DOSSIER PÉDAGOGIQUE

CONCERTS-DÉCOUVERTE *À la française*

Concerts réservés aux écoles élémentaires à partir du CE1, aux collèges et aux lycées

MILHAUD *La Création du Monde*
SATIE *Gnossienne n° 3 / Gymnopédie n° 1* (transcriptions D. Walter)
HAHN *Divertissement pour une fête de nuit – extraits 1, 2 et 4*
MILHAUD *Le Bœuf sur le toit*

Karen Kamensek Direction
Orchestre National de Lille

Disponible en Streaming gratuit sur https://www.youtube.com/c/OrchestreNationaldeLille
à partir du samedi 21 novembre 20.00 pour une durée de 3 mois.

Nous sommes heureux de vous accueillir dans notre nouvelle salle de concert numérique : l'Audito 2.0 Vous pourrez assister à l'ensemble des beaux concerts prévus ce mois de novembre. Nous aurions évidemment préféré que ces représentations aient lieu en votre présence, dans notre auditorium du Nouveau Siècle. Néanmoins, la captation sur scène, dans les conditions du direct, vous permettra de retrouver chaque semaine l'émotion de l'interprétation des grands artistes invités et des musiciens de l'Orchestre National de Lille. Tous ces interprètes merveilleux sont, plus que jamais, enthousiastes pour vous offrir les bienfaits de la musique.

SOMMAIRE

Darius Milhaud
Un contexte historique particulier : Les Années Folles page 3
Le Bœuf sur le toit page 4
La Création du Monde page 9
Biographie de Darius Milhaud page 16

Erik Satie
Gnossienne n°3 page 17
Gymnopédie n°1 page 20
Biographie d'Erik Satie page 22

Divertissement pour une fête de Nuit de Reynaldo Hahn page 24
Biographie de Reynaldo Hahn Page 27

Petit dictionnaire musical page 28

« Je vais au concert », les bonnes pratiques du spectateur page 30

Biographies des artistes page 32

Crédits page 34

Darius Milhaud

Le Bœuf sur le toit / La Création du Monde

Un contexte historique particulier : Les Années Folles

Les deux œuvres phares du compositeur français Darius Milhaud (1892-1974) qui seront jouées au concert *à la française* sont tout à fait emblématiques de l'art des Années Folles.

Au lendemain de la Première Guerre Mondiale, Paris va connaitre dix années d'effervescence et de libération totale. Les parisiens veulent s'amuser, de nombreuses fêtes et divertissements en tout genre vont égayer la capitale.

Paris devient alors une ville d'avant-garde où les artistes se côtoient dans les nombreux cafés comme le Dôme ou le Bœuf sur le toit. Au même moment, de nombreux américains fuyant la prohibition et le racisme (notamment la montée en puissance du Ku Klux Klan) arrivent à Paris et y amènent le jazz et le swing. C'est la grande époque des cabarets et des danses de salon comme le charleston, le tango et le fox trot.

AVERTISSEMENT :

Ce dossier pédagogique retranscrit les adjectifs « nègre » et « noir » lorsqu'ils sont employés dans une citation ou un titre, contemporains de l'œuvre de Milhaud. Ils sont à replacer dans un contexte historique et culturel où leur utilisation n'est pas encore consciemment dépréciative. Nous avons cependant, lorsque cela était possible, remplacé ces occurrences par d'autres termes. Au début des années 1910, les artistes parisiens (Picasso, Matisse, Derain, Braque) en quête d'exotisme se passionnent pour l'art africain ancestral et l'art d'Océanie. Ce vaste courant artistique va prendre la dénomination d'art « nègre ». Cet engouement pour l'art venant d'ailleurs (hors des normes esthétiques européennes) va donner ensuite naissance au cubisme et au surréalisme. Il trouvera son point culminant avec l'Exposition des Arts décoratifs de 1925 et l'Exposition coloniale de 1931. C'est l'une des facettes importantes des arts dits « premiers », exposés notamment au Musée du Quai Branly à Paris.

Le Bœuf sur le toit

Aperçu général de l'œuvre

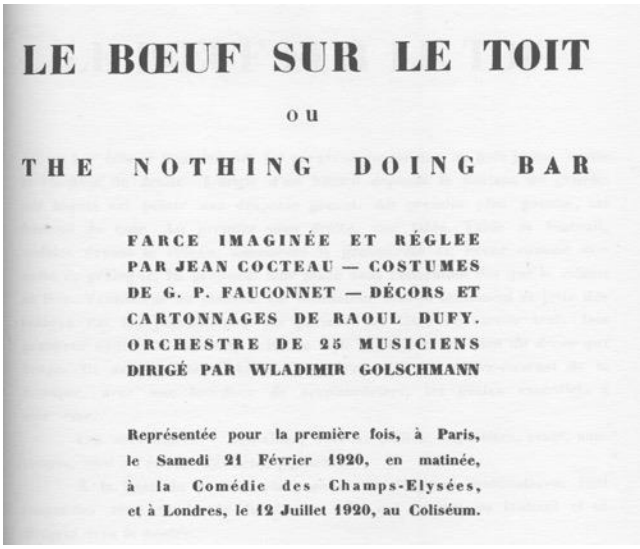
Il s'agit d'une musique de scène inspirée par les musiques populaires que Milhaud a pu entendre lors de son séjour au Brésil, lorsqu'il travaillait pour le consulat français, entre 1916 et 1919. Milhaud utilise plus précisément des airs populaires, des tangos, des maxixes, des rumbas et même un fado portugais. Musiques urbaines et festives donc, dont la caractéristique commune est la présence d'un rythme bien marqué. Dans un premier temps, Milhaud imagine cette musique comme une « Cinéma-Symphonie » pour accompagner un film de Chaplin. Son ami Jean Cocteau l'en dissuade et se propose d'écrire le scénario d'un spectacle original, dans l'esprit des sketches de Chaplin.

Le thème principal, qui donne son titre à l'œuvre est inspiré d'un « tango brésilien » très à la mode à Rio en 1918 intitulé *O boi no telhado,* littérallement *Le bœuf sur le toit*, composé par José Monteiro.

Écoutez un enregistrement historique datant de 1918 dans lequel la Fanfare du bataillon naval du Brésil interprète ce tango: https://www.youtube.com/watch?v=0tTtr_rna6w

Couverture de la partition originale du tango de José Monteiro

Sur cette musique bien rythmée, Jean Cocteau imagine une farce surréaliste, un ballet loufoque en un seul tableau, avec de bien curieux personnages… L'argument s'inspire lui aussi des courts-métrages de Chaplin, « avec son policeman redoutable et borné, son bar américain, ses fantoches, mais en poussant le modèle au fantastique » (*Cahiers Jean Cocteau*, n° 7, 1978).


LE BŒUF SUR LE TOIT

ou

THE NOTHING DOING BAR

FARCE IMAGINÉE ET RÉGLEE PAR JEAN COCTEAU — COSTUMES DE G. P. FAUCONNET — DÉCORS ET CARTONNAGES DE RAOUL DUFY. ORCHESTRE DE 25 MUSICIENS DIRIGÉ PAR WLADIMIR GOLSCHMANN

Représentée pour la première fois, à Paris, le Samedi 21 Février 1920, en matinée, à la Comédie des Champs-Elysées, et à Londres, le 12 Juillet 1920, au Coliséum.

Tenant à la fois du sketch comique, de la pantomime et de la danse, la « farce » du *Bœuf sur le toit* réalise en février 1920 cette idée de spectacle à la Charlot : « Il s'agissait de le régler de telle sorte qu'on pût croire au désordre, à l'improvisation, mais sans le moindre hasard. Charlie Chaplin nous donne l'exemple de ces farces modernes où il peut atteindre une véritable grandeur (…) *Le Bœuf sur le toit*, c'est une farce américaine faite par un parisien qui n'a jamais été en Amérique. » confidence de J. Cocteau in *Comœdia* (21 février 1920).

C’est le peintre Raoul Dufy (1877-1953) qui réalise les décors et les costumes de ce spectacle.

Esquisse pour le spectacle *Le Bœuf sur le toit* de Raoul Dufy
© Editions Max Eschig

Suite au succès phénoménal de ce spectacle, *Le Bœuf sur le toit* donne son nom en 1921 au bar parisien où toute une bande de créateurs dans tous les domaines de l’art, viennent se retrouver. Le célèbre établissement parisien « Le bœuf sur le toit », qui changea d’adresse plusieurs fois, devient le repère le plus emblématique des Années Folles où se côtoient les plus grands artistes. Les musiciens de jazz qui se produisent dans les cabarets parisiens viennent y finir la nuit pour leur plaisir et font de la musique ensemble. Ainsi est née l’expression « faire un bœuf » qui signifie faire un concert improvisé en réunissant des musiciens de différents horizons.

Instrumentation utilisée

Famille des cordes : les violons divisés en 2 groupes (violons 1 et violons 2) / altos / violoncelles / contrebasses

Famille des bois : 2 flûtes (dont 1 piccolo*) / 1 hautbois / 2 clarinettes / 1 basson

Famille des cuivres : 2 cors / 2 trompettes / 1 trombone

Famille des percussions : guiro* (noté *guitcharo* dans la partition) / grosse caisse / tambour de basque / tambourin

Argument* complet du ballet, imaginé par Jean Cocteau

©Editions Max Eschig

Le décor

Le Bœuf sur le toit est un bar éclairé brutalement. Un paravent contourné, en bois jaune, cache la coulisse de droite. L'angle d'un billard dépasse le portant de gauche sur lequel est peinte une draperie grenat. Au premier plan gauche, un fauteuil en cuir. Au premier plan à droite, une table. Table et fauteuil visibles devant le rideau, annoncent la grossièreté du décor comme une sorte de prologue. Ils prennent leur place dans l'ensemble dès que le rideau se lève. Ventilateur au plafond. Le ventilateur tourne lentement et jette des ombres sur les personnages. Ils portent des têtes de carton trois fois grandeur nature. Ils agissent selon le style du décor. Ils sont du décor qui bouge. Ils accomplissent chacun, « au ralenti », à contre-courant de la musique, avec une lourdeur de scaphandriers, les gestes essentiels à leur rôle.

Les accessoires : bouteilles, verres, pailles, cigarettes, craie, soucoupes, sont à l'échelle des têtes postiches.

À la frise du premier plan, peinte de drapeaux multicolores, sont suspendus cinq ronds de fumée en tulle qui partent du fauteuil et se dirigent vers le centre.

L'action

Au lever du rideau, le barman seul, tout blanc, tout rose. Il secoue des gobelets derrière son bar. Un cigare, gros comme une torpille, brûle sur une table derrière le fauteuil. Entre, par la gauche, le boxeur noir au chandail bleu de ciel, venant de la salle de billard. Il commande un cocktail, essaye ses muscles, tombe dans le fauteuil, croise les jambes et reprend son cigare. Aussitôt les ronds de fumée deviennent les siens. Un garçon, en bras de chemise, sort de la salle de billard, à reculons. Il met de la craie sur une queue de billard. Le boxeur demande au barman de couper son cigare qui tire mal. Le barman le coupe au revolver. Le coup fait tomber le garçon à la renverse. Pendant toute la première partie, on l'entrevoie jouer au billard en coulisse, lever une jambe, viser, comme dans les lithographies américaines.

Entrent tour à tout, la dame décolletée, en robe rouge, très maniérée, très commune. La dame rousse, aux cheveux de papier, jolie, d'allure masculine, un peu voûtée, les mains dans les poches. Le monsieur en habit de molesquine, qui regarde son bracelet-montre et ne quitte plus son tabouret de bar jusqu'à sa sortie. Un bookmaker écarlate, aux dents d'or, qui porte un melon gris et une cravate de chasse maintenue par une perle de la taille d'une boule de jardin.

Tout ce joli monde s'installe, joue aux dés. (La partie de dés entre le monsieur et le bookmaker doit être un tableau mécanique composé de leurs têtes, de la tête du barman derrière un journal aux lettres d'affiche, des deux dés, véritables boîtes de carton qu'ils remuent en les faisant tournoyer sur l'axe). La dame élégante se poudre, découvre le garçon de café. Il grimpe sur un tabouret. Elle le charge sur son épaule et l'emmène dans la salle de billard. La dame rousse traverse la scène, enlève les ronds de fumée avec son bras, les vide autour du cou du barman et aguiche le boxeur. Le boxeur quitte son fauteuil pour la suivre. Le garçon lâche sa queue de billard, assiste le boxeur, le couche dans le fauteuil, l'évente avec une serviette.

Petite danse de triomphe du bookmaker. Tango des femmes. Coup de sifflet. C'est la police. Tous tremblent. Le barman accroche une pancarte : ICI ON NE BOIT QUE DU LAIT, cache-verres, bouteilles, distribue des bols et bat le lait dans une baratte.

Le policeman géant passe la tête. Il entre. Il toise. Il s'approche de chacun pour sentir les haleines. Il goûte le lait. Influencé par l'esprit bucolique, il danse un ballet aimable. Pendant qu'il tourne au milieu avec une grâce de ballerine, le barman actionne un levier. Le ventilateur descend et décapite le policeman. Il chancelle. Il cherche sa tête, essaye de la remettre à l'envers et tombe mort. Rien n'étonne les noctambules. Après de courtes réjouissances où le garçon chante une romance la main sur son cœur, le barman présente la tête sur un plateau à la dame rousse, indifférente et qui regardait dans la coulisse de gauche. Elle danse. Sa danse est une charge des danses de Salomé en général. Elle s'étire, elle fume, elle secoue la tête du policeman à la façon d'un cocktail. Finalement, elle marche sur les mains comme la Salomé de la cathédrale de Rouen, fait le tour de la tête, et, toujours sur les mains, quitte le bar, suivie par le bookmaker. Avant de disparaitre à leur suite, la dame décolletée se détourne, enlève la rose que le monsieur en habit porte à la boutonnière, et la lance au barman. Le monsieur paye et ils sortent.

Le boxeur se réveille, se lève, titube et sort à son tour, suivi du garçon qui refuse de payer le barman.

Resté seul, le barman range. Il voit le corps du policeman. Il le traîne tant bien que mal, jusqu'à une chaise, derrière la table. Le corps mort cherche son équilibre. Une fois le corps calé, le barman apporte des piles de soucoupes qu'il met sur la table, une bouteille de gin qu'il vide dans le corps. Il ramasse la tête, la lui enfonce entre les épaules. Il le chatouille et l'hypnotise. Le policeman ressuscite. Alors le barman lui déroule une addition de trois mètres.

Activités à faire en classe

Arts plastiques

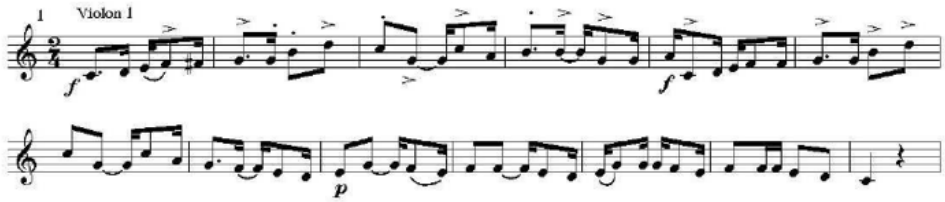
Après lecture du paragraphe sur le décor, imaginez puis réalisez celui-ci sous la forme d'un dessin ou d'un maquette.

Musique

À partir de cette version de référence disponible sur Youtube, https://tinyurl.com/y4esgqc4 , **repérez les thèmes de trois danses caractéristiques** qu'a pu entendre Milhaud lors de son séjour au Brésil.

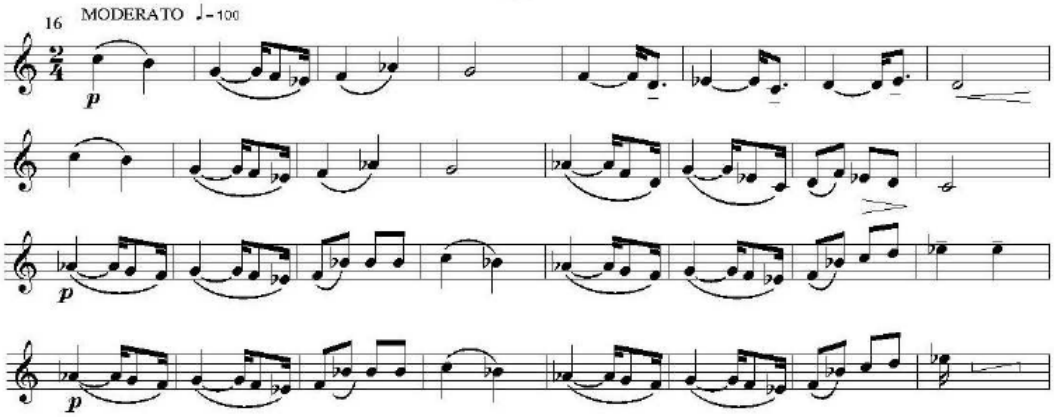
- Le thème « du Bœuf », énergique et syncopé à la manière d'une **Maxixe** (prononcez « Ma Tchi Tché ») aussi appelé « **tango brésilien** ».

Extrait 1 : (de 0'04 à 0'20)



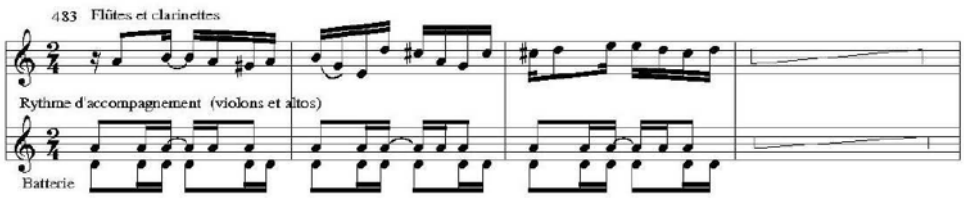
- Le thème du **Fado portugais**, moins rapide, au caractère plus expressif et nostalgique

Extrait 2 : (de 0'21 à 1'14)



- Le thème caractéristique du **Tango** (d'origine argentine) : les bois jouent un thème mélodique en notes rapides sur un contrechant lyrique des violoncelles en unisson* avec les violons 2. Les autres instruments appuient la rythmique syncopée à 4 temps du tango (Milhaud utilise une mesure à 2/4 lente, décomposée en 4 temps).

Extrait 3 : (de 12'06 à 12'46)



La Création du Monde

Aperçu général de l'œuvre

La Création du Monde, opus 81a est une musique de ballet sur un argument* africain de Blaise Cendrars, dédié à Paul Collaer et Roger Désormière. Cette œuvre pour petit ensemble de 17 instruments, aux accents jazz appuyés, est créée le 25 octobre 1923, au Théâtre des Champs-Élysées, pour les ballets suédois dirigés par Rolf de Maré, dans une chorégraphie de Jean Börlin, des décors et costumes de Fernand Léger.

L'œuvre suit un découpage en 6 parties qui s'enchaînent.

Introduction
1- le chaos avant la Création
2- la naissance de la flore et de la faune
3- la naissance de l'homme et de la femme
4- le désir
5- le printemps ou l'apaisement

La musique de *La Création du Monde* offre une synthèse de deux styles apparemment opposés : le jazz et le néoclassicisme. Si elle témoigne en effet d'une influence très populaire à l'époque, celle du jazz, *La Création du monde* va au-delà d'un simple emprunt. Elle constitue l'aboutissement des recherches du compositeur pour intégrer les éléments du jazz au langage de la tradition classique. L'intérêt de Milhaud pour ce répertoire est indiscutable. Il songeait à écrire une œuvre de musique de chambre utilisant les rythmes et les timbres du jazz. Il compose entre-temps *Caramel mou* (*Shimmy,* 1921) pour jazz-band, la *Sonatine pour flûte et piano* (1922), la *Cinquième Symphonie de chambre* (1922), *Trois Rag Caprices* (1922) et la *Sixième Symphonie de chambre* (1923), dans lesquels on retrouve, à divers degrés, la trace de l'influence du jazz. Lors d'un séjour aux États-Unis, à la fin de l'année 1922, Milhaud découvre le jazz dans le quartier de Harlem à New York. Fasciné, il en vantera les qualités dans son article « L'évolution du jazz-band et la musique des nègres d'Amérique du Nord ». Le projet de « ballet nègre » que Cendrars et Léger proposent à Milhaud à l'automne 1922 lui offre enfin l'opportunité de tirer parti de ce répertoire dans une œuvre d'envergure.

Instrumentation utilisée

"Son effectif, ainsi, évoque les bands de Harlem, dans son recours privilégié à des instruments à vent (dont un saxophone à qui revient notamment le thème de l'introduction) et son usage d'une percussion complexe. Quant au piano et aux cordes, ils sont en retrait du point de vue mélodique : ce sont leurs utilisations rythmiques qui intéressent essentiellement le compositeur."

Commentaire d'Angèle Leroy, écrivaine et musicologue

Famille des cordes : 2 violons solistes / 1 violoncelle / 1 contrebasse
(à noter l'absence d'alto dans cette orchestration)

Famille des bois : 2 flûtes / 1 hautbois / 2 clarinettes / 1 basson

1 saxophone alto (il y a débat pour savoir si le saxophone est considéré comme un bois ou s'il fait partie d'une famille à part entière)

Famille des cuivres : 1 cor / 2 trompettes / 1 trombone

Famille des percussions : Tambour de basque, bloc de métal, wood block, cymbales, caisse claire, caisse roulante (caisse claire dont le fut est plus long), tambourin, grosse caisse, timbales.

Famille des claviers : 1 piano

Le rôle du saxophone dans l'orchestre symphonique

Instrument à anche* inventé par Adolphe Sax en 1846 (date du dépôt de brevet d'invention à Paris), le saxophone est conçu avant tout comme un instrument de fanfare notamment militaire. Il va ensuite traverser l'Atlantique pour devenir, au début du vingtième siècle, l'instrument emblématique du jazz. Il va pourtant séduire certains compositeurs dit « classiques » qui vont oser le placer dans les rangs de l'orchestre symphonique. Bizet sera l'un des premiers à faire appel à lui dans *l'Arlésienne* (1872) suivi de Massenet dans *Werther* (1886). Un peu plus tard, Ravel appréciera particulièrement le timbre de cet instrument nouveau dans son orchestration des *Tableaux d'une Exposition* (1922) et dans le *Boléro* (1928). Puis ce sont les compositeurs américains qui vont en faire bon usage dans leurs partitions aux couleurs jazz : Gershwin avec la *Rhapsody in Blue* (1924) et *Un américain à Paris* (1928) ainsi que Bernstein avec *On the town* (1944), *Wonderful town* (1953) ou encore *West side Story* (1957). Les compositeurs russes ne sont pas en reste puisqu'ils font appel au saxophone de manière assez naturelle : Chostakovitch dans ses deux *Suites de jazz* (1934 et 1938), Prokofiev dans la suite symphonique de *Lieutenant Kijé* (1934) ou dans son ballet *Roméo et Juliette* (1935). Glazounov compose le premier vrai *Concerto pour saxophone* en 1934.

Cet instrument singulier, capable d'une grande expressivité est associé tantôt à l'exotisme, tantôt à la musique populaire et en particulier le jazz. Sa connotation populaire l'empêcherait-elle de gagner définitivement sa place dans l'orchestre symphonique ? Pour le moment, très peu de grands orchestres symphoniques disposent d'un poste de saxophoniste permanent dans leurs rangs.

Plus d'info sur ce sujet passionnant :
https://tinyurl.com/y2ff5s52

Contexte historique

Le 25 octobre 1923, au Théâtre des Champs-Elysées à Paris, a lieu la première de *La Création du Monde*, réalisé sous la direction de Rolf de Maré, fondateur des Ballets suédois, avec la collaboration du poète et écrivain Blaise Cendrars pour l'argument, de Darius Milhaud pour la musique et de Fernand Léger pour les décors et costumes. Ensemble, ils conçoivent un spectacle où se mêlent couleurs vives et sonorités nouvelles, faisant référence aux formes et mythes africains.

Le thème de la naissance de la Terre et du Ciel, de l'apparition de la vie et de l'homme, de la rencontre d'un couple, donne le mouvement du ballet chorégraphié par Jean Börlin pour la compagnie des Ballets Suédois. Quête d'une innocence perdue après le traumatisme de la première guerre, *La Création du Monde* est une œuvre de synthèse qui cherche à mettre en forme un nouveau mode d'expression artistique.

Au tout début des années 1920, Milhaud voyage à New York et se rend dans le quartier de Harlem pour y écouter des concerts. Il découvre alors un monde sonore nouveau dont les racines plongent dans les profondeurs de l'art africain ancestral. De retour à Paris, il s'inspire de la toute récente *Anthologie nègre* de l'écrivain Blaise Cendrars (1921).

À propos de *l'Anthologie nègre*

Extrait d'un article paru dans *Libération* du 3 mai 2002, par Sean James Rose

Dans cet ouvrage, Blaise Cendrars compile des contes de la tradition orale africaine. Cette anthologie africaine est une collection de contes et proverbes qu'il a glanés au fil des lectures et reproduits « tels que les missionnaires et les explorateurs nous les ont rapportés en Europe (...)». Légende cosmogonique fân où l'on voit l'arrogance du premier homme à l'égard de Nzamé le créateur: « Dieu, c'est Dieu / L'homme c'est l'homme / Chacun à la maison, chacun chez soi !», ou encore, présence de la mort, selon la tradition hottentote, due à un lièvre qui aurait mal retransmis le message de la lune aux humains. On comprend aisément ce qui attire Blaise Cendrars : la vision poétique de l'univers, le sens de la palabre, la nervosité du rythme. L'auteur de Du monde entier *révèle ici des points de contact avec l'Afrique et ses « 601 langues et dialectes (...) des plus variés », dont les spécialistes, précise-t-il dans sa préface, sont « unanimes à louer la beauté et la puissance plastique* ».

Nzamé ou Nzambi, Sculpture sur bois, Congo, culture Holo

Argument* du ballet

Il s'agit d'une adaptation d'un conte intitulé *La légende des origines*, publié dans *l'Anthologie nègre* de Cendrars. L'action débute au moment du chaos, alors que trois déités se consultent. La vie végétale et la vie animale naissent peu à peu d'une masse centrale, puis l'Homme et la Femme apparaissent. Ils exécutent ensemble une danse du désir, entourés de sorciers. Ils s'unissent dans un baiser symbolisant, selon les termes de Cendrars, « le printemps ».

Introduction : Lever du rideau très lent sur la scène noire. « Au commencement était l'Afrique… »

I- Le chaos avant la Création
On aperçoit au milieu de la scène un tas confus de corps entremêlés : tohu-bohu avant la Création. Trois déités géantes évoluent lentement autour. Ce sont Nazmé, Medere et N'kva, les maîtres de la Création. Ils tiennent conseil, tournent autour de la masse informe, font des incantations magiques.

II- La naissance de la flore et de la faune
La masse centrale s'agite, est prise de soubresauts. « Un arbre pousse petit à petit, grandit encore, se dresse, et quand une de ses graines tombe à terre, un nouvel arbre surgit. Quand une des feuilles de l'arbre touche le sol, elle grandit, se gonfle, oscille, se met à marcher, et c'est un animal. »
Un éléphant qui reste suspendu en l'air, une tortue lente, un crabe, des singes qui glissent du plafond. La scène s'est éclairée petit à petit pendant la Création et à chaque animal nouveau, elle s'illumine violemment.

III- La naissance de l'homme et de la femme
Chaque créature, un danseur ou une danseuse, jaillit du centre, évolue individuellement, fait quelques pas, puis entre doucement dans une ronde qui peu à peu se met en branle autour des trois déités du début. La ronde s'ouvre. Les trois déités font de nouvelles incantations et l'on voit la masse informe bouillonner. « Tout s'agite, une jambe monstrueuse apparaît, des dos tressaillent, une tête hirsute se montre, des bras se tendent. Deux bustes se dressent tout à coup, se collent : c'est l'homme, c'est la femme soudainement debout. Ils se reconnaissent : ils se dressent l'un en face de l'autre. »

IV- Le désir
« Et pendant que le couple exécute la danse du désir, puis de l'accouplement, ce qui restait par terre d'êtres informes apparaît sournoisement, se mêle à la ronde et l'entraîne frénétiquement, jusqu'au vertige. » Ce sont les N'guils, les imprécateurs mâles et femelles, les sorciers, les féticheurs.

V- Le printemps ou l'apaisement
« La ronde se calme, freine, ralentit et vient mourir. La ronde se disperse par petits groupes. Le couple s'isole dans un baiser qui le porte comme une onde. C'est le printemps. »

Les décors (ci-contre) et les costumes de ce ballet sont de Fernand Léger.

Scène avec trois dieux, maquette, aquarelle sur papier

Guide d'écoute

Version de référence qui a servi à réaliser ce guide d'écoute :
L'Atelier de musique et Ensemble Ouranos, Direction Pierre Dumoussaud
Captation live au Festival de Pâques de Deauville, mai 2019
https://www.youtube.com/watch?v=2_inVPVV7VE

Introduction

(à 0'20) L'œuvre débute une phrase expressive en notes longues du saxophone, soutenue par un ostinato* de 4 notes joué par le piano, les violons et le violoncelle. Il s'en dégage une sensation de plénitude rassurante, de douceur. L'ostinato en notes régulières semble totalement immuable. La grosse caisse maintient un rythme sourd et régulier tel un battement de cœur. Les timbales, un peu plus sonores marquent le pas à la manière d'une marche solennelle.
(à 0'42) Les 2 trompettes ponctuent la phrase du saxophone par une ritournelle qui reviendra plusieurs fois, se faisant de plus en plus impérieuse.
(à 1'44) Le trombone vient réveiller cette sérénité de ses appels en glissandi*.
Dès lors, un grand crescendo parcourt tout l'orchestre jusqu'à un point culminant (à 2'04).
(à 2'15) Apaisement progressif.
(à 2'53) Les trompettes emmènent tout l'ensemble dans un grand crescendo. Moment solennel où la caisse claire martèle un rythme implacable qui appelle des fanfares éclatantes.
(à 3'07) Apaisement, le tempo ralentit pour revenir à l'ambiance sereine du début (à 3'26).

Milhaud applique ici aussi un de ses grands principes de composition : la polytonalité*.
L'ostinato* (main droite du piano/ violons / violoncelle) fait penser à la tonalité de RÉ mineur* avec la note RÉ bien affirmée, doublée aux contrebasses et aux timbales. Mais toutes les trois mesures, ces mêmes basses joue un FA # qui est le troisième degré de RÉ majeur. Cette ambiguïté entre la tierce* mineure et la tierce majeure est caractéristique du Blues. La tierce majeure descendue en mineur est appelée 'blue note'.

(à 4'18) Touche néo-classique avec une cadence* parfaite digne d'un choral* baroque.

1- Le chaos

(à 4'30) Rupture totale avec la sérénité précédente, le tableau commence avec des arpèges* très serrés de piano dans le grave sur un tricoti* de percussions énergiques. Sur cette base rythmique, les instruments vont entrer dans la danse de manière successive toutes les 6 mesures, dans une fugue* très savante : d'abord (à 4'34) solo de contrebasse dans son registre aigu, puis (à 4'41) entrée du trombone, puis (à 4'49) entrée du saxophone, puis (à 4'57) entrée de la trompette.

(à 5'06) Tutti* éclatant, puis le hautbois suivis (à 5'15) des clarinettes à l'unisson* reprennent le thème de la fugue. Tous les instruments réunis semblent alors éclater dans une joyeuse improvisation, à la manière de jazz bands qu'aurait pu entendre Milhaud lors de ses excursions à Harlem.

(à 5'59) La joyeuse frénésie s'arrête net pour laisser place à une longue phrase descendante de flûtes et clarinettes qui amène au calme de la partie suivante.

2- La naissance de la flore et de la faune

(à 6’07) Retour au calme à la manière d’un choral* lent. Sur un ostinato* en notes tenues des instruments graves, les clarinettes entament une lente progression solennelle.

(à 6’40) La flûte reprend le thème aérien joué dans l’introduction par le saxophone.

Les cordes reprennent elles aussi leur ostinato de quatre notes. Essayez de repérer (à 6’48) le subtil contrechant* de violoncelle qui joue le motif de la fugue* frénétique précédente mais d’une manière beaucoup plus calme.

(à 7’31) À nouveau, Milhaud nous rappelle son appartenance à la mouvance néo-classique : il conclut cette section par une cadence* parfaite utilisant la tierce picarde*. La phrase était en DO mineur mais la flûte affirme un MI bécarre, donnant ainsi un bel accord de DO majeur privé de quinte*.

(à 7’47) Un solo de hautbois lumineux noté « tendre » s’en dégage. Sur un mode blues autour de la tonique DO, Milhaud affirme d’abord le côté mineur par de nombreuses répétitions de l’intervalle DO-MI bémol avant d’injecter un MI bécarre dans une phrase descendante. Il joue à nouveau sur l’ambiguïté majeur-mineur.
(à 8’48) Le relai de cette phrase blues est pris par le cor puis par le violon dans son registre grave.

(à 9’09) Notez ce subtil contrechant chromatique* de trompette avec sourdine* qui vient s’entremêler au blues du hautbois.

(à 9’34) L’intervention des flûtes en flatterzünge* dans un tempo animé vient réveiller le hautbois de sa torpeur et assure la transition vers le mouvement suivant.

3- La naissance de l’homme et de la femme

(à 9’44) Dans un tempo rapide, le thème de ce mouvement est donné par les violons. La caractéristique première de ce thème est son rythme bien marqué grâce à l’abondance de syncopes* : note courte – note longue - note courte.
Le tout est soutenu par une rythmique implacable en pizzicati* de contrebasses (sur le temps) et de violoncelles (sur le contretemps). La grosse caisse marque tous les temps.

Milhaud reprend ici à son compte le *cake-walk*, une danse populaire comique et endiablée inventée par les esclaves noirs américains parodiant leurs maîtres.
(à 10’08) Ce sont les 2 clarinettes qui reprennent le thème précédemment joué par les violons, lourdement soutenues par les timbales.
(à 10’16) *Cake-walk* débridé en tutti*. Le thème circule dans tous les pupitres de l’orchestre.
(à 10’47) Le hautbois reprend son solo blues mais dans une autre tonalité.
(à 11’09) À nouveau un des principes compositionnels de Milhaud avec la superposition de 2 thèmes différents : les violons reprennent le « blues du hautbois » tandis que les flûtes reprennent le thème syncopé du *cake-walk*, dans un tempo plus lent.

4- Le désir

(à 11’54) Le solo de clarinette noté « très chanté » amène un nouveau thème qui commence sereinement et se complique de plus en plus pour devenir virtuose. L’accompagnement du reste de l’orchestre est un ostinato* en homorythmie*.
(à 12’45) Le basson puis le cor puis le saxophone ponctuent la phrase de clarinette par un motif de la fugue du chaos. Tout en ralentissant, ces instruments à vent amènent progressivement au calme de la section suivante.

5- Le printemps ou l’apaisement

(à 12’57) Le hautbois dans son registre très aigu énonce un nouveau thème aérien qui apporte une lumière nouvelle et inattendue à l’œuvre. Il est rejoint (à 13’06) par les flûtes qui reprennent l’ostinato de quatre notes de l’introduction.

(à 13’45) Ce nouveau thème aérien est repris encore plus aigu par le piccolo. La trompette double le piccolo* à l’unisson* mais 2 octaves plus bas. Les sons des deux instruments se mêlent en créant une sonorité faisant penser à un orgue.
(à 14’15) On retrouve à nouveau l’ostinato calme mais dans une couleur plus sombre et inquiétante.

(à 14’51) Effet similaire au début du Chaos. Emmené par un tricoti* énergique de percussions, l’orchestre se réveille et monte en puissance dans une frénésie collective.

(à 15’47) Retour progressif au calme.

(à 16’09) Le hautbois reprend son blues dans un registre plus grave qu’auparavant porté par un contrechant* de cor. (à 16’30) Le basson* dans son registre aigu reprend le thème du blues.

(à 16’51) Reprise de l’ostinato de quatre notes par les clarinettes alors que le saxophone, reprend timidement son thème lent de l’introduction.

(à 16’58) La trompette avec sourdine reprend le blues. Les flûtes reprennent l’ostinato à quatre notes alors que le saxophone, dans un dernier espoir, reprend son thème lent du début.

(à 17’18) La trompette bouchée cite à nouveau le thème blues.

(à 17’35) Le thème de la fugue du *Chaos* est cité une dernière fois par la flûte en flatterzünge*, accompagnée de motifs rythmiques des timbales, trompettes et clarinettes.

(à 17’53) Le saxophone posent les quatre dernières notes d’un motif chromatique* ascendant tiré de la fugue.
Accord final transparent de RÉ Majeur joué par le saxophone et les cordes en harmoniques*.

Activité à faire en classe

Grâce à cette page Genially spécialement créée pour ce dossier, vérifiez si vous connaissez bien les différents thèmes de la ***Création du Monde :***

https://view.genial.ly/5f195378a07dc10d6f7ff0d6/presentation-milhaud-la-creation-du-monde

Biographie de Darius Milhaud

Né à Marseille en 1892, mort à Genève en 1974.

«je suis Français né à Aix et de confession israélite»

Le père de Darius est négociant, établi à Aix-en-Provence en 1806. Il est pianiste amateur, fondateur de la Société musicale de la ville, administrateur de la synagogue. Sa mère, née à Marseille d'une famille d'origine italienne, est une chanteuse lyrique.

Le jeune Darius Milhaud bénéficie de cours de violon, intègre le lycée à l'âge de dix ans, tout en continuant l'étude de son instrument. Il entre à 17 ans au Conservatoire de Paris où il sera l'élève notamment de Paul Dukas et de Charles-Marie Widor. Il se lie d'amitié avec d'autres compositeurs, Jacques Ibert et Arthur Honegger.

En 1910, il se lance dans la composition, de son premier opéra, *La Brebis égarée* d'après une pièce de Francis Jammes. Ce dernier lui présente Paul Claudel qui l'engagera plus tard comme assistant lors de son séjour diplomatique au Brésil.

En 1914, Milhaud reçoit à Aix la visite de Charles Kœchlin. Ils analysent ensemble le *Sacre du printemps* de Stravinsky. Milhaud en tire ses premières réflexions sur la polytonalité.

En raison de ses rhumatismes, Milhaud n'est par mobilisé. Paul Claudel est nommé ministre plénipotentiaire à Rio de Janeiro et Darius Milhaud le rejoint comme conseiller à la propagande. Il sera chargé de traduire des messages codés et d'accompagner Claudel dans ses déplacements. Il quitte le Brésil à la fin de novembre 1918. Après un périple de quatre mois, passant par les Antilles et New York, il est de nouveau à Paris en février 1919. Il compose *Saudades do Brasil*.

Il participe au « Groupe des Nouveaux jeunes », créé par Erik Satie et Jean Cocteau en 1917, puis au « Groupe des Six » avec Georges Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, toujours sous la houlette de Jean Cocteau, après un concert commun le 5 avril 1919.

C'est l'époque des *Choéphores* et des *Euménides* sur des textes de Claudel. En 1923, au cours d'un séjour aux Etats-Unis, il découvre le jazz. Voyageant énormément, il partage son temps entre la composition et l'enseignement. En 1940, fuyant les nazis, il repart pour les Etats-Unis, où il enseigne au Mills College d'Oakland, poste qu'il conservera jusqu'en 1971. L'arthrite qui le paralyse peu à peu ralentit à peine son activité incessante, couronnée en 1971 par l'élection à l'Académie des Beaux-Arts. Il meurt le 22 juin 1974 à Genève.

Milhaud laisse une œuvre proprement gigantesque : plus de 450 opus dans tous les genres, illustrant toutes les formes et jouant de toutes les combinaisons instrumentales («opéra-minute», «symphonie miniature»). Citons entre autres 8 symphonies et 5 concertos pour piano. Contrapuntiste exceptionnel, il a écrit deux quatuors à cordes qui peuvent être joués ensemble sous la forme d'un octuor. Outre la fécondité jaillissante et l'invention mélodique, les caractéristiques de son œuvre sont l'utilisation de la polytonalité, celle des rythmes exotiques ou du jazz et le lyrisme. Il s'intéresse aussi au folklore français avec la *Suite Provençale* (1936) la *Suite Française* (1944) et la *Suite Campagnarde (*1953).
Au-delà de l'éclectisme des formes et de la complexité d'écriture, son œuvre témoigne d'un style très personnel, aisément identifiable, une sorte de modernisme épuré mis au service d'une expression généreuse.

Gnossienne n° 3 d'Erik Satie, transcription de David Walter

Les *Trois Gnossiennes* datent de 1890. Comme les *Gymnopédies*, elles sont écrites pour piano seul. Il existe de nombreux arrangements de ces célèbres pièces. Le hautboïste et compositeur David Walter réalise en 2014 cette transcription pour petit orchestre.

Vous avez dit *« Gnossiennes » ??*

Satie puise dans l'Antiquité grecque pour baptiser ces pièces mystérieuses et envoûtantes. Il invente ce nom en s'inspirant du grec ancien. Le mot peut faire penser à plusieurs concepts grecs :
« gnôsis » qui signifie « connaissance ou étude de l'accumulation des connaissances » mais également à la cité de « Knossos », en Crète. On dit également que Satie aurait lu ce terme dans un passage de l'*Eneide* de Virgile traduit en anglais par John Dryden en 1697, *Appease the winds, and seek the Gnossian shore.*

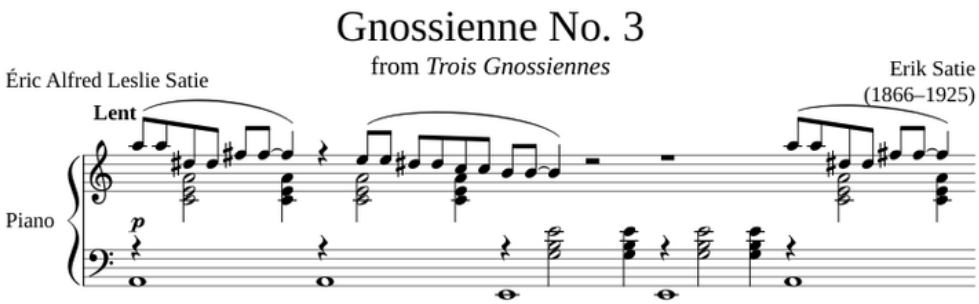
On pense alors que le qualificatif « gnossien » utilisé par Dryden se rapporte à la culture crétoise en lien avec le mythe de Thésée et du Minotaure et de la cité antique de Knossos.

Dames en bleu,
fresque du Palais de Knossos (Crète)

Quel que soit le sens exact de ce mot nouveau dans l'esprit de son créateur, Satie semble s'attacher au côté archaïque et primitif de ces mythes antiques. Il propose alors une partition simple en apparence, dépouillée de toute intension romantique. Il va même jusqu'à ôter toute barre de mesure et toute indication précise de tempo, ce qui est étonnamment avant-gardiste. L'interprète se retrouve désorienté face à ce graphisme qui invite à une liberté totale.

Satie tente cependant d'aider l'interprète en plaçant au-dessus du texte musical des indications énigmatiques à différents endroits de la partition :

conseillez-vous soigneusement / munissez-vous de clairvoyance / seul pendant un instant / de manière à obtenir un creux / très perdu / portez cela plus loin / ouvrez la tête .



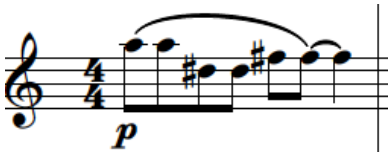
Guide d'écoute

Il n'existe pas d'enregistrement ni de captation de cette œuvre dans la transcription de David Walter. Pour se familiariser avec l'œuvre, imprégnez-vous de la version originale pour piano seul.
Voici par exemple cette version :
https://www.youtube.com/watch?v=D30LAzub2gs

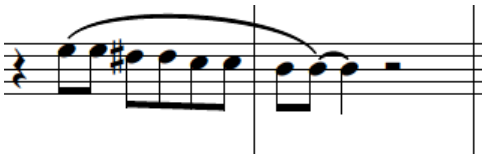
Instrumentation : 1 flûte / 1 hautbois / 1 clarinette / 1 cor / 1 harpe / les cordes

D'une manière générale, cette troisième *Gnossienne* revêt un caractère étrange sans doute grâce à l'utilisation d'enchaînements d'intervalles inhabituels dans ses mélodies. Celles-ci font appel à de nombreux intervalles de demi-tons, mélodies que l'on qualifie alors de chromatiques* mais aussi à des intervalles dit augmentés créant des dissonances sur les harmonies qui, elles, restent classiques.

Le thème 1, étrange et inspiré de l'Orient, est exposé d'entrée de jeu par le hautbois. Chaque note est répétée deux fois, comme un bégaiement musical. Il est construit en 2 phrases : une question et une réponse.



Question

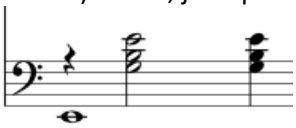


Réponse

La question :
Elle est bâtie sur 2 intervalles consécutifs étranges : tout d'abord l'intervalle descendant de quinte* diminuée LA-RÉ#, formé de trois tons, aussi appelée « triton », puis la tierce* mineure ascendante RÉ#-FA# qui forme un point d'interrogation.

La réponse :
Phrase descendante construite sur l'intervalle chromatique MI – RÉ# enchaîné à l'intervalle de seconde augmentée RÉ# - DO qui donne immédiatement une couleur orientale.

L'accompagnement insiste sur les accords de LA mineur comme pour créer une certaine attraction autour de cette tonalité. Il est constitué d'un ostinato* de syncopes* (note courte -note longue -note courte) lentes, joué par la harpe.

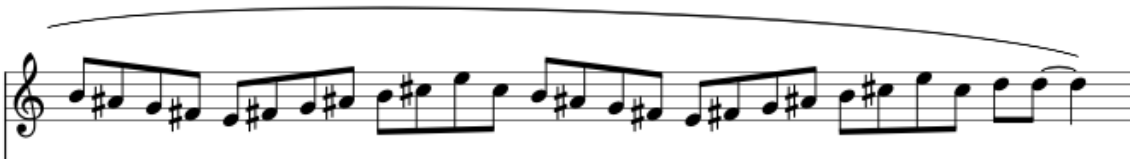


Sur le plan formel, on pourrait presque qualifier ce premier thème de « refrain ». Il revient en effet plusieurs fois et il est entrecoupé de couplets qui sont, eux, plus variés. Certains d'entre-eux sont courts, d'autres sont constitués de longues phrases sinueuses en notes conjointes.

La clarinette joue le thème 2, qui serait en fait le premier couplet :

L'alto, de son timbre voilé, reprend le thème 1 dit « refrain ».

Un unisson* flûte et violon reprend le thème 2 dit « couplet » sous la forme d'une grande phrase liée en notes conjointes.



Gymnopédie n° 1 d'Erik Satie, transcription de David Walter

Les *Trois Gymnopédies* datent de 1888. Ces pièces à l'origine écrites pour le piano seul demeurent parmi les pages les plus célèbres de Satie.

Vous avez dit « Gymnopédies » ??
Le titre aux racines grecques fait référence à une lointaine Antiquité : *Gumnopaidía*, littéralement « la fête des enfants nus » désignait des festivités religieuses tenues à Sparte en été, en l'honneur de Léto et de ses enfants, Apollon et Artémis. Elles consistaient essentiellement en des danses et des exercices physiques accomplis par les jeunes Spartiates, autour de statues représentant les dieux en question, placées sur l'Agora. On peut penser que Satie utilise ce titre non pour le côté festif de ce qu'il désigne à l'origine mais plutôt pour la singularité du mot en lui-même et peut-être pour l'évocation de quelque chose d'ancien voire d'archaïque. Le compositeur utilise fréquemment les modes antiques ce qui donne à ses mélodies leur caractère intemporel si particulier.

Les *Gymnopédies* sont toutes trois construites sur le principe d'une mélodie très lente, éthérée, presque statique à la main droite, et d'un balancement implacable à la main gauche: Dans une mesure **à trois temps lents**, la note de basse est jouée sur le premier temps et l'accord joué tenu sur les deuxième et troisième temps. Il s'en dégage une impression d'immobilité, de suspension du temps ainsi qu'une certaine froideur. Malgré le dépouillement des éléments musicaux, la nostalgie qui se dégage de ces pièces est très forte. Les mélodies sont faciles à suivre et à mémoriser. Leur extrême fluidité a certainement contribué à l'immense succès populaire de ces pièces. Le compositeur Claude Debussy, fasciné par les chefs-d'œuvres miniatures de son confrère et ami Erik Satie, a procédé à leur orchestration symphonique en 1897.

Le hautboïste et compositeur David Walter a réalisé en 2012 une transcription de cette pièce pour petit ensemble comprenant : 1 flûte / 1 clarinette / 1 basson / 1 cor / 1 harpe / les cordes

Guide d'écoute

Il n'existe pas d'enregistrement ni de captation de cette œuvre dans la transcription de David Walter. Pour se familiariser avec l'œuvre, imprégnez-vous de la version originale pour piano seul :
https://www.youtube.com/watch?v=93VLL80zfVE

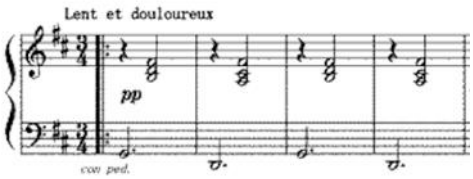
ou

https://www.youtube.com/watch?v=wDj2VT-j-qY

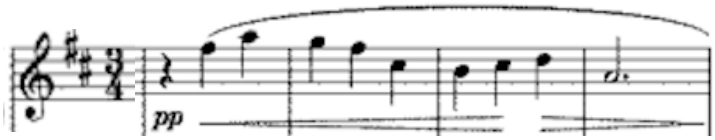
La ***Gymnopédie n° 1*** porte l'indication « Lent et douloureux ».

La construction est très simple : il s'agit d'une forme à 2 thèmes (A et B) non-développés avec reprise intégrale, ce qui donne : A B A B.

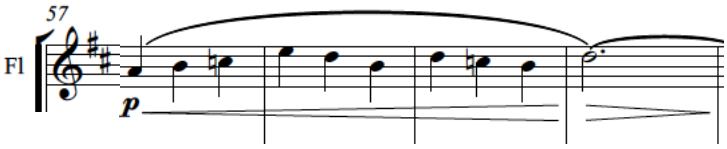
Le côté hypnotique de cette pièce vient du balancement à trois temps lents de son accompagnement qui oscille entre deux accords :
SOL Majeur Septième* et RE Majeur Septième.
La basse est jouée sur le premier temps, l'accord est joué sur le deuxième temps et prolongé sur le troisième temps (effet de balancement).



Partie A : Après quelques mesures d'accompagnement en *pizzicati** de contrebasses et de harpe, le thème mélodique est joué deux fois à la clarinette. Ce thème est une longue phrase calme planante et aérienne.



Partie B : Puis ce sont les premiers violons bientôt rejoints par les violons 2 qui prennent le relais. La flûte les rejoint à l'unisson pour donner des harmoniques* aiguës à la deuxième partie de ce thème.



Biographie d'Erik Satie

Né à Honfleur en 1866, mort à Arcueil en 1925

Compositeur inclassable ayant su rester en dehors de tout courant artistique dominant, Erik Satie provoque le doute chez les musicologues : avant-gardiste ou mystificateur ? On peut dire en tout cas qu'il a inventé la musique « conceptuelle » dont se réclament de nombreux artistes contemporains. Pour John Cage (grand compositeur américain de la deuxième partie du 20ème siècle) *« l'esthétique d'Erik Satie est la seule esthétique musicale du 20ème siècle ».* L'œuvre de Satie témoigne d'une réflexion originale sur la musique en général et dans ses relations avec les autres disciplines artistiques, la poésie et la peinture tout particulièrement. Dans le Paris créatif du début du 20ème siècle, Satie a collaboré notamment avec des artistes comme Picasso, Picabia, Derain ou Cocteau. Il fut aussi l'un des professeurs d'Henri Sauguet. En 1891, il est engagé comme pianiste au Cabaret du Chat Noir et à l'Auberge du Clou. Il y côtoie entre autres Claude Debussy avec qui il sera très lié d'amitié.

Satie a touché à tous les genres musicaux : musique de scène légère, ballet surréaliste (*Parade*), musique de film, et une importante œuvre pour piano dont les *Gymnopédies* et les *Gnossiennes* sont restées les pages les plus emblématiques. Dans le choix des titres de ses pièces tout comme dans les indications musicales au sein des partitions, Satie fait preuve d'un sens de l'humour particulièrement développé. Peu sensible aux mondanités des cercles musicaux parisiens, il se retire à Arcueil (petite ville de la banlieue sud de Paris) où il choisit la solitude à partir de 1898. Le « Maître de l'Ecole d'Arcueil » est mort dans une grande pauvreté en 1925.

Activités à faire en classe

Intérêt pédagogique de ces pièces de Satie

Grâce à cette page Genially spécialement créée pour ce dossier, préparez votre écoute des œuvres de Satie :

https://view.genial.ly/5f1b1b56fbeabf0cf7b3c7de/presentation-gymnopedie-1-erik-satie

https://view.genial.ly/5f1d43befbeabf0cf7b3cd65/presentation-gnossienne-3-erik-satie

En dehors du simple plaisir que procure l'écoute de ces pièces calmes et apaisantes, on peut aborder quelques notions musicales, par exemple :

- La notion de phrase musicale : quand commence-t-elle ? quand se termine-t-elle ?
- La notion de lenteur qui peut s'expérimenter par différents mouvements d'expression corporelle ou de danse.
- La distinction mélodie / accompagnement : notions très claires dans ces œuvres
- La notion d'orchestration : procéder à une **écoute comparée** entre la version pour piano et la version pour orchestre (orchestration de Debussy, de Caplet ou de Walter).
- La reconnaissance de certains timbres d'instruments qui jouent la mélodie : les violons, la flûte, le hautbois, la clarinette.

Imaginer des paroles sur la mélodie en partant du sentiment qu'évoque en vous cette musique.
Gymnopédie 1
https://www.youtube.com/watch?v=2WfaotSK3mI

Comparer deux versions de la même œuvre mais d'esthétiques différentes : la version classique de la *Gymnopédie 1* et la version revisitée par le groupe Blood, Sweat and Tears :
https://www.youtube.com/watch?v=VNAXSEtZSBA

Geste et musique sur la ***Gymnopédie 1*** :
Repérez tout d'abord la répartition des plans sonores entre la basse, les accords, la mélodie.
https://www.youtube.com/watch?v=rlesIwkE40A
Expliquez ensuite les consignes aux élèves :

- Un groupe fait un mouvement de la main à chaque fois qu'il entend la note de base.
- Un autre groupe fait un geste de la main en même temps qu'il entend l'accord.
- Enfin un groupe suit le mouvement de la mélodie (mouvement de la main vers le haut lorsque la ligne est ascendante, vers le bas lorsque la ligne est descendante).
- Les trois groupes sont ensuite associés pour créer un ensemble de mouvements chorégraphiques auxquels on peut associer les déplacements.
- Travaillez ensuite sur l'œuvre entière :
  https://www.youtube.com/watch?v=93VLL80zfVE

Divertissement pour une fête de nuit de Reynaldo Hahn

Aperçu général de l'œuvre

Ce divertissement (musique de caractère léger, au caractère plaisant) est composé en 1931 et créé le 30 avril 1931 à Paris, salle Pleyel. Il évoque avec nostalgie l'esprit de Vienne à l'époque classique. Il suit un découpage en 4 mouvements, le deuxième mouvement étant lui-même découpé en trois tableaux. Au concert *À la française* de l'ONL en novembre 2020, le 3ème mouvement (canzone) ne sera pas joué. Lors des premières représentations dirigées par Hahn lui-même, un maître de cérémonie annonçait de manière théâtrale les titres et les commentaires prévus dans la partition.

1 La nuit / le parc
2 Trois tableaux mimés :
- Haydn chez le Prince Esterhazy
- Adieu pour toujours ! (dessus de pendule)
- Le jugement de Pâris (danse lente)

~~3 Canzone (sur le lac)~~
4 Lumières. Valse dans les jardins

Instrumentation utilisée

Famille des cordes : violons / altos / violoncelles / contrebasses

Famille des bois : 1 flûte / 1 basson

1 saxophone tantôt soprano, tantôt alto. Il y a débat pour savoir si le saxophone est considéré comme un bois ou s'il fait partie d'une famille à part entière, voir page 10 de ce dossier.

Famille des cuivres : 1 cor

Famille des percussions : timbales / glockenspiel (aussi appelé métallophone) / triangle

Famille des claviers : piano / célesta

Guide d'écoute

Il existe peu d'enregistrements disponibles de cette œuvre rare. Nous utiliserons donc ici celui de l'Orchestre des Pays de Savoie dirigé par Nicolas Chalvin, réalisé en 2015 pour le label Timpani – NAXOS, disponible en streaming audio sur Youtube.

1 La nuit / le parc

https://www.youtube.com/watch?v=fEBCIWSsgTI

La nuit évoquée est calme et douce, sans doute une nuit d'été. Dans un tempo lent, le basson se mêle aux cordes avec sourdines* dans un choral* tendre tout droit sorti d'une époque ancienne. L'ensemble est rehaussé par des tenues de cors. L'entrée du piano avec ses harmonies modales impressionnistes apporte un autre éclairage. Le parc est annoncé fièrement par une sonnerie de cor rappelant la chasse à courre, ponctuée par des coups de timbales tonitruants.

2 Trois tableaux mimés

a- Haydn chez le Prince Esterházy

https://www.youtube.com/watch?v=uQCGerQOp4A

Hommage au « Maître de la symphonie » et à son mécène princier par un mouvement délicieusement néo-classique. On y retrouve l'espièglerie de l'auteur de la *Symphonie les Adieux* dans une forme galante où la flûte doublée par les premiers violons répète un thème joyeux aux allures de rondo*.

Le palais d'Esterházy et ses jardins en 1812 par Albert Christoph Dies (1755-1822), Liechtenstein Museum Wien

b- Adieu pour toujours ! (dessus de pendule)

https://www.youtube.com/watch?v=bC4Xh3CFdpM

Noté « Adantino appassionato », cet adieu prend la forme d'un dialogue langoureux entre le violoncelle et le saxophone soprano.
Pour ce mouvement, Reynaldo Hahn s'inspire peut-être d'une pièce d'horlogerie viennoise car il indique « dessus de pendule » dans le sous-titre. Sans doute le caractère temporel irréversible indiqué par l'expression « pour toujours » évoque-t-il la fuite du temps ou la fin d'une histoire d'amour ?

c- Le jugement de Pâris (danse lente)

https://www.youtube.com/watch?v=2DvEvb4V18c&pp=QAA%3D

Référence à la mythologie grecque et au jeune berger Pâris (futur prince de Troie) gardant son troupeau sur les contreforts du Mont Ida. Hahn propose ici une danse pastorale enjouée énoncée par la flûte. Le saxophone alto lui répond par ses accents charmeurs et nostalgiques. On imagine aisément un dialogue galant entre Pâris et Aphrodite, heureuse lauréate de ce concours de beauté.

Le jugement de Pâris (1907) par Emile-René Ménard (1862-1930), Musée d'Orsay
Voir la fiche détaillée de ce tableau : https://tinyurl.com/y32cdpls

3- Valse dans les jardins

https://www.youtube.com/watch?v=mFbtBOass54

L'introduction revêt un caractère impressionniste typiquement français. On pense au *Jardin féérique* de *Ma Mère l'Oye* de Maurice Ravel.
La valse s'installe et nous voici transportés dans la Vienne du Grand Siècle. Son rythme incisif et bondissant et son extrême diversité n'est pas sans rappeler les grands succès de Johann Strauss tels *Contes de la forêt viennoise, Sang Viennois* ou encore *Aimer, boire et chanter*.

Vue des jardins du Palais de Schönbrunn, Vienne D.R.

Biographie de Reynaldo Hahn

Né à Caracas en 1874 – mort à Paris en 1947

Né au Venezuela, Reynaldo Hahn arrive à Paris dès l'enfance où il étudiera au Conservatoire. Il est notamment l'élève de Jules Massenet qui lui enseigne tous les secrets de l'écriture lyrique 'à la française'. Fréquentant avec brio l'élite mondaine et artistique parisienne, Hahn devient très vite un artiste incontournable. Il est un compositeur réputé de mélodies françaises sur des textes de Hugo, Verlaine et de Leconte de Lisle notamment. Il aborde également d'autres genres musicaux. Très lié à Marcel Proust, il s'inspire de certains de ses poèmes pour composer sa suite pour piano *Portrait de peintres* (1894). Il compose également des opérettes dans le style d'Offenbach *L'île du rêve* (1898) et *Ciboulette* (1923), des musiques de scène pour des pièces d'Edmond Rostand ou de Sacha Guitry ainsi que des ballets, *La Fête chez Thérèse* (1910) et *Le Dieu bleu* (1912).

A partir de 1934 il devient critique musical au journal Le Figaro. Il est nommé Directeur de l'Opéra de Paris en 1945.

Pour mieux connaître cet artiste au destin extraordinaire :
https://www.francemusique.fr/musique-classique/10-petites-choses-que-vous-ne-savez-peut-etre-pas-sur-reynaldo-hahn-36278

Petit dictionnaire musical

Accord : superposition de notes jouées simultanément.

Anche : l'anche est une lamelle de roseau taillé. En vibrant, elle produit un son qui résonne dans l'instrument. Elle peut être simple (pour la clarinette ou le saxophone) ou double (pour le hautbois et le basson).

Argument : scénario écrit d'un ballet qui décrit avec précision le décor et l'action scénique.

Arpège : de l'italien *arpa*, « harpe ». Succession des notes principales d'un accord* égrenées l'une après l'autre (comme sur une harpe) du grave vers l'aigu ou inversement. Par exemple, l'arpège de FA Majeur est : FA-LA-DO-FA aigu.

Basson : instrument à anche* double (comme le hautbois), il est la basse de la famille des bois. Il est formé d'un long tuyau conique plié en deux mesurant 1,30 m de haut (2,70 m si on le dépliait complètement !). A l'Orchestre National de Lille (photo ci-contre), les musiciens jouent du *fagott*, la version allemande du basson, plus moderne et plus sonore, différente du basson dit « basson français » qui devient rare dans les orchestres symphoniques.

Chromatisme : progression mélodique par demi-tons, le demi-ton étant l'intervalle le plus petit d'un instrument à clavier. Par exemple, entre les deux notes voisines Fa et Fa#, il y a un demi-ton ascendant. La progression FA-FA#-SOL-SOL# est un exemple de chromatisme.

Cadence : mot du vocabulaire d'analyse harmonique désignant un enchainement d'accord à la fin d'une phrase ou d'un morceau. La cadence la plus fréquente étant la cadence dite « parfaite » qui est l'enchainement Dominante (cinquième degré de la gamme) – Tonique (premier degré de la gamme).

Choral : forme d'écriture à quatre voix dans laquelle une mélodie plutôt lente (en général un chant grégorien) est harmonisée pour être chantée par les fidèles (chrétiens) à l'office.

Contrechant : mélodie secondaire qui accompagne la mélodie principale appelée « thème ».

Flatterzünge : technique de son utilisée sur la flûte traversière qui consiste en un roulement de la langue produisant un effet équivalent au trémolo* chez les cordes.

Fugue : procédé utilisé dans une composition musicale consistant à faire entrer un motif successivement à différents instruments, comme le début d'un canon.

Glissando : technique instrumentale dans laquelle on joue des successions de notes très rapides « en glissant », c'est-à-dire en passant très vite d'une note à l'autre sans s'attarder sur chaque hauteur précise.

Guiro : instrument de percussion latine consistant en un cylindre de bois creux, sur lequel sont marquées des rainures que l'on frotte avec une baguette.

Harmoniques : composantes aiguës d'une note, par opposition à sa composante grave appelée fondamentale. Les sons harmoniques sont aigus et transparents, clairs comme le son d'une flûte.

Homorythmie : on parle d'homorythmie lorsque plusieurs instruments jouent exactement le même rythme en même temps.

majeur / mineur : ce sont les deux grands modes principaux qui régissent les gammes (ou tonalités) de la musique occidentale. Le mode majeur a un caractère optimiste et lumineux, le mode mineur est plutôt sombre et triste.

Ostinato : signifie « obstiné » en italien. Motif musical court et facilement identifiable qui se répète inlassablement au cours d'un morceau.

Piccolo : mot italien signifiant « petit », il s'agit de l'autre nom de la petite flûte instrument le plus aigu de la famille des instruments à vent (photo ci-contre).

Pizzicato : (au pluriel des pizzicati) manière de jouer un instrument à cordes frottées en effectuant un pincement de la (des) corde(s) avec le doigt, en opposition aux sons dits « Arco » qui eux, sont produits par le frottement de l'archet sur les cordes.

Polytonalité : procédé musical consistant à superposer différentes voix écrites dans des tonalités différentes.

Quinte : intervalle de notes espacées de cinq degrés, par exemple (en montant la gamme) : RÉ - LA

Rondo : forme musicale dans laquelle un thème court et dansant (assimilé à un refrain) revient très souvent. Il est entrecoupé de couplets.

Septième : intervalle de notes espacées de sept degrés, par exemple, en montant la gamme : RÉ - DO

Sourdine : accessoire que l'on pose sur l'instrument dans le but d'assourdir le son, de le rendre moins puissant ou d'en modifier son timbre.

Syncope : dans le vocabulaire rythmique, rythme balançant de 3 notes : note courte -note longue-note courte.

Tierce : intervalle de notes espacées de trois degrés, par exemple (en montant la gamme) : RÉ – LA

Tierce picarde : procédé utilisé en musique baroque et notamment par J-S Bach dans ses chorals*. Dans un morceau en mineur*, la tierce* de l'accord final devient majeur permettant ainsi de terminer sur une touche lumineuse et positive.

Trémolo : manière de jouer un instrument à cordes frottées en effectuant des mouvements d'archets tirer/pousser rapides et courts, créant un effet de tremblement.

Tricoti : mot du vocabulaire de la percussion désignant une phrase rythmique jouée avec les baguettes frappant sur divers instruments rassemblés devant le percussionniste.

Tutti : passage musical où tous les instruments de l'orchestre sont sollicités et jouent ensemble, par opposition à d'autres passages, plus spécifiquement destinés à un nombre limité d'instruments — un ou quelques solistes, ou encore, un ou quelques pupitres.

Unisson : phénomène sonore qui survient lorsqu'au moins 2 chanteurs ou 2 instruments jouent strictement la même chose de manière synchronisée.

Je vais au concert…

Venir écouter un orchestre symphonique est un moment intense et riche en émotions. C'est l'occasion de rêver en se laissant porter par la magie de la musique jouée en direct par des musiciens professionnels. Pour que ce moment reste un moment de joie et d'émerveillement, il y a quelques petites règles à respecter. En effet, la qualité du concert dépend bien souvent de la qualité d'écoute des auditeurs. Pour cela, merci de prendre connaissance des recommandations suivantes :

Mesures sanitaires renforcées

- Le masque est obligatoire pour toute personne à partir de 11 ans, dès votre arrivée dans le centre-ville de Lille ainsi que dans le bâtiment du Nouveau Siècle avant, pendant et après le concert.
- Les classes seront accueillies à l'extérieur du bâtiment et seront invitées à rejoindre la salle une par une.
- Du gel hydroalcoolique sera remis aux accompagnateurs afin d'en distribuer aux élèves.
- Un(e) hôte(sse) d'accueil vous accompagnera en salle, aux places qui vous sont attribuées.
- Un passage aux toilettes sera possible, sans mélanger les classes.
- Pendant le concert, les toilettes et le mobilier d'accès seront désinfectés.
- Une fois installés dans la salle, nous vous remercions de limiter au maximum les sorties afin d'éviter les contacts avec d'autres établissements.
- Les places en salle seront distanciées entre chaque élève. Nous vous remercions de respecter ce placement.
- À la fin du concert, merci de suivre les recommandations des hôtes d'accueil. La sortie de l'auditorium se fera progressivement. Si un passage aux toilettes était nécessaire, merci de le leur indiquer.

La première des choses à faire est **d'arriver à l'heure**. Nous insistons vraiment sur ce premier point car rien n'est plus perturbant pour l'orchestre et le public qu'un groupe de personnes retardataires qui s'installe dans la salle. Nous allons devoir être très stricts sur ce point et **nous ne laisserons plus entrer les classes une fois le concert commencé**. Nous vous invitons donc à arriver bien à l'avance. Ainsi, les élèves pourront passer aux toilettes avant le début du concert. En effet, **on ne se déplace pas dans la salle pendant le concert**.

Ça y est !! **Les musiciens entrent en scène**. En signe d'encouragement et de bienvenue on peut les applaudir. Une fois qu'ils sont tous installés, arrive un violoniste : c'est **le violon solo.**

Quand il entre en scène, le public l'applaudit car il est un peu comme le représentant de tous les musiciens de l'orchestre. Il a un rôle très important.

Il reste debout pour demander au hautbois de jouer une note : le LA. Avec cette note de référence, tous les musiciens vont pouvoir **accorder leurs instruments**. Une fois que tout le monde est accordé, le violon solo s'assoit.

Alors **le chef d'orchestre** entre sous les applaudissements et se place sur son estrade, face à l'orchestre. Dans le plus grand silence, le concert peut commencer.

Pendant que l'orchestre joue, il ne faut pas parler, pas faire de bruit pour ne gêner ni l'écoute des autres spectateurs, ni la concentration des musiciens. Pour cette raison, nous rappelons aussi qu'il est **INTERDIT de prendre des photos avec flash, de filmer et d'enregistrer.** Il est recommandé de **désactiver son téléphone portable** afin de ne pas être distrait.

Déconnectez-vous, vivez l'instant présent, profitez pleinement du concert !

Les artistes de cette production

Karen Kamensek cheffe d'orchestre

Karen Kamensek est une cheffe d'orchestre reconnue pour sa très grande versatilité et son engagement artistique total aussi bien à l'opéra que sur les plus grandes scènes symphoniques.

La saison dernière, elle a fait ses débuts au Metropolitan Opera (New York) en dirigeant l'opéra *Akhenaton* de Philipp Glass ainsi qu'avec l'Orchestre Symphonique de Malmö et l'Orchestre National Philharmonique de Hongrie. Malgré la crise sanitaire actuelle, elle est programmée en Suède, en Autriche, aux Etats-Unis et en France où elle fera prochainement ses débuts avec l'Opéra Orchestre de Montpellier.

Son parcours artistique très riche l'a amenée à occuper le poste de Directrice musicale du Staatsoper de Hannovre (2011-2016), du Théâtre de Fribourg (2003-2006), du Théâtre National de Slovénie à Maribor (par interim, 2007-2008) ainsi que celui de Première Kappelmeister du Volksoper de Vienne (2000-2002) et de Directrice musicale associée au Staatsoper de Hambourg (2008-2011).
Elle est fréquemment invitée par les plus grandes maisons d'opéra et formations symphoniques actuelles, notamment : l'Opéra de San Francisco, l'Opéra royal de Suède, l'Orchestre royal de Stockholm, le Philharmonique d'Oslo, l'Orchestre de chambre de Paris.

Karen Kamensek a fait un passage très remarqué à l'Orchestre National de Lille en avril 2017 où elle a dirigé la série *Apothéose de la Danse* au Nouveau Siècle et en région Hauts-de-France.

ORCHESTRE NATIONAL DE LILLE

UNE ÉPOPÉE ORCHESTRALE
Né des volontés conjointes de la Région Nord-Pas de Calais devenue Hauts-de-France, de l'État et de Jean-Claude Casadesus, l'Orchestre National de Lille donne son premier concert en janvier 1976. Depuis cette date, il s'est imposé comme un orchestre de référence, défendant l'excellence au plus près de tous les publics. Aujourd'hui composé de 100 musiciens et porté, depuis septembre 2016, par l'énergie communicative de son Directeur musical Alexandre Bloch, l'Orchestre ne cesse de développer un projet ambitieux autour de la musique symphonique.

UNE PROGRAMMATION RICHE ET VARIÉE
Fidèle à sa mission de diffusion, l'Orchestre interprète le grand répertoire symphonique, le répertoire lyrique grâce à sa collaboration avec l'Opéra de Lille ainsi que la musique de notre temps en accueillant des compositeurs en résidence. Dans toutes les facettes de sa programmation, l'Orchestre invite des chefs et solistes internationaux ainsi que les jeunes talents pour faire vivre le répertoire : baroque, classique et contemporain.

Parallèlement, il programme des cycles de concerts et d'événements tournés vers tous les publics : ciné-concerts, concerts Flash à l'heure du déjeuner, Famillissimo. Chaque année, le Lille Piano(s) Festival propose un temps fort, à la programmation éclectique dédiée à tous les claviers.

Ne manquez pas en juillet « Les Nuits d'été » notre événement estival. Autour des concerts, l'Orchestre National de Lille propose de nombreux rendez-vous : préludes musicaux et conférences, « Si j'étais compositeur... » par Julien Joubert, rencontres avec les solistes et les chefs d'orchestre en bord de scène, répétitions ouvertes… L'occasion d'échanges conviviaux !

L'ORCHESTRE DE TOUS

Afin de s'ouvrir au plus grand nombre et de développer la mixité des publics, l'Orchestre propose des formats innovants. Des ateliers d'éveil musical pour les tout-petits aux concerts étudiants, l'ONL a toujours placé l'auditeur de demain au cœur de son projet en développant des moments adaptés, ludiques et pédagogiques autour de la musique. C'est ce même esprit d'ouverture qui anime les ateliers proposés pour les personnes porteuses de handicap.

UNE POLITIQUE AUDIOVISUELLE AMBITIEUSE

L'Orchestre a enregistré plus de trente opus salués par la critique et souvent récompensés. Des partenariats forts avec les médias régionaux, nationaux et transfrontaliers lui permettent de bénéficier de relais réguliers et de (re)-transmissions de concerts qui démultiplient son audience. L'Orchestre est doté d'un studio numérique audiovisuel de haute technologie qui élargit son horizon en termes d'enregistrement, de diffusion et d'innovation.

UN RAYONNEMENT EXEMPLAIRE

Chaque année, l'Orchestre se produit au sein de l'Auditorium du Nouveau Siècle à Lille, dans sa région, en France et à l'étranger. Depuis sa création, il a ainsi irrigué musicalement plus de 260 communes des Hauts-de-France dans une démarche exemplaire de décentralisation. En véritable ambassadeur de sa région et de la culture française, il a été invité à se produire dans plus de 30 pays sur quatre continents.

Crédits

Ce dossier a été réalisé par :

Ghislain Abraham
Intervenant pédagogique Orchestre National de Lille

Sébastien Bouvier
Professeur d'Éducation Musicale, Enseignant missionné à l'Orchestre National de Lille
Relais de l'Orchestre National de Lille auprès du niveau secondaire

Marie Chiozzotto
Chargée de Développement des publics Orchestre National de Lille

Photographies utilisées dans ce dossier :

page 3	affiches Années folles © D.R.
page 4	couverture originale de la partition *O boi no telhado* © Editor Guerreiro, Rio
pages 4 et 5	pages de garde de la partition avec gravure de R. Dufy © Editions Max Eschig
page 10	Fred Basquin saxophoniste by Ugo Ponte © Onlille
Page 11	sculpture Nzambi © tribalart.de
page 12	décors originaux de Fernand Léger © Stockholm Danse Museum
page 16	portrait de Darius Milhaud © Durand Salabert
page 17	caricature autographe Satie compositeur de musique © Durand Salabert Eschig
page 12	portrait d'Erik Satie (extrait) par Man Ray © Gallica
page 19	fresque du Palais de Knossos (Crète) © D.R
page 25	tableau de A. C. Dies © Liechtenstein Museum Wien / horloge viennoise en argent, marbre et émail, vers 1880 © The-MAAC.com
page 26	tableau de E-R. Ménard © photo musée d'Orsay / RMN – vue du parc de Schönbrunn D.R.
page 27	photographie de Reynaldo Hahn (1906) © AFP / Manuel Cohen
page 28	musicien jouant du basson allemand (fagott) by Ugo Ponte © Onlille
Page 29	musicienne jouant du piccolo by Ugo Ponte © Onlille
page 32	portrait de Karen Kamensek by Ugo Ponte © Onlille
page 33	Orchestre National de Lille by Ugo Ponte © Onlille

Pour aller plus loin

Padlet dédié aux enseignants et aux élèves : **https://fr.padlet.com/onlille**