. 14
IV. 3. Quelques éléments pour lire une partition d'orchestre	p. 14
V. CAHIER D'ACTIVITÉS —————	P. 16
V. 1. Béla Bartók : Péripéties, créations et philosophie	p. 16
V. 2. Le Concerto pour orchestre : exploration symphonie	p. 20
V. 3. Folklores : les musiques populaires chez Bartók et ses contemporains	p. 24
V. 4. Solutions des activités	p. 28
VI. GLOSSAIRE ET RESSOURCES —————	P. 31
VI. 1. Glossaire	p. 31
VI. 2. Ressources	p. 32
VI. 3. Pistes d'écoute	p. 32

I. BÉLA BARTÓK, BIOGRAPHIE

Cf Éduthèque (<https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0051944-biographie-bela-bartok.aspx>)

I. 1. LA JEUNESSE DIFFICILE D'UN ENFANT PRODIGE



Béla Bartók a 18 ans - photo ND

Béla Bartók naît en 1881 dans une petite ville de Transylvanie, en Roumanie, où son père dirige une école agricole. Ses parents sont tous deux musiciens amateurs. Son enfance est marquée par la maladie, et jusqu'à l'âge de six ans, il vit isolé des autres enfants. Très tôt, il est attiré par la musique, aidé par sa mère qui lui joue du piano et lui donne ses premiers cours à l'âge de cinq ans. Quand il intègre enfin l'école, il se révèle être un brillant élève. Malheureusement, son père meurt la même année. Pour subsister, sa mère doit enseigner le piano en plus de son métier d'institutrice. Béla, lui, poursuit brillamment son apprentissage du piano et compose dès l'âge de neuf ans. Deux ans plus tard, il joue l'une de ses pièces lors de sa première prestation : le public l'acclame. Sa famille s'installe ensuite dans une ville plus importante, Pozsony (Bratislava), située sur le Danube entre Vienne et Budapest. Bartók y étudie le piano, avec László Erkel, et l'harmonie. À dix-sept ans, il est admis au Conservatoire de Vienne mais choisit finalement de poursuivre ses études à Budapest où se trouve déjà l'un de ses grands amis, Ernő Dohnányi.

I. 2. NAISSANCE D'UN FORT SENTIMENT PATRIOTIQUE

À l'Académie royale de musique de Budapest, ses professeurs s'inscrivent dans la lignée des grands courants musicaux allemands représentés par Liszt, Brahms et Wagner. Bartók se passionne pour la virtuosité des œuvres pour piano de Liszt et étudie l'orchestration wagnérienne. Mais ce jeune hongrois s'interroge profondément sur le poids de l'héritage allemand. Bien plus encore, il ressent la fusion de la Hongrie et de l'Autriche comme une oppression germanique. Bientôt, il ne répond plus qu'en hongrois à quiconque lui parle allemand. Mais comment composer une musique hongroise, comment dépasser les clichés de la musique tzigane ou les quelques colorations et rythmes typiques présents dans certaines œuvres de Liszt ou de Brahms ?

I. 3. PIANISTE, COMPOSITEUR ET ETHNOMUSICOLOGUE

Ce questionnement accompagne sa carrière, qu'il partage entre le piano et la composition. Son talent est doublé d'une curiosité et d'une rigueur scientifique qu'il applique à des recherches approfondies sur la véritable musique populaire hongroise. Alors qu'il n'a pas encore vingt-cinq ans, il se rapproche de Zoltán Kodály, jeune compositeur et linguiste avec lequel il partage la même quête de savoir. Ensemble, ils recueillent à travers le pays des chants traditionnels qu'ils analysent, classent et publient à partir de 1906. Parallèlement, Bartók continue à se produire en concert mais joue essentiellement ses propres compositions. En 1907, il succède à son professeur de piano au Conservatoire de Budapest. Excellent pédagogue, il se refuse toutefois à enseigner la composition. Les recherches menées avec Kodály forment le répertoire de toute une méthode d'apprentissage de la musique, appliquée dans les écoles de Hongrie. Bartók contribue également à faire découvrir la richesse de la musique populaire aux jeunes pianistes à travers un recueil qui leur est destiné, *Mikrokosmos*.

I. 4. LA MUSIQUE DE BELÀ BARTÓK

D'abord inspiré par Brahms et Liszt, exalté quelques années plus tard par la découverte des œuvres de Richard Strauss, attiré ensuite par les sonorités impressionnistes de Debussy, Bartók doit allier son besoin de tout comprendre et de tout maîtriser, à une soif incessante de renouveau. Passionné par la



Béla Bartók enregistrant des chants folkloriques sur phonographe (1908).ND - Paul Griffiths : *A concise History of Modern Music* (1978), Thames and Huston

structure des œuvres, il conçoit sa musique en véritable architecte, privilégiant souvent la symétrie des formes. La musique est le seul langage qui permet à ce personnage secret au caractère d'acier d'extérioriser sa formidable énergie. Bartók aime mettre en avant les percussions et exploite d'ailleurs le potentiel percussif des autres instruments. Il fait par exemple jouer au piano des clusters dans les registres extrêmes, ou, aux cordes des pizzicatos percutants. La puissance qui se dégage de son écriture vient également des rythmes asymétriques puisés dans la musique traditionnelle. Bartók s'attache en effet à intégrer à son langage ses recherches d'ethnomusicologue, qui lui procurent la matière première pour une musique savante véritablement hongroise.

I. 5. VOYAGES ET EXIL

Beaucoup d'œuvres de Bartók sont jouées hors de son pays avant que le monde musical de Budapest ne découvre leur valeur. Sa notoriété s'étend plus lentement que celle de certains de ses contemporains, tels Stravinski ou Prokofiev, mais à partir des années 1920, ses œuvres sont de plus en plus souvent à l'affiche dans les grandes capitales occidentales. Il fait de longues tournées à travers l'Europe, les États-Unis et la Russie, souvent accompagné de son épouse Ditta Pásztory, une talentueuse pianiste. Ses recherches sur les chants populaires l'amènent aussi au-delà des frontières de son pays, en Slovaquie, en Roumanie, en Turquie et jusqu'au Caire où il étudie les mélodies arabes. Son angoisse face à la montée du nazisme et à l'horreur de la guerre le pousse à l'exil. Malgré son profond attachement à la Hongrie, il va s'établir avec Ditta aux États-Unis en 1940 mais il supporte difficilement l'exil. Ces années sont marquées par l'infortune et la maladie. Il continue pourtant à composer et poursuit son travail d'ethnomusicologue jusqu'à ses derniers jours. Victime d'une leucémie, il meurt à New York le 26 septembre 1945.

L'essentiel

- Pianiste virtuose, compositeur et ethnomusicologue, Béla Bartók (1881-1945) mène une véritable quête pour apporter à son langage et à la musique de son pays une identité hongroise puisée aux racines de son folklore.
- Travailleur insatiable, il mène tout au long de sa vie une triple carrière et se produit au cours de nombreuses tournées à travers l'Europe, la Russie et les États-Unis.
- Continuellement nourri des musiques populaires qu'il récolte et classe avec Kodály, il recrée dans sa musique un véritable « folklore imaginaire ». Pour le piano, il crée un style de jeu nouveau en exploitant ses aspects percussifs.
- Il atteint le sommet de son art avec des œuvres comme *Le Château de Barbe-Bleue* (1911), *Le Mandarin merveilleux* (1918-19) ou sa *Musique pour cordes, percussions et célesta* (1936).

I. 6. ÉVÈNEMENTS ARTISTIQUES, SCIENTIFIQUES ET POLITIQUES À L'ÉPOQUE DE BARTÓK

Vie et œuvre de Béla Bartók	Date	Évènements artistiques	Évènements scientifiques et techniques	Évènements politiques
Naissance de Béla Bartók	1881			
	1885		Pasteur découvre le vaccin contre la rage	
Mort du père de Bartók	1888			
	1889		Exposition universelle de Paris	
1 ^{ères} compositions	1890		Début du mouvement Art nouveau	
	1891		Début de la construction du 1 ^{er} chemin de fer transsibérien	
1 ^{er} concert	1892			
	1893		Alliance franco-russe	
Intègre l'Académie royale de musique de Budapest et rencontre Kodály	1898			
	1902		Debussy, <i>Pelléas et Mélisande</i>	
Bartók compose <i>Kossuth</i>	1903			
Commence à s'intéresser à la musique populaire hongroise	1905	« Dimanche rouge » et révolution russe		
Séjour à Paris				
Deviens professeur de piano au Conservatoire de Budapest	1907	Picasso, <i>Les Femmes d'Alger</i>		
		Création de la triple-entente (France, Angleterre et Russie)		
Bartók épouse Márta Ziegler	1909	Diaghilev fonde les Ballets russes		
		Âge d'or du cubisme		
	1910		Kandinsky met au point l'Abstraction	
Il compose <i>Allegro barbaro</i> puis <i>Le Château de Barbe-Bleue</i>	1911			
	1913		Stravinsky, <i>Le Sacre du printemps</i>	
	1914		Début de la Première Guerre mondiale	
Bartók compose <i>Danses populaires roumaines</i>	1915		Einstein publie sa théorie de la relativité générale	
	1917		Révolution et abolition de l'Empire russe	
	1918		Fin de la Première Guerre mondiale	
Bartók compose <i>Le Mandarin merveilleux</i>	1919			
Il divorce d'avec Márta Ziegler et se remarie avec Ditta Pásztory	1923		Schoenberg fonde la musique sérielle	
	1924		Mort de Lénine	
Il débute le cycle des <i>Mikrokosmos</i> (153 pièces entre 1926 et 1939)	1926		Invention de la télévision	
	1927		Découverte du vaccin contre la tuberculose	
		Sortie du premier film parlant : <i>Le Chanteur de jazz</i>		
	1928		Ravel, <i>Boléro</i>	
	1933		Hitler accède au pouvoir en Allemagne	

Bartók cesse d'enseigner le piano au Conservatoire de Budapest	1935	
Bartók compose <i>Musique pour cordes, percussions et célesta</i>	1936	
	1939	Début de la Deuxième Guerre mondiale
Exil aux États-Unis	1940	
1 ^{ers} symptômes de leucémie	1942	Découverte de la pénicilline
Bartók compose son <i>Concerto pour orchestre</i>	1943	
Mort de Belà Bartók à New-York	1945	Invention de la bombe atomique Fin de la Deuxième Guerre mondiale

II. LE CONCERTO POUR ORCHESTRE DE BARTÓK : UN FINAL RETENTISSANT

II. 1. QUELQUES NOTES POUR RÉSUMER L'OEUVRE

COMPOSITEUR	Béla Bartók (1881-1945)
TITRE DE L'OEUVRE	<i>Concerto pour orchestre</i>
MOUVEMENTS ET MINUTAGE (cf. fichiers audio)	I. Introduzione (0'00) II. Giuoco delle coppie (9'55) III. Elegia (16'16) IV. Intermezzo interrotto (23'52) V. Finale (28'16)
COMPOSITION	du 15 août au 8 octobre 1943 à Saranac Lake (États-Unis)
DATE DE CRÉATION	le 1 ^{er} décembre 1944 au Symphonic Hall de Boston, par l'Orchestre symphonique de Boston et Serge Koussevitzky (direction)
COMMANDE	Fondation Koussevitzky
ÉDITION	Boosey & Hawkes, 1946
DÉDICACE	à la mémoire de Natalie Koussevitzky
EFFECTIF (nomenclature)	3 flûtes (3ème jouant piccolo), 3 hautbois (3ème jouant cor anglais), 3 clarinettes (3ème jouant clarinette basse), 3 bassons (3ème jouant contrebasson) – 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones, tuba – timbales, triangle, caisse claire, grosse caisse, cymbales, tam-tam – 2 harpes – cordes
DURÉE	38 minutes

II. 2. ENTRE FIÈVRE ET FIÈVRE CRÉATRICE : LA GENÈSE VIVIFIANTE DU CONCERTO POUR ORCHESTRE

Le 1^{er} septembre 1939, l'Allemagne hitlérienne envahit la Pologne. Le conflit se propage rapidement : soumis à un complexe jeu d'alliances, de nombreux états à travers le monde prennent position. La Seconde Guerre mondiale entraîne dans son sillage d'indicibles atrocités, dont les batailles et les génocides sont les manifestations les plus évidentes. Les civils souffrent quant à eux d'un bouleversement de leur quotidien, d'importantes privations et d'une censure souvent lourde de conséquences. En Hongrie, Bartók ne cache pas son aversion pour le régime nazi. Menacé pour ce positionnement, il doit fuir et part s'exiler aux États-Unis.

La vie américaine s'avère hostile à Bartók. Malgré l'estime dont il jouissait en Europe, l'auditoire d'outre-Atlantique n'adhère que tièdement à son esthétique. Ses concerts se font rares, il compose peu et quelques cycles de conférences donnés à l'université peinent à couvrir ses dépenses. Par ailleurs, sa santé se dégrade : en mars 1943, il s'effondre et doit être longuement hospitalisé. Démunis face à cette situation, deux amis de Bartók et sa compagne Ditta sollicitent l'intervention du chef d'orchestre Serge Koussevitzky. Par l'intermédiaire de sa fondation, celui-ci passe commande à Bartók d'une partition orchestrale, qui doit être dédiée à la mémoire de son épouse décédée, Natalie Koussevitzky. L'état de santé de Bartók est tel que le chef d'orchestre pense ne pas voir le projet aboutir. Néanmoins, il lui avance une partie du cachet afin de le soulager des frais d'hospitalisation.

Contre toute attente, l'état de Bartók s'améliore et il quitte l'hôpital pour effectuer sa convalescence à Saranac Lake, au nord de l'État de New-York. Pris cette fois-ci de fièvre créatrice, il y compose son *Concerto pour orchestre* en moins de deux mois, du 15 août au 8 octobre 1943. Quelques mois plus tard, il subit une rechute sévère et est de nouveau hospitalisé ; le diagnostic de la leucémie qui l'emportera est établi. Bravant l'avis des médecins, Bartók assiste à la création de son Concerto, donnée à Boston le 1er décembre 1944. Les critiques sont unanimes et l'œuvre est reprise à New-York dès janvier 1945. Fort de ce succès, le musicien s'attèle à l'écriture de nouvelles pièces. À la demande de Koussevitzky, il ajoute également quelques mesures de conclusion au *Concerto pour orchestre*. Dans la foulée, l'éditeur Boosey & Hawkes entreprend une publication de la partition. Bartók, chargé de corriger les épreuves, ne peut achever cet ultime travail, cueilli par la mort le 26 décembre 1945. Depuis lors, le Concerto s'est durablement intégré au répertoire symphonique et jouit d'une reconnaissance publique jamais démentie.

Serge Koussevitzky (1874-1951)

Né en Russie en 1874, Serge Koussevitzky fut l'un des chefs d'orchestre les plus célèbres de sa génération. Il intègre d'abord l'orchestre du Théâtre Bolchoï de Moscou en tant que contrebassiste puis entame une brillante carrière de direction d'orchestre. Dès lors, il sillonne l'Europe et les États-Unis, prenant notamment la tête de l'Orchestre symphonique de Boston de 1924 à 1949. Avec la Fondation Koussevitzky, il soutient la création contemporaine et favorise la diffusion de l'œuvre de ses compatriotes Prokofiev et Stravinsky. Il meurt à Boston en 1951.



III. GUIDE D'ÉCOUTE

Le *Concerto pour orchestre* constitue aujourd'hui l'une des pièces les plus appréciées de Bartók. L'œuvre demeure accessible en dépit de son langage moderniste, elle est personnelle mais ne sombre pas dans l'hermétisme, elle souligne la virtuosité des interprètes tout en restant abordable à exécuter. Forte de ces caractéristiques, elle conquiert rapidement musiciens et mélomanes mais déçoit les plus fidèles auditeurs de Bartók. Ceux-ci reprochent à l'œuvre une certaine complaisance envers le public américain. Ils soulignent des facilités d'écriture généralement absentes du corpus de Bartók, ainsi qu'un art de la séduction immédiate qu'il s'était jusqu'alors refusée.

Il est vrai que le compositeur adoucit ici son esthétique. Pour autant, il n'en renie pas les spécificités : on relève tout au long de la partition des traits propres à Bartók, tels que l'assemblage des motifs en structures symétriques ou les emprunts au folklore musical d'Europe centrale.

III. 1. DU « CONCERTO GROSSO » AU « CONCERTO POUR ORCHESTRE »

Avec cet ouvrage, Bartók explore pour la première fois le genre du concerto « pour orchestre ». Comme il l'explique, « cette œuvre orchestrale traite les instruments isolés ou les groupes d'instruments de manière «concertante» ou soliste. Ce trait en explique le titre de *Concerto pour orchestre* ».

Par cette démarche, il s'inscrit dans la lignée du «concerto grosso» baroque, dans lequel des ensembles de solistes – et non un soliste unique – dialoguaient avec le tutti, l'exemple le plus célèbre étant le cycle des Concertos brandebourgeois (1721) de Jean-Sébastien Bach. Au début du XX^e siècle, le genre suscite un regain d'intérêt et les compositeurs Paul Hindemith (en 1925) puis Zoltán Kodály (en 1939) livrent chacun leur « concerto pour orchestre ». Bartók, très proche de Kodály, connaissait certainement ces deux pièces au moment d'élaborer son propre *Concerto pour orchestre*. Chez lui, la dimension concertante culmine dans les duos de vents du second mouvement. Elle passe en outre par un usage accru de solos instrumentaux, un dialogue resserré entre les différents pupitres ou encore l'instauration d'une virtuosité bourdonnante dans le « Finale ».

III. 2. ARCHES ET RÉMINISCENCES : LE DESSEIN UNITAIRE DU CONCERTO POUR ORCHESTRE

Déjà unifiés par leur projet commun de pièce « concertante », les cinq mouvements s'encastrent par ailleurs dans une architecture générale cohérente. Comme souvent dans son corpus, Bartók échafaude un réseau de liens, tissage subliminal qui régit le déroulement de l'œuvre. Il y a d'abord une évolution du premier au dernier mouvement : « L'atmosphère générale de la pièce représente – si l'on met de côté le facétieux deuxième mouvement – une transition graduelle de la sévérité du premier mouvement et du chant de mort lugubre du troisième à l'affirmation de la vie que constitue le finale ».

À cette évolution se mêlent des circonvolutions, des rappels qui sollicitent la mémoire par-delà l'exécution temporelle. Le *Concerto pour orchestre* établit ainsi des symétries entre les mouvements extrêmes, vifs et crépitants, puis, suivant le modèle d'une arche, entre les mouvements 2 et 4, bâtis comme des danses aux contours populaires. L'« Elegia » forme quant à elle le cœur psychologique de l'ouvrage. Entre autres réminiscences, on y entend le motif-clef qui ouvrait l'« Introduzione ».



III. 3. AU FIL MOUVEMENTÉ DE LA PARTITION

I. *Introduzione* [0'00]

Malgré son titre, l'*Introduzione* (« Introduction ») du *Concerto pour orchestre* se présente comme un mouvement de grande ampleur, au matériau dense et longuement développé. Il se scinde en deux volets, un « *Andante non troppo* » suivi d'un « *Allegro vivace* ».

Le premier volet possède une fonction de prélude. Il s'ouvre dans un climat mystérieux, sur un motif pentatonique des cordes graves, auxquelles répondent les trémolos des cordes aiguës, jouant avec sourdines et sur le chevalet (cf encadré ci-dessous), et se concluant par une envolée furtive des flûtes. La même formule est répétée trois fois : le registre s'élargit et le tempo s'accélère jusqu'à l'apparition du motif clef du Concerto, énoncé d'abord par la flûte, puis par les trompettes et enfin par l'orchestre au complet :



À ce prélude succède l'« *Allegro vivace* », combinaison de deux thèmes fondés sur des rythmes bulgares. Comme souvent dans son corpus, Bartók emploie ici des « mesures irrégulières ». Cette pratique, investie tardivement par la musique classique occidentale, provient des musiques traditionnelles. Elle apparaît dans de nombreuses cultures et notamment dans les chants et danses d'Europe centrale. Elle consiste à varier la durée des pulsations, un procédé qui engendre des appuis irréguliers (cf activité n° 9). Le rythme occupe dès lors une place prépondérante dans le thème nerveux des violons (3'28) puis dans la cantilène nostalgique du hautbois (4'25). Bartók développe ensuite ces deux thèmes (5'51). Il les varie et les confronte à des motifs secondaires avant de les reprendre, dans une version condensée, à la fin du mouvement (7'52). Il suit en cela, assez librement, le modèle classique de la forme sonate, qui agence :

INTRODUCTION Facultative	EXPOSITION Présentation des thèmes	DÉVELOPPEMENT Manipulation des thèmes	RÉEXPOSITION Reprise des thèmes	CODA Conclusion
-----------------------------	---------------------------------------	--	------------------------------------	--------------------

II. *Gioco delle coppie* [9'55]

Gioco delle coppie – en français « Jeu de couples » – est le mouvement qui manifeste avec le plus d'évidence l'idée d'un concerto « pour orchestre ». Les vents, groupés par paires, tiennent tour à tour la vedette, énonçant en duo leurs malicieux solos. Bartók complexifie son procédé en attribuant à chaque couple un intervalle qui reste fixe durant toute la durée de l'intervention : les bassons énoncent leur mélodie à distance de sixte, les hautbois à la tierce, les clarinettes à la septième, les flûtes à la quinte et les trompettes à la seconde. Ces intervalles provoquent une sensation de consonance (pour les bassons, hautbois et flûtes) ou de dissonance (pour les clarinettes et trompettes), et donc de bien-être ou de malaise. Les cinq solos constituent la première partie du mouvement (9'55) ; ils sont repris, enrichis de nouvelles doublures et d'un accompagnement étoffé, dans le troisième volet de la partition (13'50). Au centre (12'45), les cuivres prennent le relais par un choral dont la gravité contraste avec le caractère ludique du mouvement. Les trois parties obéissent au schéma général A-B-A' et sont unifiées par les ponctuations rythmées de la caisse claire.

III. *Elegia* [16'16]

Située au cœur du Concerto, l'*Elegia* constitue selon Bartók un « chant de mort lugubre ». La désignation d'« élégie » elle-même réfère généralement à des œuvres funestes, déplorations mortuaires ou plaintes amoureuses. Le compositeur s'écarte ici du registre concertant afin de privilégier une écriture plus symphonique où les effectifs épanchent ensemble cette expression douloureuse. L'orchestration demeure toutefois très ciselée, en particulier dans le prélude (16'16) et le postlude (22'02), parfois décrits comme des « musiques de nuit ». On entend bruire le vent dans les arabesques des bois et les glissés de harpe, on perçoit le sifflement d'un oiseau nocturne dans le chant triste du hautbois.

Dès les premières notes, des liens s'établissent avec l'introduction du mouvement I : un motif pentatonique, énoncé paresseusement par les contrebasses, rappelle sciemment l'ouverture du Concerto. Quelques pages plus loin (18'19), la réminiscence se confirme, puisque le motif clef de l'*Introduzione* (cf exemple ci-dessus) forme désormais le matériau de l'*Elegia*. Soumis à diverses variations et entonné par l'orchestre au complet, ce motif véhicule une insoutenable tension, qui ne se dissipera qu'au cours des mouvements suivants.

IV. *Intermezzo interrotto* [23'52]

L'*Intermezzo interrotto* rompt avec le climat sombre de l'*Elegia*. Le hautbois y présente une rengaine emplie de charme, dont l'échelle mélodique reprend librement le folklore slovaque. Elle évoque également les danses populaires d'Europe centrale par l'usage de mesures irrégulières. Les altos prennent le relais avec une seconde mélodie (24'51), citation d'une opérette de Zsigmond Vincze, *La Fiancée de Hambourg* (1922). L'air cité par Bartók, « *Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország* » [Tu es belle, tu es magnifique, Hongrie] connût un important succès mais ses revendications identitaires lui valurent la censure. Et c'est ce que met en scène Bartók, en confrontant cette citation à une seconde : conformément au titre d'*intermezzo* « interrompu », la magie se brise soudainement dans le volet central (25'48), où apparaît un extrait de la *Symphonie n° 7*, « Léninegrad » (1941) de Dmitri Chostakovitch. Bartók avait découvert cette symphonie à la radio et ressentait pour elle une profonde aversion (contrairement à Koussevitzky qui l'adorait). Il tourne en dérision le thème de Chostakovitch – déjà une parodie de marche militaire – en le déformant par des trilles dissonants et des glissés de cuivres.

Cette page grinçante, à la fois légère et tragique, inspira à Bartók ce résumé, adressé au pianiste hongrois György Sándor : « le poète fait une déclaration d'amour à sa patrie, mais la sérénade est brutalement interrompue par l'intervention de la violence brute ; des hommes bottés se jettent sur lui, et ils vont même jusqu'à briser son instrument ».

V. *Finale* [28'16]

Avec son *Finale*, Bartók évacue définitivement toute trace d'ombre de son *Concerto pour orchestre*. Il conçoit une page jubilante, où la frénésie des cordes se mêle au brillant des cuivres. À chaque nouvelle section, les pupitres rivalisent de virtuosité : dans une surenchère sans fin, les voix s'accumulent et culminent en tutti flamboyants.

Après l'énonciation introductive d'un bref motif, entonné fièrement par les quatre cors à l'unisson, débute un premier *perpetuum mobile* (ou « mouvement perpétuel »). Ce procédé qui consiste en l'énonciation très vélocité d'un flot ininterrompu de notes constitue la signature du mouvement. Généré par les violons, le motif du *perpetuum mobile* se propage à tout l'orchestre et offre un formidable accroissement, que Bartók réitère par la suite. Le *perpetuum mobile* devient alors le support de formidables jeux contrapuntiques : différents motifs se répondent à intervalles plus ou moins resserrés, varient par leurs vitesses, leurs profils (de l'aigu vers le grave ou inversement), etc. Et si le compositeur ménage quelques accalmies, ce n'est que pour amorcer des flots encore plus denses.

Plus encore que les mouvements précédents, le *Finale* mobilise la totalité des masses orchestrales, conférant un sens nouveau au concept de concerto « pour orchestre ». Surtout, il impressionne par sa vitalité et son optimisme. À son écoute, il semble difficile à croire que cette partition est celle d'un compositeur en fin de vie, durement affaibli par la maladie...

LES MODES DE JEU DES INSTRUMENTS À CORDES FROTTÉES

- « **Arco** » : l'instrumentiste frotte les cordes avec son archet ; c'est le jeu le plus fréquent.
- « **Pizzicato** » : l'instrumentiste pince les cordes avec ses doigts, comme sur une guitare ou une harpe.
- « **Col legno** » : l'instrumentiste frappe les cordes avec le bois de son archet.
- « **Con sordina** » : ajout d'une sourdine pour amortir et détimbrer le son des cordes.
- « **Sul ponticello** » : l'instrumentiste frotte les cordes au niveau du chevalet, engendrant une sonorité grinçante.
- « **Trémolo** » : l'instrumentiste fait trembler rapidement l'archet sur les cordes, engendrant une sonorité mystérieuse, fantastique ou angoissante.
- « **Glissando** » : l'instrumentiste glisse insensiblement d'une note à l'autre.

IV. L'ORCHESTRE, LE CHEF ET LE CONDUCTEUR

IV. 1. L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE

L'orchestre symphonique apparaît au XVIII^e siècle. Pour répondre aux besoins de la symphonie, on réunit plusieurs familles d'instruments : les instruments à cordes frottées (violons, altos, violoncelles, contrebasses), les instruments à vents divisés en deux "sous-familles" : les bois qui comprennent les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons et contrebassons ; et la "sous-famille" des cuivres : cors, trompettes, trombones, tubas. Les percussions constituent la troisième grande famille d'instruments d'un orchestre symphonique.

Au début, l'orchestre comprend entre 35 et 40 musiciens. Le pupitre des cordes compte environ 25 musiciens et celui des vents entre 4 et 10 musiciens selon les compositeurs.

Entre le XVIII^e siècle et la fin du XIX^e, la taille de l'orchestre est multipliée par deux et peut atteindre une centaine de musiciens chez des compositeurs comme Gustav Mahler.

Les familles d'instruments

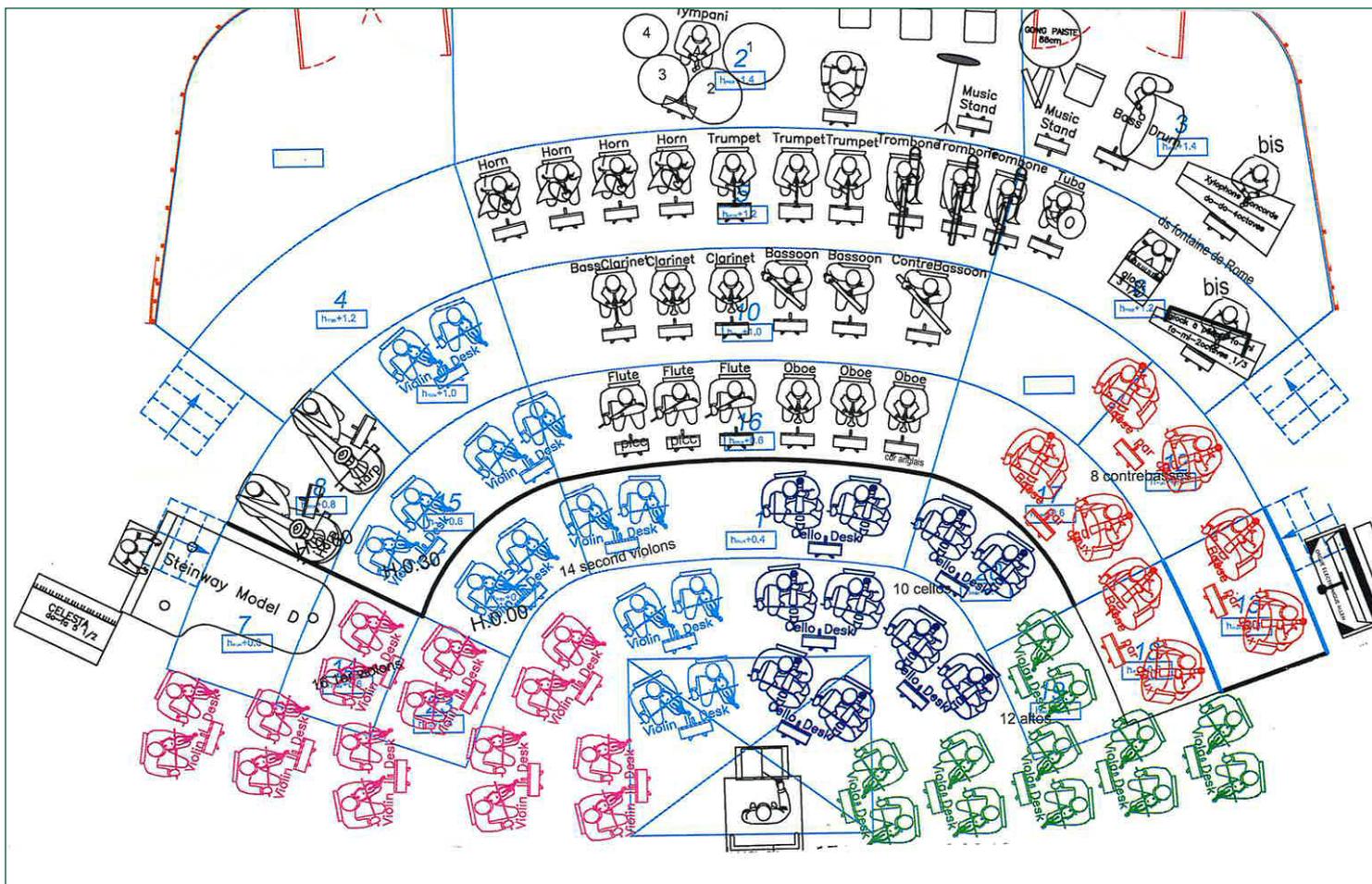
LES CORDES FROTTÉES	LES INSTRUMENTS À VENT		LES PERCUSSIONS
	LES BOIS	LES CUIVRES	
Violons	Flûtes	Cors	Timbales
Altos	Hautbois	Trompettes	Xylophone, célesta, glockenspiel, vibraphone
Violoncelles	Clarinettes	Trombones	Tambours, grosses caisses, cloches, gongs...
Contrebasses	Bassons	Tubas	triangle, castagnettes,claves,...

L'organisation de l'orchestre sur scène

La disposition des instruments de l'orchestre privilégie des considérations acoustiques au profit de la clarté du discours musical. Un instrument comme le triangle, bien que de taille petite, est installé au fond car son timbre traverse la salle, on dit qu'il projette le son. En somme, plus un instrument a un timbre perçant et un potentiel dynamique puissant, plus il est au fond de l'orchestre. Ainsi, les instruments à cordes se situent devant, puis les bois, les cuivres et les percussions.

On voit ci-après l'implantation d'un orchestre symphonique sur scène :

Il y a en tout 30 violonistes, 12 altistes, 10 violoncellistes, 8 contrebassistes, 3 flûtistes, 3 hautboïstes, 3 clarinettes, 3 bassonistes (soit 12 bois), 4 cornistes, 3 trompettistes, 3 trombonistes, 1 tubiste, (soit 11 cuivres), 6 percussionnistes, 2 harpistes + 1 piano et un célesta. Au total, 93 musiciens s'apprentent à jouer une symphonie qui sera dirigée par une seule personne, le chef d'orchestre.



- les violons 1
- les violons 2
- les altos
- les violoncelles
- les contrebasses
- les vents (les bois (sur 2 rangées) sont placés devant le cuivres (1 rangée)
- les percussions

- Où se trouve le chef d'orchestre ?
- Quels instruments de percussions reconnaît-on sur le plan ?
- Quels autres instruments figurent sur le plan ? De quelle couleur sont-ils ?

IV. 2. UN CHEF D'ORCHESTRE POUR DIRIGER

Le rôle du chef d'orchestre est essentiel. Il doit veiller à la cohésion sonore du groupe et à ce que chaque musicien, respecte les signes inscrits sur la partition (notes, nuances, vitesse...). Pour cela il existe des codes. Ce sont les gestes du chef appelés « la battue » qui donnent ces indications.

Chaque chef d'orchestre a sa propre lecture de l'œuvre qu'il dirige. Avec ses gestes et/ou sa baguette, il transmet cette sensibilité aux musiciens en leur demandant de faire des nuances ou des changements de tempi qui ne sont pas forcément indiqués sur la partition d'orchestre.

Lorsque l'orchestre était de petite taille, dans la première moitié du XVIII^e siècle, c'était le premier violon solo qui dirigeait avec son archet. A la fin du XVIII^e siècle, le rôle du chef d'orchestre s'est séparé de celui du premier violon solo; la mèche blanche de l'archet qui était un repère pour l'ensemble des musiciens a été matérialisée en baguette blanche, plus visible. D'ailleurs, Edouard Deldevez, chef d'orchestre français du XIX^e siècle, appelle la baguette « l'archet du chef d'orchestre »; il différencie l'archet du bâton du chef qui lui, est de plus grosse facture.

Chaque chef d'orchestre lit la partition qu'il dirige avec sa propre sensibilité...

IV. 3. QUELQUES ÉLÉMENTS POUR LIRE UNE PARTITION D'ORCHESTRE

Sur une partition, au début de chaque ligne appelée portée, il y a une « clé » qui permet au musicien de lire plus aisément la musique, en fonction de la tessiture de l'instrument dont il joue.

Le diagramme illustre une portée musicale à cinq lignes. Trois clés sont positionnées sur la portée : une clé de sol (trésor) sur la deuxième ligne, une clé de fa (fa) sur la quatrième ligne, et une clé d'ut (basse) sur la troisième ligne. Des flèches colorées (bleue, verte, rouge) pointent vers chaque clé. Des descriptions textuelles sont placées à gauche et à droite de la portée.

clé d'ut pour les instruments medium (essentiellement les altos, mais certains instruments comme le basson, peut jouer aussi en clé d'ut ...)

clé de sol pour les instruments aigus (violons, flûte, hautbois, cor, ...)

clé de fa pour les instruments graves (violoncelles, contrebasses, timbales, trombones, tuba...)

La partition d'orchestre, ou conducteur, est destinée au chef d'orchestre : elle indique les notes jouées par tous les instruments nécessaires à l'œuvre.

Pour un orchestre symphonique d'une centaine de musiciens, la partition ne dispose pas de cent portées car certains instrumentistes jouent la même chose. On regroupe ainsi les instruments par pupitre. On aura donc les pupitres des violons, des altos, etc...

En tête de la partition d'orchestre, on trouve, des plus aigus au plus graves et du haut vers le bas, les bois (de la flûte au basson), puis les cuivres en commençant par les cors.

Viennent ensuite les percussions, leur organisation sur la partition n'est pas aussi déterminée que pour les autres instruments. On distingue les percussions à hauteur déterminée, c'est-à-dire celles qui peuvent jouer des notes, (comme les timbales, le xylophone, le célesta ou le glockenspiel), écrites sur une ou deux portées, des percussions à hauteur indéterminées, écrites sur une simple ligne car seul le rythme est pris en compte, la hauteur des sons émise n'étant pas précise (triangle, castagnettes...).

En théorie, le timbalier ne joue que les timbales, tandis que plusieurs autres percussionnistes se répartissent le reste des instruments.

Le bas de la partition est consacré aux cordes sur cinq portées. Elles sont généralement réunies en premiers violons et seconds violons, altos, violoncelles et les contrebasses. Les cordes frottées sont plutôt des

instruments monodiques, qui émettent un son à la fois, mais, en jouant sur plusieurs cordes en même temps (double, triple ou quadruple cordes), ils sont capables d'émettre plusieurs sons simultanément. Par ailleurs, comme il y a plusieurs instruments par pupitre, on peut également scinder les parties écrites en multicordes en deux groupes, ou davantage. La partition indiquera alors la mention "divisée" ou son abbréviation : "div".

L'expression « tous » ou « unis » annule le « div » précédent. Quand la division devient plus complexe, on ajoute des portées pour chaque groupe différent.

Les instrumentistes à cordes peuvent jouer en pizzicato (« pizz »), ce qui signifie que les cordes sont pincées avec le doigt, ou avec l'archet (« arco »). Les différents modes de jeu « arco » sont le martellato, le staccato, le legato, le détaché, le jeté, « sul tasto » (sur la touche) ou « sul ponticello » (sur le chevalet). L'instrumentiste peut par ailleurs ajouter une sourdine, que l'on fixe sur le chevalet pour atténuer le son de l'instrument. On prend alors soin d'indiquer sur la partition : « con sord. » (avec la sourdine), puis « senza sord. » (sans la sourdine).

L'ensemble des instruments a la possibilité de jouer suivant des intensités, ou **nuances**, identiques ou différentes. Celles-ci sont notées sous chacune des portées selon les codes suivants :

LES NUANCES INSTRUMENTALES

Pianississimo (*ppp*) : très très faible

Pianissimo (*pp*) : très faible

Piano (*p*) : faible

Mezzo-piano (*mp*) : moyennement faible

Mezzo-forte (*mf*) : moyennement fort

Forte (*f*) : fort

Fortissimo (*ff*) : très fort

Fortississimo (*fff*) : très très fort

 : Crescendo : en augmentant progressivement le son

 : Decrescendo : en diminuant progressivement le son

V. CAHIER D'ACTIVITÉS

V. 1. BÉLA BARTÓK : PÉRIPÉTIES, CRÉATIONS ET PHILOSOPHIE

Activité 1 – Un parcours semé de... trous !

NIVEAU	4 ^e	3 ^e	2 ^{nde}	1 ^{re}	Tale.
--------	----------------	----------------	------------------	-----------------	-------

En t'aidant de recherches en bibliothèque ou sur internet, complète cette biographie de Bartók.

_____ Bartók est né en _____ en Autriche-Hongrie (aujourd'hui Roumanie). En raison de sa santé fragile, il intègre l'école tardivement mais ses parents, musiciens amateurs, l'éveillent à la musique. À l'âge de cinq ans, sa mère lui dispense ses premiers cours de _____ et quelques années plus tard, il réalise ses premières compositions. Bartók poursuit l'étude du piano et intègre à dix-sept ans l'Académie royale de musique de _____ .

Par ailleurs, le jeune musicien s'intéresse de plus en plus au patrimoine culturel musical hongrois. En compagnie du compositeur et linguiste Zoltán _____ , il sillonne les campagnes de son pays et y collecte des chants traditionnels. Ensemble, ils participent à l'émergence d'une nouvelle discipline des sciences humaines, l'_____ .

En _____ , Bartók devient professeur de piano au Conservatoire de Budapest. En parallèle, il continue à se produire en tant que _____ et compose de nombreuses œuvres. En 1903, il présente sa première pièce symphonique d'envergure, _____ . Il aborde également le genre du ballet, ainsi que l'opéra, avec *Le Château de Barbe-Bleue*, en _____ . Par la suite, il voyage beaucoup, pour collecter des musiques populaires ou effectuer d'importantes tournées. En 1923, il divorce d'avec sa première femme et épouse une célèbre pianiste, Ditta _____ . Lorsqu'éclate la Seconde Guerre mondiale, ils s'exilent ensemble aux _____ - _____ . La vie s'y avère difficile : Bartók peine à faire jouer sa musique, il manque régulièrement de moyens de subsistance et souffre de la maladie. En 1943, le chef d'orchestre Serge _____ lui vient en aide en lui commandant le Concerto pour _____ . Après un regain d'énergie, Bartók décède en _____ , quelques jours seulement après la fin de la guerre.

Activité 2 – Quelle œuvre de Bartók aurais-tu pu écrire ?

NIVEAU	4 ^e	3 ^e	2 ^{nde}	1 ^{re}	T ^{ale} .
--------	----------------	----------------	------------------	-----------------	--------------------

Ce matin, tu te réveilles avec une irrésistible envie de chanter. Tu sors du lit, tu t'étires et te mets à fredonner un air. Dans un coin de la pièce se trouve un grand piano. Tu t'assoies sur le tabouret, tes mains se posent sur le clavier et tes doigts commencent à se promener sur les touches...

1) Quelle superbe mélodie ! Pour la mettre en valeur, tu vas la confier...

 À l'orchestre : chaque instrument lui donnera une saveur spécifique, avant sa reprise grandiose par le tutti.

 Au piano : pudique ou extravagant, malicieux ou charmeur, il est capable de tout exprimer.

 Pourquoi se limiter à une unique version ? Piano, orchestre... peut-être même des transcriptions, afin que tout musicien puisse en profiter.

2) La mélodie que tu chantonnais te rappelle vaguement quelque chose...

 À vrai dire, tu n'as presque rien inventé... Des violonistes tziganes te l'ont jouée il y a quelques temps.

 À force d'en écouter, tu as fait tien le folklore d'Europe centrale. Plus besoin de citer de véritables mélodies populaires, elles nourrissent déjà beaucoup de tes thèmes.

 Un air populaire peut-être ? Tu ne vas pas t'y limiter, n'importe quelle idée farfelue est la bienvenue pour amorcer la composition.

3) Il faut à présent donner forme aux mélodies, choisir un tempo, les inscrire dans un rythme...

 Les mouvements exploreront chacun un rythme et un tempo uniques.

 Ce seront des rythmes de danses, appréciés lors de festivités villageoises aussi bien qu'en concert.

 Tempo et rythme seront constamment mobiles, pour préserver la diversité des ambiances.

4) L'œuvre prend peu à peu forme dans ton esprit...

 Ce sera une suite de six danses, chacune fondée sur un thème qui lui sera propre. L'unité proviendra de l'origine populaire des mélodies.

 L'œuvre sera vaste : cinq mouvements reliés par des retours de thèmes, des parallélismes formels... Elle possèdera ainsi une grande unité malgré sa durée d'exécution.

 Et pourquoi pas des dizaines de mouvements ? Plutôt que de les exécuter tous, les musiciens pourront ainsi choisir leurs préférés.

5) Tu commences également à avoir une vision générale du caractère...

 L'œuvre sera évolutive : plutôt lugubre au début, elle s'achèvera dans un formidable élan de vitalité.



Le cycle n'exprimera pas un seul caractère mais un grand nombre, comme dans la vie !



Le caractère sera plutôt unitaire et découlera directement de l'expressivité populaire des thèmes.

6) Ces années-là...



Tu es en pleine phase créatrice. Surtout, tes nombreux voyages te font découvrir des sonorités inspirantes que tu adores retravailler dans tes compositions.



Tu pressens que ce sera l'une de tes dernières œuvres... tant mieux, elle sera la synthèse de ton savoir-faire !



La composition s'étendra sur une longue période, des années peut-être. Après tout, pourquoi terminer un cycle ? Tant que l'inspiration est là, autant l'enrichir d'innombrables pièces.

7) Ton œuvre sera destinée à...



Une personnalité célèbre... qui pourrait t'en offrir un beau prix ! Et qui a un orchestre à sa disposition pour l'interpréter.



Elle s'adressera surtout aux apprentis pianistes. Elle sera parfaite pour améliorer leur technique et développer de nouvelles formes d'expressivité.



Elle s'adressera à tous : aux pianistes bien sûr, amateurs ou professionnels, mais également à d'autres instruments, il suffira d'en effectuer des transcriptions.

Activité 3 – Chefs-d'œuvre déboussolés

NIVEAU	4 ^e	3 ^e	2 ^{nde}	1 ^{re}	Tale.
--------	----------------	----------------	------------------	-----------------	-------

Bartók a écrit de nombreuses pièces, du piano au grand orchestre, pour le concert ou pour la scène (un opéra et deux ballets). Il a également réalisé une multitude de relevés et d'arrangements de musiques populaires, essentiellement collectées dans les régions d'Europe centrale.

1) Retrouve les titres de cinq œuvres majeures de Bartók, en remettant les lettres en ordre :

ECHAAUBBTUEEBLREA	LE _____ DE _____ - _____
KKOMRIOSOSM	_____
HKTSUSO	_____
CNOIIRBPES	LE _____ DE _____
GORBRBAROLELAA	_____

2) Remplace les titres dans la case correspondant au descriptif de l'œuvre :

	Bartók composât cette pièce alors que sévissait la Première Guerre mondiale. C'est un ballet à l'argument féérique.
	La composition de ce cycle pour piano s'étend sur de nombreuses années, de 1926 à 1939. Les multiples pièces qui le constituent sont très brèves et suivent une visée pédagogique.

V. 2. LE CONCERTO POUR ORCHESTRE : EXPLORATION SYMPHONIQUE

Activité 5 – Vrai-Faux : Questions pour un concerto déconcertant

NIVEAU	4 ^e	3 ^e	2 ^{nde}	1 ^{re}	T ^{ale} .
--------	----------------	----------------	------------------	-----------------	--------------------

I. Bartók est-il l'inventeur du concept de concerto « pour orchestre » ?

- 1) Oui, car un concerto nécessite normalement un seul soliste, et non tout l'orchestre.
- 2) Oui, mais il s'inspire d'un genre préexistant, le concerto grosso baroque, pratiqué par Bach.
- 3) Non : au XX^e siècle, les compositeurs Hindemith et Kodály avaient déjà nommé des œuvres ainsi.

II. Qu'est-ce qu'un « concerto grosso » ?

- 1) Un concert orchestral qui a lieu le matin.
- 2) Un genre musical qui oppose un groupe de solistes au reste de l'orchestre.
- 3) Un plat italien particulièrement fourni.

III. Dans quelles conditions Bartók écrit-il son *Concerto pour orchestre* ?

- 1) C'est une période heureuse : il vit en Hongrie et enseigne le piano au Conservatoire de Budapest.
- 2) C'est une période heureuse : il effectue une tournée aux États-Unis, où sa musique est très appréciée.
- 3) C'est une période difficile : exilé aux États-Unis, il manque d'argent et souffre d'une grave maladie.

IV. Qui était Serge Koussevitzky ?

- 1) Un chef d'orchestre russe émigré aux États-Unis, commanditaire du *Concerto pour orchestre*.
- 2) Un pianiste hongrois, ami de Bartók.
- 3) Le médecin de Bartók à l'époque où il écrivait le *Concerto pour orchestre*.

V. Comment le public a-t-il accueilli le *Concerto pour orchestre* ?

- 1) La création a déstabilisé le public mais la pièce s'est imposée après la mort de Bartók.
- 2) Jugé bien trop moderne, le *Concerto pour orchestre* a provoqué un véritable scandale.
- 3) Public et critiques ont été conquis. L'œuvre, créée à Boston, a été rejouée peu après à New-York.

VI. Combien y a-t-il de mouvements dans le *Concerto pour orchestre* ?

- 1) Trois, comme dans le genre traditionnel du concerto.
- 2) Quatre, comme dans une symphonie.
- 3) Cinq.

VII. Que signifie le titre du mouvement 2, « *Giuoco delle coppie* » ?

- 1) C'est de l'italien, que l'on peut traduire par « Jeu à copier ».
- 2) C'est de l'italien, que l'on peut traduire par « Jeu de couples ».
- 3) C'est, en dialecte hongrois, le nom du rythme de danse utilisé dans le mouvement.

VIII. Pourquoi le mouvement 4 porte-t-il le titre d'Intermezzo « interrotto » (« interrompu ») ?

- 1) Le thème est hésitant et ne cesse de s'interrompre.
- 2) Au centre, une citation parodique de Chostakovitch rompt soudainement le charme mélodique.
- 3) Le mouvement est resté inachevé, Bartók étant trop malade pour le terminer.

IX. Qu'est-ce qu'un « cor anglais » ?

- 1) Un instrument de musique de la famille du hautbois.
- 2) Un modèle spécifique de cor d'harmonie, pratiqué surtout en Angleterre.
- 3) Un instrument de musique en corne de bœuf, inventé par les chasseurs anglais du Moyen Âge.

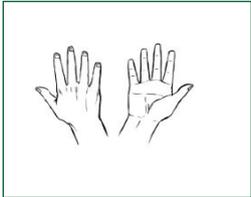
Activité 6 – Défilé d'instruments non identifiés

NIVEAU	4 ^e	3 ^e	2 ^{nde}	1 ^{re}	Tale.
--------	----------------	----------------	------------------	-----------------	-------

Le second mouvement du *Concerto pour orchestre* de Bartók, « Giuoco delle coppie », se divise en trois volets, le troisième consistant en une reprise étoffée du premier (selon le schéma ABA'). La partie A fait entendre cinq thèmes successifs, confiés chacun à un duo d'instruments apparentés. Écoute l'intégralité de cette partie (de 9'55 à 12'44) puis répond aux questions.

- 1) Avant le premier thème, un motif est joué à la percussion ; il revient régulièrement au cours du mouvement. Relie l'image au nom de l'instrument et à l'« outil » que le musicien utilise pour en jouer :



•	TIMBALE	•	•	
•	CAISSE CLAIRE	•	•	
•	TAM-TAM	•	•	

2) Après le motif de percussion, cinq thèmes sont énoncés par cinq duos d'instruments différents. Découpe les images et colle-les dans la colonne correspondant au bon minutage du tableau ci-dessous. Sous chaque image, note le nom de l'instrument.

				
10'07	10'28	10'55	11'17	11'59

3) Tous ces instruments font partie d'une grande famille, laquelle ?

4) En organologie (science des instruments de musique), on divise cette famille en deux sous-familles, les « bois » et les « cuivres ». Tous les instruments ci-dessus appartiennent à la même sous-famille, excepté un : lequel ?

5) On distingue les bois et les cuivres selon le matériau avec lequel ils sont fabriqués. Vrai ou Faux ?

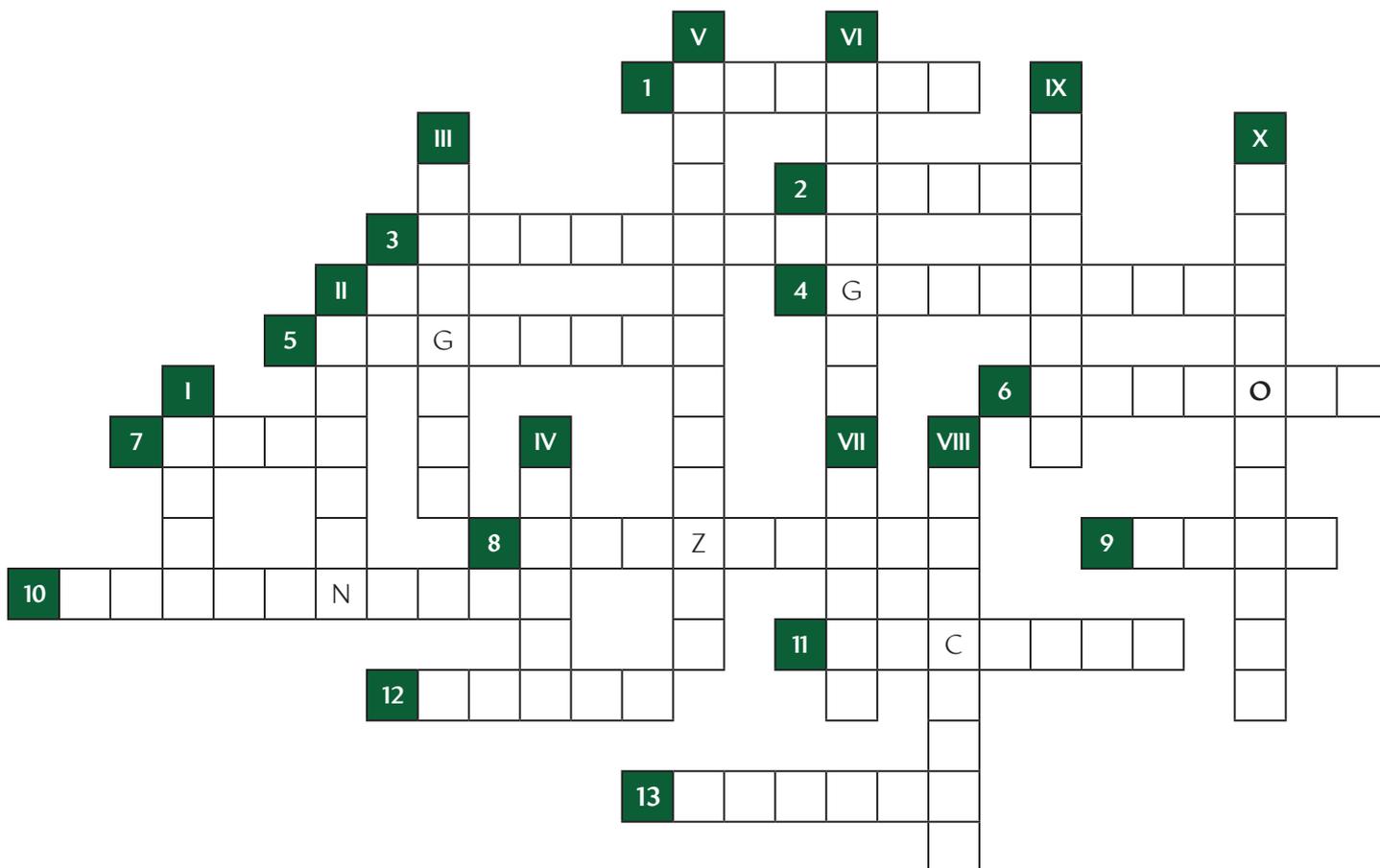
6) Une autre famille d'instruments accompagne les différents solos, laquelle ?

7) Lors du premier solo, cette famille d'instruments utilise un mode de jeu particulier. Comment le nomme-t-on et en quoi consiste-t-il ?

8) Comment nomme-t-on le mode de jeu suivant, utilisé par Bartók à partir de 10'32 ? En quoi consiste-t-il ?

Activité 7 – Contrepoint sous forme de mots croisés

NIVEAU	4 ^e	3 ^e	2 nd e	1 ^{re}	T ^{ale} .
--------	----------------	----------------	-------------------	-----------------	--------------------



HORIZONTAL	VERTICAL
1. Nom d'un ami et collaborateur de Bartók, pionnier de l'ethnomusicologie	I. Prénom de Bartók
2. Tempo lent	II. Ville où fut créé le <i>Concerto pour orchestre</i> de Bartók
3. C'est pour lui que Bartók composa son <i>Concerto</i> de 1942	III. Pays d'origine de Bartók
4. Sur un instrument à archet, technique consistant à glisser d'une hauteur à l'autre	IV. <i>Le Château de Barbe-Bleue</i> de Bartók en est un
5. Le chef d'orchestre en utilise une lorsqu'il dirige	V. Nom du commanditaire et du premier chef à diriger le <i>Concerto pour orchestre</i> de Bartók
6. Sur un instrument à archet, technique consistant à faire trembler l'archet sur les cordes	VI. Tempo rapide
7. Sous-famille des instruments à vent	VII. Instrument de la famille des cordes pincées
8. Nom donné au fait de pincer la corde d'un instrument à archet	VIII. Genre musical dans lequel un soliste (ou un ensemble de solistes) dialogue avec l'orchestre
9. Il dirige l'orchestre	IX. Composé en 1903, ce poème symphonique est l'une des premières grandes œuvres de Bartók
10. Instrument de la famille des vents	X. Instrument de la famille des cordes frottées
11. Petite flûte traversière	
12. Bartók écrivit trois concertos pour cet instrument	
13. On l'utiliser pour frotter les cordes du violon ou du violoncelle	

V. 3. FOLKLORES : LES MUSIQUES POPULAIRES CHEZ BARTÓK ET SES CONTEMPORAINS

Nota bene : les activités suivantes prennent pour point de départ le 4^{ème} mouvement, « Intermezzo Interrotto », du Concerto pour orchestre de Bartók (de 23'52 à 28'15). Le thème initial est reporté ci-dessous.

Allegretto

p

Activité 8 – L’œil et l’oreille : étude de partition

NIVEAU	4 ^e	3 ^e	2 ^{nde}	1 ^{re}	Tale.
--------	----------------	----------------	------------------	-----------------	-------

Écoute le début du mouvement 4 (de 23'52 à 24'48) puis répond aux questions.

1) À quel tempo correspond l'indication « Allegretto », placée au-dessus de la portée ?

2) Que signifie l'indication « *p* » placée sous la portée ?

3) À quel instrument soliste est présentée la mélodie reproduite ci-dessus ?

4) Quelle famille d'instruments accompagne le soliste lors de la première énonciation de cette mélodie ?

5) Combien de fois entend-on cette mélodie (nota bene : de légères variations sont possibles) ?

Activité 9 – L'irrégularité du temps

NIVEAU	4 ^e	3 ^e	2 nd e	1 ^{re}	Tale.
--------	----------------	----------------	-------------------	-----------------	-------

Dans ses œuvres, Bartók utilise fréquemment les mesures irrégulières, s'inspirant en cela des musiques traditionnelles d'Europe centrale. Au lieu d'avoir une pulsation stable, la durée des pulsations varie selon leur contenu rythmique, engendrant des accents irréguliers. Si toutes les combinaisons sont possibles, les musiques populaires emploient souvent des cycles rythmiques répétitifs. Les plus courants sont fondés sur 5 ou 7 valeurs rythmiques.

1) Réalisation d'un cycle de mesures irrégulières composé de 2 pulsations pour 5 valeurs rythmiques :

- Récite régulièrement, à une vitesse modérée, les chiffres « 1-2-3-4-5 », et fait tourner ce motif en boucle.
- Poursuis la récitation du motif en claquant dans tes mains sur les chiffres « 1 » et « 4 ».

Musical notation for a 5-beat cycle in 5/8 time. The top staff shows five eighth notes with durations 1, 2, 3, 4, and 5. The bottom staff shows two eighth notes with durations 1 and 4.

2) Réalisation d'un cycle de mesures irrégulières composé de 3 pulsations pour 7 valeurs rythmiques :

- Récite régulièrement les chiffres « 1-2-3-4-5-6-7 », et fait tourner ce motif en boucle.
- Poursuis la récitation du motif en claquant dans tes mains sur les chiffres « 1 », « 4 » et « 6 ».

Musical notation for a 7-beat cycle in 7/8 time. The top staff shows seven eighth notes with durations 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 7. The bottom staff shows three eighth notes with durations 1, 4, and 6.

3) Par deux (ou en deux groupes), répartissez-vous les voix des cycles rythmiques ci-dessus, en remplaçant la verbalisation des motifs « 1-2-3-4-5 » et « 1-2-3-4-5-6-7 » par des sons percussifs (crayon sur la table, par exemple). Si la classe dispose de percussions, chaque groupe peut reprendre son motif avec des instruments, par exemple la voix 1 avec des claves ou des maracas, et la voix 2 avec des triangles ou des tambourins.

Two empty musical staves for rhythmic notation, with the text "de nouvel" written above the second staff.

5) Reprend la partition du début de l'« Intermezzo interrotto » (p. 24) :

- Entoure les indications de mesures régulières.
- Encadre les indications de mesures irrégulières.
- Surligne en rouge les pulsations constituées de deux croches.
- Surligne en bleu les pulsations constituées de trois croches.

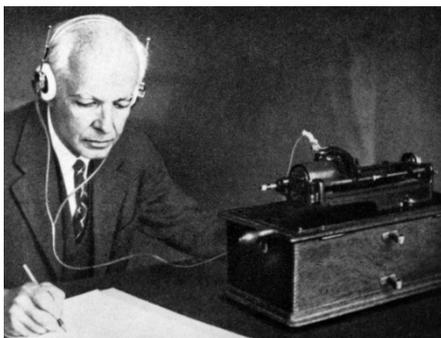
6) Depuis la fin du XIX^e siècle, des compositeurs de musique classique puis des artistes de variété ont employé ce type de rythmique. Écoute le début des extraits suivants et replace leurs titres dans les colonnes correspondantes du tableau :

- RACHMANINOV, *L'île des morts* : <https://www.youtube.com/watch?v=YkSsVGFxZ8>
- BARTÓK, *Mikrokosmos*, « Six Danses en rythme bulgare », n° 149 : <https://www.youtube.com/watch?v=p7E7BXau22A>
- LALO SCHIFRIN, *Mission impossible*, « Thème principal » : <https://www.youtube.com/watch?v=AvBVGsd4Lzc>
- PINK FLOYD, *Money* : <https://www.youtube.com/watch?v=cpbbuaIA3Ds>
- STRAVINSKI, *Le Sacre du printemps* : <https://www.youtube.com/watch?v=PPSuYcDC3tI>
- HOLST, *Les Planètes*, « Mars » : <https://www.youtube.com/watch?v=cXOanv4pIU>

Mesure de 5 valeurs rythmiques	Mesure de 7 valeurs rythmiques	Autre type de mesure
-----	-----	-----
-----	-----	-----

Activité 10 – Rengaines populaires d'Europe et d'ailleurs

NIVEAU	4 ^e	3 ^e	2 ^{nde}	1 ^{re}	Tale.
--------	----------------	----------------	------------------	-----------------	-------



Bartók transcrivant de la musique populaire

Vers le milieu du XIX^e siècle émergent les « écoles nationales » : des artistes reprennent dans leurs œuvres des éléments populaires, manifestant ainsi leurs revendications identitaires. Au début du XX^e siècle, Bartók et son ami Kodály étudient les musiques populaires de façon plus rigoureuse : ils font partie des pionniers d'une nouvelle science, l'ethnomusicologie.

1) Définis en quelques mots l'« ethnomusicologie » :

2) Pour évoquer un pays ou une région, Bartók emploie des rythmes locaux (cf Activité 9 sur les mesures irrégulières) mais également des modes mélodiques spécifiques. C'est le cas pour la mélodie de l'« Intermezzo interrotto ». Parmi les douze notes du système occidental, entoure celles que Bartók utilise dans sa mélodie

Les 12 notes du système occidental est bien représenté par le piano : les touches blanches du clavier (do-ré-mi-fa-sol-la-si), auxquelles s'ajoutent des notes intermédiaires, matérialisées par les touches noires et notées « b » pour « bémol » ou « # » pour « dièse ».



3) Combien en comptes-tu ?

Nota bene : deux notes portent le même nom et ne valent donc qu'une seule

4) Comment nomme-t-on un mode comportant ce nombre de notes ? Entoure la bonne réponse :

Mode dodécaphonique

Mode mineur

Mode pentatonique

5) Comment nomme-t-on le signe « # » et que signifie-t-il ?

6) Beaucoup de musiciens ont utilisé des modes mélodiques pour faire référence à une contrée. Écoute le début des extraits proposés et relie chaque extrait au nom du compositeur puis au pays évoqué :

- Extrait n° 1 : <https://www.youtube.com/watch?v=COSKRRojACE>
- Extrait n° 2 : <https://www.youtube.com/watch?v=ss2GFGMu198>
- Extrait n° 3 : <https://www.youtube.com/watch?v=4iiTovldG1c>
- Extrait n° 4 : <https://www.youtube.com/watch?v=Z50Ooqv1GFg>

Extrait n° 1	•	•	Manuel de Falla	•	•	Espagne
Extrait n° 2	•	•	Béla Bartók	•	•	Orient
Extrait n° 3	•	•	George Gershwin	•	•	Roumanie
Extrait n° 4	•	•	Maurice Ravel	•	•	États-Unis

CAHIER D'ACTIVITÉS – SOLUTIONS

Activité 1 – Un parcours semé de... trous !

Béla – 1881 – piano – Budapest – Kodály – ethnomusicologie – 1907 – pianiste – Kossuth – 1911 – Pásztory – États-Unis – Koussevitzky – orchestre – 1945

Activité 2 – Quelle œuvre de Bartók aurais-tu pu écrire ?

Tu as un maximum de :



Tu aurais composé le *Concerto pour orchestre*. C'est une œuvre de grande ampleur, l'une des dernières réalisées par Bartók, en 1943. Il vit alors aux États-Unis et est gravement malade.



Tu aurais composé les *Danses populaires roumaines*. C'est une suite de six danses d'inspiration populaire, d'abord confiée au piano (1915) puis arrangée pour orchestre (1917). En raison de son succès, de nombreuses transcriptions pour d'autres instruments ont été réalisées.



Tu aurais composé les *Mikrokosmos*. Ce cycle pour piano regroupe pas moins de 153 pièces, écrites entre 1926 et 1939. Pour chacune de ces petites pièces, Bartók développe une technique pianistique, un rythme, une idée... dans une optique pédagogique.

Activité 3 – Chefs-d'œuvre déboussolés

Le Château de Barbe-Bleue (tableau ligne 3) – *Mikrokosmos* (tableau ligne 2) – *Kossuth* (tableau ligne 5) – *Le Prince de bois* (tableau ligne 1) – *Allegro barbaro* (tableau ligne 4)

Activité 4 – Morceaux de sagesse

M	O	N		I	D	E	E		M	A	I	T	R	E	S	S	E		E	S	T
	C	E	L	L	E		D	E		L	A		F	R	A	T	E	R	N	I	T
E		D	E	S		P	E	U	P	L	E	S		E	N	V	E	R	S		E
T		C	O	N	T	R	E		T	O	U	T	E		G	U	E	R	R	E	

La citation complète est la suivante : « mon idée maîtresse véritable, celle qui me possède entièrement depuis que je suis compositeur, c'est celle de la fraternité des peuples, de leur fraternité envers et contre toute guerre, tout conflit ».

Activité 5 – Questions pour un concerto déconcertant

I-3 ; II-2 ; III-3 ; IV-1 ; V-3 ; VI-3 ; VII-2 ; VIII-2 ; XIX-1

Activité 6 – Défilé d'instruments non identifiés

1) L'instrument entendu est une « caisse claire », jouée avec des « baguettes » (image 3).

2)

10'07	10'28	10'55	11'17	11'59
Bassons	Hautbois	Clarinettes	Flûtes	Trompettes

3) Ils appartiennent à la famille des « vents ».

4) Ils appartiennent à la sous-famille des « bois », excepté la trompette.

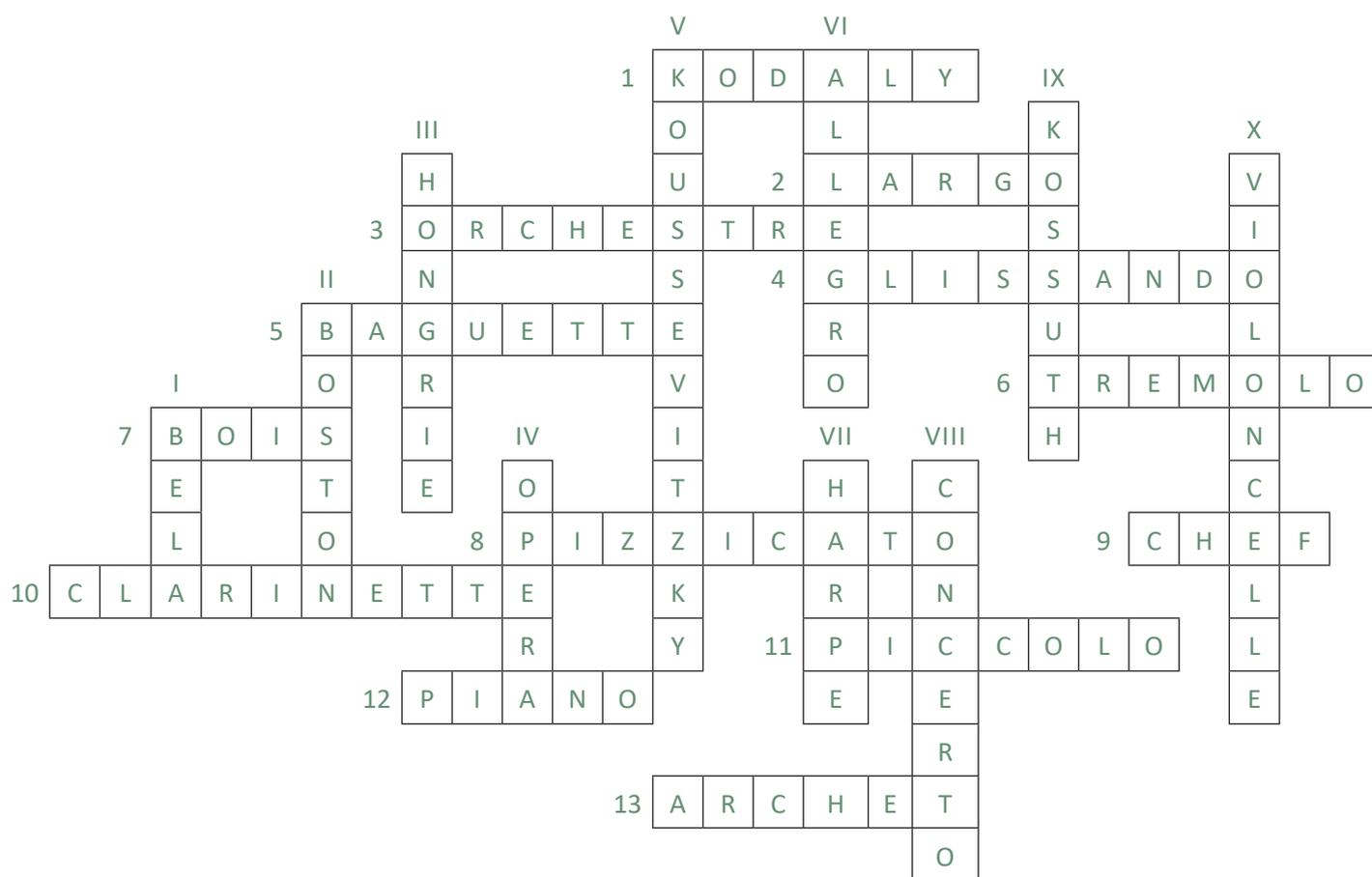
5) Faux : la répartition en « bois » ou « cuivre » ne tient pas au matériau mais au procédé d'émission du son. On parle de « cuivre » dès lors que l'instrumentiste doit faire vibrer ses lèvres dans une embouchure pour produire le son. Ainsi le saxophone, fabriqué en métal, appartient à la sous-famille des bois. À l'inverse, le didgeridoo, fabriqué en bois, appartient à la sous-famille des cuivres.

6) C'est la famille des cordes (sous-famille des cordes frottées).

7) Les cordes emploient le « pizzicato », qui consiste à pincer les cordes avec les doigts, comme sur une guitare ou une harpe.

8) C'est le mode de jeu habituel, dit « arco », qui consiste à frotter les cordes avec un archet.

Activité 7 – Contrepoint sous forme de mots croisés



Activité 8 – L'œil et l'oreille : étude de partition

1) L'indication « Allegretto » correspond à un tempo modéré, plutôt allant.

2) L'indication « *p* » se dit « piano » et signifie qu'il faut jouer à un volume faiblement élevé.

3) C'est le hautbois.

4) Il est accompagné par les instruments de la famille des cordes frottées.

5) La mélodie est énoncée trois fois (à 23'59 au hautbois, à 24'09 à la flûte et à la clarinette, puis à 24'37, au hautbois de nouveau).

Activité 9 – L'irrégularité du temps

5)

Allegretto

6)

Mesure de 5 valeurs rythmiques	Mesure de 7 valeurs rythmiques	Autre type de mesure
Rachmaninov, <i>L'île des morts</i>	Bartók, <i>Mikrokosmos</i>	Lalo Schifrin, <i>Mission impossible</i>
Holst, <i>Les Planètes</i>	Pink Floyd, <i>Money</i>	Stravinsky, <i>Le Sacre du printemps</i>

Activité 10 – Rengaines populaires d'Europe et d'ailleurs

1) L'ethnomusicologie est une discipline des sciences humaines qui étudie le comportement musical des groupes humains, depuis la préhistoire jusqu'à aujourd'hui.

2)

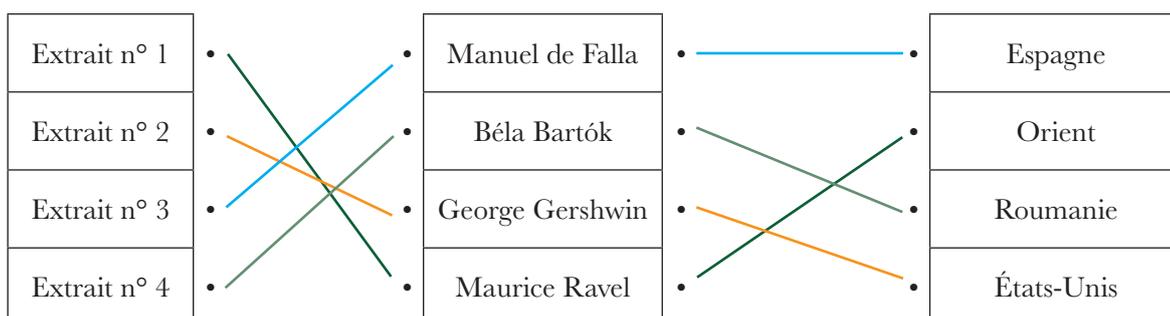
3) Ce mode comporte cinq notes, la première et la dernière étant redoublées : *si, do dièse, mi, fa dièse, la dièse* (et *si* à nouveau).

4) On le nomme « Mode pentatonique », « penta » signifiant « cinq ».

5) On le nomme « dièse » ; il indique qu'il faut hausser la note d'un demi-ton. Le mouvement inverse, consistant à baisser la note d'un demi-ton, est indiqué par le signe « b » (« bémol »).

6)

- Extrait n° 1 : Ravel, *Ma mère l'Oye*, « Laideronnette, impératrice des pagodes » (1911), Orient
- Extrait n° 2 : Gershwin, *Rhapsody in Blue* (1924), États-Unis
- Extrait n° 3 : De Falla, *La vida breve*, « Danse espagnole » (1904-05), Espagne
- Extrait n° 4 : Bartók, *Danses populaires roumaines* (1917), Roumanie



VI. GLOSSAIRE ET RESSOURCES

VI. 1. GLOSSAIRE

Arche (forme en) : Organisation des sections d'un mouvement musical faisant apparaître des symétries, comme dans le schéma ABCBA. Bartók affectionnait particulièrement ce type de structures.

Arco : Mode de jeu concernant les instruments à cordes frottées : l'instrumentiste frotte les cordes avec son archet. C'est le jeu le plus fréquent.

Choral : Technique de composition dans laquelle les différentes voix sont envisagées de façon verticale, sans que l'une prédomine sur les autres. Ce style est souvent associé au recueillement, en raison de son origine religieuse (le choral luthérien, notamment).

Col legno : Mode de jeu concernant les instruments à cordes frottées : l'instrumentiste frappe les cordes avec le bois de son archet.

Con sordina : Jeu d'un instrument avec une sourdine qui amortit et détimbre le son.

Contrepoint : Technique de composition dans laquelle plusieurs lignes mélodiques se superposent sans que l'une prédomine sur les autres.

Duo : Jeu à deux instruments.

Ethnomusicologie : Discipline des sciences humaines qui étudie le comportement musical des groupes humains, depuis la préhistoire jusqu'à aujourd'hui.

Glissando : Mode de jeu consistant à glisser insensiblement d'une note à l'autre.

Intervalle : Espace qui sépare deux notes l'une de l'autre. Le plus resserré est nommé « seconde », puis on a successivement la « tierce », la « quarte », la « quinte », la « sixte », la « septième », « l'octave », etc. Ces intervalles peuvent être dits « mineurs », « majeurs » ou « justes ».

Modalité : Agencement des intervalles de façon à former une échelle de hauteurs privilégiées ensuite par le compositeur.

Mode pentatonique : Échelle de hauteurs constituée de cinq notes.

Motif : Thème musical de courtes dimensions.

Orchestration : Discipline de la composition qui consiste à adapter le contenu musical aux possibilités spécifiques des instruments de l'orchestre.

Organologie : Science des instruments de musique.

Perpetuum mobile : Expression latine signifiant « mouvement perpétuel ». Il consiste en l'énonciation très vélocité d'un flot ininterrompu de notes.

Pizzicato : Mode de jeu concernant les instruments à cordes frottées : l'instrumentiste pince les cordes avec ses doigts, comme sur une guitare ou une harpe.

Pulsation : Division du temps intériorisée par le musicien et lui permettant de jouer en rythme.

Pupitre : 1) Meuble servant de support à une partition ; 2) Ensemble d'instruments semblables (le pupitre des hautbois, le pupitre des altos...).

Registre : Panel de hauteurs ; on peut ainsi mentionner des registres « grave », « medium », « aigu »...

Solo : Jeu à un seul instrument ; par extension, motif ou thème par lequel un instrument se démarque des instruments qui l'accompagnent.

Sul ponticello : Mode de jeu concernant les instruments à cordes frottées : l'instrumentiste frotte les cordes au niveau du chevalet, engendrant une sonorité grinçante.

Tessiture : échelle des notes pouvant être émis par un instrument de la plus grave à la plus aigüe.

Thème : Phrase mélodique.

Tonalité : La tonalité est une sous-catégorie de la « modalité ». Elle regroupe les deux échelles les plus représentatives de la tradition musicale classique : le mode « majeur », généralement décrit comme solide et lumineux, et le mode « mineur », souvent associé à la tension, voire à la tristesse.

Trémolo : Mode de jeu concernant les instruments à cordes frottées : l'instrumentiste fait trembler rapidement l'archet sur les cordes, engendrant une sonorité mystérieuse, fantastique ou angoissante.

Trille : Mode de jeu consistant à osciller très rapidement entre deux notes conjointes.

Tutti : Terme italien désignant le jeu de l'orchestre au complet.

Unisson : Lorsque plusieurs instruments jouent ensemble un unique contenu musical.

Verbunkos : Style de musique hongrois. Le verbunkos désignait au début du XVIII^e siècle une danse de soldats exécutée par les orchestres tziganes. On l'exécutait lors des séances de recrutement organisées par l'armée austro-hongroise des Habsbourg.

VI. 2. RESSOURCES

Contexte musical

- <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/contexte-musique-d-europe-centrale.aspx>
- FOURNIER, BERNARD, LISCHKE, ANDRÉ, VAN MOERE, DIDIER, *L'Harmonie des peuples : les écoles musicales nationales aux XIX^e et XX^e siècles*, Fayard, 2006

Béla Bartók

- <https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/0051944-biographie-bela-bartok.aspx>
- BARTÓK, Béla, *Écrits*, Albèra, Philippe et Szendy, Peter (édition, traduction et annotations), Contrechamps, 2006
- Delamarche, Claire, *Béla Bartók*, Fayard, 2012
- BOUKOBZA, Jean-François, *Bartók et le folklore imaginaire*, Cité de la musique, 2005

Le Concerto pour orchestre

- COOPER, DAVID, BARTÓK, *Concerto for Orchestra*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996
- DENIZEAU, Gérard, « Concerto pour orchestre (1944) : deuxième et troisième mouvements : *Giuoco delle coppie et Elegia* », L'Éducation musicale (supplément Baccalauréat 2009), septembre 2008, p. 53-60
- LALITTE, Philippe, « Le Concerto pour orchestre de Béla Bartók : analyse des 2^{ème} et 3^{ème} mouvements », *L'Analyse musicale*, n° 57, septembre 2008, p. 62-69

VI. 3. PISTES D'ÉCOUTES

Œuvres de Bartók

Allegro barbaro, 1911 / *Danses populaires roumaines*, 1915, 1917 / *Musique pour cordes, percussion et célesta*, 1936 / *Concerto pour piano n° 3*, 1945

Le *Concerto pour orchestre* par l'Orchestre de Paris sur Philharmonie LIVE : <https://philharmoniedeparis.fr/fr/live/concert/1100881-orchestre-de-paris-k-canellakis>

Œuvres d'autres compositeurs

- Jean-Sébastien Bach, *Concertos brandebourgeois*, 1721
- Franz Liszt, *Hungaria*, 1854
- Johannes Brahms, *Danses hongroises*, 1867-1880
- Zoltán Kodály, *Danses de Galánta*, 1933
- Dmitri Chostakovitch, *Symphonie n° 7*, « Leningrad », 1941