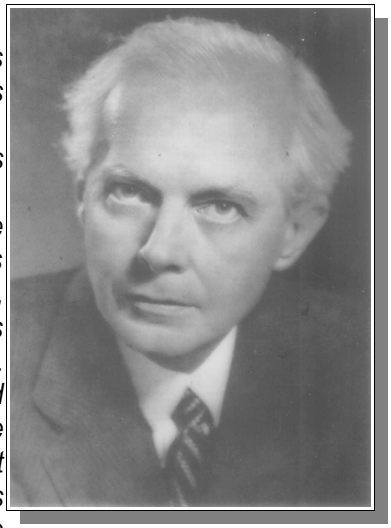
Danses Populaires Roumaines
Béla Bartok (1881-1945)

Les Danses Populaires Roumaines sont d'abord écrites pour le piano à quatre mains en 1915. Ce n'est qu'en 1917 que Bartok en réalisera une transcription pour petit orchestre. Il souhaitait avec cet arrangement préserver le caractère intime et alerte de ces danses en évitant l'écueil de l'orchestre symphonique.
Bartok n'est pas l'auteur de ces mélodies, qu'il a recueillies au cours de plusieurs voyages, utilisant pour cela une technique de pointe d'enregistrement (Annexe I). Son apport personnel de compositeur se mesure aux harmonies originales grâce auxquelles il maintient constamment l'intérêt de l'auditeur.



Les Danses Populaires Roumaines sont parmi les pages les plus accessibles du compositeur hongrois. Cette guirlande de courtes pièces caractéristiques invite l'auditeur à un plaisant voyage en terre roumaine.
Pourquoi Bartok s'est-il intéressé aux danses d'un pays étranger ? Les frontières d'aujourd'hui sont bien différentes de celles de l'Europe de 1915.
L'empire Austro-Hongrois embrassait plusieurs nationalités, réunies pour de simples raisons géographiques au sein de la double monarchie : aux Germains (Autrichiens) et Hongrois, il faut aussi ajouter des Slaves -Polonais, Tchèques, Slovaques, Ukrainiens, Ruthènes, Serbes, Croates, Slovènes-, des latins -Roumains, Italiens. Nous aurions grand tort d'oublier une nationalité n'entrant dans aucune de ces classifications, celle des Tziganes, parmi les multiples autres minorités nationales.

L'Empire Austro-Hongrois

Ainsi, Béla Bartok, né dans le Banat, région située au confluent de trois cultures serbe, hongroise et roumaine, ne pouvait-il pas ignorer les trésors musicaux d'Europe centrale et du Sud. En s'intéressant à des danses de Transylvanie, Bartok se penche sur le patrimoine musicale d'un région hongroise. Ce n'est qu'après la Grande Guerre et le Traité de Versailles que cette région rejoint la Moldo-Valachie pour former la république roumaine. Ces Danses hongroises de Transylvanie s'appelleront désormais les Danses Populaires Roumaines.(Annexe II)

La Roumanie

Bartok en Transylvanie

Analyse & pistes pédagogiques

Ces danses sont au nombre de sept. Les trois dernières sont jouées enchaînées.

N°1 : « Joc cu bâta » (Allegro moderato).

Cette Danse du bâton serait originaire du nord de la Transylvanie, plus précisément de Maros-Tudra, dans le Mures. Les danseurs utilisent le bâton pour marquer fermement le rythme de cette danse -un jeu (autre sens du mot joc).

N°2 : « Brâul » (Allegro)

Le Braul (prononcer « bre-oul ») est un large foulard dont les paysans, hommes comme femmes, se ceignent la taille. Cette danseaux harmonies si délicates vient de Egres (Târgu Mures).

N°3 : Pe loc (Moderato)

De la même région que la précédente, cette troisième danse est lente, propice à la méditation. Pe loc signifie Sur place. La fragile beauté de cette musique au ton pastoral doit beaucoup au respect du tempo.

N°4 : Buciumeana (Moderato)

Le titre de cette quatrième danse a longtemps nourri l'imagination des musiciens. Le bucium, instrument proche de l'alphorn de nos Alpes, n'est-il pas carctéristique de la musique populaire roumaine ?

« Les sons produits par l'alphorn (en roumain « Buccium ») n'avaient rien à voir avec ceux de la musique « normale ». Je sais aujourd'hui que cela tient au fait que l'alphorn ne produit que des sons naturels et que les sons harmoniques 5 et 7 (autrement dit la tierce majeure et la septième mineure) sonnent « faux », à savoir plus bas que sur un piano par exemple. C'est précisément ce « faux » qui est en réalité parfaitement juste puisqu' il correspond à la pureté acoustique, qui fait toute la magie de l'alphorn. »
György Ligeti, compositeur hongrois.

Un joueur de bucium

Bartok a-t-il cherché, avant Ligeti, à retranscrire le son de l'alphorn dans cette danse ?
Pour excitante qu'elle soit, l'hypothèse est fausse. Le nom de cette danse se réfère à celui d'une petite ville de la province de Mures.

N°5 : Poarga românească (Allegro)

Retour à un tempo rapide avec cette cinquième danse, recueillie dans la povince de Bihor. Le titre de Poarga est une déformation d'un mot populaire de Transylvanie, Porka, lui-même issu de la Polka thchèque. Le nom de la danse a varié au fil des voyages des musiciens populaires qui parcouraient l'Europe, tout comme la danse elle-même, bien éloignée de la polka bohémienne.

N°6 : Maruntel (L'Istesso tempo)

Maruntel -prononcer « maroun-tsel »- désigne quelque chose de minuscule. En l'occurrence, les pas des danseurs s'ils veulent suivre ce rythme rapide provenant, comme la Polka précédente, de la ville de Beius (en Hongrie, Belenyes).

N°7 : Maruntel (Allegro vivace)

La dernière danse, enchaînée à la précédente sur un nouveau rythme de Maruntel (ville de Nyagra), offre une conclusion idéale à ce court cycle de danses transylvaines.

Généralités

I. Joc cu Bâta	**II.Brâul**	**III.Pe loc**	**IV.Buciumeana**	**V.Porga Românească**	**VI.Maruntel VII.Maruntel**	
Molto moderato 2/4	*Allegro* 2/4	*Moderato* 2/4	*Andante* ¾	*Allegro* ¾ + ¾ + 2/4	*L'Istesso tempo* 2/4	*Allegro vivace* 2/4
Clarinettes en sib (2) + Cordes frottées	Clarinettes en sib (2) + Cordes frottées	Flûte piccolo + Clarinettes en sib (2) + Cordes frottées	Flûtes traversières 1& 2 + Clarinettes en sib (2) + Violon solo + Cordes frottées	Flûtes traversières (2) + Clarinettes en la (2) + Bassons (2) + Cordes frottées	Flûtes traversières (2) + Clarinettes en la (2) + Bassons (2) + Cors en Fa (2) + Cordes frottées	Flûtes traversières (2) + Clarinettes en la (2) + Bassons (2) + Cors en Fa (2) + Cordes frottées
Violons 1 avec une doublure aux Clarinettes en sib	*Clarinette solo puis clarinette doublées aux violons 1*	*Flûte piccolo*	*Violon solo puis Flûtes traversières (2) + Violons 1 (divisés)*	*Violons 1 puis Violoncelles doublés aux Contrebasses, Altos et Bassons*	*Violons 1 & 2*	*Violons 1 puis violons 1 avec une doublure à la flûte piccolo*

Nous constatons que la façon dont Bartok a ordonné ses sept danses ne doit rien au hasard. Si nous considérons que les deux Marutels (danses n°6 et 7) sont enchaînées, nous remarquons qu'elles fonctionnent par couples : les deux premières, allegro moderato et allegro, suivies des danses lentes n°3 et 4, pour conclure sur la Poarga Românească, allegro et les Maruntels, l'istesso tempo et allegro vivace. L'orchestration s'étoffe au fil des danses.

Nous notons aussi une unité de style dans cette suite de danses :

- toutes les danses sont construites en deux parties,
- la phrase mélodique est toujours répétées deux fois,
- la carrure est toujours de quatre mesures sauf pour la danse n°5 (Poarga Românească) où elle est de trois mesures (¾ + ¾ + 2/4)

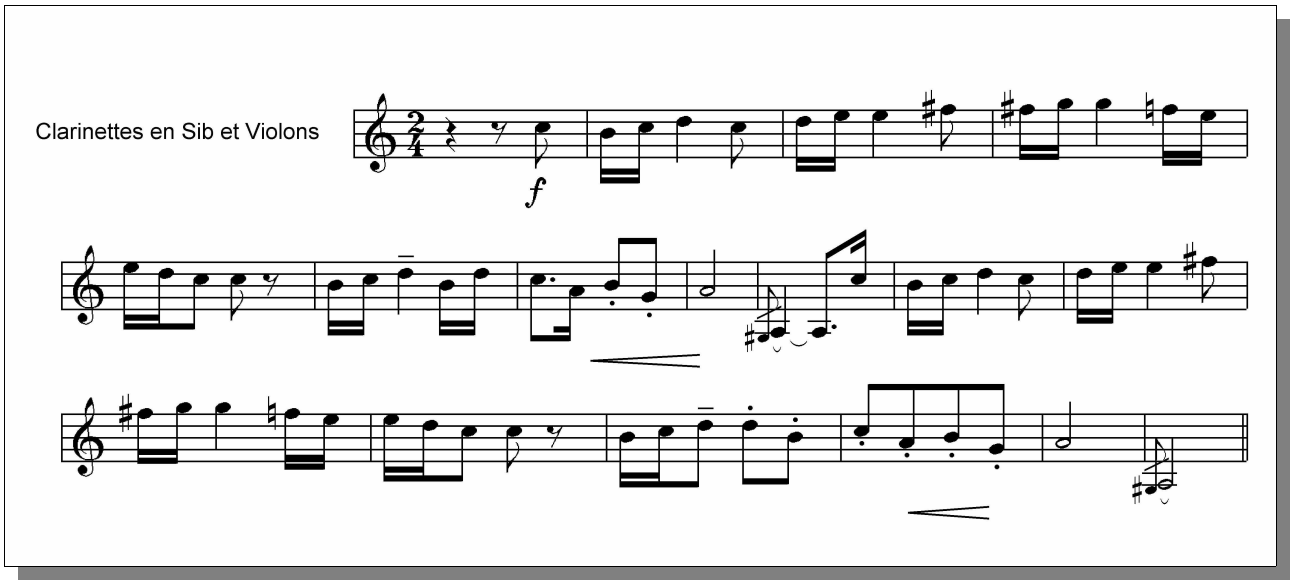
I. « Joc cu bâta »

Structure	Introduction	A				B					
Carrure (la répétition est grisée)		4	4	4	4	8(4+4)	4	4	8(4+4)	4	4

Mode de La: indécision de la tierce majeure/mineure type de la musique populaire d'Europe centrale. La mélodie est jouée aux violons 1 doublés par les deux clarinettes en sib. Dans cette danse, nous mesurons l'apport harmonique de Bartok qui surprend l'auditeur à chaque reprise de l'élément mélodique.

Travail pédagogique :

- *Chanter : les élèves chanteront la partie mélodique A à l'octave inférieure (partition ci-dessous).*
- *Percevoir les différentes harmonisations d'un même élément mélodique : l'orchestre interprète uniquement l'accompagnement (violons 2, altos, violoncelles et contrebasses) des mesures 5 avec l'anachrouse à 12 puis des mesures 12 avec l'anachrouse à 20.*
- *Découvrir : mesures 33 à 36, partie des violons 1 → effet sonore : cordes à vides de la et de mi combinées avec un mi 4ème en pizzicati.*

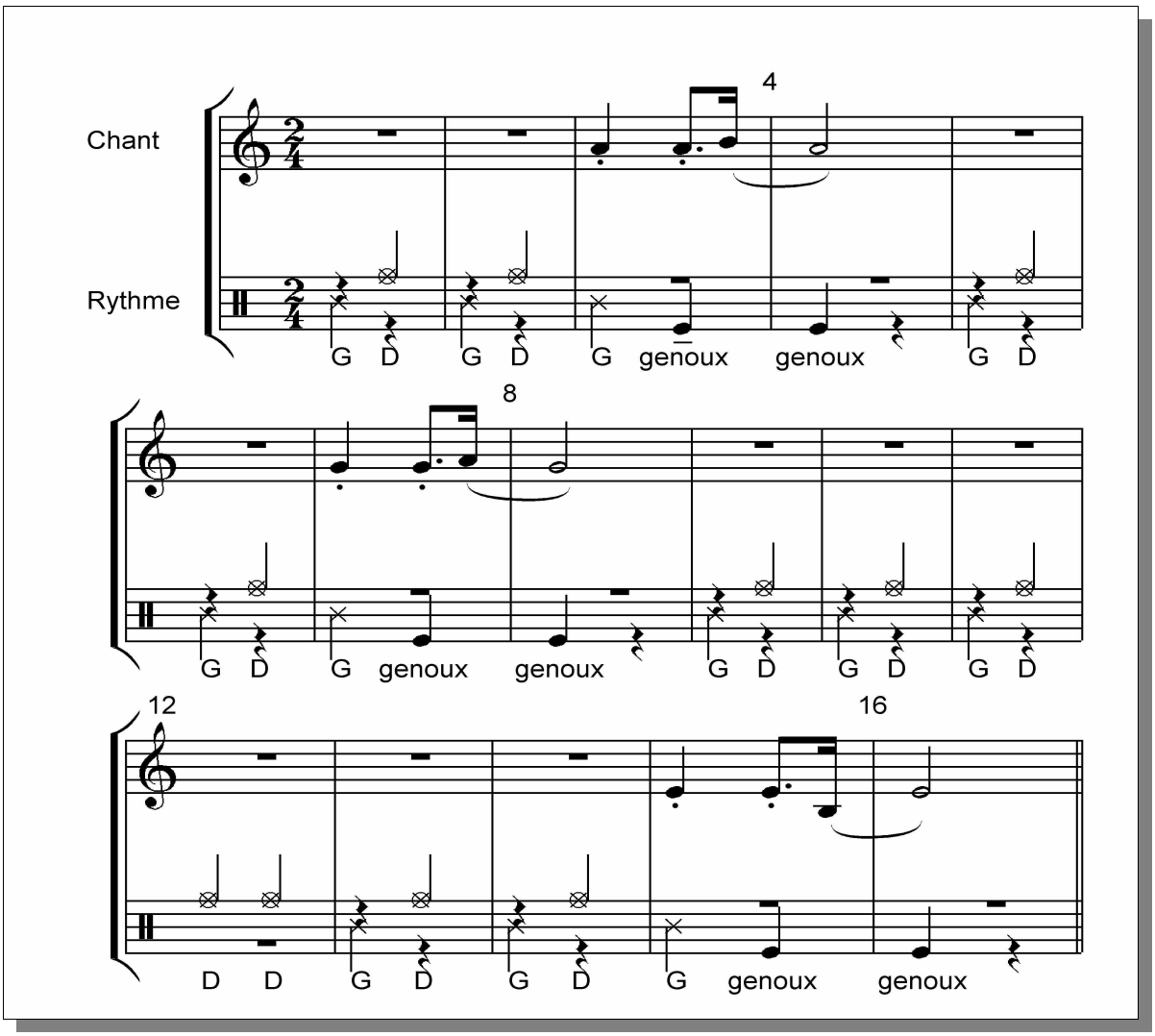


II. « Brâul ».

A				A'			
4	4	4	4	4	4	4	4
Mélodie à la clarinette solo Les cordes accompagnent sur un rythme caractéristique qui combine deux modes de jeu : pizzicato et arco. Nuance : p				*Reprise de la mélodie à l'octave supérieure à la clarinette doublée par les violons 1. Nuance : mf*			

Travail pédagogique :

- *Chanter : voir montage ci-dessous. Prendre conscience de la récurrence d'une formule mélodico-rythmique.*
- *Jouer : réaliser l'accompagnement rythmique en percussions corporelles (voir montage ci-dessous).*



III. « Pe loc ».

Structure	***Introduction***	***A***				***A'***				***Coda***
Harmonisation	*4 mesures*	*Si-Fa : Double bourdon*				*Ré-La puis évolution chromatique vers un mode de Si (en coda)*				*4 mesures*
		a	*a'*	*b*	*b'*	*c*	*c'*	*b*	*b'*	*Tête de l'élément mélodique a.*

La mélodie est jouée par <u>la flûte piccolo</u> qui n'est pas sans évoquer les flûtes de berger typiques de Roumanie, en particulier la flûtes appelée *fluier* (voir photographie ci-contre), ce qui lui confère cette fragile beauté pastorale.

Cette atmosphère est renforcé dans la partie A par l'utilisation de quintes à vide dans l'accompagnement et d'un bourdon en longues tenues aux clarinettes en sib.

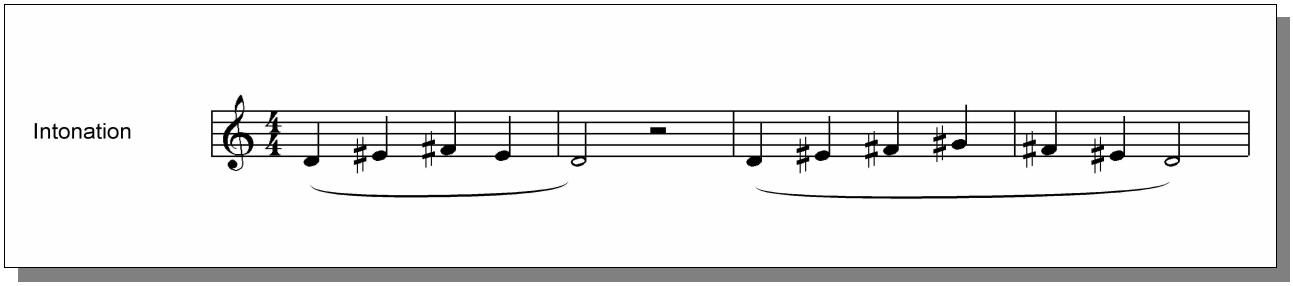
La mélodie semble être de grandes broderies autour de deux notes-pôles : Ré et Do.

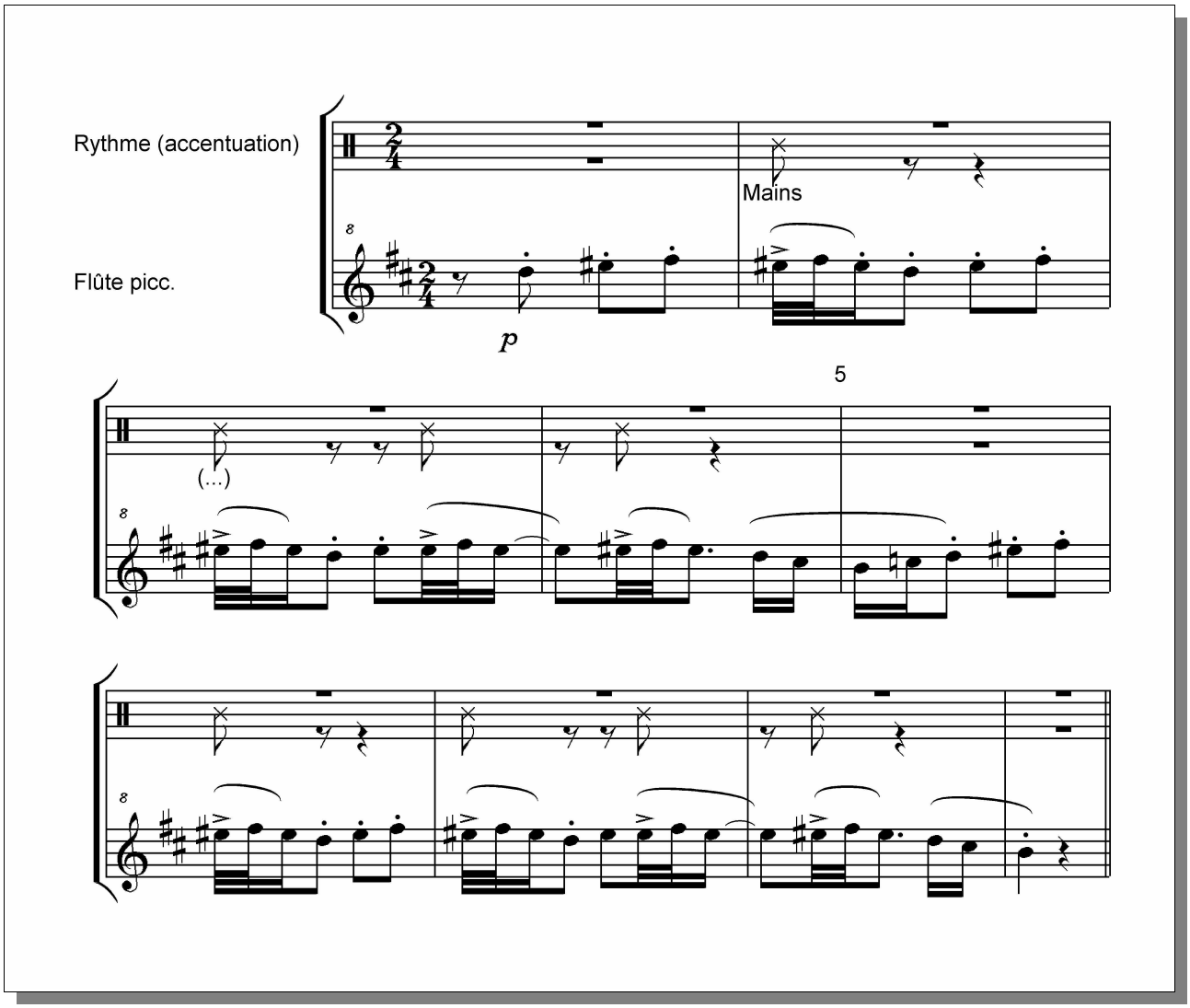
Une seconde majeure (ré-mi#) puis un sol# donne à cette mélodie une intonation très particulière et savoureuse. (voir partition ci-dessous).

Enfin, l'accentuation de cette mélodie semble ignorer la mesure à deux temps.

<u>Travail pédagogique :</u>

- *<u>Intonation</u> : chanter (voir la partition ci-dessous) l'intonation si particulière de cette mélodie.*
- *<u>Jouer</u> : frapper dans les mains les accents de la mélodie de la flûte piccolo- mesures 4 à 12. (voir la partition ci-dessous).*





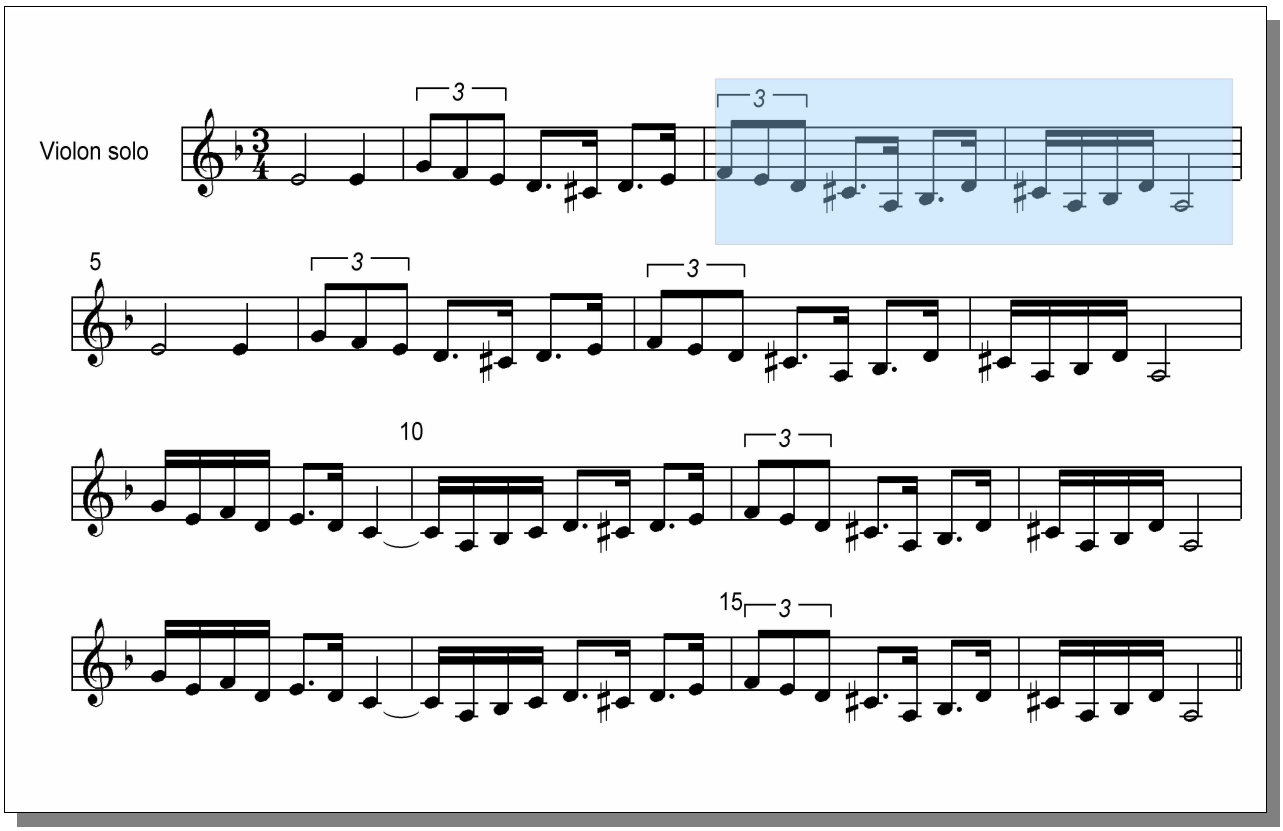
IV. « Buciumeana ».

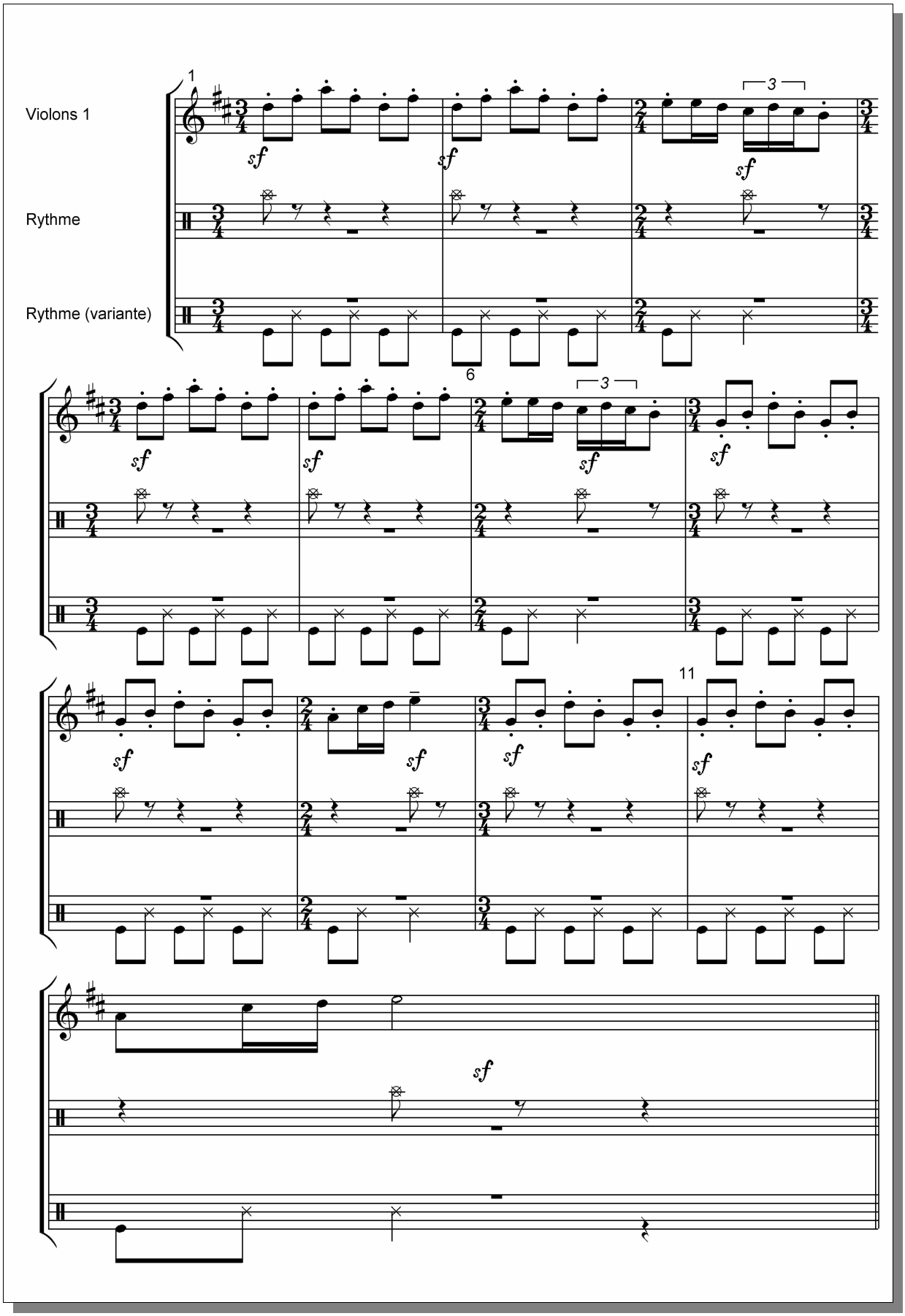
Introduction	**A**				**A'**			
	Mélodie jouée au violon solo				*Mélodie jouée en octave au violons 1 et aux flûtes traversières.*			
2 mesures	*a*	*a*	*b*	*b*	*a*	*a*	*b*	*b*

La mesure est à trois temps. La mélodie est d'abord jouée au violon solo pour être reprise dans une seconde partie aux violons 1 et aux flûtes traversières qui jouent à l'octave.
Comme dans la danse n°2, « Brâul », nous remarquons un motif mélodico-rythme récurrent qui conclue chaque phrase.

Travail pédagogique :

- *Chanter : les élèves chanteront la mélodie en entier à l'octave inférieure. Nous pouvons imaginer qu'elle soit d'abord chanter par le groupe de garçons (ou pourquoi pas un soliste ou un petit groupe soliste) puis reprise par le même groupe de garçons auquel va se joindre celui des filles.*
- *Percevoir une formule mélodico-rythmique récurrente : nous pouvons imaginer qu 'un groupe chante les deux premières mesures des phrases a et b et un autre, les deux suivantes (l'élément conclusif répétitif).*



V. « Poarga Românească ».

Introduction	A				A'			
4 mesures	*¾ + ¾ + 2/4*				*¾ + ¾ + 2/4*			
	Mélodie jouée aux violons 1				*Mélodie reprise aux altos, violoncelles, contrebasseset bassons.*			
	a	a	b	b'	a	a	b	b'

Nous retrouvons une danse au tempo rapide. La carrure des phrases mélodiques est de trois mesures : deux à trois temps et une à deux temps (finalement, nous retrouvons le même nombre de temps que dans la carrure sur quatre à mesure à deux temps mais la répartition des temps forts et des temps faibles est différentes.)
La mélodie est d'abord jouée aux violons 1 avec des appoggiatures sur chacune des deuxièmes croches et un second temps ***sf*** sur la troisième mesure à deux temps avant d'être reprise aux altos, violoncelles, contrebasses et bassons. La structure de la mélodie est rudimentaire : un élément mélodique a sur l'accord de ré majeur répété deux fois, un élément mélodique b sur l'accord de sol majeur, fortement identique à l'élément a répété deux fois. L'accompagnement est écrit sur la « pompe » harmonique.

Travail pédagogique :

– *percevoir les différentes mesures en comptant les temps :*

1 2 3 **1** 2 3 **1** 2 3 (...)

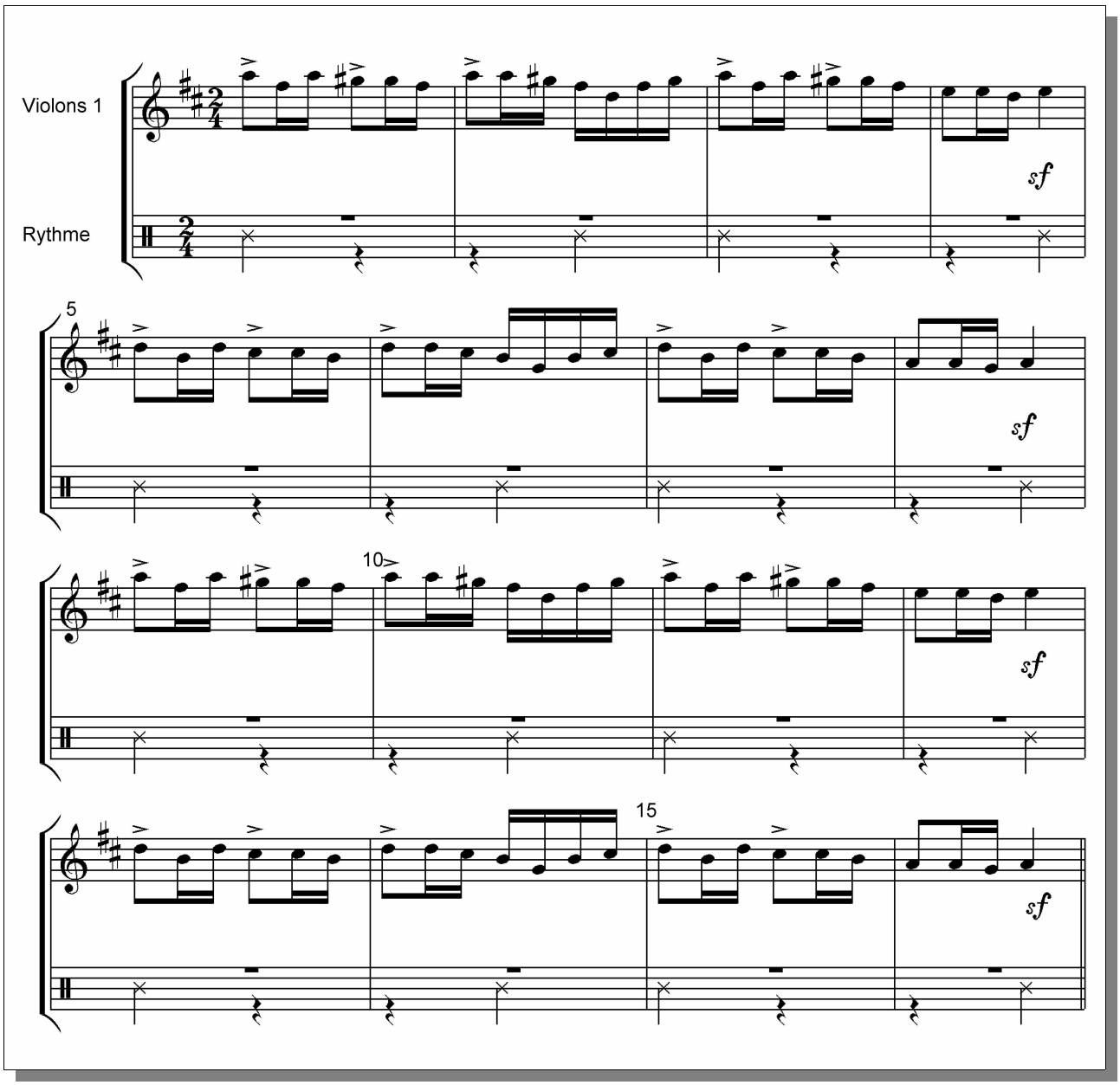
– *jouer : frapper dans les mains le rythme sou-jacent induit par les **sf**. (voir partition ci-dessus). Une variante peut-être réalisée par les élèves : celle-ci est basée sur le rythme de la pompe.*

VI et VII « Maruntel ».

Les deux « Maruntel » sont énchaînées.Dans les deux danses, le rythme induit par les *sf* est similaire. Je propose donc d'appronfondir le travail pédagogique sur la première et d'écouter, pour le « simple plaisir » la deuxième.

VI. « Maruntel »			
a	*b*	*a*	*b*
La mélodie est jouée aux violons 1 & 2 à l'octave.			

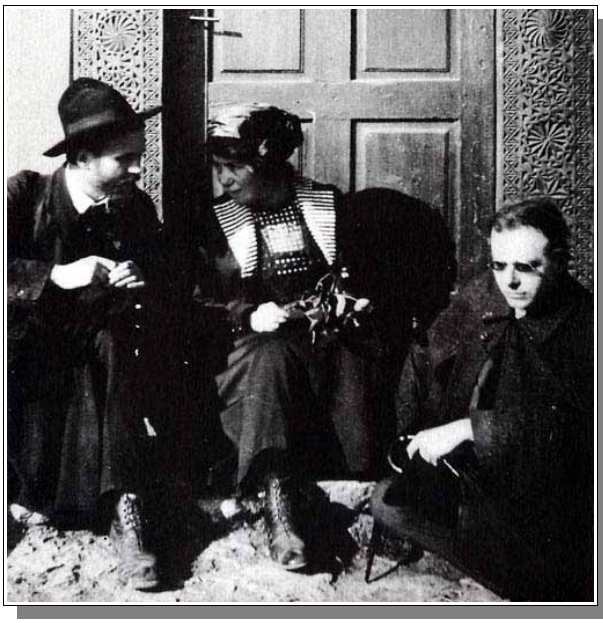
Travail pédagogique :

– *percevoir, comme dans la danse précédente, le rythme induit par les sf de l'accompagnement (voir partition ci-dessus).*

Violons 1
Rythme
sf
5
10
15

Annexe n°1
« Bartok et la véritable musique populaire hongroise »

En 1904, Bartok commence à noter des chants de moissonneurs. En 1905, il apprend que Zoltan Kodaly, jeune musicien hongrois qu'il connaît pour avoir étudié avec lui à l'Académie Franz Liszt de Budapest, a entrepris une enquête analogue sur la « *véritable musique populaire hongroise* ». Plus formé que Bartok aux disciplines scientifiques (il vient de passer un doctorat de linguistique), Kodaly lui fait sans douter sentir la nécessité de dépasser le niveau de l'intuition musicale et d'organiser la recherche selon des méthodes rigoureuses.C'est le début d'une carrière d'ethnomusicologue qu'il va mener de front avec celle de pianiste et de compositeur. Des années de recherche, de classement, d'analyse lui permette de remonter aux origines de la musique hongroise, de s'approcher ainsi des sources de la musique. Tout ce qu'il croyait authentique ne l'était pas. Cette langue musicale qu'il a apprise, qu'il a utilisée dans la *Rhapsodie* et dans la *Première Suite d'orchestre*, c'était du truquage. Il en apprend une autre ; il en vient à distinguer plusieurs couches dans les milliers de chansons qu'il relève.

Ces recherches commencent réellement en 1906. Armés d'un phonographe, avec Kodaly, ils visitent village après village, passent des heures à discuter, à tourner en rond pour décider une paysanne à chanter, à vaincre ses préjugés, à la persuader qu'on ne cherche pas à se moquer d'elle, à la faire renoncer aux airs récents ou rebattus, ou aux chants d'église qu'elle propose. Avec une obstination passionnée, Bartok poursuivra, des années durant, ses recherches parmi les peuples voisins, recueillant des airs slovaques (dès 1906) et roumains (à partir de 1908), en publiera tout ce qu'il pourra, souvent à ses frais.



<u>Extrait d'un texte de conférence que Bartok tint à Budapest en 1931.</u>

« Une grande confusion règne autour des notions de musique populaire et de chanson populaire. Le grand public s'imagine en général que la musique populaire d'un pays constitue un ensemble homogène. Or, il n'en est rien. La musique populaire se compose de deux élèments: d'une part, d'une musique savante à caractère populaire, la musique populaire des citadins, et, d'autre part, d'une musique populaire des campagnes, appélée aussi musique paysanne. Il en est ainsi, tout au moins, en Europe orientale, région qui nous intéresse en tout premier lieu. [...].

On peut appeler musique populaire citadine, ou musique savante à caractère populaire, des airs de structure relativement simple, composés par des dilettantes issus de la haute société et répandus avant tout dans cette même couche sociale; ils sont en général ignorés des paysans qui, tout au plus, les apprennent avec beaucoup de retard, par l'intermédiaire de la couche en question. En Hongrie, ces airs sont connus sous le nom de « chansons hongroises ». [...]

La musique populaire des campagnes ou musique paysanne peut-être définie de la façon suivante:

C'est, au sens large du mot, l'ensemble des airs qui sont répandus dans la classe paysanne, ou qui le furent à un moment quelconque du passé, et qui sont l'expression spontanée du sens musical des paysans.[...]

La musique paysanne, au sens étroit du mot, est l'ensemble des airs qui appartiennent à un ou plusieurs styles homogènes. En d'autres termes, elle est constituée par la multitudes des mélodies de caractère et de structure analogues.

Cette catégorie est la plus importante de la musique paysanne [...]. Voilà pourquoi, dans certains pays, c'est précisement elle qui a exercé récemment une influence si puissante sur la musique savante.[..]

*

La musique savante a toujours présenté des signes de l'influence de la musique populaire.[...]. Les Pastorales et les Musettes des XVIIe et XVIIIe siècles ne sont rien d'autre que des imitations de la musique populaire du temps, interprétées à la cornemuse ou à la vielle.

On sait combien les compositeurs viennois classiques se sont laissés influencer par la musique populaire. Le thème principal du premier mouvement de la Symphonie pastorale de Beethoven est un air de danse yougoslave, que le compositeur entendit vraisemblablement interpréter par des cornemuseurs, peut-être dans l'Ouest de la Hongrie. La répétitionostinato à huit reprises, d'une mesure, au début du mouvement, indique en tout cas l'influence de la cornemuse.

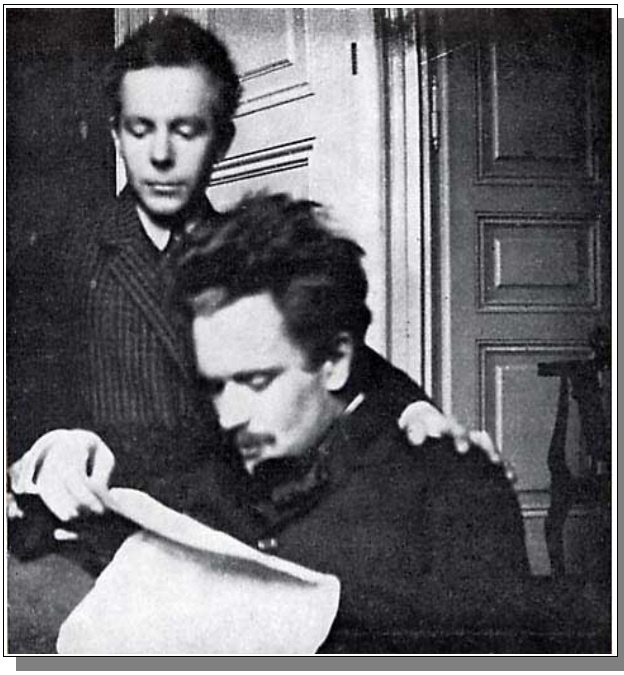
Mais seuls quelques compositeurs « nationaux » du XIXe siècle s'abandonnent sciemment et méthodiquement à l'influence de la musique populaire. On trouve d'abord les Rhapsodies hongroises de Liszt, les Polonaises et autres oeuvres typiquement poplonaises de Chopin; on peut citer ensuite Grieg, Smetana, Dvorak et les compositeurs russes de l'époque, dont les oeuvres portent une empreinte nationale particulièrement forte.

Cependant, on ne faisait aucune distiction entre la musique savante à caractère populaire et la musique paysanne au sens étroit du mot. Chacun puisait à la source la plus proche.

Je n'ai pas besoin de dire que la musique savante à caractère popualire était de loin la plus accessible, d'autant plus que l'ethnographie et les recherches folkloriques étaient encore à l'état embryonnaire et qu'aucun intérêt, ou presque, ne se manifestait à l'égard d la civilisation terrienne.

Une autre différence entre le XIXe siècle et l'époque actuelle, sur le plan de la musique populaire, c'est qu'à cette époque, l'influence de la musique populaire était surtout formelle, se manifestant par l'emprunt de certains rythmes, motifs et fioritures.

L'approfondissement conscient et exclusif de la musique paysanne devait être l'apanage du début du Xxe siècle.[...].



*

[...]Comment l'influence de la musique paysanne peut-elle se manifester dans la musique savante ?

Tout d'abord, la mélodie paysanne sera reprise, inchangée ou avec de légères modifications, pourvue d'un accompagnement et éventuellement encadrée d'un prélude et d'un postlude.[...]Mais ce qui importe toujours, c'est que l'enveloppe dont nous habillons la mélodie lui soit « assortie », qu'elle soit en harmonie avec son caractère et ses particularités musicales, apparentes ou cachées; en d'autres termes, que la mélodie et ses « annexes » donnent l'impression d'une unité indissociable.[...]

Une autre manifestation de l'influence qu'excerce la musique paysanne est la suivante: le compositeur n'utilise pas de mélodie paysanne authentique, mais il en invente lui-même une imitation. Au fond, il n'y a pas de différence essentielle entre ce procédé et celui que nous venons de décrire.

Stravinsky ne désigne jamais les sources de ses thèmes. Il n'explique pas, dans le titre de ses oeuvres, ni en note, si ses thèmes sont empruntés à la musique populaire ou sont au contraire ses propres inventions. Ce procédé rappelle celui des compositeurs des temps anciens qui, eux aussi, omettaient toute référence de ce genre (pensons au début de la Symphonie pastorale).[...]

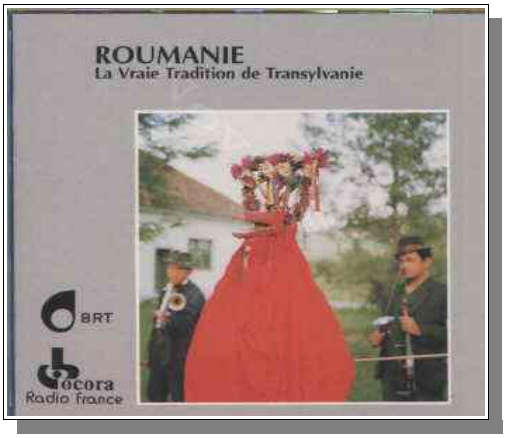
Enfin, l'influence de la musique paysanne peut se manifester d'une troisième façon dans les oeuvres des compositeurs. Ceux-ci peuvent ne pas utiliser d'airs paysans ou d'imitations d'airs paysans, et cependant leur musique dégage la même atmosphère que la musique paysanne. On dira alors que le compositeur a appris le langage musical des paysans, et le manie avec autant de perfection que le poète manie sa langue maternelle. En d'autres termes: les moyens d'expression musicaux des paysans sont devenus la langue maternelle musicale du compositeur; celui-ci s'en sert aussi librement que le poète de sa langue maternelle.

Dans la musique hongroise, ce sont les oeuvres de Kodaly qui fournissant à cet égard les plus beaux exemples. Qu'on pense seulement à son Psalmus Hungaricus. De telles compositions ne seraient jamais nées sans la musique paysanne hongroise. (Sans Kodaly non plus, il est vrai.). »

Annexe n°2
« *Roumanie, la vraie tradition de Transylvanie* »

Cd « Roumanie, la vraie tradition de Transylvanie »
Ocora Radio France, Février 1989, Paris
Distribution Harmonia mundi

Enregistrements et commentaires : Herman C.Vuylsteke (Expéditions : 1974, 1978 et 1979).



*

Il est étonnant de constater le peu d'enregistrements de la musqiue traditionnelle originale de Roumanie, et en particulier de Transylvanie, disponibles sur l marché, alors que cette région a été étudiée à fond au moins depuis le début du Xxe siècle. Nous pensons aux enregistrments de terrain de Kodaly et de Bartok, avant la Première Guerre mondiale, de T.Brediceanu dans les années vingt, de C.Brailoiu, T.Alexandru et de toute une pléiade d'ethno-musicologues avant et après la Deuxième Guerre mondiale, qui ont mis au jour la grande richesse en chansons et dans roumaines et les rendues notoires. Néanmoins ce sont surtout « des excroissances citadines », comme des pièves de bravoure pour *nai (flûte de pan), taragoata ou tambal mare (cymbalon de concert)* qui -en général accompagné d'orchestres surdimensionnés- sont « servies » aux masses crédules comme de la musique populaire « authentique »...
Avec ce disque, nous avons un bref aperçu du folklore musical de Transylvanie accidentale.

Certaines pièces peuvent être réutilisées par l'enseignant en écoutes satellites.

1. **Joc Batrinesc.** *(Dragomiresti/Maramures) pour deux cetera et un zunghura.*

Les musiciens tziganes, en Transylvanie, sont souvent sédentaires. Ils jouent du violon de façon magistrale. Avec quelques membres de leur famille ou des parents, ils forment des petitsensembles, les ***Taraf's****. Aux Maramures, on ajoute une guitare à trois cordes, appelée à la Hongroise* ***« Zunghura »****.*

L'accompagnement sur la zunghura est typique de l'ancien style, où le même accord de basse est tenu.

Idem dans le Taraf din Vadu Izei. ***5. Joc de sarit.***

3. Din Zori de zi si Joc Barbatesc. (Rozavlea/Maramures)

*Les flûtes de berger de différentes tailles et formes (****fluier, tilinca, fluier gemanet*** *ou* ***double flûte****), et, par la force des choses, le* ***cimpoi*** *ou* ***cornemuse****, sont d'origine pastorale. La mélodie « Din Zori de Zi » appartient*

aux mélodies « zorile » ou aubades et fait parties des rituels de morts des les temps les plus reculés.

*La mélodie pastorale « **Melodie ciobanul** » (plage **6**), interprétée au fluier,très délicate est jouée par un véritable berger, cette fois-ci appartenant à la minorité hongroise de Transylvanie.*

*