PHILHARMONIE DE PARIS
ORCHESTRE
DE PARIS

# RESSOURCES PÉDAGOGIQUES 2020-2021

## UN LIVRE DE LA JUNGLE

Eric Tanguy, Incanto

Nikolaï Rimsky-Korsakov, Le Vol du Bourdon

Camille Saint-Saëns, Le carnaval des animaux, extraits : Poules et coqs - Le Cygne

Miklós Rózsa, The Jungle Book

## ORCHESTRE DE PARIS

Quentin Hindley, direction

Raphaëlle Cambray et Elliot Jénicot , comédiens & texte additionnel

Marion Lebègue, mezzo-soprano

PHILHARMONIE DE PARIS – GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ

18 mai - 14h30 / 19 mai - 10h30 et 15h00 / 21 mai - 14h30
PHILHARMONIE DE PARIS - GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ
Niveau scolaire : CP à CM2

## UN LIVRE DE LA JUNGLE

Eric Tanguy, Incanto

Nikolaï Rimsky-Korsakov, Le conte du Tsar Saltan, extrait : le Vol du Bourdon

Camille Saint-Saëns, Le carnaval des animaux, extraits :
Poules et coqs - Le Cygne

Miklós Rózsa, The Jungle Book, suite pour récitant et orchestre

# ORCHESTRE DE PARIS

Quentin Hindley, direction

Raphaëlle Cambray et Elliot Jénicot , comédiens & texte additionnel

Marion Lebègue, mezzo-soprano

## PHILHARMONIE DE PARIS - GRANDE SALLE PIERRE BOULEZ

Mardi 18 mai — 14h30

Mercredi 19 mai — 10h30 et 15h00

Vendredi 21 mai — 14h30

CP à CM2

Durée du concert : 1h15 environ

CAISSE D'EPARGNE ILE-DE-FRANCE

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

# SOMMAIRE

I. LE CONCERT — P. 4

II. AVANT DE COMMENCER — P. 5

III. L'ORCHESTRE ET LE CHEF D'ORCHESTRE — P. 6

III. 1. L'Orchestre symphonique
III. 2. Un chef d'orchestre pour diriger
III. 4. Quelques éléments pour lire une partition d'orchestre

IV. PETITE HISTOIRE DE LA MUSIQUE DE FILM — P. 10

V. MIKLOS ROZSA ET JUNGLE BOOK — P. 12

V. 1. Carte d'identité de l'oeuvre
V. 2. Rudyard Kipling (1865-1936)
V. 3. Miklós Rózsa (1907-1995)
V. 4. The Jungle Book, suite pour récitant et Orchestre
V. 5. Guide d'écoute

VI. ERIC TANGUY ET INCANTO — P. 30

VI. 1. Eric Tanguy et Incanto
VI. 2. Carte d'identité de l'oeuvre
VI. 3. Eric Tanguy (né en 1968)
VI. 4. Incanto

VII. CAMILLE SAINT-SAËNS ET LE CARNAVAL DES ANIMAUX - P. 32

VII. 1. Carte d'identité de l'oeuvre
VII. 2. Camille Saint-Saëns (1835-1921)
VII. 3. Le Carnaval des animaux (extraits)

VIII. NIKOLAÏ RIMSKY-KORSAKOV ET LE VOL DU BOURDON - P. 35

VIII. 1. Carte d'indentité de l'œuvre
VIII. 2. Nikolaï Rimsky-Korsakov (1844-1908)
VIII. 3. Le vol du bourdon

IX. ACTIVITÉS — P. 38

X. SOURCES — P. 41

# I. LE CONCERT

## « UN LIVRE DE LA JUNGLE »

Promises à un succès universel, les nouvelles du *Livre de la Jungle* sont le produit des années que Rudyard Kipling passa en Inde, au contact direct de la nature et des spiritualités animistes. Mowgli, mais aussi les loups qui l'élèvent dans la jungle, l'ours Baloo, la panthère Bagheera, Kaa le python, Shere Khan le tigre sont devenus des figures de notre imaginaire moral et pédagogique. Grâce aux partitions imagées de Miklós Rózsa, Éric Tanguy, Nikolaï Rimski-Korsakov et Camille Saint-Saëns, c'est toute la sombre puissance et le pittoresque imagé de la jungle qui émerge des pupitres de l'orchestre. Elliot Jenicot et Raphaëlle Cambray nous restituent le célèbre *Livre de la jungle* avec des yeux neufs, multipliant récits, apartés et bruitages pour rendre hommage à cette fable universelle, véritable affirmation du respect dû à l'ensemble des êtres vivants. Une fusion inédite de musique symphonique et de théâtre, pour que les «petits d'homme» redécouvrent la loi et la poésie de la jungle.

Concerts éducatifs les 18, 19 et 21 mai 2021 dans la Grande Salle Pierre Boulez
pour les élèves de CP à CM2

Direction : Quentin Hindley
Textes : Raphaëlle Cambray et Elliot Jenicot
Comédien.ne : Raphaëlle Cambray et Elliot Jenicot
Durée : 1h15
Texte et musique basés sur : Rudyard Kipling, *Le Livre de la Jungle* et *Le second livre de la Jungle*

Eric Tangy, *Incanto*
Nikolaï Rimsky-Korsakov, *Le conte du Tsar Saltan, extrait : le Vol du Bourdon*
Camille Saint-Saëns, *Le Carnaval des animaux*, extraits : *Poules et coqs ; le cygne*
Miklós Rózsa, *The Jungle Book*, Suite pour récitant et orchestre

Les comédiens Raphaëlle Cambray et Elliot Jénicot ont imaginé un nouvel épisode de la vie de Mowgli et des animaux de la jungle, qui donne la part belle aux histoires de Rudyard Kipling et à la musique de Miklós Rózsa :

*L'heure est grave dans la Jungle. Le règne du chaos menace de détruire la belle harmonie dans laquelle ont vécu les anciens, car la Loi n'est plus respectée. La jeunesse est en danger et la présence de Mowgli, le Petit d'Homme adopté par la meute des loups, est contestée… A-t-il sa place auprès de ses compagnons de toujours, Baloo et Bagheraa ? Pourra-t-il continuer à se baigner dans le bassin au-dessus de la Roche aux abeilles, à dénicher leur miel noir et délicieux, à chasser la nuit comme ses frères Loups ? Le grand Tribunal de la jungle va devoir trancher, et rétablir l'ordre. Le Petit Peuple des Rochers, le grand essaim des abeilles et bourdons, s'est réuni pour assister à l'audience. La parole est donnée aux sages et aux chefs de clan, mais le débat s'annonce houleux entre le colonel Hathi, le turbulent King Louie et le sage Kaa ! Sans compter que deux importuns, informés de la tenue de cette assemblée, ont bien l'intention de faire connaître leurs doléances personnelles à La Cour…*

# II. AVANT DE COMMENCER

**La mélodie**
C'est ce que l'on peut chanter. La mélodie principale s'appelle un thème. Il peut y avoir plusieurs thèmes dans un même morceau.

**L'harmonie**
C'est l'élément musical qui soutient la mélodie. L'harmonie est constituée d'accords, groupes de notes qui sonnent différemment les uns des autres. Certains accords donnent une impression de tension, d'autres créent la stabilité… Les compositeurs utilisent l'harmonie pour créer une atmosphère, un décor dans lequel ils font évoluer les thèmes.

**Le tempo**
C'est la vitesse de la musique. Les compositeurs utilisent souvent des mots italiens pour indiquer le tempo. Quelques exemples : *adagio* signifie lent ; *andante*, modéré, sans traîner ; *presto,* très rapide. Dans un même morceau, le tempo peut varier d'un extrême à l'autre.

**La pulsation**
C'est le battement régulier que l'on peut frapper sur la musique. Les pulsations peuvent se grouper par deux, trois, quatre… La vitesse des pulsations dépend du tempo.

**Le rythme**
C'est la combinaison des durées de plusieurs notes, que l'on peut reproduire en la frappant dans ses mains. On peut trouver dans le même morceau des rythmes au caractère très différent : rythme de danse, de marche, etc.

**Les nuances ou dynamiques**
Elles indiquent le volume sonore auquel la musique doit être jouée. *Forte*, par exemple, signifie fort ; *piano* veut dire doux. Les nuances peuvent changer de façon brusque ou bien varier progressivement.

**Le timbre**
Comme la voix, qui est propre à chacun, le timbre est le son unique que produit un instrument. Le timbre brillant du violon, par exemple, est bien distinct du timbre moelleux du violoncelle. Lorsque plusieurs instruments jouent ensemble, la combinaison de leurs timbres forme un nouveau son.

**Les modes de jeu**
Les différents modes de jeu contribuent à la richesse des timbres, donc des couleurs orchestrales. Sur chaque instrument, il existe différentes manières de produire des sons. Les compositeurs joués durant ce concert exploitent largement ces possibilités, et notamment celles des cordes :

- *Pizzicati* (ou *pizz*) : corde pincée avec les doigts
- *Ponticello* : corde frottée très près du chevalet, générant une sonorité nasillarde et sifflante
- *Sourdine* : pièce de caoutchouc qui étouffe le son de l'instrument et lui donne un timbre moins brillant, plus feutré
- *Fluttertongue* : battement de langue dans l'embouchure de l'instrument à vent

# III. L'ORCHESTRE ET LE CHEF D'ORCHESTRE

## III. 1. QUAND EST APPARU LE PREMIER 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

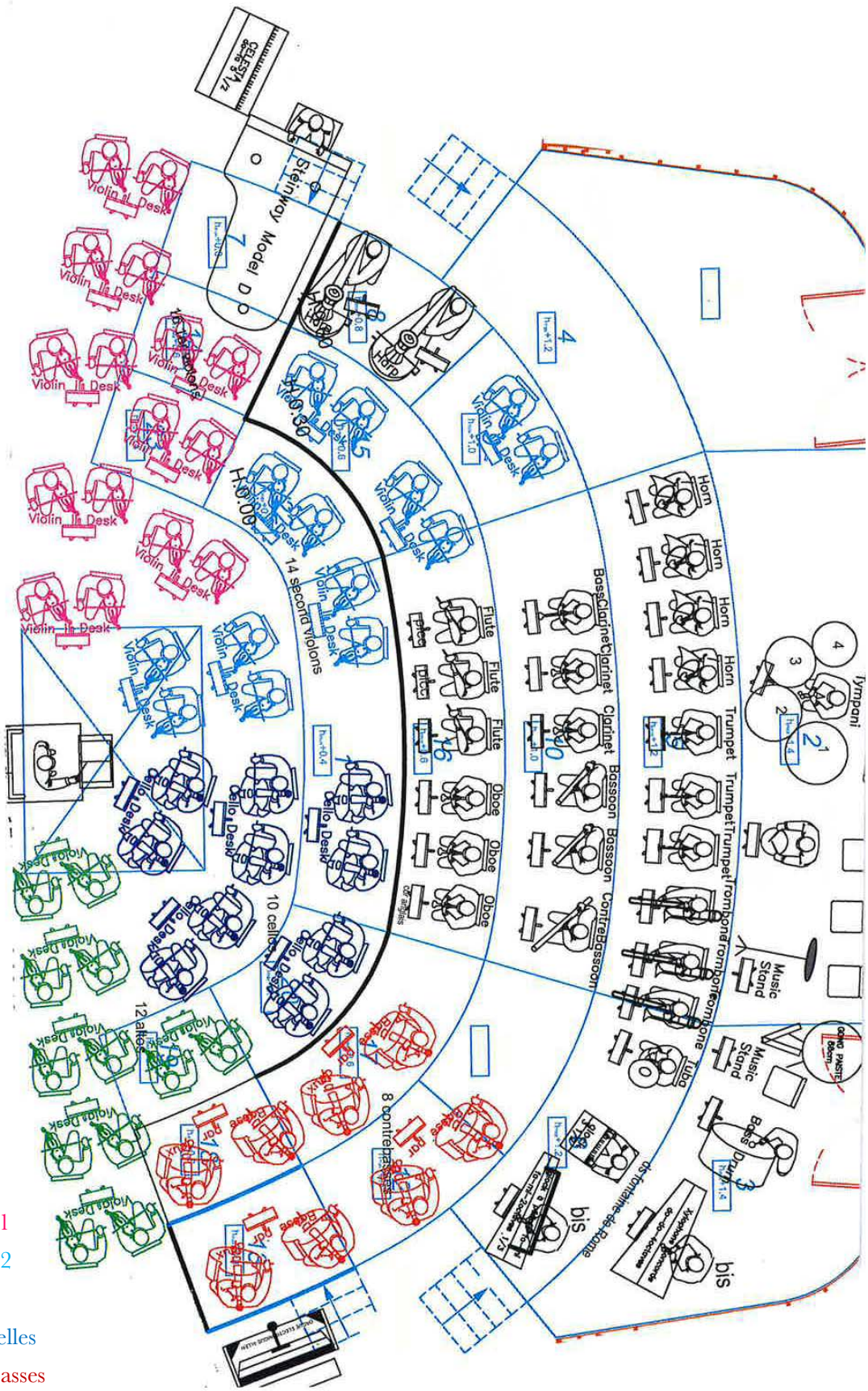
| LES CORDES FROTTÉES | LES INSTRUMENTS À VENT | | LES PERCUSSIONS |
|---|---|---|---|
| | **Les bois** | **Les cuivres** | |
| Violons | Flûtes | Cors | Timbales |
| Altos | Hautbois | Trompettes | Xylophone, célesta, glockenspiel, vibraphone |
| Violoncelles | Clarinettes | Trombones | Tambours , grosses caisses, cloches, gongs… |
| Contrebasses | Bassons | Tubas | triangle, castagnettes,… |

## III. 2. 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.

Sur la page suivante, on voit 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 clarinettistes, 3 bassonistes (soit 12 bois), 4 cornistes, 3 trompettistes, 3 trombonistes, 1 tubiste, (soit 11 cuivres), 6 percussionnistes, 2 harpistes + 1piano et un célesta. Au total, 93 musiciens s'apprêtent 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 placées 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 ?

## III. 3. 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 XVIIIe siècle, c'était le premier violon solo qui dirigeait avec son archet. A la fin du XVIIIe 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 XIXe 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.

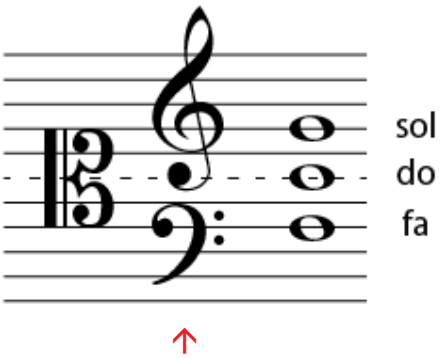
Chaque chef d'orchestre lit la partition qu'il dirige avec sa propre sensibilité…

## III. 4. 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 l'instrument dont il joue :

**La clé de sol** s'utilise pour les instruments aigus (violons, flûte, hautbois, cor, …)

**La clé d'ut** s'utilise pour les instruments medium (essentiellement les altos, mais certains instruments comme le basson, peut jouer aussi en clé d'ut…)




**La clé de fa** s'utilise pour les instruments graves (violoncelles, contrebasses, timbales, trombones, tuba…)

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.
On distingue les percussions à hauteur déterminée - celles qui peuvent jouer des notes -, comme les timbales, le xylophone, le célesta ou le glockenspiel, écrites sur une ou deux portées, et les percussions à hauteur indéterminée, 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 :

*ppp* - Pianississimo : très très faible
*pp* - Pianissimo : très faible
*p* - Piano : faible
*mp* - Mezzo-piano : moyennement faible
*mf* - Mezzo-forte : moyennement fort
*f* - Forte : fort
*ff* - Fortissimo : très fort
*fff* - Fortississimo : très très fort

- Crescendo : en augmentant progressivement le son
- Decrescendo : en diminuant progressivement le son

# IV. PETITE HISTOIRE DE LA MUSIQUE DE FILM

La musique de film est tout naturellement une musique « à programme » - c'est à dire déterminée par un argument préexistant à sa composition. Elle s'accorde avec le déroulement de l'action, et ne conquiert que rarement le statut de forme autonome.

Dès les débuts du cinéma muet (1850-1930), la musique sert principalement à couvrir le ronronnement du moteur de l'appareil de projection. Il est alors d'usage d'improviser un accompagnement continu en live, sur des pastiches de thèmes classiques, au piano ou à l'harmonium. Les salles de cinéma les plus importantes disposent d'orgues produisant différents bruitages (cloches, chants d'oiseaux, sonnerie de téléphone, etc.), et font parfois appel à un orchestre. Dans ce cas, les musiciens interprètent le plus souvent des arrangements de compositions antérieures. Il existe même des morceaux adaptés aux différents types de scènes : d'amour, d'adieux, etc.

Le cinéma muet suscite également des créations musicales. En 1908, le compositeur français Camille Saint-Saëns compose la première musique originale pour un film avec *L'Assassinat du Duc de Guise* (André Calmettes et Charles Le Bargy). Erik Satie écrit pour René Clair le court-métrage burlesque *Entr'acte* en 1924. Darius Milhaud compose en 1925 pour *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier. Il signera au total 20 partitions destinées au cinéma. La même année, Florent Schmitt écrit un vaste accompagnement musical pour *Salambô* (Pierre Marodon). Abel Gance collabore étroitement avec le compositeur suisse Arthur Honegger – auteur de plus de 30 musiques de films – sur *La Roue* en 1922 et sur le gigantesque triptyque *Napoléon* en 1927.

En 1927, *Le Chanteur de Jazz* (Alan Crosland) est le premier film parlant de l'histoire du cinéma. 1929 est l'année de la première comédie musicale américaine, *Broadway qui Danse*, chantée par Charles King, Bessie Love et Anita Parker. Dès les années 1930, le cinéma parlant remplace rapidement le cinéma muet et les nouvelles techniques d'enregistrement et de sonorisation donnent toute sa place à la musique. On délaisse les arrangements et les improvisations pour commander une musique propre à chaque film. Les bandes originales du cinéma parlant recourent souvent au grand orchestre et, pour les productions les plus prestigieuses, font appel à deux genres issus de la tradition classique : la symphonie et l'opéra.
Le dialogue et les bruitages déchargent désormais la musique d'une partie de son rôle narratif, la reléguant parfois à l'arrière plan ou aux pauses dans l'action. Elle peut servir à éveiller des sentiments ou des idées, ou encore avoir une fonction parodique ou ironique.

A partir des années 30, l'industrie américaine du cinéma fonctionne à plein régime. Le modèle de l'industrie du rêve coûte cher : des millions de dollars sont engloutis dans chaque production. Des milliers d'ouvriers fabriquent costumes et décors à la chaine et les meilleurs artisans, dans tous les domaines de la production, sont recrutés par les majors Metro-Goldwyn-Mayer, Warner Bros, 20th Century Fox…

Avec la vague d'immigration due à la Seconde Guerre mondiale, beaucoup de compositeurs venus d'Europe de l'Est vont définir le futur style musical hollywoodien, caractérisé par une orchestration monumentale. Dans le sillage de Erich Wolfgang Korngold, Max Steiner et Franz Waxman, pionniers de la composition musicale pour Hollywood, des créateurs tels que Miklós Rózsa illustrent le prestige et la démesure des studios américains avant que la musique électronique, le rock et la pop viennent détrôner l'orchestre symphonique, formation reine de la musique de film jusque dans les années 1960.

En 1940, le film *The Thief of Bagdad* (Zoltan Korda) est l'illustration d'une fusion de l'image et de la musique (signée Miklós Rózsa) pour traduire l'es-

sence de ce conte des *Mille et Une Nuits*. La même année sort *Fantasia* de Walt Disney, un film d'animation musical, sans paroles, où l'œuvre baroque de Jean-Sébastien Bach côtoie le modernisme d'Igor Stravinski.

L'ennemi des majors porte alors le nom de télévision et a investi le salon de toutes les familles américaines. La riposte de l'industrie cinématographique correspondra à une décennie de comédies musicales, de westerns et de films d'aventure. Dans les années 50, la mode du péplum – film à grand spectacle consacré à un épisode de l'histoire antique – conduit les compositeurs à élaborer une musique symphonique majestueuse, dans un registre épique, avec des chœurs solennels. Les péplums s'appuient sur l'efficacité de leurs bandes originales travaillées, et donnent à la musique une importance qui permet au cinéma hollywoodien de remporter un succès populaire colossal.
Le nom de Miklós Rózsa reste aujourd'hui associé à ces productions, notamment à *Quo Vadis* (1951, Mervyn LeRoy), *Jules César* (1953, Joseph L. Mankiewicz) et *Ben Hur* (1959, William Wyler).

A partir des années 60, compositeurs et producteurs expérimentent de nouveaux styles musicaux (musique sérielle, concrète, jazz, funk.) dans des orchestrations souvent complexes et audacieuses.

L'association entre le compositeur John Williams et le réalisateur Steven Spielberg sur *Les Dents de la Mer* (1974) et *Rencontre du troisième Type* (1977) signe l'explosion du film à grand spectacle et le retour de la musique symphonique. Le phénomène disco n'est pas en reste avec *La Fièvre du Samedi Soir,* (1977) sur une musique du groupe anglais Bee Gees.

Dans les années 80, aux Etats-Unis, la vague du film fantastique redéfinit une nouvelle esthétique expérimentale en mélangeant bruitages et effets sonores à la musique originale (*Blade Runner* de Vangelis, 1981). La collaboration burlesque et inventive entre le compositeur Danny Elfman et le réalisateur Tim Burton explose dans *Edward aux Mains d'Argent* (1990) et *L'Etrange Noël de Monsieur Jack* (1993).

C'est le style hollywoodien qui prédomine dans la majorité des films des années 2000 : on constate l'utilisation de musiques préexistantes, l'abandon des formes complexes et audacieuses, ainsi que, parfois, un certain appauvrissement du matériau sonore au profit du grand spectacle.

# V. MIKLÓS RÓZSA & JUNGLE BOOK

## VI. 1. CARTE D'IDENTITÉ DE L'ŒUVRE

Titre *The Jungle Book*

Genre : Suite pour orchestre

Compositeur : Miklós Rózsa

Composition : 1942

Signe particulier : oeuvre tirée de la bande originale du film *Rudyard Kipling's Jungle Book* (1942)

Instrumentation : 2 flûtes (ou piccolo), hautbois (ou cor anglais), 2 clarinettes (ou 1 saxophone alto, 1 basson (ou 1 contrebasson), 2 cors, 2 trompettes, 2 trombones - Timbales, percussions (cloches tubulaires, glockenspiel, vibraphone, triangle, cymbales, cymbale suspendue, toms toms, caisse claire, grosse caisse, gong) - Piano / célesta - Harpe - Cordes - Contralto (dans la musique classique européenne, 'contralto' est le type de voix féminine dont la tessiture est la plus grave)

Miklós Rózsa, vers 1950 - DR - Soundtrackfest.com

## V. 2. RUDYARD KIPLING (1865-1936)

### Retour au pays

Aux premiers jours de mars 1889, l'écrivain anglo-indien Rudyard Kipling entame le long périple qui le ramènera de l'Inde au pays de ses ancêtres. Il n'a que 23 ans, mais sait que la célébrité l'attend à Londres, avec ses honneurs et ses vicissitudes. On annonce un nouveau Dickens, on salue « ce merveilleux jeune homme, la nouvelle étoile qui vient de poindre à l'Orient »[1] Peu d'auteurs britanniques ont connu une ascension aussi rapide avant lui : en quelques mois, sa réputation gagne l'Amérique et l'Australie. Un an plus tard, au printemps 1890, James Barrie (futur créateur de Peter Pan) lui consacre un article intitulé : « L'homme qui sort de nulle part ». A l'époque ou paraît *Jungle Book*, on lui offre 1 dollar le mot !

Né à Bombay, Rudyard Kipling s'est fait connaître en métropole auprès d'un public influent, les anciens de l'armée et de l'administration des Indes rentrés en Angleterre, grâce à ses contes indiens publiés dans des périodiques londoniens influents. Durant ses 7 années de journalisme en Inde, l'écrivain a appris à divertir en peu de mots. Comme reporter de la Civil and Military Gazette, depuis l'âge de 16 ans, il a visité des villes mortes, assisté à la rencontre officielle entre le vice-roi des Indes et l'émir d'Afghanistan, rendu compte de famines, d'épidémies, de batailles, de procès… dont il s'inspirera dans *Jungle Book*. Mettant son sens de l'information au service de la création littéraire, le journaliste s'est frotté à l'art de la nouvelle, genre qui connaîtra grâce à lui (si l'on exclut les récits de Edgar Allan Poe) un grand succès en Angleterre à partir de 1890.

Lorsque ses *Simples contes des collines* paraissent en métropole, ils comblent un véritable vide dans la création littéraire du monde anglophone et deviennent rapidement des best-sellers. Les romans scientifiques d'anticipation de Jules Verne ont plus de 20 ans, ceux de Robert Louis Stevenson 10 ans… L'Angleterre se passionne alors pour l'Empire, et les contes indiens de Rudyard Kipling apparaissent comme originaux, car personne avant lui ne s'était attaché à exploiter la vie anglo-indienne en littérature. « Il suffisait à la génération précédente d'apercevoir le mot 'Indiens' sur le titre d'un livre pour battre en retraite avec un ennui proche du dégout… Aujourd'hui, Rudyard Kipling a changé tout cela. » [2] Henry James écrit à Stevenson : « L'avenir de la littérature anglaise est entre les mains de ce barbare de Kipling. »[3] A sa mort, le 18 janvier 1936, le Times parlera de Rudyard Kipling comme celui qui fut

1. *Jungle Book*, Commentaires de Jean-Pierre Richard, Poche, p. 226
2. *Jungle Book*, Commentaires de Jean-Pierre Richard, Poche, p. 229
3. *Jungle Book*, L'Avant-Scène Théâtre, p. 70

« l'homme du moment ». « Or, soudain, dans l'atmosphère étouffante et parfumée de ce magasin de porcelaine, fit irruption RK, jeune vigoureux, myope. »[4]

## Rencontres

L'ombrageux écrivain n'est guère pressé d'arriver à bon port. Seule l'Amérique l'attire, où il a l'intention de faire connaissance avec celui qu'il vénère depuis l'adolescence : Mark Twain, l'auteur de Huckleberry Finn et Tom Sawyer. Comme prévu, Londres, sa foule et son brouillard jaune lui déplaisent profondément, tout autant que la bohème chic où s'ébat son oncle le peintre Burne-Jones, et l'hypocrisie de Henry James qu'il fréquente malgré lui. Il fait alors la rencontre d'un jeune Américain, Wolcott Balestier, agent littéraire, qui gèrera les droits de ses œuvres outre-Atlantique. Il vit une véritable idylle amicale et littéraire avec Wolcott, qui succombe de la fièvre typhoïde en 1892. Quelques semaines plus tard, Rudyard Kipling épouse sa sœur Caroline et le couple embarque pour l'Amérique.

## Naissance du peuple de la Jungle

Le jeune écrivain s'établit dans la forêt du Vermont, où il espère trouver la sérénité propice à l'écriture. Dans la maison en rondins qu'il a fait bâtir, il commence l'élaboration d'un recueil de fictions ayant pour cadre une jungle imaginaire et pour héros – épisodique – un jeune homme prénommé Mowgli…
Il en raconte ainsi la genèse : « Le hasard fit que j'avais écrit une histoire sur l'exploitation des forêts en Inde, ou figurait un enfant élevé par les loups. Dans le calme de l'hiver de 1892, quelques souvenirs des lions maçonniques tirés du magazine de mon enfance, et une phrase de Nada the Lily, de Rider Haggard, se combinèrent avec un écho de ce conte. L'idée générale une fois ébauchée dans ma tête, ma plume prit la direction des opérations ; je la regardai commencer des histoires de Mowgli et des animaux qui devinrent plus tard des Livres de la jungle. » « Une fois lancé, il ne semblait pas y avoir de raison spéciale de m'arrêter. Il y a deux contes, je m'en souviens, que je mis au panier, et je fus plus content du reste. »[5]

Rudyard Kipling, Paris, 1923, photographie de presse (Agence Meurisse) - BnF

Rudyard Kipling a-t-il voulu réexplorer le territoire imaginaire de sa petite enfance, celui des contes et légendes peuplés d'animaux racontés par sa nourrice, quand il parlait mieux hindi qu'anglais ? S'est-il inspiré des choses vues dans le nord du pays, bien réel celui-ci, qu'il a sillonné comme reporter entre 16 et 23 ans ? S'il n'a en réalité jamais vu les lieux évoqués, le souci de l'écrivain est d'ancrer la fiction dans la vérité : les nombreux détails peints sont conformes à la géographie, à l'histoire coloniale et au comportement réel des animaux. Les livres d'histoire naturelle, les récits de voyage, les photographies prises par une amie dans la région de Seoni, en Inde centrale, lui servent à planter le décor de ses contes.

Ces derniers sont publiés chapitre après chapitre entre 1892 et 1895. Lorsque paraît *Jungle Book*, un premier petit ouvrage composite, en 1894, Rudyard Kipling a quitté l'Inde depuis 5 ans. Ses sept contes ne constituent pas à proprement parler une entité, mais ils ont pour points communs de mettre en scène des animaux et de se référer à une « Loi de la Jungle » qui constitue l'unificateur symbolique du recueil. *Le Second Livre de la Jungle* est publié en 1895.

4. *Jungle Book*, Commentaires de Jean-Pierre Richard, Poche, p. 227
5. *Jungle Book*, L'Avant-Scène Théâtre, p. 71

## Vers la postérité de « l'Orphée de l'Inde »

Les lecteurs sont subjugués par l'histoire devenue bientôt légendaire du petit d'homme adopté par Mère Louve, qui le surnomme la Grenouille (cet « Orphée de l'Inde », comme l'appelait l'angliciste André Chevrillon[6]), sa relation complice avec l'Ours Baloo, la Panthère Bagheera et le Serpent Kaa, ses escapades risquées avec les singes de la tribu des Bandar-log qui le séquestrent dans une cité en ruines, comme la lutte à mort l'opposant au tigre Shere Khan.
Mais seules 8 des 15 histoires des deux Jungle Book mettent en scène Mowgli, de sa petite enfance à l'entrée dans l'âge adulte.

Amorcée en Amérique, l'écriture des *Jungle Book* se poursuit en Angleterre. C'est dans un petit village des Wiltshire Downs que le futur prix Nobel de Littérature (en 1907) achève le conte oriental, mêlant surnaturel et merveilleux, qui fera de lui l'un des écrivains les plus célèbres au monde.

## Jungle Book : Un livre de sagesse pour enfants et adultes

Avec *Jungle Book*, Rudyard Kipling combine deux traditions littéraires fortes en Angleterre en cette fin du XIX^e^ siècle : celle du récit « dont le héros est un enfant », et d'autre part celle du roman d'apprentissage dont Dickens était considéré comme le maître.
Chacun des contes peut en effet se lire comme le récit d'une découverte ou d'un apprentissage.
Comme les héros humains des romans de Dickens, les personnages de *Jungle Book* sont présentés au seuil de l'expérience qui les conduira de l'enfance à l'âge adulte. Pour acquérir une nouvelle identité et reconnaissance, ils risquent leur vie ou leur vertu : ainsi Mowgli affronte plusieurs épreuves physiques et morales, telles que le vol du feu chez les humains ou le combat contre Shere Khan. Ce faisant, les héros de ces contes conquièrent également la sagesse, en intégrant les règles essentielles à la société dans laquelle ils vivent, telle la « Loi de la Jungle » pour Mowgli.

Rudyard Kipling avait rencontré le général Baden-Powell en Afrique du Sud : les deux ouvrages du romancier ont servi de pierre fondatrice à Baden-Powell pour bâtir un mouvement de jeunesse toujours actif de nos jours et fonder un nouveau mythe – bien que limité à l'imaginaire des histoires de Mowgli. Le scoutisme se focalise ainsi sur la nécessité de se dépasser, l'engagement (la promesse), le service (la Bonne Action), le respect de la loi (scoute), composantes bien réelles de *Jungle Book*. Rudyard Kipling a écrit des chants pour ses amis scouts, ainsi que tout un recueil de contes.

## La création d'un univers nouveau

Historiquement, *Jungle Book* renvoie assurément le lecteur à un genre connu, le conte animalier, illustré notamment par La Fontaine en France. Jusqu'au 18^e^ siècle en Europe, les écrivains animaliers projettent les caractères de l'humain sur l'animal afin d'adoucir une éventuelle satire de l'Homme, véritable sujet de leurs récits. A partir de la fin du 18^e^ siècle émerge une littérature explicitement destinée aux enfants, qui présente les animaux dans un but d'instruction – on se forme par l'observation du monde – comme de distraction. La fiction à visée pédagogique, associant des héros humains et animaux, prendra un nouveau visage avec la publication d'*Alice au pays des merveilles* (Lewis Carroll, 1865).

L'univers que crée Rudyard Kipling dans *Jungle Book* est cependant fondamentalement nouveau pour la littérature de son temps. Son originalité tient tout d'abord à la transformation du schéma traditionnel du roman victorien par un changement de cadre : la fiction s'ouvre à un nouveau territoire, l'Inde, terre vierge de la littérature anglaise. Ce déplacement vers un univers étranger est redoublé par le recours aux animaux, conférant au récit une intemporalité qui le déplace vers la forme légendaire ou le conte.
Enfin, la tendance à voir en Mowgli un avatar de l'enfant sauvage, ce qu'il n'est pas, entraine le lecteur à méconnaître cette dimension essentielle de *Jungle Book* : « Il n'y a pas, dans cette jungle qui encadre tout l'ouvrage, une société animale autonome dont l'Homme serait exclu ou à laquelle il serait étranger. Il y a, d'abord, une société humaine qui rend la société des animaux compréhensible et qui lui donne sens. »[7]

6. *Jungle Book*, L'Avant-Scène Théâtre, p. 72
7. *Jungle Book*, Préface de Jean Gattégno, Poche, p. 10,

## L'hymne de l'impérialisme ?

Plus encore, bien que Jungle Book puisse être interprété en termes mythiques ou poétiques, l'ouvrage apparaît aussi comme un essai de légitimation de la supériorité humaine sur le monde animal, métaphore à peine voilée de la domination de l'homme blanc, donc de l'Anglais, sur les habitants de l'Inde. Toutes les histoires du recueil attestent en effet la découverte et l'exercice par leurs héros d'une domination sur d'autres : ainsi Mowgli démontre-t-il, en tuant Shere Khan le tigre, que la destinée de l'Homme, à l'issue d'une quête, est de devenir le maître de la jungle. Ce que confirme l'interdiction pour les animaux, dans la « Loi de la Jungle » (de l'hindoustani Jangal), de tuer l'homme… Ne peut-on y voir la règle fondamentale de tous les colonialismes ?

C'est en Amérique, nation de la démocratie et du brassage des peuples, que Rudyard Kipling débute l'écriture de *Jungle Book*. La nostalgie de l'ordre impérialiste, le darwinisme social en vogue (l'homme doit son évolution aux qualités qu'il partage avec l'animal) poussent probablement le romancier connu pour ses positions conservatrices à assimiler démocratie et anarchie, marche arrière de la civilisation…
Dans un ingénieux renversement de sens – l'expression « loi de la jungle » désigne couramment le règne du chaos –, Rudyard Kipling fera de sa Jungle un instrument de contestation et un remède à la jungle américaine : non pas un univers de sauvagerie mais un monde où règne l'ordre. Ainsi le premier livre s'achève-t-il dans un camp militaire, décor donnant le ton de l'idéologie sous-jacente : la mission de la civilisation humaine (ici du génie national anglais) est de conquérir la jungle au moyen de l'ordre militaire.[8]
Jack London l'exprimera en ces termes : « Chaque époque a son chantre… Rudyard Kipling a entonné, mieux que personne, l'hymne de la bourgeoisie dominante, la marche guerrière de l'homme blanc autour du monde, le péan triomphal du capitalisme et de l'impérialisme »[9]

## Résonances…

Comment, en définitive, définir *Jungle Book* ? Livre de sagesse ? Conte ? Roman à thèse ? L'ouvrage est probablement un peu de tout cela à la fois : en façade, un roman d'aventures, puis un peu plus profond, une fable animale, enfin, caché au premier abord, un essai politique.

*Jungle Book* a souffert de la réputation de son auteur, décrié pour son conservatisme politique et sa défense de l'impérialisme. Mais si Rudyard Kipling divise le monde intellectuel, son absence de snobisme littéraire, son univers « exotique » et son écriture réaliste sont des raisons souvent invoquées à sa popularité.
*Jungle Book* est devenu l'un des ouvrages les plus connus au monde et a influencé des écrivains célèbres tels que Jack London (*Croc Blanc* et *L'appel sauvage*) et Edgar Rice Burroughs (*Tarzan des singes*). Sa force et son charme proviennent de l'exceptionnelle conjonction du vécu de leur auteur, des attentes d'une époque, des réalités du monde et de nos rites et mythes transmis au fil de plusieurs millénaires de représentation collective.

8. *Jungle Book*, Commentaires de Jean-Pierre Richard, Poche, p. 237
9. Ibid., p. 229

# V. 3. MIKLÓS RÓZSA (1907-1995)

Miklós Rózsa - DR

## Des débuts à l'ascension

Le compositeur Miklós Rózsa naît en Hongrie, dans un milieu familial imprégné de musique. Enfant précoce, le jeune Miklós déchiffre la musique avant même de pouvoir lire des textes et reçoit ses premières leçons de violon dès 5 ans. Durant les vacances passées dans la propriété de son père, dans le nord du pays, il s'imprègne des chants des paysans et de la musique des orchestres tsiganes. Contrairement aux compositeurs Béla Bartók et Zoltán Kodály, qui collectent les mélodies populaires dans une véritable démarche scientifique à l'aide d'un phonographe, Miklós Rózsa ne s'intéresse pas au texte ni à la dimension ethnologique de ces chants ; il préfère jouer du violon comme les tsiganes. Le folklore hongrois deviendra une partie intégrante du langage musical du compositeur, qui puisera bientôt dans les racines de la musique traditionnelle orale pour créer un « folklore imaginaire ».

A 19 ans, Miklós Rózsa quitte la Hongrie pour l'Allemagne où il entre comme élève au Conservatoire de Leipzig. Son *Trio pour cordes op. 1*, puis son *Quintette pour cordes et piano op. 2*, donnés en concert, remportent l'adhésion du public. Toute son œuvre future sera imprégnée du lyrisme et des constructions élaborées de la tradition musicale allemande. Repéré par Breitkopf & Härtel, il signe un contrat avec cette prestigieuse maison d'édition musicale à seulement 21 ans.

Au début des années 1930, il rejoint Paris. C'est à cette époque qu'il compose *Thème, variations et finale op. 13,* son premier succès important dans le domaine de la musique d'orchestre. L'œuvre, dont la mélodie principale ressemble à un air traditionnel sans en être véritablement un (c'est du « folklore imaginaire »), fera le tour du monde, dirigée par les plus grands chefs d'orchestre.

## La rencontre avec le septième art

Mais cette réussite est loin de lui assurer la prospérité : pour compléter ses revenus, il compose des chansons de variété. Leur retentissement modeste le pousse à suivre les conseils de son ami, le compositeur suisse Arthur Honegger : pourquoi ne pas écrire, comme lui, de la musique de film ? Miklós Rózsa ne connaît encore guère ce genre de musique, qu'il estime plutôt déshonorante. Mais lorsqu'il assiste en 1934 à la projection du film tiré des *Misérables* de Victor Hugo, dont Honegger a composé le score – autrement dit la partition musicale –, Rózsa est impressionné par les possibilités qu'offre la composition musicale pour l'image animée : cette découverte va transformer la suite de son existence.

Pour l'heure, ne rencontrant pas à Paris le succès espéré, Miklós Rózsa décide de partir pour Londres, où la compagnie de danse Markova-Dolin cherche un compositeur hongrois. En 1935, il écrit pour cette dernière la musique d'un ballet intitulé *Hungaria*. Le spectacle est une réussite et sera donné pendant deux

ans, apportant enfin au compositeur des revenus confortables. Le cinéaste français Jacques Feyder, en visite à Londres, accompagne Miklós Rózsa à l'une des représentations du ballet *Hungaria*. Conquis, Feyder engage immédiatement Rózsa pour écrire la musique du film auquel il travaille, *Knight without Armour* (1937), produit par la London Films Company avec en vedette Marlene Dietrich.

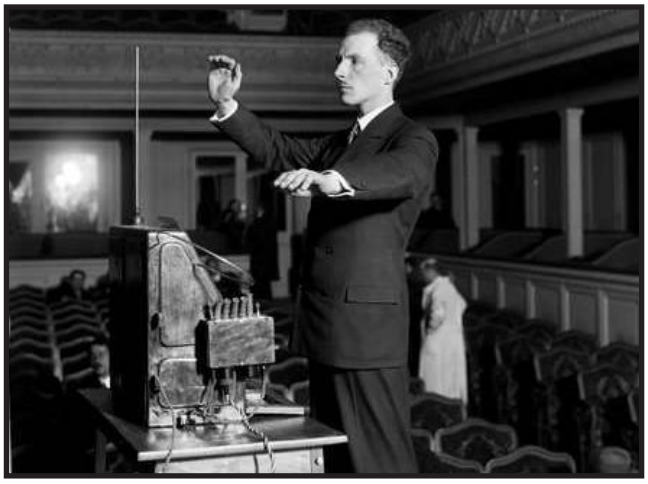
C'est à cette occasion que Miklós Rózsa fait la connaissance de deux compatriotes hongrois : Alexander Korda, directeur de la London Films Company et producteur de films à gros budget, et son frère Zoltan Korda, metteur en scène. La collaboration avec les Korda se poursuit avec la composition des scores de *The Four Feathers* (1939), qui consacre Miklós Rózsa comme un compositeur de musique de film de premier ordre, puis *That Hamilton Woman* (1941) et *Lydia* (1941).

## La symphonie Hollywoodienne

La guerre éclate peu après le début de la production de *The Thief of Bagdad* par la London Films Company en 1939. Devant l'impossibilité manifeste de terminer le tournage en Angleterre, toute la production est déplacée à Los Angeles, centre historique des studios de cinéma américains. C'est ainsi que Miklós Rózsa débute sa carrière à Hollywood et acquiert une importante notoriété de son vivant.

Entre 1937 et 1981, Miklós Rózsa compose la musique de quatre-vingt-quinze films. Parmi ces derniers, le compositeur lui-même distingue plusieurs catégories, correspondant à différentes périodes. Les années 30 sont consacrées à des films fantastiques et « exotiques », de style oriental, tels que *The Thief of Bagdad* (1939-1940), *Rudyard Kipling's Jungle Book* (1942), *Sahara* (1943), suivis par les films psychologiques comme *Madame Bovary* (1949) et *Spellbound* (*La Maison du docteur Edwardes*, 1945) d'Alfred Hitchcock, pour lequel il remporte en 1946 un Oscar, insérant dans son score le mystérieux timbre du **thérémine** (instrument de musique électronique inventé en 1927 par le Russe Léon Thérémin). Dans les années 40, Miklós Rózsa apporte une contribution majeure au genre du film noir, aux côtés de Billy Wilder ou Robert Siodmak. Les années 50 voient sortir toute une série de films à thèmes bibliques et historiques parmi lesquels figurent *Quo Vadis, Ivanhoe, Julius Caesar, Knights of the Round Table, Ben-Hur, El Cid*.

Nommé aux Oscars à 13 reprises, il remporte 2 autres Oscars pour ses partitions de *Othello - A Double Life* (George Cukor) en 1948 et *Ben-Hur* (William Wyler) en 1960.



Leon Theremin présentant son instrument, décembre 1927
(domaine public)

Thérémine actuel

**Le thérémine** est un des plus anciens instruments de musique électronique, inventé en 1920 par le Russe Lev Sergueïevitch Termen (connu sous le nom de « Léon Theremin »). Composé d'un boîtier électronique équipé de deux antennes, l'instrument a la particularité de produire de la musique sans être touché par l'instrumentiste. Dans sa version la plus répandue, la main droite commande la hauteur de la note, en faisant varier sa distance à l'antenne verticale. L'antenne horizontale, en forme de boucle, est utilisée pour faire varier le volume selon sa distance à la main gauche. (source wikipédia)

Durant vingt ans, de 1945 à 1965, Miklós Rózsa est professeur de musique de film à l'University of Southern California. Le compositeur hongrois collabore pendant quatorze années avec la Metro-Goldwyn-Mayer, mais se réserve toujours du temps pour composer de la musique destinée au concert et pour enregistrer ses œuvres, qu'il dirige dans le monde entier. Miklós Rózsa compose ainsi dans la plupart des genres, excepté l'opéra.

Miklós Rózsa - DR

## L'héritage musical

A partir des années 60, Miklós Rózsa ralentit son activité de composition pour le cinéma et se consacre principalement à la musique de concert. Cette décennie verra naître les plus importantes de ses œuvres dans ce domaine.

Peu après la composition de son dernier score pour *Dead Men Don't Wear Plaid* (Carl Reiner) en 1989, la santé de Miklós Rózsa se dégrade. Durant les dernières années de sa vie, bien que diminué, il poursuit son activité de compositeur et écrit des œuvres de plus petite envergure, notamment une série de sonates pour instrument seul (flûte, violon, clarinette, guitare et hautbois) et une *Introduction et Allegro pour alto seul.*

La carrière de Miklós Rózsa a été riche en succès. Par son savoir-faire, et malgré les difficultés techniques et esthétiques, le compositeur a apporté une contribution exceptionnelle à la musique de cinéma du 20e siècle. Si, à l'époque du film muet, la musique d'accompagnement servait essentiellement à couvrir le bruit des projecteurs, depuis l'avènement du « parlant », le rôle de la musique a suscité diverses opinions. Miklós Rózsa insistait sur le fait que la musique de film ne devait pas être une simple partie du décor, ne pas rester à l'arrière-plan, même si composer avec un chronomètre et adapter sa musique au film déjà monté est difficile !

Miklós Rózsa a également composé une musique de concert lyrique et très élaborée. Contrairement à celle d'Erich Wolfgang Korngold, compositeur de la génération précédente qui contribua à poser les bases de la grammaire musicale hollywoodienne, la musique écrite par Miklós Rózsa pour le concert est bien distincte de celle qu'il destine au cinéma. Si l'immense succès de cette dernière a voilé sa musique de concert, qui faisait pourtant partie intégrante de sa « double vie » (titre de son autobiographie), dans toutes ses œuvres pour orchestre apparaissent son style très personnel et son sens aigu des timbres et de la couleur instrumentale. « Je suis traditionnaliste, je n'ai jamais ressenti le besoin de sortir de l'orbite du système tonal », disait Miklós Rózsa[10], sans pour autant renoncer à innover sur les plans mélodique, harmonique et rythmique. Toute sa musique est nourrie de la tradition allemande mais reflète son attachement profond à sa Hongrie natale.

10. *Miklós Rózsa, un compositeur occulté par l'image, Ecouter voir n°65,* p. 25

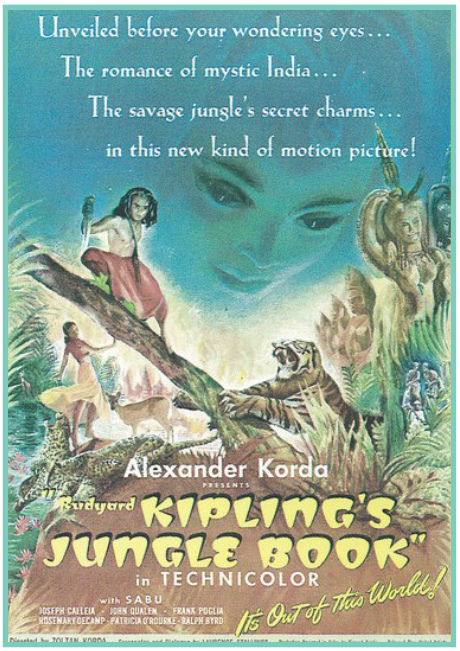
## V. 4. THE JUNGLE BOOK, SUITE POUR RÉCITANT ET ORCHESTRE

### Genèse

Entre 1937 et 1942, Rózsa compose plusieurs musiques pour la London Films Company d'Alexander Korda. *The Thief of Bagdad* (1939-1940, Ludwig Berger, Michael Powell et Tim Whelan) est réalisé en Technicolor, procédé cinématographique de fabrication d'images de films en couleur apparu en 1928, puis en 1934 en version trichrome, qui recourt à la superposition des trois couleurs primaires (rouge, bleu, vert) : concrètement, des films synchronisés d'une même scène dont chacun reçoit un filtre différent, pour obtenir le mélange de couleur voulu.

*Jungle Book*, qui s'inspire de Rudyard Kipling, est un autre conte « exotique » pittoresque filmé en Technicolor et mis en scène par Zoltan Korda et André de Toth, dont Rózsa compose la partition. Il raconte l'histoire de Nathoo qui, perdu quand il était bébé, a été élevé par une meute de loups qui lui ont donné le nom de Mowgli. L'enfant devient ami avec tous les animaux et connaît avec eux de nombreuses aventures. Un jour, il trouve par hasard un village et est capturé par les villageois. Une femme, Messua, le reconnaît instinctivement comme son fils depuis longtemps disparu; elle prend soin de lui et lui apprend les manières des hommes. Il devient également l'ami d'une jeune fille, Mahala, avec laquelle il découvre un trésor dans la jungle. Mowgli finit par retrouver son ennemi juré, le tigre Shere Khan, qui tua son père, et obtient sa revanche. Quand Mowgli revient au village avec la peau du tigre, les villageois sont effrayés car ils le prennent pour un démon, aussi s'enfuit-il à nouveau dans la jungle. Il revient pour sauver sa mère quand un feu de forêt éclate, et est réuni avec Mahala qui l'épouse.

AFFICHES DU FILM



Dans son autobiographie, Miklós Rózsa raconte la naissance du film et de sa musique :

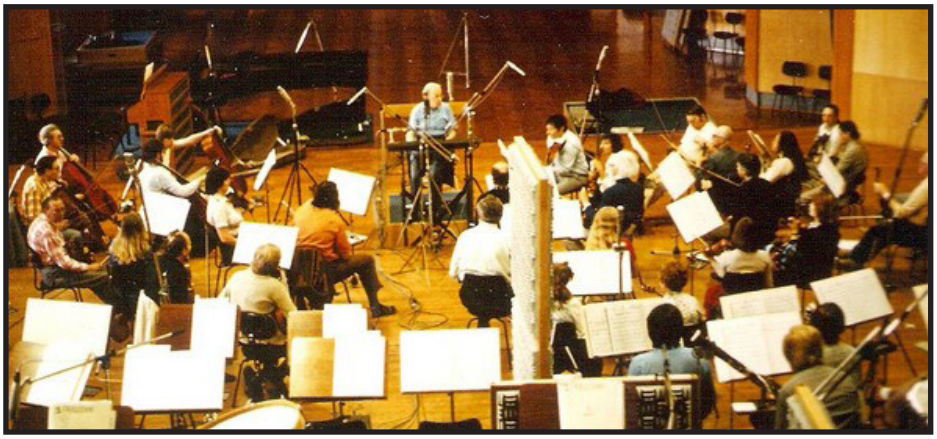
« Enfin vint le livre de la jungle, que j'attendais depuis si longtemps, car j'aimais Kipling depuis mon enfance. Les images étaient de Zoltan Korda, le scénario était adéquat, avec un peu de la poésie du Voleur de Bagdad. Le jeune acteur indien Sabu que je connaissais déjà, bien sûr, (…) avait été découvert dans les écuries du Maharadjah de Mysore par le grand réalisateur de documentaire Flaherty. (…) Flaherty ramena Sabu à Londres, avec son frère aîné, son seul parent, pour s'occuper de lui. (…) Korda engagea un jeune homme pour lui apprendre l'anglais. Sabu avait environ huit ans quand il tourna *Elephant Boy,* qui fut suivi par *The Drum*, *Le voleur de Bagdad* et enfin, *Jungle Book.* (...)

Après le succès de *Jungle Book,* (le label) RCA Victor proposa de faire un album de la musique. Ils pensaient que comme *Pierre et le loup* de Prokofiev avait eu un tel succès avec son utilisation d'un narrateur, ici aussi, la musique devait être liée par un récit, et Sabu était un choix naturel en tant que narrateur. J'étais d'accord, et (on) rédigea un texte dérivé en partie de Kipling, en partie du film. Les paroles de la berceuse chantée par la mère de Mowgli avaient déjà été écrites pour le film par Arthur Wimperis. «Wimpy», bien connu en Angleterre en tant que parolier de comédie musicale, était l'une des vieilles connaissances de Korda. Quand Korda lui demanda d'écrire les paroles de cette berceuse, il s'assit avec moi au piano et, après une demi-heure, produisit les belles paroles chantées par la contralto solo.
Nous avons enregistré la Suite de *Jungle Book* à New York et j'étais ravi de diriger le grand orchestre de Toscanini. J'ai coaché Sabu dans le texte, qu'il n'a trouvé aucunement difficile à l'exception de la phrase : «La femme ... lui apprend le premier mot du discours de l'homme: "Mère". Sabu était un orphelin qui n'avait jamais connu sa mère et cette phrase ne signifiait rien pour lui : le mot fut jeté de façon terre-à-terre malgré tous mes efforts.

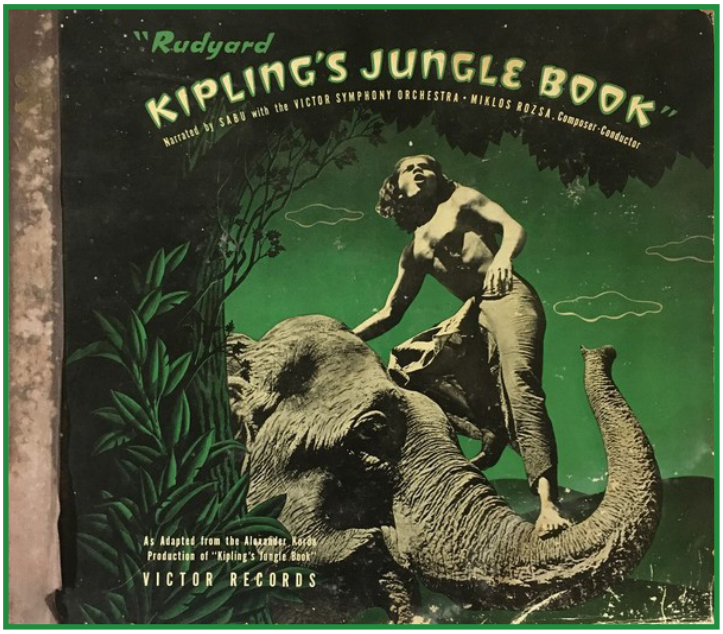
La période qui suivit la fin de l'enregistrement avec Sabu fut une période très agréable. Je m'amusai vraiment à New York, en assistant aux concerts, en visitant les musées et en me délectant de l'atmosphère générale de culture. C'était comme revenir à la civilisation, et Hollywood retomba au fond de ma conscience. *Jungle Book* a été la première musique de film américaine à être enregistrée commercialement par une grande société cinématographique, alors (le label) RCA commença à organiser des interviews promotionnelles. J'avais déjà fait enregistrer la valse de *Lydia* par RCA, mais c'était très différent et j'étais ravi. (…) La Suite est devenue une musique de concert très populaire en Amérique ; Je l'ai dirigée plusieurs fois à Hollywood, une fois à Portland, Oregon, (...) et dans les années 1950 j'ai fait un nouvel enregistrement en Allemagne. (…)

Les journalistes venus m'interviewer étaient tous des hommes intelligents, et nous avons parlé de la musique à Hollywood et des « méthodes d'usine » (comme je les appelais) employées là-bas, selon lesquelles un certain nombre de compositeurs collaborent sur une partition afin de raccourcir le temps de composition. J'avais oublié que je devais retourner à Hollywood. Toutes mes remarques ont été imprimées et, quand je suis rentré en Californie, des amis sont venus me voir et m'ont demandé pourquoi diable j'avais dit ce que j'avais. Apparemment, il y avait eu un article (…) qui m'attaquait, disant que si les Européens qui venaient ici pour travailler n'aimaient pas les méthodes hollywoodiennes, ils feraient mieux de retourner d'où ils venaient. Je leur ai dit que je n'avais donné que mon opinion, mais ce n'était clairement pas toléré à Hollywood. Et le fait est que, pendant dix mois après le retour de Korda en Angleterre, je n'ai pas trouvé de travail; quand mon agent mentionnait mon nom, les directeurs musicaux des studios disaient : «Oh, celui qui ne nous aime pas ...»
Cela m'a au moins donné l'opportunité de reprendre l'autre partie de ma *Double Vie*, car à New York j'avais entendu de grands orchestres et ressenti à nouveau le besoin d'écrire quelque chose de substantiel. (...) Cette fois, j'étais plus que prêt pour quelque chose de nouveau et non cinématographique. La pièce que j'ai écrite était pour orchestre à cordes et je l'ai intitulée *Concerto pour cordes*. »[11]

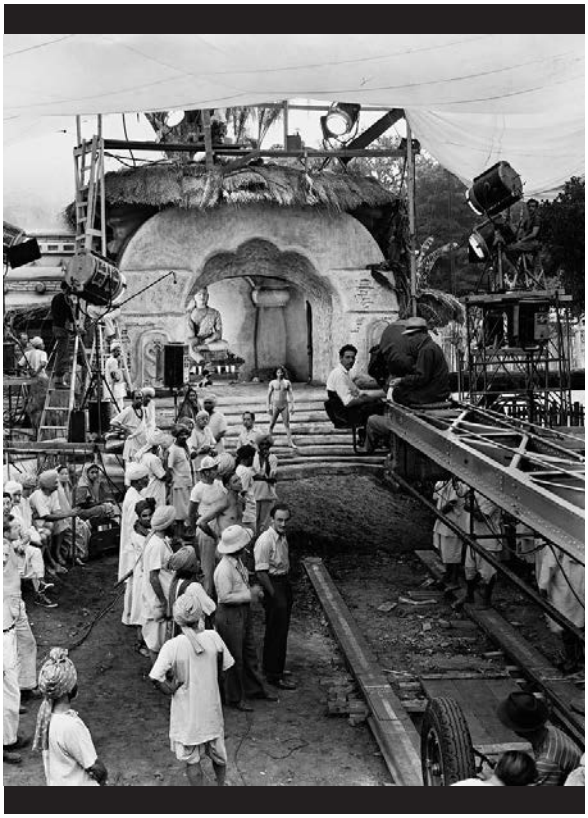
11. *Double Life*, Miklos Rozsa, pp. 110 à 114



Miklós Rózsa conducting *The Thief of Bagdad* - DR




L'une des pochettes du disque produit par le label RCA Victor – DR



Sabu in *The Jungle Book*, 1942 - DR

## V. 5. GUIDE D'ÉCOUTE

Pour écouter l'oeuvre en entier :
➲ **https://www.youtube.com/watch?v=8_VhCt_Bgt8**

Les musiques amples et solennelles des superproductions hollywoodiennes telles que *Ben Hur*, auxquelles le nom de Miklós Rózsa reste associé, sont très éloignées des pages composées pour les films du début des années 40 par le musicien alors âgé d'une trentaine d'années. Les couleurs et la fraîcheur de ces œuvres ont bien souvent été occultées par ses succès ultérieurs ! Ainsi, les mélodies orientales et slaves qui imprègnent *The Thief of Bagdad* confèrent à ce premier chef d'œuvre de Rózsa toute sa magie.

La partition de *Rudyard Kipling's Jungle Book* (1942, Zoltan Korda), succédant immédiatement à *The Thief of Bagdad*, mêle de la même manière des accents folkloriques et une vitalité rythmique caractéristiques des compositions de cette période. L'orchestration, art de marier les timbres des instruments de l'orchestre, dans lequel excelle Miklós Rózsa, est soignée et haute en couleurs.

Pour ce film, le compositeur emprunte au genre de l'opéra et au langage de Richard Wagner un procédé célèbre : le ***leitmotiv,*** une idée musicale représentant un objet, un lieu, un sentiment ou, comme ici, un personnage, et apparaissant régulièrement comme une balise du scénario. Non seulement il indique la présence de ce personnage, mais il le caractérise précisément, par son rythme, son timbre ou son registre grave ou aigu, par exemple.

La partition de *Jungle Book* déborde ainsi de leitmotive et est bien plus qu'une simple musique d'accompagnement, chacun des personnages possédant son propre thème ou motif musical.

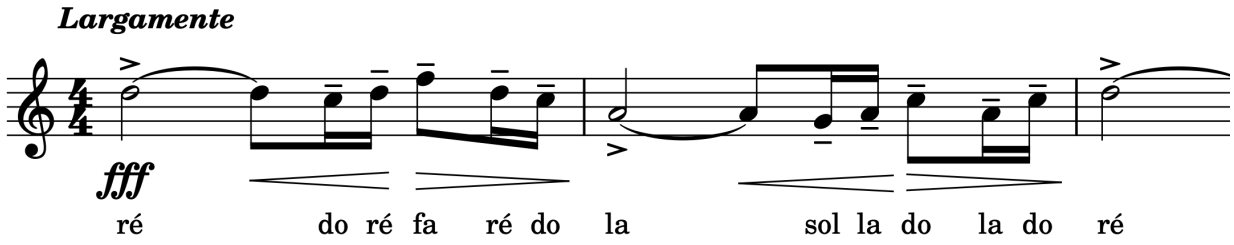
La musique de *Jungle Book*, sous forme d'une Suite avec récitant, devient en 1942 le premier enregistrement commercial d'une musique de film réalisé aux Etats-Unis. Dans le guide d'écoute qui suit, le texte du récitant est indiqué en italique.

### I - Ouverture. Largamente (5'28)

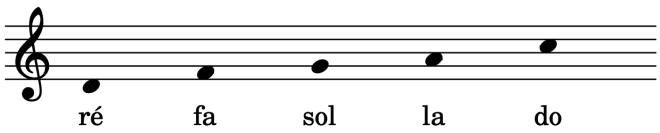
➲ **https://www.youtube.com/watch?v=HtZ_IKkkbOM**

#### Début

La Suite s'ouvre avec une ample phrase musicale, jouée tutti (par l'orchestre tout entier), dans un *fortississimo* (très fort) puissant et solennel. La mélodie énoncée par les pupitres de bois et de cordes symbolise l'univers de la jungle.



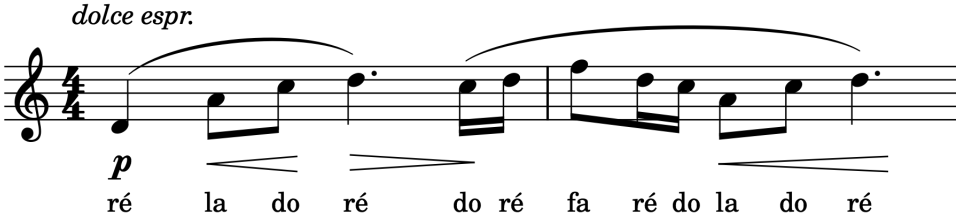

Construite sur un mode pentatonique mineur, c'est-à-dire sur une échelle de 5 notes ici basée sur la tonique ré, elle est reconnaissable par sa couleur sonore souvent associée à l'orient.



## 0’22

*Voici l’histoire de Mowgli. Ce nom qui signifie petite grenouille était celui que la meute des loups lui avait donné. Car jusqu’à ce qu’il soit grand, Mowgli fut élevé par les loups dans la jungle. Les animaux lui enseignèrent les lois de la jungle, il apprit leur langage et leurs manières. Car il vivait avec eux tel un louveteau dans les recoins sombres et silencieux de la forêt, là où le silence est si profond que l’oreille peut presque l’entendre.*

Mowgli est le premier personnage à faire son apparition. Il est caractérisé par une mélodie d’esprit populaire, étroitement apparentée au thème de la jungle qui précède : jouée par la famille des bois sur le même mode pentatonique mineur, utilisant les mêmes motifs rythmiques et mélodiques, elle est cependant plus développée. Elle débute par une élévation du grave vers l’aigu, sur un intervalle (écart entre deux notes) d’octave qui lui confère un caractère majestueux.




Son aspect « oriental » est appuyé par l’étrangeté du timbre du cor anglais, légèrement nasillard, qui contraste avec les autres instruments de la famille des bois. Les premiers violons et les altos le rejoignent pour énoncer une deuxième fois cette mélodie, le glockenspiel au timbre clair et lumineux et les arabesques des bois lui conférant alors un aspect magique.

La deuxième partie du thème musical de Mowgli est énoncée par le cor anglais solo, sur une nappe ondulante des flûtes, du piano, de la harpe et des violons, jouée *pianissimo*. Son apparence à la fois calme et mouvante évoque avec finesse le « silence » de la jungle, avec le bruissement de ses feuillages et la vie cachée des animaux qui la peuplent. La flûte piccolo, la première trompette et les violons concluent avec chaleur, dans un élan tendre et pourtant retenu, cette présentation musicale de Mowgli.
Il est suivi par chacun des animaux apparaissant dans l’histoire.

## 1’47

*Parfois ce silence est rompu et l’on entend le tonnerre des éléphants, la Tribu de Hathi*

Contrebasson, trombones, gong et grosse caisse, soutenus par le piano, la harpe et les cordes graves, évoquent *fortissimo* le pas pesant des éléphants. Un balancement à deux temps traduit leur marche cadencée, quasi militaire.

## 2’03

*On entend les loups appeler à la chasse*

Miklós Rózsa se serait-il inspiré du cor incarnant le loup dans le conte musical de Prokofiev, Pierre et le loup ? Le hurlement des chasseurs nocturnes est traduit musicalement avec une grande précision, par des *glissandi* des clarinettes et des cors, qui s’amplifient et diminuent (*crescendo-decrescendo*). Comme un écho inquiétant à cet appel des loups, on entend gronder le basson, le piano, les violoncelles et les contrebasses, dans le registre grave.

## 2’20

*Le ricanement de Baloo, l’ours*

Le contrebasson solo, au timbre grimaçant, égrène avec humour une mélodie sautillante ponctuée de petites virgules des clarinettes et des cordes, jouées *staccato* (détaché) et *pizzicato*.

## 2’36

*Le rugissement de Jaccala, l’agresseur, le crocodile au corps de tonneau*

L’ennemi Jaccala est symbolisé par le grondement des cuivres avec sourdine. Les trompettes utilisent ici une technique de jeu avec un battement de la langue – *Fluttertongue*, effet notamment utilisé dans le jazz - dont le résultat sonore est un « frrr frrr » inquiétant…

## 2’52

*Aussi silencieuse que son ombre, voici la panthère noire, Bagheera, à la voix suave comme le miel sauvage*

Le caractère séduisant et sinueux, le glissement et les chromatismes (gammes progressant par notes conjointes) onctueux des cordes, lent, doux et expressif, dépeignent les mouvements souples de la panthère noire se faufilant discrètement dans la forêt.

## 3’41

*Écoutez la folie de Tabaqui, le chacal*

Le complice du tigre Shere Khan, le fourbe chacal, s’incarne dans un dialogue acerbe entre les instruments solistes de la famille des bois : rythmes saccadés et ligne mélodique tortueuse figurent un animal de bien mauvaise compagnie…

## 4’02

*Et le rire moqueur de la hyène*

Le timbre acide du saxophone alto est doublé par les claquements rapides du woodblock, imitant les ricanements nerveux de la hyène.

## 4’18

*Prêtez l’oreille au chant que susurre Kaa, le python, le sage*

Le contrebasson, rejoint par le tuba, prête sa voix au vieux python Kaa. Son air grave et empreint de dignité ne laisse pas oublier sa malignité, rappelée par les *pizzicati* mystérieux des cordes et le bourdonnement des bois et du piano.

## 4’40

*Au chuchotement du cobra empoisonneur*

Derrière le sifflement des cuivres en sourdine, le *fluttertongue* des flûtes piccolo et des trompettes et les arpèges du célesta et de la harpe, on reconnaît le murmure venimeux du cobra.

## 4’51

*Au bavardage insouciant et léger du peuple singe, le Bandar Log*

Les stupides jacasseries des singes sont entendues parmi la famille des bois où dominent les flûtes piccolos. L’utilisation de ces instruments au registre aigu et le retour du glockenspiel, les appogiatures (petites notes très courtes ajoutées juste avant la note principale, qui renforcent l’appui sur cette dernière en créant une dissonance) et les *pizzicati*, le tempo *allegretto* (très allant) et le jeu *staccato* (détaché) dessinent une atmosphère de frivolité turbulente.

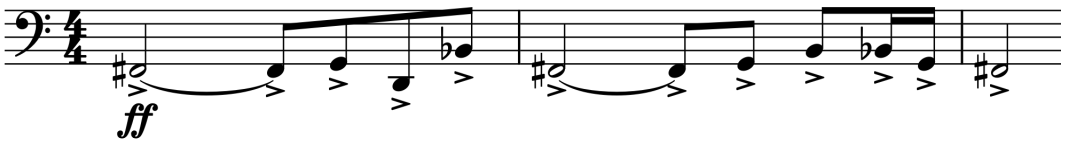
## II - Shere Khan. Molto moderato - Andantino – Grazioso - Lento

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=jtnQGTdhkPA**

### Début

*Tous les animaux étaient ses amis, tous excepté un, qui était leur ennemi comme le sien, le rayé, le Tueur, celui qui – Mowgli le savait – avait un jour bondi sur son père et l'avait laissé mort, Shere Khan le tigre !*

Un motif grave et puissant, joué *marcato* (martelé) aux bassons, trombones, piano, violoncelles et contre-basses, introduit le tigre mangeur d'homme.




Les trilles (alternance très rapide entre deux notes voisines) des bois, des violons et des altos s'intensifient, figurant le danger à l'approche de Shere Khan. L'inquiétude grandi et transparaît derrière l'acidité des cors et trompettes en sourdine.

*Les hommes du village étaient sortis pour chasser Shere Khan et les femmes pleuraient mais lui, Nathoo, car tel était son vrai nom, n'avait pas peur.*

### 0'32

*Nu et intrépide il quitta le village et s'aventura dans la jungle. Il trouva la tanière des loups et se faufila à l'intérieur.*

Un thème musical doux et gracieux aux cordes décrit le bébé Nathoo tandis qu'il pénètre dans la jungle. Les accords de harpe et de célesta, les ponctuations des percussions (glockenspiel et triangle) figurent son insouciance.

### 1'20

*Shere Khan l'avait suivi car il avait senti le sang ! Les loups se mirent à hurler… et le protégèrent. Ils lui firent une place parmi leurs petits. Il se sentit en sécurité avec eux… Il s'endormit.*

Après une brève apparition du motif de Shere Khan, puis de celui des loups, le violon solo avec sourdine accompagne l'enfant pendant qu'il s'endort, dans une douceur éclairée par la harpe et le célesta.

### 2'32

*Ainsi commença sa nouvelle vie au milieu de la meute des loups au cœur de la jungle, loin des hommes. Pendant douze ans il fut parmi eux comme chez lui, car il avait appris toutes les ruses de la forêt jusqu'à savoir hurler avec les loups, ricaner avec Baloo l'ours, chasser la nuit avec Bagheera et se balancer de branche en branche comme le peuple singe, le Bandar Log.*

La nouvelle vie de Mowgli s'écrit avec la reprise modifiée de la mélodie précédente, mais dans une nouvelle tonalité, celle de mi bémol majeur.
Dans un relais de timbres instrumentaux au tempo rapide, décrivant un ballet endiablé d'arbre en arbre, Mowgli et les singes s'égaient bruyamment. L'univers de la forêt et le climat d'espièglerie sont illustrés par l'apparition du xylophone, instrument dont on frappe les lames de bois et dont le timbre vif se détache de la densité orchestrale.

## III - L'errance de Mowgli. Andante - Allegretto scherzando - Molto moderato -...

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=mpGtFJNXKaI**

### Début

*Quand une nuit, alors qu'il errait loin de la tanière des loups, au plus profond du silence de la nuit indienne…*

Un interlude nocturne à l'orchestration suspendue accompagne l'évocation du silence de la jungle. Octaves répétées de la harpe, apparitions fugitives des bois et des cuivres solistes, auxquels répondent les accords égrenés du célesta, pédale (note tenue de façon prolongée) des cordes graves… Toutes ces dimensions de l'écriture orchestrale concourent à créer une atmosphère de mystère et de suspense.

### 1'02

*Il entend soudain quelque chose qui le poursuit dans les sous-bois. C'est son ennemi juré, Shere Khan !*
*Mowgli prend peur, il se met à courir. Avec un rugissement, Shere Khan part à ses trousses et le poursuit hors de la forêt.*

La tranquillité de cet interlude est subitement interrompue par le retour du motif menaçant de Shere Khan. Ce motif reparaît dans l'épisode qui s'enchaîne, celui de la traque haletante du petit fugitif par le tigre. Les cuivres martèlent leur thème vigoureux dans un tempo *allegro molto agitato* (rapide et très agité), tandis que les cordes et les bois déploient leurs rythmes rapides et alertes, créant le sentiment d'une accélération de la course du petit d'homme.

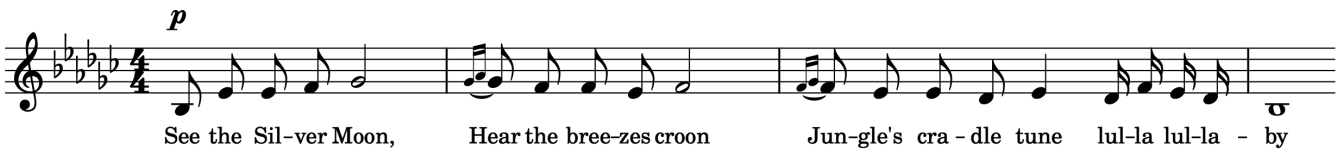
## IV - Berceuse. Largamente – Lento

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=u9ODxFJg7AU**

### Début

*Mowgli atteint un petit village et se cache. Tout à coup un son très doux se fait entendre et il s'approche en rampant pour mieux écouter. Une femme, des larmes dans les yeux, fredonne une berceuse pour un enfant absent.*

Cette lente mélopée est délicatement orchestrée. A l'exception du cor, dont les notes répétées soutiennent la mélodie, les cuivres ont disparu pour laisser la place aux bois solistes. Les trilles (alternance très rapide ente deux notes voisines) légers des flûtes, les sonorités liquides du célesta et de la harpe et les cordes en sourdine enveloppent une mélodie émouvante, d'essence populaire, qui suggère avec exactitude une atmosphère de douleur et de tendresse mêlées :




Regarde la lune d'argent, Entends les brises fredonner la berceuse de la jungle : lulla-lullaby

### 1'40

*Cette beauté l'attire, il s'avance encore. La femme l'aperçoit et se met à crier : « Nathoo, Nathoo ! Mon fils, mon petit ! » Il ne comprend pas mais elle l'emmène chez lui et lui donne du lait et du pain, un vêtement pour se couvrir et lui apprend le premier mot du langage humain, « Mère ».*
*Ainsi reprend-il sa vie d'homme.*

Toute la berceuse est réentendue, mais sans paroles et dans une nouvelle orchestration.

## V – Les manières des Hommes. Allegretto giocoso - Con moto – Tranquillo

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=T15ocvgkPmM**

### Début

*Il apprend le langage des hommes et leurs manières affairées.*

Une mélodie joyeuse et enlevée suggère l'agitation des activités humaines. Une courte partie centrale, dont la mélodie est construite sur une échelle pentatonique de La mineur, n'éclipse pas le caractère enjoué de cet épisode, qui est finalement réaffirmé par le retour de la mélodie initiale.

### 1'02

*Mais la nuit lorsque la lune est haute dans le ciel, Mowgli sent parfois son cœur s'alourdir en pensant à la jungle. Il entend qu'elle l'appelle par des milliers de voix, avec le murmure des arbres, le cri des oiseaux…*
*Avec tous ses regrets et sa nostalgie éternelle pour son chant, le chant de la jungle.*

Les bruissements de la jungle sont suggérés par les ondulations murmurées des timbales, du piano, de la harpe et des cordes - violons et altos jouent sul ponticello (avec l'archet très proche du chevalet, pour obtenir des sonorités éthérées) bientôt rejoints par tout l'orchestre. La mélodie associée à Mowgli, jumelle de celle de la jungle, est énoncée plusieurs fois dans un rythme élargi et en imitation (les instruments s'imitent entre eux), générant une lente progression vers le point culminant de l'épisode.

### 2'46

*Voici le chant que lui chante la jungle :*

Cette peinture sonore de la vie nocturne dans la jungle débouche sur 3 nouvelles présentations du thème musical de Mowgli. Elles sont associées à un puissant *crescendo* orchestral rehaussé par l'éclat des cloches puis par celui des cymbales.

## VI – Les cris des animaux. Non troppo allegro - Allegro agitato - Più mosso

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=_68MJBDimMo**

*Cependant il ne peut oublier Shere Khan, le meurtrier de son père. Les animaux lui ont promis de le prévenir s'il revenait et c'est ainsi qu'un matin, alors qu'il fait boire les buffles à la fontaine près des bambous, il entend les cris d'alerte des créatures de la jungle : « Sauve-nous Mowgli, Shere Khan est de retour ! Sauve-nous ! »*
*Il se dépêche de ramener les buffles au village alors que résonnent les cris de panique des animaux qui s'enfuient, fous de terreur, devant la furie de Shere Khan.*

Soudain, l'atmosphère change : le trombone énonce en sourdine le motif inquiétant de Shere Khan, avant que réapparaisse un motif agressif et agité joué par tout l'orchestre. C'est celui de la traque, déjà entendu dans le 3e épisode de la Suite, qui accompagne la ruée des animaux fuyant avec Mowgli.

## VII - Mowgli cherche Shere Khan. Moderato

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=v4hXkqRKQ8E**

### Début

*Bravement, il prend son couteau et part dans la jungle à la recherche de son ennemi.*
*La jungle est pleine de mystères mais c'est sans peur qu'il s'avance à grandes enjambées.*

Les cordes et le hautbois s'emparent du thème musical de Mowgli, présenté en diminution rythmique (plus rapide que la version initiale). Le rythme de marche, souligné par la caisse claire et la petite cymbale indienne, suggère toute la détermination du jeune homme, au fur et à mesure que la mélodie évolue et s'anime.

### 1’36

*Maintenant ses pas se font plus furtifs, car qui sait où Shere Khan peut se tapir ?*

Une baisse de l’intensité sonore annonce le retour du tempo de marche initial, rythmant le thème de Mowgli, au cor anglais.

### 2’15

*Mowgli se met d’abord en quête de Kaa, le python, le sage, celui qui connaît toutes choses.*
*Le voici qui dort sur un rocher. « Kaa, où puis-je trouver notre ennemi ? Comment puis-je tuer Shere Khan ? »*
*« Tu dis qu’il dort près des bambous ? »*
*« Il a peur de l’eau, dis-tu, mais il m’y suivra si je le rends fou d’abord ? »*
*« Merci à toi, ô Kaa très sage, maintenant prends-moi sur ton dos. »*

Le thème de Kaa apparaît au contrebasson.

### 3’18

*« Remontons le courant pour trouver Shere Khan ! »*
*« Le voilà ! »*

Entraîné par le thème de Kaa et par les ondes fluides des bois, de la harpe, du piano et des cordes, Mowgli glisse sur le fleuve. Soudain, un cri *fortissimo* de l’orchestre révèle la présence de Shere Khan.

## VIII – La poursuite. Allegro agitato – Largamente

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=t540-X58XsY**

*« Shere Khan ! Chien galeux ! Toi l’assassin de mon père ! Toi l’ennemi de tous les animaux de la jungle ! Viens donc ici Shere Khan ! Poursuis-moi ! Attrape-moi ! Poursuis-moi ! Attrape-moi ! »*
*Il progresse d’arbre en arbre tandis qu’au sol se découpe la silhouette jaune de Shere Khan toujours à ses trousses.*
*Alors Mowgli plonge dans l’eau. Shere Khan s’arrête, effrayé par l’eau…*
*Mais Kaa avait raison, Mowgli l’a rendu fou et soudain, avec un rugissement terrible, voilà qu’il plonge lui aussi. Et là, sous l’eau, Mowgli plante son couteau dans la fourrure du tigre !*
*Shere Khan est mort ! Mowgli a vengé son père. Il a tué l’ennemi de la jungle. Il a tué Shere Khan !*

Le thème menaçant de Shere Khan survient aux cuivres. La poursuite s’engage alors, utilisant un dérivé du motif mélodique et rythmique des manières humaines déjà entendu. Une formule issue du thème de Shere Khan évoque le tigre guettant sa proie.

Le couteau planté dans le flan de Shere Khan arrache un dernier cri à l’animal : lancé par la trompette solo, *fortissimo* et *marcatissimo* (très fort et martelé), son thème prend un caractère désespéré, accentué par les articulations *fluttertongue* de la deuxième trompette. 5 accords violents assenés par le reste de l’orchestre viennent affirmer la fin de Shere Khan.

## IX - Victoire. Allegro giocoso

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=D9UKLkh8Fg8**

### Début

*Ainsi les animaux sont-ils de nouveau ses amis.*

Un thème jubilant à la trompette annonce la bonne nouvelle et l’arrivée du thème des Hommes, joyeux et enlevé.

Les thèmes de tous les animaux réapparaissent ensuite, chacun rendant grâce à Mowgli pour avoir rétabli la paix dans la jungle.

0’27
*Écoutez les trompettes des éléphants, le salut de Hathi*

0’45
*Le joyeux hululement des loups*

1’03
*Baloo l’ours ricane d’admiration*

1’20
*La hyène rit d’allégresse*

1’37
*Kaa, le sage, susurre un chant de satisfaction*

1’57
*Le peuple singe saute et jacasse joyeusement dans les arbres*

## X – Le contentement de Bagheera. Molto moderato :

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=H3AsVAmXPT8**

Début
*Quant à la panthère noire Bagheera, toujours aussi silencieuse que son ombre, elle n’en est pas moins heureuse elle aussi.*

0’48
*Le voici de nouveau entouré de ses amis, il est de nouveau Mowgli, chez lui dans la jungle. Leur tanière est sa tanière, leur chemin est son chemin, leur combat est son combat, leur vie est sa vie !*

La Suite se termine triomphalement avec le retour de la mélodie de Mowgli, qui s’amplifie et débouche dans un paroxyme sonore sur sa mélodie jumelle : le chant de la jungle entendu en introduction, joué *fortississimo grandioso* (très fort et grandiose) par tout l’orchestre.

# VI. ERIC TANGUY & INCANTO

## VI. 1. CARTE D'IDENTITÉ DE L'ŒUVRE

Titre : *Incanto*

Genre : Ouverture de concert, pour orchestre

Compositeur : Eric Tanguy

Composition : 2001

Création : janvier 2002, Lincoln Center, New York

Instrumentation : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en si b, 2 bassons, 2 cors en fa, 2 trompettes, timbales, cordes

Éric Tanguy, lors de la création mondiale de son œuvre *Lacrymosa*, au festival ArtenetrA, le 26 juillet 2013 - Maldoror des Esseintes/Creative Commons

## VI. 2. ERIC TANGUY (NÉ EN 1968)

### Un succès fulgurant

Eric Tanguy a aujourd'hui 53 ans. Issu d'une famille de mélomanes, il étudie tout d'abord le violon, puis la composition au Conservatoire de Paris. Il est très tôt récompensé par de nombreux prix, parmi lesquels le Prix Villa Médicis hors les murs (1989), le prix André-Caplet de l'Institut de France (1995) et deux fois le Prix des Victoires de la musique classique (Compositeur de l'année) en 2004 et 2008. Il est nommé Chevalier de l'ordre des Arts et des Lettres en 2004 et reçoit le Prix de la Sacem en 2012.

### A la recherche de son propre style

Pensionnaire à l'Académie de France à Rome (1993-1994), Éric Tanguy est remarqué par son aîné Henri Dutilleux qui l'invite au Tanglewood Music Center (académie annuelle pour les musiciens professionnels) aux Etats-Unis. A son retour de Rome, Eric Tanguy développe un langage de plus en plus personnel, dans lequel la réflexion importe autant que la spontanéité. Comme beaucoup de jeunes compositeurs, il entame un tour de France des résidences avec différents orchestres et bénéficie de commandes importantes en France et à l'étranger. En tant que violoniste, Eric Tanguy a longtemps joué dans des orchestres. Le son orchestral lui est familier et l'habite quand il compose de la musique : il sait faire sonner l'orchestre symphonique et jongler avec ses différentes possibilités expressives.

### Une œuvre prolifique

Largement influencé par l'œuvre des compositeurs Dutilleux (auquel il dédicace son œuvre symphonique *Intrada*), Chostakovitch ou encore Bartók, Éric Tanguy compose pour tout type d'effectif, de l'instrument seul au grand orchestre, de la voix accompagnée au chœur. Un grand nombre de ses œuvres concertantes sont destinées au violon, son premier instrument. Inspiré par la peinture, la littérature et la poésie, il collabore régulièrement avec ses amis le philosophe Michel Onfray et l'écrivain Philippe Le Guillou.

Eric Tanguy est aujourd'hui l'un des compositeurs français de sa génération les plus joués dans le monde. Il a acquis l'estime d'interprètes majeurs de notre temps, parmi lesquels le célèbre violoncelliste Mstislav Rostropovitch qui crée en 2001 son *Deuxième concerto pour violoncelle*.

## VI. 3. INCANTO

### Genèse

De 2001 à 2003, Eric Tanguy est compositeur en résidence à l'Orchestre de Bretagne qui crée plusieurs de ses œuvres orchestrales. Commande spécifique de l'Orchestre pour sa tournée aux Etats-Unis, *Incanto* a été interprétée pour la première fois en public en janvier 2002, au Lincoln Center de New York. Depuis, l'œuvre a été jouée plusieurs dizaines de fois en concert !

L'instrumentation choisie par Eric Tanguy, c'est-à-dire les instruments à vent par deux, est la plus courante dans nombre d'œuvres symphoniques des siècles derniers. Cet effectif a probablement contribué à la diffusion d'*Incanto*, choisie par les orchestres et les programmateurs pour sa facilité de mise en œuvre.

### Guide d'écoute

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=6y3sz82YDcg**

*Incanto* s'ouvre avec un chant agité des hautbois et des clarinettes, tout en rythmes syncopés (avec des accents décalés) qui créent une sensation d'instabilité. Les familles instrumentales de l'orchestre s'emparent tour à tour de ce motif, d'abord les cordes suivies des cuivres dans un nerveux relais de timbres. Dans *Incanto* comme dans la majorité de ses œuvres orchestrales, l'écriture d'Eric Tanguy est très virtuose. Elle semble se déployer dans un flot de sons continus, sans pauses ni silences, portée par une vigueur dynamique permanente.

Une deuxième section débute après une très courte transition, marquée par de brusques contrastes de nuances et des trémolos de tout le pupitre des cordes. La vitalité demeure, les timbales puis les cordes assurant une marcation rythmique rapide et régulière, tandis que de violents accents sont assénés sur les 1ers temps de chaque mesure à 3 temps. Les notes *staccato* (détachées) de la mélodie sont distribuées une par une aux trompettes, timbales et cordes, obligeant l'oreille à se déplacer perpétuellement. Puis c'est le retour du motif mélodique aux accents décalés, circulant d'un instrument à l'autre, sur un rythme obstiné (répété) des cors en sourdine.

La troisième section se distingue des deux précédentes par d'incessants changements de mesure (à 2, 3 ou 4 temps), générant un sentiment de déséquilibre et de course effrénée. Les brusques contrastes de nuances et le relais mélodique entre les familles instrumentales se poursuivent dans la même énergie rythmique.

Comme en miroir ou en symétrie de cette 3e section centrale, une quatrième section reprend le matériau musical entendu dans la deuxième partie puis, après une très courte transition, s'enchaîne à une cinquième section qui énonce à nouveau le chant agité entendu en ouverture.

Une section finale, ou *coda*, vient clore l'œuvre par un rappel de tous les motifs entendus, réaffirmant le sentiment de mouvement perpétuel et de fulgurance, et s'achevant sur un puissant accord de tout l'orchestre.

# VII. CAMILLE SAINT-SAËNS & LE CARNAVAL DES ANIMAUX (EXTRAITS)

## VII.1. CARTE D'IDENTITÉ DE L'ŒUVRE

Titre : *Le Carnaval des animaux*

Sous-titre : *Grande Fantaisie zoologique*

Genre : Suite pour ensemble instrumental

Compositeur : Camille Saint-Saëns

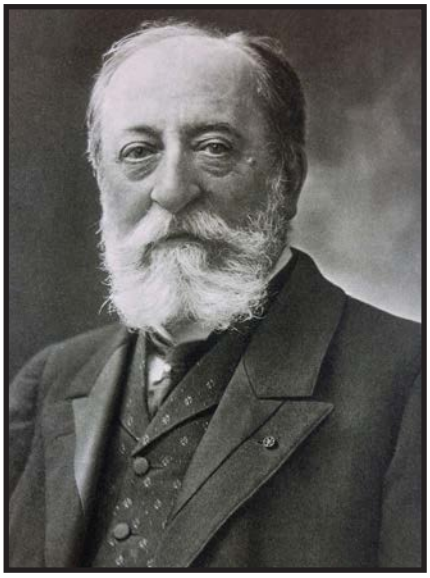
Composition : février 1886 dans un petit village autrichien près de Vienne

Création : 9 mars 1886 à l'occasion du Mardi gras, à Paris chez le violoncelliste Charles Joseph Lebouc

Forme : 14 mouvements.

Extraits joués au concert : 2. *Poules et Coqs* ; 13. *Le Cygne*

Instrumentation : 1 flûte (également piccolo), 1 clarinette, 1 xylophone, 2 pianos, 1 célesta (ou bien 1 glockenspiel), 2 violons, 1 alto, 1 violoncelle, 1 contrebasse



Portrait de Camille Saint-Saëns, par Nadar (ca. 1895) - Oronoz Leefoto

## VII. 2. CAMILLE SAINT-SAËNS (1835-1921)

### L'envol

Né en 1835 à Paris, Camille Saint-Saëns connaît une enfance de pianiste prodige. A cinq ans déjà, il veut devenir un « écriveur de musique ».[12] Camille Saint-Saëns donne son premier concert public à la salle Pleyel à 11 ans et étudie ensuite la composition et l'orgue. Il est nommé à la tribune d'instruments prestigieux : celui de Saint-Merry, puis celui de la Madeleine, l'une des églises les plus en vue de Paris où il est connu pour ses brillantes improvisations.

### Un compositeur attaché à la tradition

Saint-Saëns grandit sous l'influence des compositeurs romantiques tels que Berlioz, Mendelssohn ou Liszt. Bien qu'il ait vécu à la même époque que des compositeurs novateurs, tels que Debussy et Ravel par exemple, la majorité de la musique de Camille Saint-Saëns date d'avant 1900. Il ne remet pas

Saint-Saëns à 23 ans (caricature de Pauline Viardot) - www.musicologie.org

12. Camille Saint-Saëns, *Ecole buissonnière*, 1913

en cause le langage musical de son temps mais, par nature, il préfère revenir aux sources plutôt que d'expérimenter. Né en plein romantisme, il cherche à éviter la surenchère émotionnelle de ce mouvement et opte pour la sobriété.

## La défense de la musique française

En 1871, guidé par un nationalisme fervent, Camille Saint-Saëns participe à la création de la Société Nationale de Musique, destinée à promouvoir la jeune musique française, que le public de l'époque délaisse pour la musique étrangère et notamment celle de Richard Wagner. Cette société est à l'origine de plusieurs chefs d'œuvres : en 1894, elle offre la première audition du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* de Debussy.

## Une existence laborieuse

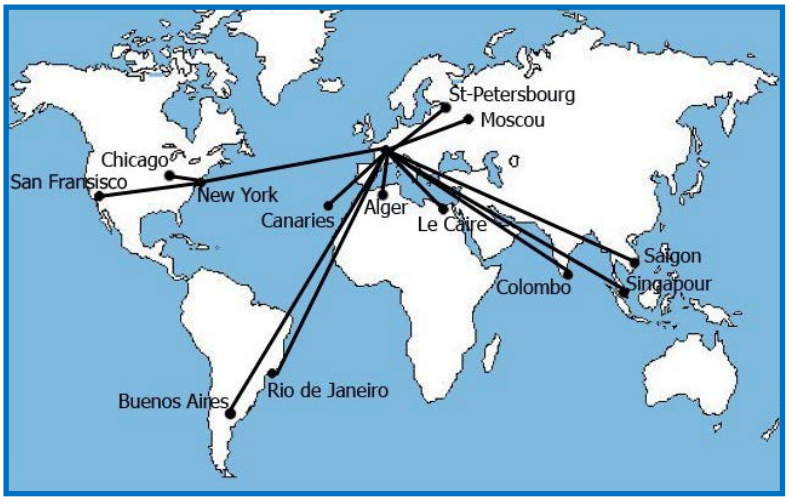
Virtuose du piano et de l'orgue, Camille Saint-Saëns partage sa vie entre les tournées de concerts dans le monde entier, la composition d'une œuvre prolifique et l'enseignement. Son incroyable activité ne ralentit pas jusqu'à sa mort, en 1921, dans sa 87e année.

## Une gloire en clair-obscur

Bien qu'il traverse de douloureuses épreuves personnelles, telles que la mort de ses deux jeunes fils l'année de ses 43 ans, Camille Saint-Saëns connaît la gloire : il est élu à l'Académie des Beaux-arts et promu officier de la Légion d'Honneur. Un compositeur espiègle et prodigieusement inventif, un musicien d'une immense érudition, adulé du public de l'époque, un artiste parfois attaqué et assez mal compris, mais qui a joué un rôle exceptionnel dans le renouveau de la musique française : Camille Saint-Saëns est tout cela à la fois.

## Une œuvre éclectique

Camille Saint-Saëns a composé dans tous les domaines de la musique (musique de chambre, opéras, musique de scène, œuvres religieuses, pour chœur, symphonies, concertos, poèmes symphoniques, œuvres pour orgue et pour piano et mélodies par dizaines). Mais c'est la musique symphonique qui tient la meilleure place dans son œuvre. Des poèmes symphoniques ainsi que plusieurs suites pour orchestre, parmi lesquelles *Le Carnaval des animaux*, ont largement contribué à établir sa renommée.




Les voyages de Camille Saint-Saëns

# VII. 3. LE CARNAVAL DES ANIMAUX (EXTRAITS)

## Genèse

En 1886, Camille Saint-Saëns est un compositeur et un virtuose du piano et de l'orgue reconnu. Après une tournée de concerts à l'étranger, il compose *Le Carnaval des animaux* dans les environs de Vienne, en Autriche. Cette œuvre, que l'on associe immédiatement au nom de Saint-Saëns, est un sommet de légèreté, d'ironie, voire d'humour acerbe. Elle consiste en une suite de 14 courts morceaux parodiant des compositeurs célèbres (Liszt, Offenbach, Berlioz, Mendelssohn, Rossini…)

A travers ces tableaux moqueurs, le compositeur décrit toute une galerie d'animaux, dont certains sont de bien curieux spécimens. Leur caractère facétieux et caricatural, associé à l'idée de carnaval, font figure d'exception dans l'œuvre très sérieuse de Camille Saint-Saëns ! Avec l'écriture de cette Fantaisie, le compositeur semble s'octroyer un moment de légèreté mais, soucieux de sa réputation, il interdit qu'elles soient jouées en public de son vivant…

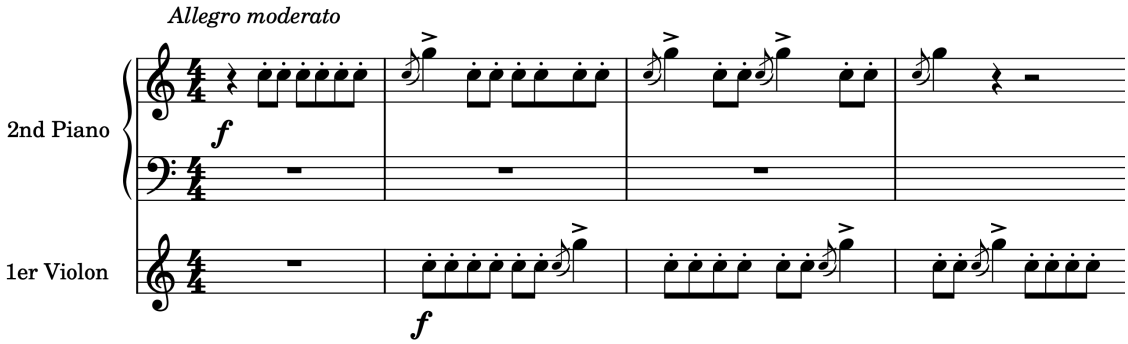
## Guide d'écoute

### 2. Poules et coqs (0'45)

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=5_-8Mnrw7bI**

La poule fait son apparition dans une célèbre pièce pour clavecin de Jean-Philippe Rameau, *La Poule*, issue d'une suite composée en 1728. Respighi en reprend le thème principal imitant l'animal qui picore.

Chez Camille Saint-Saëns, le caquètement des volailles est figuré par la clarinette, les 2 pianos, le violon et l'alto : des sons *staccato* (détachés), joués *forte (f)*, en imitation (les instruments s'imitent entre eux), évoquent l'effervescence de la basse-cour.




Des « cocorico » fiers et haut perchés, lancés par les pianos puis la clarinette, tentent d'interrompre le bavardage des poules : peine perdue ! Celles-ci poursuivent leur caquètement agité, semblant même se moquer du coq, avant que les deux pianos les interrompent en assenant un accord autoritaire qui clôture la pièce.

### 13. Le cygne

➲**https://www.youtube.com/watch?v=OCHqXuuWI8E&list=RDOCHqXuuWI8E&index=1**

Si la dérision est au cœur du discours musical de l'œuvre, Saint-Saëns donne néanmoins un caractère plus émouvant et méditatif à certaines pièces. Le cygne, incarné par le violoncelle, chante ici une mélodie langoureuse et pathétique, glissant paisiblement sur le flot régulier des ondelettes (accords arpégés, dont les notes sont égrénées) des deux pianos. A la fin de cette « noble bêtise » (selon les mots de Saint-Saëns), l'étirement de la mélodie et le tarissement des arpèges de piano suggèrent l'éloignement ou l'assoupissement de l'élégant animal.

# VIII. NIKOLAÏ RIMSKY-KORSAKOV & LE VOL DU BOURDON

## VIII. 1. CARTE D'IDENTITÉ DE L'ŒUVRE

Titre : *Le Vol du bourdon*

Genre : interlude pour orchestre symphonique

Compositeur : Nikolaï Rimsky-Korsakov

Signe particulier : extrait de la Suite tirée de l'opéra *Le Conte du tsar Saltan*

Date de composition : 1899-1900

Date de création : décembre 1900

Instrumentation : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales, cymbales, cordes

N. Rimsky-korsakov - Samour, Petersburg - *Die berühmten Musiker,* Kunstverlag Lucien Mazenod, Genf 1946

## VIII. 2. NIKOLAÏ RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908)

### L'influence du Groupe des Cinq

Nikolaï Rimsky-Korsakov étudie à l'Ecole Navale de Saint-Pétersbourg, en Russie, tout en prenant des leçons de piano. Il compose ses premières œuvres sous l'égide de Balakirev, fondateur du futur Groupe des Cinq rassemblant également César Cui, Alexandre Borodine et Modest Moussorgski. Ces compositeurs font renaître une musique typiquement russe en s'appuyant sur les chants religieux de l'église orthodoxe et sur le folklore de leur pays. Dans leurs œuvres vocales, ils recherchent une fusion de la musique et du texte. Nikolaï Rimsky-Korsakov publie en 1878 un recueil de cent chants populaires russes, dont il utilise de nombreuses mélodies dans ses compositions.

### La reconnaissance

Devenu officier de marine, Nikolaï Rimsky-Korsakov abandonne finalement cette carrière pour se consacrer entièrement à la musique. Désireux de perfectionner sa formation musicale autodidacte, il devient l'élève de Tchaïkovski avec lequel il étudie par correspondance. Il est nommé professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg où il a notamment pour élèves Serge Prokofiev et Igor Stravinsky. Au tournant du siècle, il acquiert un grand renom au sein de la vie musicale russe, en tant qu'inspecteur des orchestres de la Marine (période durant laquelle il apprend à jouer lui-même tous les instruments de l'orchestre), puis assistant de Balakirev à la Chapelle Impériale, ou encore chef d'orchestre des Concerts Symphoniques Russes à partir de 1886.

### Le don de l'orchestration

C'est surtout à son immense talent d'orchestrateur que Nikolaï Rimsky-Korsakov doit sa reconnaissance : influencé par Berlioz, auquel il vouait un véritable culte, il connaît précisément les possibilités techniques et les faiblesse de chaque instrument, et combine les couleurs orchestrales avec une grande virtuosité.
La musique composée par Nikolaï Rimsky-Korsakov est presque exclusivement symphonique ou lyrique. Dans ce domaine, il est ainsi le compositeur le plus prolifique de son pays, avec 15 opéras. Mais c'est dans les œuvres orchestrales « à programme » - basées sur un argument préexistant à la musique » -, de forme libre, qu'il excelle réellement. Il y fait revivre les traditions nationales russes (les contes féériques, les

épopées et les légendes populaires) qui le fascinent tant.
Précis et consciencieux, Nikolaï Rimsky-Korsakov révise et achève les pages de ses confrères, avec une liberté souvent contestée. Mais c'est grâce à lui que sont aujourd'hui connus les grands opéras de Moussorgski et de Borodine.

## VIII. 3. LE VOL DU BOURDON

### Genèse

C'est *Le conte du tsar Saltan*, un conte merveilleux en vers écrit par Pouchkine en 1831, qui inspire à Nikolaï Rimsky-Korsakov un opéra en 4 actes du même nom. Le livret, écrit par Vladimir Belski, raconte comment un cygne magique donne au Prince Gvidon Saltanovich le pouvoir de se transformer en bourdon pour aller rejoindre en cachette son père, le tsar Saltan. Espiègle, le Prince est souvent l'objet de remontrances de la part de ses tantes. Afin de se venger, il se plaît à tournoyer autour d'elles sous cette forme de bourdon, et à les piquer sans merci.

Nikolaï Rimsky-Korsakov a donné un tel relief au *Vol du Bourdon*, l'interlude musical correspondant à cette transformation magique, qu'il est aujourd'hui le l'extrait le plus connu de l'opéra, occultant même ce dernier par sa virtuosité devenue légendaire.

L'interlude intervient deux fois dans l'opéra, sous des formes orchestrales différentes, lorsque l'insecte apparaît. Lors de la première métamorphose du Prince en insecte, les indications scéniques mentionnent : Gvidon descend de la côte vers la mer. Hors de l'eau vole un bourdon, tourbillonnant autour du cygne.

Le cygne magique chante alors, dans l'opéra, durant la première partie du vol :

*Eh bien, maintenant, mon bourdon, en avant,*
*rattrape le navire sur la mer,*
*ralentis doucement,*
*pénètre dans la fissure un peu plus loin.*
*Bonne chance, Gvidon, vole,*
*mais ne reste pas longtemps !*

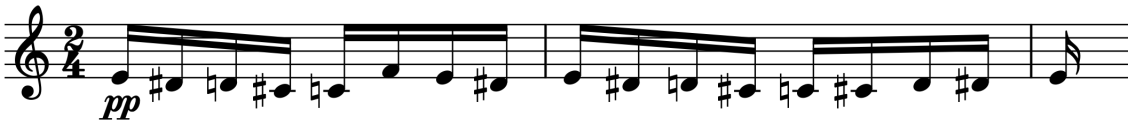
Nikolaï Rimsky-Korsakov a extrait de son opéra une suite orchestrale en 3 parties, chacune précédée de la lecture du texte du conte correspondant. C'est un extrait de cette suite qu'interprète l'Orchestre de Paris.

### Guide d'écoute

➲ **https://www.youtube.com/watch?v=Tyabum3Qnow**

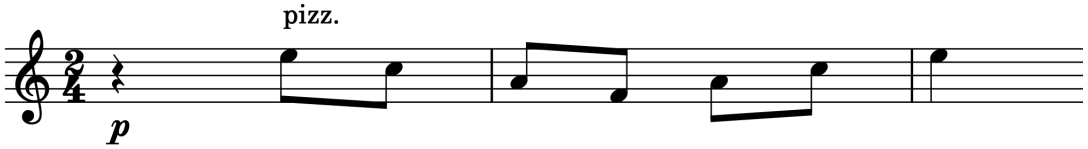
Appartenant au genre descriptif, *Le Vol du Bourdon* fait entendre le bruit caractéristique du mouvement zigzaguant de l'insecte grâce à deux thèmes musicaux issus de l'opéra et associés au Prince Gvidon :

Le premier thème est constitué de montées et descentes de notes conjointes appelées gammes chromatiques, jouées dans un tempo très rapide – *Vivace* – et écrites en double-croches serrées. Elles sont confiées essentiellement aux violons et aux instruments solistes de la famille des bois (piccolo, flûte, clarinette) :



L'éloignement du bourdon, à la fin du morceau, est nettement figuré par les courtes gammes chromatiques de la clarinette et de la flûte soliste, s'échappant vers l'aigu.

Nikolaï Rimsky-Korsakov fait le plus souvent entendre le deuxième thème en *pizzicati* ou dans une articulation *staccato* (détachée), figurant par cette orchestration fine la légèreté de l'insecte :




De la même manière, il confie aux instruments à cordes un accompagnement joué essentiellement en *pizzicato* ou en trémolos.

Les nuances décrivent également le bourdon tourbillonnant par des *crescendo - decrescendo* rapides et des *sforzendo* (« coups de poings », en donnant plus de force d'un coup) qui créent de brusques contrastes dynamiques, des accents évoquant les assauts de l'insecte contre ses tantes.
On distingue deux parties dans *Le Vol du Bourdon* : après une très courte introduction des flûtes et des violons, la première partie est essentiellement jouée dans une nuance douce, *piano* ou *pianissimo*. L'orchestre au complet reprend ensuite, *forte* (fort), le thème chromatique initial, avant la courte *coda* (conclusion) figurant l'éloignement du bourdon.

La virtuosité réclamée par *Le Vol du bourdon* a incité beaucoup d'instrumentistes à s'y mesurer, en adaptant la partition à d'autres instruments solistes, en créant des versions contemporaines, rock ou expérimentales…

Portrait de Nikolaï Rimsky-Korsakov, 1905-1906, extrait de la revue *Musica* n° 39, décembre 1905. Gallica BnF

# IX. ACTIVITÉS

## IX. 1. POUR SE PRÉPARER AU CONCERT

### Tous niveaux :

- Découvrir les instruments de l'orchestre symphonique grâce aux vidéos présentées par les musiciens de l'Orchestre de Paris, et testez vos connaissances avec un jeu interactif. https://www.orchestredeparis.com/figuresdenotes/

- En écho à l'activité précédente, réaliser quelques expériences scientifiques sur le son (voir le livre *L'orchestre, des instruments à la musique* paru en 2007 chez Albin Michel Jeunesse) et/ou fabriquer ses propres instruments de musique, à partir de matériaux récupérés. De nombreux tutoriels sont disponibles sur le web.

- Imaginer et réaliser une affiche du concert : titre, date, interprètes, œuvres, illustration.s, etc.

- S'approprier le sens des mots du lexique (Chapitre « Avant de commencer ») présenté au début de ce dossier.

### Cycle 3 :

- En lien avec le programme d'Histoire Géographie, explorer l'environnement et le contexte culturel, scientifique, politique dans lesquels ont vécu les compositeurs Camille Saint-Saëns, Nikolaï Rimsky-Korsakov et Miklós Rózsa ainsi que l'écrivain Rudyard Kipling.

## IX. 2. POUR ALLER PLUS LOIN

### Tous niveaux :

- **Les animaux et la nature en musique**

Les animaux et la nature sont une source d'inspiration pour les artistes, à toutes les périodes de l'histoire et dans le monde entier. De nombreux compositeurs en ont ainsi fait le sujet d'œuvres musicales. Il est possible d'explorer ces dernières en les décrivant et éventuellement en les comparant.

➲ Exemples de questions ou consignes pour guider l'écoute et amorcer la réflexion :

- Dessiner les animaux, réels ou fictifs, imaginés à l'écoute du *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns, du *Vol du Bourdon* de Nikolaï Rimsky-Korsakov, ou de l'une des œuvres citées en exemple ci-dessous.

- Quel est le tempo (lent ou rapide), le registre (grave ou aigu), la nuance (doux ou fort), le timbre (le ou les instrument.s choisi.s par le compositeur) ?

- À quelle matière, texture, caractère (piquant, soyeux, lourd, transparent, ennuyeux, amoureux, etc.) cet extrait fait-il penser ?

- À l'écoute de cet extrait, peut-on imaginer un personnage, un paysage, une action ?

- Comment pourrait-on dessiner ce que l'on entend ? Avec quelles couleurs, quelles formes, quelle place dans l'espace, quelle taille ?

- Comment sont organisés les sons dans le temps ?

Plusieurs versions (animées ou non) du *Vol du Bourdon* existent sur le net : écoutez et comparez-les :
https://www.youtube.com/watch?v=X14kC-sEH0I
https://www.youtube.com/watch?v=5LGYGxtozgg&t=31s
https://www.youtube.com/watch?v=b-6GGRRUVnI
- Quels sont les instruments principaux pour chaque version, pour le thème A, pour le thème B ?

➲ Exemples d'œuvres :
- *La poule*, de Jean-Philippe Rameau (qui a inspiré Poules et coqs, 2e tableau du *Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns)
- *Gli Ucelli* (Les Oiseaux), de Ottorino Respighi
- *Le chant du Rossignol*, d'Igor Stravinski
- *L'oiseau de feu*, d'Igor Stravinski
- *L'enfant et les sortilèges*, de Maurice Ravel
- *Pierre et le Loup*, de Sergueï Prokofiev
- *La Petite renarde rusée*, de Leoš Janáček
- *Le festin de l'Araignée*, d'Albert Roussel
- *Réveil des oiseaux*, d'Olivier Messiaen

➲ Retrouvez de nombreuses ressources pédagogiques sur ces œuvres (extraits audio et vidéo, œuvres picturales, fiches sur les œuvres, etc.) sur le site Philharmonie de Paris à la demande, et sur le portail Eduthèque :
- Les animaux en musique :
  https://pad.philharmoniedeparis.fr/contexte-les-animaux-en-musique.aspx
- Musique et nature
  https://pad.philharmoniedeparis.fr/contexte-musique-et-nature.aspx

➲ Retrouvez une sélection d'œuvres du musée de la musique :
- sur le thème du bestiaire : https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/le-bestiaire.aspx
- sur le thème des oiseaux : https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/l-oiseau.aspx
- sur le thème des insectes : https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/l-insecte.aspx

## o **Musique et littérature**

➲ A l'occasion du quatrième centenaire de Jean de La Fontaine, participez au concours « Fête des Fables, faites des fables ! » organisé par le Ministère de l'Education Nationale et l'Institut de France :
https://eduscol.education.fr/2362/en-2021-fetons-la-fontaine
Vous trouverez également sur cette page de nombreuses ressources d'accompagnement de projets pédagogiques aux cycles 2 et 3 :

➲ https://julien-joubert.net/produit/trois-fables-de-la-fontaine/
Le compositeur Julien Joubert a écrit Trois Fables de la Fontaine (*Le rat de ville et le rat des champs, Le corbeau et le renard* et *La cigale et la fourmi)*, avec une mélodie facile, à chanter dès 7 ans. Les fichiers audios et la partitions sont téléchargeables gratuitement en ligne via le lien ci-dessus.

## Cycle 2 :

- **La musique descriptive**

Découvrez *La course, une histoire pour percevoir les tempos*, d'après *Le Carnaval des animaux* de Camille Saint-Saëns, sur le portail Eduthèque :
https://edutheque.philharmoniedeparis.fr/la-course-carnaval-des-animaux-saint-saens.aspx

## Cycle 3 :

- **La musique descriptive**

Téléchargez la fiche pédagogique proposée par Catherine Goxe, Conseillère pédagogique en éducation musicale, sur le thème Musique et paysage (des définitions et de nombreux exemples commentés d'œuvres musicales) :
http://education-artistique21.ac-dijon.fr/IMG/pdf/musique_paysages.pdf

- **Orchestration et *leitmotive***

Réalisez en classe l'orchestration d'un court récit, existant ou inventé, ayant pour thème la nature ou les animaux. Voici une proposition de consignes pour amorcer l'activité :

- Grâce aux petits instruments de musique éventuellement disponibles dans votre établissement, ou sur tout type de corps sonore (matériel de la classe, etc.), cherchez avec les élèves différents modes de jeux (par exemple, comment produire 3 sons différents avec chaque instrument/corps sonore?) et caractérisez-les (fort ou doux ? grave ou aigu ? long ou court ? Quelle texture, émotion, caractère ?)
- A partir de ces recherches et de la voix parlée ou chantée, inventez et construisez un paysage sonore (cf. fiche Musique et paysage proposée ci-dessus)
- A partir des étapes précédentes : à la manière de Miklós Rózsa et/ou en vous inspirant des œuvres de musique descriptive écoutées en classe, inventez un leitmotiv pour chacun des personnages, des lieux, des idées ou des sentiments intervenant dans l'histoire. Choisissez les instruments et les paramètres de jeu, organisez ces leitmotive dans votre paysage sonore et créez votre ou vos morceaux de musique descriptive.

- **Musique et cinéma**

https://cinema.lumni.fr/edutheque/films
*Lumni Cinéma* s'adresse aux enseignants du second degré, mais certaines ressources sont accessibles au 1er degré via le portail Éduthèque. On y trouvera notamment des œuvres où la musique a une place de choix (*West Side Story, Les Demoiselles de Rochefort, Cléo de cinq à sept, Les Parapluies de Cherbourg, Charlot musicien, Les Indes galantes…*)

# X. SOURCES

## Miklós Rózsa


- *Miklós Rózsa, un compositeur occulté par l'image*, article paru dans la revue *Ecouter voir* n°65, mai 1997, pp. 22 à 25
- *Jungle Book*, L'Avant-scène Théâtre, n°1464, Juin 2019
- Rudyard Kipling, *Le livre de la jungle*, Poche, 1988
- Rudyard Kipling, *Le Second livre de la jungle*, Poche, 1988
- Miklós Rózsa, *Double life, The autobiography of Miklós Rózsa*, Midas Books, 1982
- *Rudyard Kipling's Jungle Book*, CD Chandos © 2014 Andrew Knowles, traduction Francis Marchal
- Alexandre Raveleau, *Musiques de films, Une autre histoire du cinéma*, Chronique Editions, 2018
- *The Jungle Book, A Suite based on Rudyard's Kipling's tale* for narrator and orchestra (partition), Broude Brothers, New York, 1972 (traduction française : Delphine Malik)
- *Rudyard Kipling's Jungle Book*, film de ZoltanKorda (1942) : https://www.youtube.com/watch?v=_To4c6f77To


## Eric Tanguy


- *Eric Tanguy à propos de Incanto*, vidéo produite par Universal Music Publishing Classical : https://www.youtube.com/watch?v=pbB9sSSzl-k
- *Incanto* pour orchestre (partition), Salabert, Paris, 2001


## Camille Saint-Saëns


- Jean Gallois, *Camille Saint-Saëns*, Paris, Mardaga, 2004
- Michel Faure, *Musique et Société du Second Empire aux années vingt, autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Flammarion, Paris, 1985


## Nikolaï Rimsky-Korsakov


- *Flight of the Bumblebee, from* « *Tsar Saltan* » (partition), Kalmus orchestra Library, Etats-Unis