L'éducation musicale

www.leducation-musicale.com

ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ, SÉRIE L

L'interprétation et l'arrangement
Germaine Tailleferre

Le timbre et le son
Jean-Philippe Rameau

La musique, diversité et relativité des cultures
Richard Galliano

La musique, le rythme et le temps
Wolfgang Amadeus Mozart

OPTION FACULTATIVE, TOUTES SÉRIES

Jean-Philippe Rameau
Ensemble d'œuvres

Wolfgang Amadeus Mozart
Divertimento K. 136

Le jazz et l'Orient
Cinq pièces

LIVRET DU CANDIDAT

EXTRAITS

Une approche des œuvres au programme dans la perspective des épreuves du baccalauréat.

BACCALAURÉAT 2016

Sommaire

Comparer 2

L'épreuve du baccalauréat option facultative 2
L'épreuve du baccalauréat enseignement de spécialité 3

I. Jean-Philippe Rameau 7

1. Prélude non mesuré du *Premier livre de clavecin* de Rameau 11
2. *Le Rappel des oiseaux* 17
3. Gavotte et six doubles 24
4. Menuets 1 et 2 de la 2e suite en *sol* 37
5. *La Poule* 42
6. *Les Sauvages* 49
7. *L'Enharmonique* 52
8. *La Livri* 56
9. *L'Indiscrète* 61

→ ÉPREUVE CORRIGÉE TYPE – BACCALAURÉAT – ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ 63

II. Wolfgand Amadeus Mozart 65

1. Le Divertimento pour quatuor à cordes en ré majeur K. 136 68
2. La sérénade K. 361 ou *Gran Partita* 81

→ ÉPREUVE CORRIGÉE TYPE – BACCALAURÉAT – ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ 103

III. Germaine Tailleferre 105

1. La fille d'opéra 110
2. Le bel ambitieux 118
3. La pauvre Eugénie 126
4. Monsieur Petitpois achète un château 131

→ ÉPREUVE CORRIGÉE TYPE – BACCALAURÉAT ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ 134

IV. Le jazz et l'Orient 137

1. *They don't care about us* (Diagnostic) 139
2. *Mourir pour ton décolleté* (Songs for Sad Women) 144
3. *Aurora* (Aurora) 147
4. *Friggya* (Sira) 151
5. *Caress* (Caress) 154

V. Richard Galliano 157

1. Sa carrière jusqu'à nos jours 159
2. L'accordéon 162
3. *La Valse à Margaux* 163
4. *C'est peut-être* 167
5. *Taraf* 171
6. *Billie* 174
7. *Aria* 177
8. *La Passerella d'addio* 179

→ ÉPREUVE CORRIGÉE TYPE – BACCALAURÉAT – ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ 182

ANNEXES 183

Annale 2015 • Baccalauréat Série L – Arts – Musique **183**
L'épreuve pratique **185**
– Bac facultatif : l'interprétation (sur 7 points) 185
– Bac enseignement de spécialité : partie pratique 186
Index des notions, formes, genres abordés **188**

Comparer

➜ C'est là le maître mot de l'épreuve du Baccalauréat… Aussi bien pour les options facultatives que, pour l'enseignement de spécialité, il est demandé aux candidats de **comparer** une des œuvres étudiées durant l'année avec une autre, non travaillée (mais identifiée : pas de devinette, c'est expressément écrit dans le programme officiel).

L'ÉPREUVE DU BACCALAURÉAT OPTION FACULTATIVE

L'épreuve est organisée en deux parties enchaînées et évaluées par le même jury. La partie A mobilise les compétences perceptives du candidat et sa culture musicale, la partie B lui permet de témoigner de ses pratiques musicales. Les deux parties de l'épreuve peuvent se succéder dans un **ordre choisi par le candidat**.
Une **fiche de synthèse**, remplie par le candidat (à la fin de ce livret), présente au jury les réalisations et études qui constituent le corpus du candidat élaboré tout au long de l'année scolaire. Y figurent notamment les pratiques musicales qui ont été conduites durant l'année scolaire ainsi que les orientations ayant présidé à l'étude des problématiques du programme. Ce document, dont la présentation au jury est **obligatoire**, n'est pas évalué, mais permet au jury d'enrichir le questionnement du candidat durant les deux moments de l'épreuve.

Partie A. Écoute comparée

13 points, 30 minutes maximum

Deux brefs extraits d'œuvres musicales, dont l'**un** est obligatoirement issu d'une des œuvres **du programme limitatif** publié au Bulletin officiel du ministère de l'Éducation nationale, de la Jeunesse et de la Vie associative, sont écoutés successivement (au **maximum à trois reprises**). Guidé par les questions du jury, le candidat en réalise le **commentaire comparé** visant à souligner les différences et ressemblances entre les musiques entendues (caractéristiques, expressions, références, etc.). Certaines questions posées peuvent éventuellement s'appuyer sur un document (bref texte ou bref extrait de partition notamment) communiqué au candidat durant son interrogation et lui permettant d'enrichir sa réponse.
La fiche de synthèse permet d'élargir l'entretien à d'autres œuvres connues du candidat.
Le jury évalue les **compétences perceptives** du candidat et sa **connaissance des problématiques** étudiées dans le cadre du programme. Il apprécie également ses capacités à **utiliser** à bon escient ses **connaissances et compétences musicales** (vocales et/ou instrumentales) pour **resituer** les extraits entendus **dans l'histoire générale de la musique**.

Partie B. Interprétation

7 points, le reste du temps sur 40 minutes maximum

Après avoir **brièvement présenté** la nature d'une pièce témoignant des pratiques musicales menées durant l'année scolaire, le candidat **en interprète tout ou partie à l'aide de sa voix ou de son instrument**, en étant éventuellement accompagné par ses **partenaires habituels au lycée** (quatre élèves maximum, issus du lycée du candidat). Cette interprétation est suivie d'un entretien avec le jury.
L'évaluation porte sur la **qualité artistique de l'interprétation** (quel que soit le niveau technique auquel se situe le candidat) et sur la

capacité du candidat **à mettre la pièce choisie en perspective** avec les problématiques du programme.
Pour l'ensemble de l'épreuve, un piano est mis à disposition du candidat. **Tout autre instrument utilisé doit être apporté** par les soins du candidat et sous son entière responsabilité.

Seuls les points au-dessus de la moyenne de la note globale (partie A + B) seront affectés du coefficient 1 (ou 2, si la musique est la première ou la seule option facultative).

Les questionnements du programme en option facultative

PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 1 L'œuvre et son organisation

- L'œuvre et ses composantes : éléments constitutifs et leur organisation, unité et diversité, stratégies pour l'écoute, formes et structures.
- L'œuvre et son codage : libertés et contraintes, traditions/conventions/originalités, représentations visuelles et réalités auditives.

PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 2 L'œuvre et ses pratiques

- L'œuvre et sa diffusion : éditions, réception par le public (les publics) hier et aujourd'hui, supports de diffusion.
- L'œuvre et ses prolongements : arrangement, transcription, citation.
- L'œuvre et son interprétation : conventions, fidélité, trahison, goût musical, authenticité stylistique.

PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 3 L'œuvre et l'histoire

- L'œuvre et ses références au passé : citation, emprunt, allusion, pastiche, hommage musical.
- L'œuvre et son contexte : place de l'œuvre dans l'histoire, son environnement artistique, culturel, social et politique.

PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 4 L'œuvre, la musique et les autres arts

- L'œuvre, ses prétextes, ses références, ses usages : créations musicales d'après un texte, un tableau, un événement ; utilisation d'une œuvre préexistante dans une chorégraphie, un film, etc.

L'ÉPREUVE DU BACCALAURÉAT ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ

I. Partie écrite (culture musicale et artistique)

3 h 30 sur 20 points

L'épreuve repose sur **deux œuvres musicales identifiées** par le sujet (titre, auteur ou origine, dates du compositeur et/ou date de composition). Ces œuvres sont, chacune, présentées par l'audition d'**un extrait** significatif (ou intégralité, si l'œuvre est courte) :

– l'extrait de la **première œuvre, issue du programme** limitatif publié au *BO,* est **exclusivement écouté durant la première partie** ;
– l'extrait de la **seconde œuvre, hors programme limitatif, est écouté durant les deux parties de l'épreuve** ;

Partie A (commentaire comparé des extraits musicaux)

1 heure, sur 7 points

Le sujet est **distribué 5 minutes après l'audition** des deux extraits (trois autres écoutes au moins suivront).
Guidé par des **entrées** de comparaison proposées par le sujet et **relevant des grandes questions du programme** de terminale, le candidat doit rédiger son **commentaire faisant apparaître les différences et ressemblances** des musiques diffusées et témoignant de ses connaissances sur **l'esthétique** et **la sociologie** de la musique.

Partie B (questions sur la 2de œuvre)

2 h 30, sur 13 points

Le candidat doit **répondre** à une série de **questions** portant **sur l'œuvre hors programme limitatif** de la partie précédente et dont

l'extrait représentatif, diffusé à plusieurs reprises, éventuellement allongé dans sa durée (environ six minutes maximum).
Les questions posées peuvent concerner :
– une ou plusieurs des **grandes questions** qui organisent la partie « contenus » du **programme** de la classe de terminale ;
– un ou plusieurs **aspects caractéristiques** de l'œuvre et de son **interprétation** ;
– la description de **l'organisation musicale** qui caractérise tout ou partie de l'extrait diffusé.

Le sujet est éventuellement **accompagné de documents annexes** identifiés (distribués au début de la seconde partie de l'épreuve) sur lesquels le candidat peut s'appuyer pour enrichir ses réponses aux questions posées (extrait ou totalité d'une partition ou représentation graphique adaptée correspondant au document sonore ; document iconographique : reproduction d'une peinture, d'une photo, etc. ; bref texte).

II. Partie orale (pratique et culture musicale et artistique)

30 minutes sur 20 points

Partie A (pratique musicale)

15 minutes maximum, sur 10 points

L'épreuve consiste en une **interprétation vocale ou instrumentale individuelle ou collective (quatre élèves maximum** issus des **classes de musique du lycée du candidat**) articulée aux pratiques musicales menées en classe, suivie d'un entretien avec le jury.
Elle est organisée en deux moments successifs :

a) **l'interprétation** (sur 10 points) : le candidat **présente brièvement puis interprète** (éventuellement accompagné dans les conditions précisées ci-dessus) **une pièce de son choix intégrant ou suivie d'un bref prolongement original** (variation, développement, improvisation, composition, etc.) ;

b) **l'entretien** : **le jury interroge le candidat sur le contenu du moment précédent**. Il l'invite, d'une part, à préciser les **articulations aux pratiques musicales** conduites en classe **et aux champs de questionnement qui organisent le programme** de la classe de terminale, d'autre part, à **expliciter la démarche créative** poursuivie et les processus musicaux librement mis en œuvre dans le prolongement proposé. **Le candidat illustre son propos d'exemples chantés ou joués.**

Partie B (culture musicale)

Sur 10 points, le reste du temps sur 30 minutes

Le candidat écoute un **extrait significatif d'une œuvre hors programme** limitatif, **identifiée** (titre, auteur ou origine, dates du compositeur et/ou date de composition) et **explicitement référée à l'une au moins des « quatre grandes questions »** qui organisent le programme de terminale. Guidé par les questions du jury, il est amené à la **commenter du point de vue de la ou des questions du programme** auxquelles elle se rapporte et à la **comparer à, au moins, une des œuvres du programme limitatif**. L'écoute peut être réitérée.
La présentation initiale comme les réponses apportées aux questions posées par le jury peuvent opportunément s'appuyer sur la voix chantée du candidat ou l'usage d'un instrument qu'il aura pris soin d'apporter (un clavier est à sa disposition dans la salle d'interrogation).
Chacune des deux notes (épreuves écrites I et épreuves orales II) est affectée du coefficient 3.

Les questionnements du programme en option obligatoire

PROBLÉMATIQUE DE SPÉCIALITÉ **1** L'interprétation et l'arrangement (Tailleferre)

PROBLÉMATIQUE DE SPÉCIALITÉ **2** Le timbre et le son (Rameau)

PROBLÉMATIQUE DE SPÉCIALITÉ **3** Diversité et relativité des cultures (Galliano)

PROBLÉMATIQUE DE SPÉCIALITÉ **4** Le rythme et le temps (Mozart)

COMMENT COMPARER ?

➜ Voici une série de points de comparaison que vous pourrez passer en revue pour chacune des deux œuvres :

POINTS DE COMPARAISON	ŒUVRES À COMPARER			
Formation (ou effectif = combien d'instruments) Rejoint la PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 2	Musique vocale ?		Ou instrumentale ?	
	Accompagnée ? Par quel instrument ?	ou a cappella (= sans accompagnement) ?	Musique de chambre (chaque instrument joue une partie différente) ?	Ou orchestrale (les instruments fonctionnent par groupes qui peuvent jouer la même chose) ?
	Chœur ou solistes ? Hommes ou femmes ? Quelles voix ?		Quels instruments ?	Y a-t-il des solistes ?
Destination	Musique de concert, de film, à danser, jazz…			
Caractère	C'est-à-dire sentiment engendré par l'écoute… (solennel, triste, guerrier, etc.).			
Tempo	Ou vitesse des pulsations.			
Circonstance	Enregistrement *live* ? En studio avec montage ? En public ? (Rejoint la PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 2)			
Modes de jeu	Façon de jouer de l'instrument. Utilisation courante ? Technique particulière ? Effets spéciaux ? (Rejoint la PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 2)			
Genre	Est-ce un concerto, une symphonie, une chanson, une impro ?			
Situation (ou période artistique)	Moyen Âge, Renaissance, époque baroque, classique, romantique, XXe siècle, contemporaine ? (Rejoint la PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 3)			
Structure	Combien de parties, de phrases différentes dans l'extrait ? (Rejoint la PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 1)			
Place dans l'œuvre globale	Surtout pour l'œuvre imposée !			
Écriture	Monodique ou polyphonique (un son ou plusieurs en même temps) ? Contrapuntique (plusieurs lignes mélodiques simultanées) ? Harmonique (succession d'accords) ? Mélodique (une mélodie et un accompagnement) ?			

➜ De manière générale, plus deux pièces seront proches dans le style, l'époque, l'effectif, plus vous chercherez les différences. Plus elles seront éloignées, plus vous chercherez ce qui les rapproche. Pensez à la définition du Littré : « comparer à » se dit plutôt quand on veut trouver un rapport d'égalité, et « comparer avec » quand on confronte, qu'on recherche des dissemblances et des ressemblances.
➜ Afin que vous cerniez mieux la technique de la comparaison, commençons par une comparaison picturale…
➜ Voici deux portraits :

• *Portrait de Mlle de Charolais, Louise-Anne de Bourbon, ou sa sœur Philippine Élisabeth d'Orléans* (1731),
par Jean-Marc Nattier (1685-1766).
http://laguitarra.unblog.fr/2009/09/02/nattier-jean-marc-1685-1766-louise-anne-de-bourbon-conde-1731jpg/

• Et *La Finette* (1717),
par Jean-Antoine Watteau (1685-1766).
http://nevsepic.com.ua/art-i-risovanaya-grafika/page,2,9697-antuan-vatto-xviiie-antoine-watteau-125-rabot-1-chast.html

➜ Que diriez-vous à propos de ces deux tableaux, contemporains des œuvres de Rameau ?

SOLUTION

➜ *Moi je dirais les choses suivantes : s'ils sont proches par leur sujet (représentation d'une jeune fille jouant d'un instrument à cordes pincées – la guitare en haut et le théorbe en bas), et par leur date de création (quinze ans d'écart), ces deux tableaux montrent cependant de grandes différences dans leur réalisation.*
➜ *La facture de Watteau est spontanée et libre, sans esquisse préalable ; il accuse les contours par des glacis sombres semblables à des ombres, et les plis par des glacis plus clairs, mais toujours posés avec rapidité.*
➜ *La facture de Nattier est beaucoup plus précise ; il doit faire un dessin préparatoire, et utiliser des pinceaux très fins. Les modelés sont élaborés avec des teintes soigneusement graduées d'ombre et de lumière. Alors que Nattier utilise des couleurs vives et des contrastes marqués (la robe vermillon et la cape noire, entre les deux cyans symétriques), Watteau restreint sa palette à des bruns comme s'il avait réalisé une sépia à l'huile !*
➜ *Alors que le portrait de Nattier semble très réaliste, malgré la présence d'un ange qui tient la partition, celui de Watteau est beaucoup plus irréel, onirique, comme toujours dans l'œuvre du Valenciennois.*
➜ *Si la demoiselle de Nattier est en buste de face, Watteau nous donne à voir l'intégralité du corps de la Finette, mais de profil : seule la tête vient de se tourner vers nous, ce qui donne une dynamique à l'œuvre et nous rend acteur dans la scène : de toute évidence, nous venons de troubler l'intimité de la jeune fille.*
➜ *Nattier s'est appliqué à représenter très en détail la guitare (dans le style de celles de Voboam – début XVIIe – avec touche, chevillier et table bordés d'une pistagne en os – ou ivoire – et ébène, rosace en parchemin), la robe de la demoiselle (dentelles au col et aux manches, brillance du tissu, fleurs de lys sur le coussin qui attestent de l'ascendance royale), ainsi que les éléments architecturaux (colonnes cannelées, soubassements incrustés de marbre) ; Watteau n'a fait que suggérer l'instrument, le décor, et n'a donné vie aux tissus que par les reflets de lumière.*
➜ *Si le fond bucolique du premier semble illustrer le caractère paisible mais déterminé de la première jeune fille, les bosquets tourmentés dans lesquels semble être installée la seconde rendent la complexité de son état d'âme. L'air circule dans le premier cas, grâce à la place laissée au ciel assez venteux, l'horizon est totalement bouché dans le second.*
➜ *Les traits du portrait de Nattier sont reproduits avec soin, et certainement très ressemblants. Ceux de la jeune fille de Watteau, très approximatifs, sont plus là pour figurer la complexité du personnage, indolent et charmeur à la fois, que dans la recherche d'une ressemblance absolue : cette Finette n'est-elle pas une allégorie de la musique plus qu'une demoiselle existante ?*
➜ *C'est bien la lumière qui, dans les deux cas, fait ressortir la jeune personne. Mais alors qu'un soleil de midi semble réchauffer Mlle de Bourbon, et nous la livre sans équivoque, le visage de la Finette paraît davantage éclairé par un soleil couchant qui confère à cette scène tout son mystère.*

I. Jean-Philippe Rameau

1. Prélude non mesuré du *Premier livre de clavecin* de Rameau 11

2. *Le Rappel des oiseaux* 17

3. Gavotte et six doubles 24

4. Menuets 1 et 2 de la 2e suite en *sol* 37

5. *La Poule* 42

6. *Les Sauvages* 49

7. *L'Enharmonique* 52

8. *La Livri* 56

9. *L'Indiscrète* 61

→ ÉPREUVE CORRIGÉE TYPE – BACCALAURÉAT ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ 63

L'année 2014 étant l'année Rameau (250e anniversaire de sa mort), l'Éducation nationale a choisi d'imposer certaines de ses œuvres aux Bac 2015 et 2016… en option facultative comme en enseignement de spécialité. Quelques-unes sont communes aux deux options, d'autres non… Pour ne pas vous y perdre, voici un petit tableau :

Année de parution, titre du recueil, n° et ton de la suite	Bac option facultative	Bac enseignement de spécialité
1706 — 1er livre de Pièces de clavecin [en *la*]		❶ Prélude
1724 — Pièces de clavecin avec une méthode 1re suite en *mi*	❷ Le Rappel des oiseaux	
1729 ? — Nouvelles suites de pièces de clavecin avec des remarques 1re suite en *la*	❸ Gavotte et six doubles	
2e suite en *sol*	❺ La Poule	❹ Menuet I et II
	❻ Les Sauvages	
		❼ L'Enharmonique
1741 — Pièce de clavecin en concert avec un violon ou une flûte et une viole ou un deuxième violon Premier concert		❽ La Livri (version clavecin et version sextuor)
Quatrième concert		❾ L'Indiscrète (version clavecin et version sextuor)

Attention ! Le *Bulletin Officiel* donne pour chaque extrait une interprétation officielle :

- **Clavecin** : Christophe Rousset : ❶, ❷, ❹, ❺, ❻, ❼ ; Trevor Pinnock : ❸, ❽ et ❾
- **Piano** : Claudio Colombo : ❶ ; Robert Casadesus : ❷ ; Alexandre Tharaud : ❸, ❹, ❺, ❻, ❼
- **Sextuor** : Christophe Rousset et Les Talens lyriques

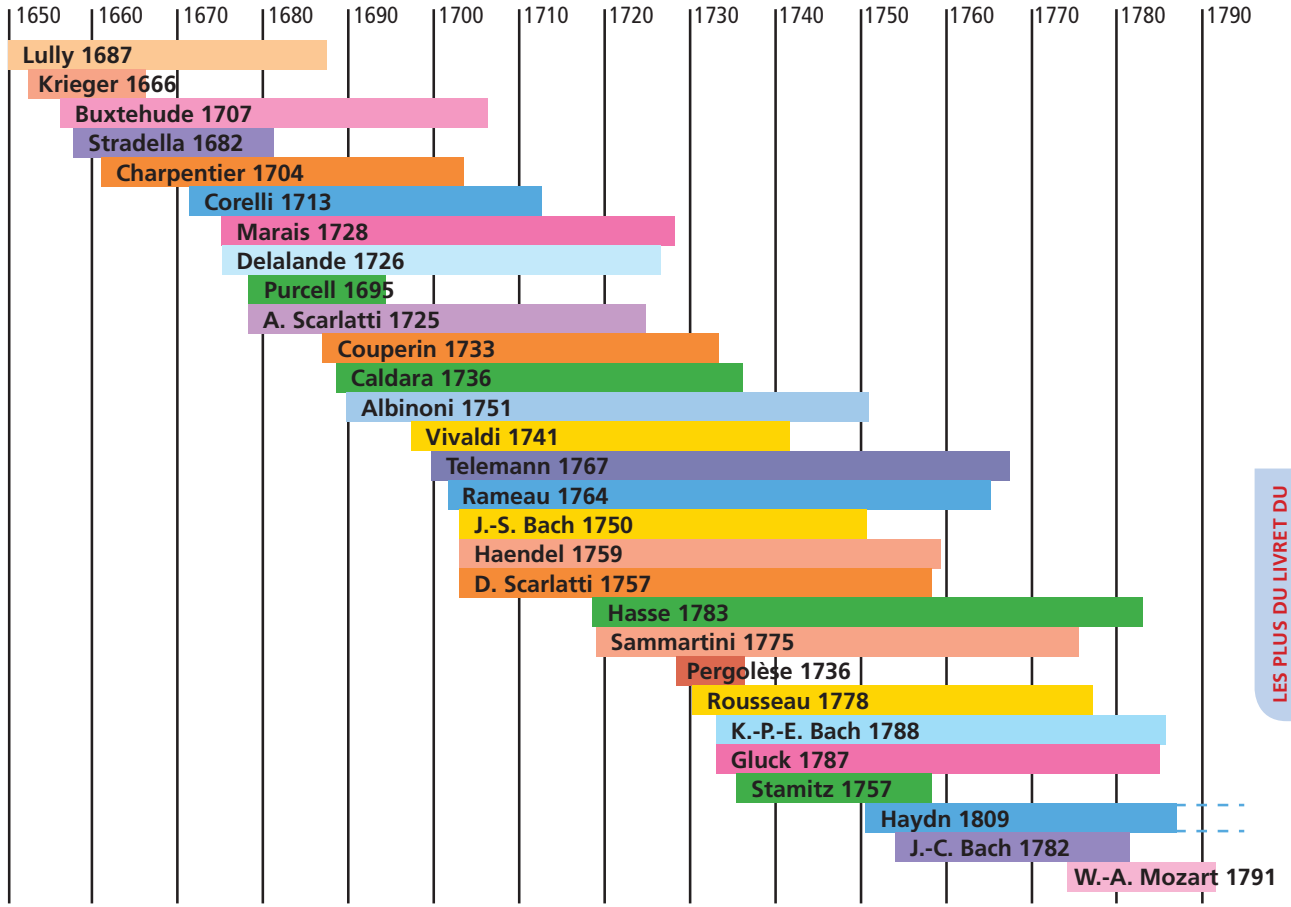
Rameau est un compositeur de la fin de la période baroque (1600-1750), qui vivra même assez longtemps pour voir l'émergence d'une nouvelle esthétique musicale, le « classicisme » (1750-1800).

(**Attention !** La période dite classique n'est pas la même pour les autres arts.)

Vie de Rameau

DATES	LIEU	FONCTION	ŒUVRES	ÉVÉNEMENTS
24/9/1683	Dijon			Naissance
1695-1698	Dijon			Études au collège des Jésuites
1699	Dijon	Organiste		
1701	Italie			Voyage
1702	Avignon	Organiste		
1702-1706	Clermond-Ferrand	Organiste		
1706-1708	Paris		1er livre de pièces de clavecin	
1709-1712	Dijon	Organiste		
1712-1715	Lyon	Organiste	Motets	
1715-1722	Clermont-Ferrand	Organiste	Traité d'harmonie, Cantates	
1722	Paris			
1724	Paris		Pièces de clavecin	
25/2/1726	Paris			Mariage avec son élève Marie-Louise Mangot
1729	Paris		Nouvelles suites de pièces de clavecin	
1732-1737	Paris	Organiste		
1733-1744	Paris		Opéras	
1744	Paris		Pièces de clavecin en concert	
12/9/1764	Paris			décès

Dans le tableau suivant, les musiciens apparaissent **de leurs 18 ans à leur mort** (date de mort) :



LES PLUS DU LIVRET DU CANDIDAT BAC 2015

Vous trouverez sur le site un article passionnant de Gérard Denizeau sur le contexte artistique au temps de Jean-Philippe Rameau :

http://www.leducation-musicale.com

II. Wolfgang Amadeus Mozart

1. Le Divertimento pour quatuor à cordes en ré majeur K. 136 68

2. La sérénade K. 361 ou gran partita 81

→ ÉPREUVE CORRIGÉE TYPE – BACCALAURÉAT ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ 103

Deux œuvres de Mozart figurent au programme du Bac :

– pour PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE *Le Divertimento K. 136*,

– et pour PROBLÉMATIQUE DE SPÉCIALITÉ 4 *La Sérénade ou Gran partita K. 361*.

Un drôle de K

En général, on donne aux œuvres des compositeurs un numéro correspondant à l'ordre *chronologique* de composition : c'est ce qu'on appelle l'*opus* (= œuvre en latin). L'*opus* 1 de **Schumann** par exemple, ses *Abegg variations*, correspond à la première pièce qu'il a publiée. Mais pour certains compositeurs, on fait plutôt précéder ce numéro de **l'initiale du nom du musicologue** ayant réalisé le catalogue des œuvres : ainsi **Kirkpatrick** pour **Domenico Scarlatti**, **Deutsch** pour **Schubert**, **Georges** pour **Boccherini** etc. Pour **Mozart**, c'est **Ludwig von Köchel** (1800-1877) qui s'y est attelé. Donc on écrit K. ou KV (V = *verzeichnis* ou catalogue) et l'on dit « Koechel 136 » (prononcez keuchèl) de **Mozart**. D'autres musicologues ayant modifié ou complété ce catalogue, on en a réalisé six éditions successives, rajoutant des lettres après les numéros, pour tenter de garder au maximum la trace du premier catalogue et la chronologie. C'est ainsi que le divertimento K. 136, devient dans le dernier catalogue le K^6.125 a ; et que la sérénade K. 361 devient K^6 370a. Contentez-vous du premier catalogue… 136 et 361, c'est facile à retenir, non ? Pensez au premier renversement d'un accord !!

Le catalogue des œuvres de **Jean-Sébastien Bach**, lui, porte l'abréviation BWV (*Bach WerkeVerzeichnis* = catalogue des œuvres de Bach), et est classé **par genres musicaux**, comme celui de **Joseph Haydn** réalisé par **Anthony van Hoboken** (Hob.).

Petit exercice : Sauriez-vous classer par ordre chronologique les musiciens cités ici ? (solution en bas de page)

C'est très simple ! De son vrai nom **Mozart** se prénomme *Johannes Chrystostomus Wolfgang Théophilus* (ce dernier qui signifie en grec « aimé des dieux », et est traduit par son père en allemand en *Gottlieb* et par le compositeur lui-même en italien en *Amadeo,* d'où en latin *Amadeus* !). **Mozart** est devenu le symbole du musicien, du virtuose, du génie compositeur intarissable ; celui qui, le premier, refusa la servitude qui caractérisait le statut de musicien dans l'Ancien Régime, et, conscient de son génie, réclama une reconnaissance universelle. Celui enfin qui eut à peine le temps de s'exprimer avant de disparaître à l'âge où d'autres commencent juste à atteindre la maturité artistique : pas tout à fait 36 ans.

Gènes et génies ?

Un tel génie ne s'explique pas par les gènes ! Même si le père, la sœur, la femme, la belle-sœur et un fils de Mozart furent musiciens, la « dynastie » mozartienne est assez courte par rapport à d'autres… Voir sur notre site « les principales dynasties de musiciens des XVIIe et XVIIIe siècles.

Même si **Peter Shaffer** a pris un certain nombre de libertés dans sa pièce de théâtre *Amadeus*, et surtout dans le film de **Forman** dont il a réalisé le scenario, on ne saurait passer à côté de ces chefs-d'œuvre pour avoir une idée de la biographie de Mozart. Les ouvrages plus sérieux comme, évidemment, celui réalisé par les **Massin** chez Fayard, pourront être consultés. Voici juste une petite chronologie de quelques événements et œuvres ayant marqué la vie du Salzbourgeois.

Solution du petit exercice : Domenico Scarlatti et Jean-Sébastien Bach, deux grands représentants du baroque finissant, sont nés la même année (1685), Joseph Haydn (1732) et Boccherini (1743) précèdent Mozart (1756) dans l'élaboration du style classique ; alors que Schubert (1797) est un des représentants du premier romantisme, avec Beethoven et Weber (morts tous trois entre 1826 et 1828), Schumann appartient lui à la seconde génération, comme tous les grands pianistes : Chopin, Liszt, Mendelssohn (tous nés entre 1809 et 1811).

	LIEUX ET VOYAGES	FONCTIONS OFFICIELLES	ŒUVRES PRINCIPALES	ÉVÉNEMENT
1756	Salzbourg			Naissance le 27 janvier
1762	Munich et Vienne		Menuets	Joue devant l'Impératrice
1763	Voyage en Allemagne et en France		Sonates pour piano avec accompagnement de violon	Joue à Versailles et chez la Pompadour
1764	Séjour en Angleterre		Premières symphonies et concertos	Devant le roi et la reine d'Angleterre
1765	Séjour en Hollande		Symphonies	Devant le Prince d'Orange
1766	Deuxième séjour à Paris		Sonates piano, piano violon, variations	
1767-1768	Salzbourg et Vienne		Premier opéra *La finta Semplice*	Études avec Michaël Haydn et Adlgasser
1769-1771	Premier voyage en Italie		Premier quatuor ; *Mitridate, La Betulia liberata*	Leçons avec le Padre Martini
1772 à 1776	Salzbourg (Munich, Vienne) Second et troisième séjours en Italie (Milan)	Premier violon à l'orchestre des princes-archevêques	*Divertimento en quatuor K. 136* Premières sonates pour piano, concerti pour violon, œuvres spirituelles	
1777-1778	Allemagne (Munich, Augsburg, Mannheim), France		Période « *Sturm und Drang* » : sonates KV 311 et 457, partie centrale de la Symphonie concertante	Rencontre d'Aloysia Weber ; première rupture avec Colloredo Mort de sa mère à Paris en juillet 1778
1779-1780		Organiste cath. Salzbourg	messe du couronnement K. 317, Symphonie n° 33	
1781	Habite Vienne		*Idoménée* à Munich *Sérénade K. 361*	Rupture définitive avec Colloredo
1782			Symphonie Haffner, *L'enlèvement au Sérail*	Mariage avec Constance Weber
1783			Concerto pour hautbois et pour cor, Symphonie « *Linz* », quatuor(s)	Rencontre avec le librettiste da Ponte ; entrée dans la loge maçonnique
1784-1787			Concertos pour piano, trios, quatuors, quintettes ; *Les Noces de Figaro*	« Années heureuses », concerts par souscription
1787	Prague		Symphonie KV 504, *Don Giovanni*, Rondo K 511 Premier lied « romantique »	Mort de son père
1788		Musicien de la chambre impérial	Concerto du couronnement, deux dernières symphonies (n° 40 et 41)	
1789	Prague Dresden Leipzig et Berlin		1er quatuor prussien, quintettes	
1790			*Cosi fan tutte*	
1791	Vienne	Maître de chapelle suppléant à Saint-Étienne	Dernier concerto pour piano, concerto pour clarinette, *La Clémence de Titus*, *La Flûte enchantée*, Requiem	Mort le 5 décembre

OPTION FACULTATIVE

1. LE DIVERTIMENTO POUR QUATUOR À CORDES EN RÉ MAJEUR K. 136

PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE **3** **L'œuvre et l'histoire : place de l'œuvre dans l'histoire.**

Les trois pièces K. 136, 137, et 138, datant du premier trimestre 1772, sont intitulées « **divertimentos** » pour quatuor à cordes ; les spécialistes se battent pour savoir si ce titre est bien de Mozart, et si le jeune compositeur de 16 ans ne les a pas conçues comme des symphonies pour cordes (auxquelles il suffira d'ajouter quelques vents pour les donner à Milan lors de son prochain voyage). Quoi qu'il en soit, s'ils ne sont pas nommés « quatuors », c'est que le genre du quatuor est très récent, et que Mozart a sans doute l'intention de ne réserver cette dénomination - qu'il a déjà utilisée une fois à quatorze ans - qu'à des œuvres très pensées et achevées (il le fera à partir d'octobre de la même année) à l'image de celles de ses modèles **Joseph** et **Michaël Haydn**.

Sérénade, divertimento, cassation, finalmusik, notturno… autant de genres si proches qu'on a du mal à leur donner une définition précise. Voici un tableau qui vous aidera à cerner ces genres *au temps de Mozart* :

Sérénade, *divertimento* et autres cassations

Genre	Précédé et suivi d'une marche	Nombre de mouvements	Joués à la suite	De dimension	Unité thématique	Caractère solennel	Importance des instruments à vent	interprétée	Quand et où
Sérénade	oui	5 : 1er mvt rapide ; 2e = premier menuet ; (éventuellement suivi d'unpetit concerto en 2 ou 3 mvts) 3e mvt lent ; 4e = Second menuet ; 5e mvt rapide	oui	Modeste		non	oui	Une seule fois (écrite pour un commanditaire pour une circonstance donnée)	Par tradition le soir… comme le **notturno** ; en général dehors
Cassation	oui	indéterminé	non	Modeste	non	oui	non	Une seule fois	Pendant les banquets, les cérémonies
Divertimento	oui	De 3 à 12	oui	Modeste		non	oui	Une seule fois	
Finalmusik	oui	De 3 à 12	oui	Modeste		non	oui	Une seule fois	À la fin de la cérémonie de remise des prix de l'Université de Salzbourg
Symphonie	non	3 ou 4 (à partir de 1770) : 1er mvt rapide ; 2e mvt lent ; 3e menuet ; 4e mvt rapide	oui	Plus grande	non	non	non	Autant qu'on le souhaite (pas de commanditaire).	Commence ou termine souvent un spectacle musical (à l'origine un opéra)

III. Germaine Tailleferre

1. La fille d'opéra 110

2. Le bel ambitieux 118

3. La pauvre Eugénie 126

4. Monsieur Petitpois achète un château 131

→ ÉPREUVE CORRIGÉE TYPE – BACCALAURÉAT ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ 134

Le choix de cette compositrice est un bel hommage à une personnalité très attachante, et pas assez connue. Compositrice de très nombreuses musiques de film, elle restera « la femme » du **groupe des six** (qui comprend **Louis Durey** (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius **Milhaud**[1] (1892-1874), Germaine Tailleferre (1892-1983), **Francis Poulenc** (1899-1963) et **Georges Auric** (1899-1983)[2]). À l'instar des peintres souvent rassemblés en « écoles », certains musiciens ou musicologues ont constitué des groupes, plus ou moins homogènes, qui peuvent vous aider à mémoriser certains noms et les situer dans l'histoire de la musique.

Vie et œuvre

La vie de Germaine Tailleferre est un roman : née en 1892, avec la bouteille *Thermos*, elle conservera, au dire de tous ses contemporains, sa fraîcheur et spontanéité durant plus de 90 ans ! Ayant choisi la carrière musicale contre la volonté de son père, traversé sans grand dommage les deux guerres mondiales, elle fréquentera tout le monde artistique de la belle époque (1897-1913), des années folles (1919-1928), partagera les espoirs et déceptions des années 30, l'optimisme de la « génération *baby-boomers* » (1945-1960), et le bouleversement de la « génération X » (1960-1980).

LES PLUS DU LIVRET DU CANDIDAT BAC 2016

Groupes de musiciens et chronologie comparée de la vie de G. Tailleferre et des événements principaux du XXe siècle, et écoutez ses œuvres :

http://www.leducation-musicale.com

1. Prononcez « Miyo »
2. : un moyen mnémotechnique ? AMHTDP « Anne aime acheter des pêches »

Quatre opéras-bouffes, petite histoire lyrique de l'art français, du style galant au style méchant

Si l'œuvre choisie par l'Éducation Nationale n'est pas la plus connue de la compositrice, cet ensemble de quatre petits opéras-bouffes – d'après des textes de sa nièce **Denise Centore**[3] – écrit pour la radio en **1955** est intéressant, parce qu'il regroupe 4 **pastiches**, des imitations de style de quatre grands compositeurs lyriques : **Rameau**, **Rossini**, **Charpentier**, et **Offenbach**.

Parodie, plagiat, pastiche, pot-pourri, satire, burlesque, héroï-comique : un peu de cuisine !

La *Satura*, chez les romains, était un plat garni de toute espèce de fruits et légumes (un « **pot-pourri**[4] », mot d'ailleurs utilisé en musique pour désigner un mélange de plusieurs morceaux !). C'est parce qu'il mêlait plusieurs sortes de « mètres » (pentamètre, hexamètre etc.), qu'on a – toujours à Rome – utilisé plus tard ce terme à propos du genre littéraire ayant pour objet la critique des vices : d'où notre **satire**, qui est un genre pratiquant la critique moqueuse. Il est plus difficile de comprendre pourquoi les Italiens ont choisi le mot *pasticcio* (pâté) pour désigner une imitation voulue du style d'un peintre (sans doute à cause de l'*imbroglio* que cela créait chez les marchands entre les « vrais » et les « faux ») : de là notre **pastiche**, qui est une tentative de reproduction du style d'un peintre, d'un écrivain ou d'un compositeur (par hommage ou par dérision). Ce qui est beaucoup plus louable que le **plagiat** : lorsque vous étiez à la plage, cet été, couché bien à plat sur votre serviette, sans doute n'avez-vous pas imaginé que le mot « plage » venait du grec Πλάγῖος (oblique) à cause de la pente du terrain qui va vers la mer[5]. C'est en se référant à ce caractère « oblique » (= fourbe), qu'on a créé ce mot : plagier, c'est-à-dire copier sans le dire, ou s'inspirer fortement d'un modèle en

3. La sœur aînée de Germaine, Jeanne, a épousé le sculpteur Emmanuel Centore.
4. De *olla porida* en langue d'oc
5. Il faut être lucide, même sur sa serviette : intervient sans doute, aussi, dans l'histoire, le mot Π , qui donne en latin *plaga*, « étendue, région ».. Ce qui est amusant, c'est qu'on retrouve les deux étymologies en musique à propos du chant grégorien : c'est du **plain** chant, c'est-à-dire du chant plat (sans rythme), et en même temps qui utilise le mode **plagal** (ou détourné) par rapport au mode authente (authentique).

omettant (délibérément ou par négligence), de le désigner. Alors que la **parodie** (*Παρωδία* : « chant sur un autre air ») est le travestissement trivial, commun, satirique d'une œuvre (on change la condition des personnages), dans le registre **burlesque**, on garde aux personnages leur condition et on leur prête un langage qui ne va pas avec leur rang. Inversement dans le registre **héroïco-comique**, on traite un sujet vulgaire en style noble, comme l'irrésistible sketch des routiers de Jean Yann :

https://www.youtube.com/watch?v=l3B9MIW8Az4

Ce qui vous obligera à fréquenter un peu ces quatre compositeurs, afin de saisir les clins d'œil que leur fait Tailleferre dans son écriture (normalement, c'est déjà fait pour Rameau). De nos jours encore, les classes d'harmonie des conservatoires supérieurs proposent aux élèves de travailler dans le style de compositeurs précis (Bach, Mozart, Schumann…).

Les possibilités actuelles et les législations ont totalement modifié les notions d'imitation, de pastiche, d'arrangement, comme le fait remarquer le BO à propos de la PROBLÉMATIQUE DE SPÉCIALITÉ 1, qui est celle choisie pour aborder ces pièces :

> « L'émancipation du compositeur depuis la fin des Lumières, marquée au creux du XIXe par l'apparition de la notion de droit d'auteur, change progressivement le paysage de la création, de l'interprétation et donc de l'arrangement. D'un côté émergent de nombreux auteurs/compositeurs/interprètes, notamment dans le domaine des musiques populaires, de l'autre apparaissent des spécialisations multiples s'articulant pour créer, interpréter, recréer la musique. La période contemporaine, où l'enregistrement et la diffusion sont devenus la norme, où l'Internet et le spectacle vivant se disputent les auditeurs, où chacun peut, sinon composer, du moins arranger en jouant de plus en plus aisément avec les paramètres de la musique, poursuit cette riche et complexe histoire. »

Mais avant d'aller plus loin dans cette problématique, je souhaite que *plus aucune ombre ne plane sur votre connaissance des genres* **opératiques** (qui touchent à l'opéra).

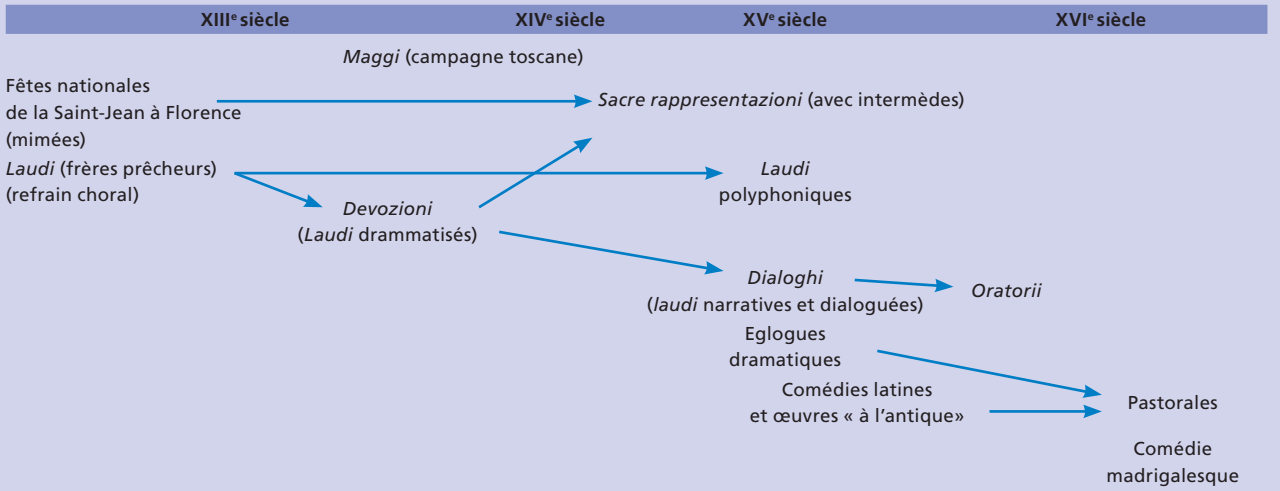
Opéra seria, opéra-comique, opéra-bouffe, opérette, pastorale… tri on fait !

Si l'on trouve, dans les histoires de la musique, une date précise pour la naissance de l'opéra (le 6 octobre 1600 – jour de la représentation en l'honneur du mariage de **Marie de Médicis** avec **Henri IV** de l'*Euridice* de **Rinuccini**/**Peri** d'après l'œuvre **du Politien)**, le ***dramma per musica*** ou ***favola in musica***[1] (ce sont les noms qu'on donne à l'opéra à ses débuts) est lui-même le fruit du croisement de nombreux autres genres (la ***lauda*** est un chant spirituel en langue italienne, avec couplet et refrain, mis à l'honneur vers 1225 par **Saint-François d'Assise**).

Les prédécesseurs *directs* de l'opéra sont les **intermèdes**, de grands spectacles comme ceux de *la Pellegrina*, réalisés par la *camerata* **Bardi** (en 1589) à l'occasion du mariage de **Ferdinand de Médicis** avec **Christine de Lorraine** ; et les **pastorales en musique**, comme celles de **Cavalieri** en 1590 sur *l'Aminta* du **Tasso,** ou *il Satiro*, ou *la Disperazione di Fileno* du même, en collaboration avec Laura **Guidiccioni,** qui, seule, donne encore en 1595 *Il giuco della cieca* (d'après le *Pastor fido* de **Guarini**). Ou encore en 1597 la *Dafne* de **Peri.** *Seul le* **sujet** *de ces pièces (bucolique et non tragique) empêche d'y voir des opéras*, car le procédé de mise en musique des textes, *ou* ***parlar cantando*** (parler tout en chantant) est identique.

Il l'est encore dans l'**oratorio**, dont le sujet est cette fois religieux (avec cette différence néanmoins qu'il est, en général, représenté sans décor ni costume). Depuis la nuit des temps, on plaçait entre les scènes des mystères et miracles – pour « décompresser » – des intermèdes musi-

1. « Drame par la musique », ou « fable en musique »)



caux (et souvent chorégraphiques)[1]. Lorsque le théâtre profane prit le relais du religieux (XIIIe au XVe s.), cette tradition perdura. C'est toujours le cas dans de très nombreuses tragédies du XVIe siècle en Italie[2] (on parle d'***intermedio apparente*** lorsque les musiciens sont sur scène, et ***non apparente*** lorsqu'ils sont en dehors). Ce sont encore ces intermèdes que conseille **Cavalieri** en 1600 pour la représentation de son « opéra sacré » la *Rappresentazione di anima e di corpo* : c'est dire que les *intermedii* comiques vont aussi envahir, au XVIIe, *les entractes* du nouveau genre de l'opéra. D'abord indépendants, ils vont finir par constituer une véritable seconde œuvre interpolée entre les actes de la première (depuis le début du XVIIIe on les nomme *intermezzi*). Jusqu'à ce qu'on les réunisse carrément pour donner l'œuvre comique indépendamment : on parle alors d'***opera buffa***, qu'on oppose à l'***opera seria*** « sérieux » (*opera* signifie simplement « œuvre »). Lorsque la musique est, au contraire, intégrée à la scène, on parle de **musique de scène**.

Entre-temps, sont nés en France deux genres : la **comédie-ballet** (1661 **Molière-Lully**) et le **théâtre de foire** (1678 à la foire Saint-Germain, plus tard à la foire Saint-Laurent), deux genres qui alternent paroles, danses et chants[3]. Si le premier, fort apprécié de la cour, va tout de suite être adopté, le second va connaître de nombreuses vicissitudes ! (magnifique site sur le sujet : http://www.foires.univ-nantes.fr). Connaissant un succès grandissant à partir de 1697, date de l'éviction des comédiens italiens[4] de Paris, ces divertissements de foire font de l'ombre à la comédie française, qui va tenter d'entraver leur développement par des édits parlementaires : les « entreprises » de foire, réagissant toujours intelligemment, accroîtront leur public, et donneront peu à peu naissance à « l'**opéra-comique** », un genre dont la particularité sera de *mêler paroles et chants* **(gais comme tristes !).**

Voyez le tableau sur notre site XXXXXXXXXXXXXXXXXXX

1. C'est même la profusion de ces passages devenus bouffons qui provoquent l'interdiction des mystères en 1548
2. Pour les comédies, on préfère placer une farce à la fin.
3. La première tragédie lyrique – nom que les français donnent à l'opéra -, elle, date de 1671, avec *Pomone* de **Cambert**.
4. Ils sont chassés à cause de *La fausse prude*, une pièce qui visait directement **Madame de Maintenon**.

IV. Le jazz et l'Orient

1. *They don't care about us* (Diagnostic) 139

2. *Mourir pour ton décolleté* (Songs for Sad Women) 144

3. *Aurora* (Aurora) 147

4. *Friggya* (Sira) 151

5. *Caress* (Caress) 154

Cinq pièces en quête d'auditeurs : première écoute

- Ibrahim Maalouf, *They don't care about us* (album *Diagnostic*)
- Rabih Abou-Khalil, *Mourir pour ton décolleté* (album *Songs for Sad Women*)
- Avishai Cohen, *Aurora* (album *Aurora*)
- Jasser Haj Youssef, *Friggya* (album *Sira*)
- *Marcel Khalifé, Caress* (album *Caress*)

Cinq pièces, donc, pour illustrer la rencontre inaccoutumée du jazz et de l'Orient. Si chacune d'entre elles propose un mode original, toutes procèdent de la même origine géographique, ce bassin méditerranéen qui trouve peu de rivaux dans le monde en tant que vivier de civilisations diverses, polymorphes, mutagènes, conflictuelles, antagoniques… Un bassin méditerranéen qui, par ailleurs, eut très peu de contacts avec l'Afrique noire avant le XIXe siècle.

Puisque la musique, au rebours de certaines postures musicologiques dénoncées à juste titre par Jacques B. Hess, est faite pour être écoutée avant d'être discutée, écoutons donc ces cinq pièces en réduisant au maximum les présupposés traditionnels à l'exercice auditif.

La première réflexion de l'auditeur portera probablement sur leur longueur qui, risquant de provoquer un réflexe de découragement, doit être remise dans son contexte culturel, musical. Nous ne sommes pas ici en présence de fragments dont tout devrait être catalogué, hiérarchisé, catégorisé ! La longueur est partie intégrante de l'esthétique de ces pièces, elle en constitue l'un des premiers paramètres, comme le fut, par exemple, la hauteur pour les cathédrales gothiques. Même observation pour les ornements vocaux : participant de l'unité de l'œuvre, ils ne doivent pas être ici compris comme des adjuvants, mais comme des éléments organiques. De même, la discontinuité mélodique n'est pas synonyme d'anarchie, mais bien au contraire de principe de développement. La structure, enfin, ne s'embarrasse guère de complexité, le cadre strophique en formant l'essentiel (G. D.).

LES PLUS DU LIVRET DU CANDIDAT BAC 2015

En guise d'introduction, il faut absolument que vous lisiez sur notre site les deux articles de Gérard Denizeau « Peut-on dire ce qu'est le jazz » et « Entre improvisation et écriture : le cas spécifique de la musique arabe » sur :

http://www.leducation-musicale.com

1. *THEY DON'T CARE ABOUT US* (DIAGNOSTIC)

OPTION FACULTATIVE

Le titre même de l'œuvre inscrite au programme est explicite : *They don't care about us* ; littéralement : Ils s'en foutent de nous !

La chanson de Michael Jackson

Cette chanson, dont la version originale est due à **Michael Jackson** (*History*, 1985) :

https://www.youtube.com/watch?v=QNJL6nfu__Q

parle des malédictions immémoriales de la discrimination, du préjugé, de la haine, de la discorde…

1) Skin head, dead head
Everybody gone bad
Situation, aggravation
Everybody allegation
In the suite, on the news
Everybody dog food
Bang bang, shot dead
Everybody's gone mad

Refrain : All I wanna say is that
They don't really care about us
All I wanna say is that
They don't really care about us

2) Beat me, hate me
You can never break me
Will me, thrill me
You can never kill me
Jew me, sue me
Everybody do me
Kick me, kike me
Don't you black or white me

Refrain II

3) Tell me what has become of my life
I have a wife and two children who love me
I am the victim of police brutality, now
I'm tired of bein' the victim of hate
You're rapin' me off my pride
Oh, for God's sake
I look to heaven to fulfill its prophecy...
Set me free

4) Skin head, dead head
Everybody gone bad
Trepidation, speculation
Everybody allegation
In the suite, on the news
Everybody dog food
Black male, black mail
Throw your brother in jail

Refrain III

Ah…

5) Tell me what has become of my rights
Am I invisible because you ignore me?
Your proclamation promised me free liberty, now
I'm tired of bein' the victim of shame
They're throwing me in a class with a bad name
I can't believe this is the land from which I came

6) You know I really do hate to say it
The government don't wanna see
But if Roosevelt was livin'
He wouldn't let this be, no, no

7) Skin head, dead head
Everybody gone bad
Situation, speculation
Everybody litigation
Beat me, bash me
You can never trash me
Hit me, kick me
You can never get me

Refrain IV
Intermède "instrumental"

8) Some things in life they just don't wanna see
But if Martin Luther was livin'
He wouldn't let this be, no, no

9) Skin head, dead head
Everybody gone bad
Situation, segregation
Everybody allegation
In the suite, on the news
Everybody dog food
Kick me, kike me
Don't you wrong or right me

Michael Jackson est obligé de changer les paroles « *Jew me, sue me* » et « *kick me, kike me* » qui font polémique, parce qu'elles semblent antisémites, en « *do me, sue me* » et « *kick me, strike me* » afin que le *single* puisse être joué en radio et télé musicales. Il expliquera, dans une interview en 1995 (à la chaîne américaine ABC), qu'il s'identifiait lui-même aux victimes et donc que les paroles n'avaient rien d'antisémite, bien au contraire.

PROBLÉMATIQUE FACULTATIVE 1 L'œuvre et son organisation

- **L'œuvre et ses composantes** : éléments constitutifs et leur organisation, unité et diversité, stratégies pour l'écoute, formes et structures.

« Harmonie »

L'harmonie, très simple, n'est au départ que *suggérée* par la « mélodie » : en mineur, deux accords ; Ier degré, et VIIe (à un ton du Ier : donc **sous-tonique** et non sensible : nous ne sommes pas en mineur harmonique). À partir du 3e couplet seulement, on entend la fondamentale des deux accords. À la fin du 3e refrain apparaît la fondamentale du VIe degré ; puis après le cri « Ah… », l'accompagnement s'intensifie : les accords apparaissent en fond (sons et voix synthétiques). Un très vague IIIe degré amène dans le 6e couplet un véritable accord de VIe degré, qui s'agrège définitivement au refrain pour donner la succession VI – VII – I. Le 8e couplet finit même par un Ve degré !!

« Mélodie »

Les paroles sont « projetées » sur trois niveaux différents :

1) Au premier niveau, on tourne autour de la tonique dans un **ambitus** (c'est-à-dire l'intervalle entre la note la plus haute et la plus basse) de quarte descendante (IIIe à VIIe degré). Aussi bien pour les couplets 1, 2, 4, 7, 9 que pour le refrain.
2) Le deuxième niveau, un tout petit peu plus élevé, se situe autour de la sous-dominante, dans un ambitus de tierce descendante (Ve à IIIe degré), pour les couplets 3 et 5.
3) Dépassant la dominante, le troisième niveau atteint les VIe et VIIe degrés supérieurs pour le couplet 6.

Le dernier couplet, lui, semble être une symbiose des trois niveaux : du IIIe degré au VIIe.

Rythme

Alors que le rythme des percussions est constant

celui du « refrain » possède une **syncope** caractéristique :

Syncope et contretemps

Avant le XVIIe siècle, on ne trouve pas de barres de mesure dans les partitions vocales. On en trouve seulement, depuis quelque temps, dans les œuvres instrumentales, parce que, comme je l'ai déjà écrit, la musique instrumentale est **surtout liée à la danse** et que, dans la danse, l'accentuation régulière des temps ne suffit généralement pas :

V. Richard Galliano

1. Sa carrière jusqu'à nos jours 159

2. L'accordéon 162

3. *La Valse à Margaux* 163

4. *C'est peut-être* 167

5. *Taraf* 171

6. *Billie* 174

7. *Aria* 177

8. *La Passerella d'addio* 179

→ ÉPREUVE CORRIGÉE TYPE – BACCALAURÉAT ENSEIGNEMENT DE SPÉCIALITÉ 182

PROBLÉMATIQUE DE SPÉCIALITÉ 1 Diversité et relativité des cultures

Flamenco (ou jazz) arabe, new tango, new musette… Autant de termes qui montrent combien ce qui constituait l'essence musicale de certaines ethnies, de certaines régions, est la proie d'influences **diverses** ; il y a souvent, désormais, une volonté d'universalisme de la part de ceux qui pratiquent ces styles et genres d'autrefois, rendant **relative** l'importance respective de chaque tradition culturelle.

Voici comment le *Bulletin Officiel* décline cette problématique de la relativité des cultures :

> *La création musicale contemporaine est marquée par un effacement progressif des marqueurs qui spécifiaient jusqu'à présent les traditions, esthétiques et cultures musicales. Qu'elle soit savante ou populaire, de tradition écrite ou orale, la musique occidentale témoigne sans cesse de cette évolution. Inversement, les traditions musicales non occidentales se voient de plus en plus colorées par des figures esthétiques qui ne relèvent aucunement de leurs traditions, notamment du fait de plusieurs vecteurs techniques (amplification, enregistrement, numérisation, diffusion) qui introduisent dans les pratiques traditionnelles un nouveau rapport à l'espace, au temps, à la mémoire et à la fixation de l'événement sonore. Ce mouvement touche la géographie des cultures musicales, mais aussi leur temporalité. Bien plus et tout autrement que par le passé, on assiste aujourd'hui à un brassage des cultures musicales. Nombreuses, diverses et souvent très marquées, elles constituent de nouvelles ressources et perspectives pour enrichir et développer les pratiques de tous les musiciens, qu'ils créent, interprètent ou écoutent de la musique. Mais, paradoxalement, cette richesse ne recèle-t-elle pas un risque d'uniformité ? Découvrir les ressorts et les conséquences de ces évolutions révélatrices du monde contemporain et les apprécier à la lumière de diverses époques antérieures permettent d'en mesurer les intérêts, les perspectives et peut-être les limites.*

À l'abord de cette problématique, Richard Galliano devient évidemment un artiste incontournable ! Et les multiples facettes du personnage sont autant d'entrées précieuses, d'où le choix de pas moins de six de ses pièces pour illustrer cette problématique.

Vous n'aurez pas la version officielle des pièces imposées sur Youtube ; mais vous pourrez les retrouver sur Deezer. Il suffira de vous inscrire, gratuitement.

http://www.deezer.com/album/6782831

1. SA CARRIÈRE JUSQU'À NOS JOURS

DATES	ALBUM, CONCERT	RENCONTRES, PARTENAIRES, INFLUENCES, RÉCOMPENSES	ŒUVRES IMPOSÉES AU BAC
12/12/1950		Naissance au Cannet	
		Apprentissage de l'accordéon avec son père et Claude Noël	
		Études au Conservatoire de Nice	
		Influence Clifford Brown (trompette mort en 1956)	
1966 à 1969		Influence des accordéonistes brésiliens, américains, italiens ; nombreux prix	
1973		S'installe à Paris : rencontre avec Claude Nougaro, Charles Aznavour, Juliette Gréco, Zizi Jeanmère, Georges Moustaki	
1975		Chef arrangeur orchestrateur (remplace Eddy Louiss) dans l'orchestre de Nougaro	
1980	*Salsamba*	Avec Chet Baker	
1982	*Blue rondo a la turk*	Steeve Potts (saxo), Jimmy Goulet (guitare), Toots Thielemans (harmonica), Jean-Charles Capon (violoncelle)	
1985	*Spleen*	Jean-Marc Jafet (basse) et Denis Leloup (trombone)	
1990	*Panamanhattan*	Ron Carter (contrebasse)	

DATES	ALBUM, CONCERT	RENCONTRES, PARTENAIRES, INFLUENCES, RÉCOMPENSES	ŒUVRES IMPOSÉES AU BAC
1991	*New Musette*	(Django d'or 1994) avec Aldo Romano (batterie), Pierre Michelot (contrebasse), Philip Catherine (guitare) : **« officialisation » du New Musette**	*La Valse à Margaux*
1992	*Voce a mano*	avec Allain Leprest	*C'est peut-être*
	Viaggio	Biréli Lagrène (guitare), Pierre Michelot (contrebasse), Charles Belonzi (batterie), nomination aux Victoires de la musique	
1994		Rencontre avec Michel Petrucciani	
1995	*Laurita*	Avec Joey Baron (batterie), Dider Lockwood (violon), Palle Danielsson (contrebasse), Toots Thielemans (harmonica), Michel Portal (clarinette)	
1996	*New York Tango*	Al Foster (batterie), Georges Mraz (contrebasse), Biréli Lagrène (guitare) ; récompensé aux Victoires de la musique	
1997	*Blow up*	Avec Michel Portal (clarinette), Victoire de la musique, prix Boris Vian, meilleur album international (Musica Jazz)	*Taraf* (enregistrement studio Davout 1996)
1998	*French Touch*	Jean-François Jenny-Clarck (contrebasse) et Daniel Humair (batterie)	Nouvelle version de *La Valse à Margaux*
1999	*Passatori*	Solistes de l'Orchestre de Florence et Stefano Bollani (piano)	
2001	*Face to Face*	Avec Eddy Louiss	
2003	*Piazzola for Ever*		
2007	*Richard Galliano solo* (3 albums à partir d'enregis-trements de 1996 et 1998)		*Billie* (enregistrement 31 décembre 1998 à Orvieto)

COLLECTION

voir & entendre

Lorsque Jean-Marc Déhan et Jacques Grindel, dans les années 80, réalisèrent la collection Voir et entendre, celle-ci s'adressait autant aux collèges et lycées qu'aux conservatoires et écoles de musique. Il nous a semblé que cet outil remarquable pouvait, avec quelques ajouts, redevenir un outil pédagogique de tout premier plan. Le parti-pris a été cependant de réimprimer à l'identique les fascicules, en les enrichissant d'un dossier pédagogique donnant, pour chaque titre, auprès des partitions, des pistes d'utilisation complémentaires.

Chaque professeur pourra adapter ces exercices au niveau de ses élèves.

WWW.EDITIONS-BEAUCHESNE.COM