

## CORRIGÉ DE L'ÉPREUVE • MOZART

### PREMIÈRE PARTIE

La Romance, cinquième partie de la Sérénade K. 361 de Mozart, est constituée d'un adagio, d'un allegretto et du retour de l'adagio. L'extrait qu'on nous propose ici (l'allegretto et le début de la reprise de l'adagio) oublie la structure tripartite (forme lied) prévue par Mozart – une forme assez habituelle pour un mouvement lent. Mais elle suffit à mettre en évidence le contraste sur le plan temporel entre :

- l'allegretto qui utilise un « *perpetuum mobile* » aux parties basses sur lequel s'expriment – comme un chanteur – les parties de clarinette. Le caractère est joyeux, espiègle, grâce au phrasé (notes détachées, « turqueries »). La musique « avance » comme le ferait un personnage déterminé, en tout cas jusqu'aux deux dernières phrases qui forment une transition ;
- l'adagio, lequel génère un temps qui paraît beaucoup plus « lisse » grâce au tempo lent, aux liaisons...

En revanche, la Romance de Grétry, tirée visiblement d'un opéra-comique (puisqu'elle mêle texte parlé et chanté), garde tout du long son caractère « mélancolique », comme un conte ancien, et ce malgré le changement d'effectif, puisqu'on passe d'un chant solo à un duo, puis à une partie instrumentale. Ainsi c'est bien dans les deux cas (pour l'adagio en tout cas chez Mozart) le caractère qui justifie le titre commun de Romance (qualifiant au XVIII<sup>e</sup> siècle une chanson sentimentale).

La forme de l'adagio de Mozart (qu'on n'entend pas complètement ici) est également tripartite, tout à fait semblable à celle d'un

menuet, par exemple : deux phrases A et B réparties de la manière suivante : A A' / B' B' / A A'.

Mais l'allegretto a une structure beaucoup plus originale : mêlant trois phrases C<sup>1</sup> C<sup>2</sup> D C<sup>1'</sup> D C<sup>2'</sup> suivies d'une transition (deux phrases) qui ramènent l'adagio.

La même originalité se retrouve chez Grétry, qui mélange aussi quatre phrases de la manière suivante :

(A<sup>1</sup> texte parlé A<sup>2</sup> B A<sup>1</sup> A<sup>3</sup> – A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> texte parlé B A<sup>1</sup> (en duo) A<sup>3</sup> (en duo) – A<sup>1</sup> et A<sup>3</sup> instrumental.)

Dans les deux cas, on ne peut parler ni de forme bipartite ni de forme tripartite. Les Romances tiennent des deux à la fois. Quant à l'unité qui s'en dégage malgré cela, elle est due à la ressemblance entre les phrases, qui ont toutes une tête analogue. En résumé, unité dans la diversité... fidélité à une forme de base, mais totalement revisitée par les deux compositeurs. Une rupture avec la forme simple de la romance (strophique généralement, c'est-à-dire utilisant la même musique pour plusieurs strophes).

### DEUXIÈME PARTIE

1. Beethoven reprend la structure de Grétry, mais la simplifie en supprimant le second A<sup>1</sup> et en ôtant à A<sup>3</sup> son emprunt harmonique : A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> B A<sup>3'</sup>.

2. Beethoven emploie le terme de « *maggiore* » dans la 5<sup>e</sup> variation, très certainement parce que la précédente devait être en mode mineur. C'est une règle assez générale : dans la suite de variations, il en est toujours une qui change de mode.

3. Dans la 5<sup>e</sup> variation, il utilise des registres fort éloignés : c'est la main gauche qui prend d'abord le thème en tierce, au centre du piano (sauf dans la deuxième partie de la première phrase confiée à la main droite dans un registre très aigu, où les trilles pallient le manque de durée des sons).

Il ajoute un accompagnement fait de triolets à droite et de liaisons « par deux » qui agrémentent encore ce timbre de résonances.

4. La variation 8 est plus longue, parce qu'elle reprend deux fois certaines phrases : A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> A<sup>1</sup> A<sup>2</sup> B B A<sup>3'</sup>.

5. La coda débute par un silence et un changement de ton. Cela crée une surprise qui renouvelle l'intérêt alors qu'on croyait la pièce achevée. Accalmie avant la tempête, cette tonalité de *la* b Majeur, beaucoup plus sombre, fait d'autant mieux apprécier le final très enlevé et virtuose qui suit.

6. Un final comme il se doit, dans des variations assez techniques, qui achève l'œuvre dans un « bouquet final » très réjouissant.

7. La situation au XIX<sup>e</sup> siècle est fort différente de la nôtre. À l'époque, une œuvre qu'un compositeur vend à son éditeur ne lui

appartient plus, et l'éditeur, comme les confrères, peuvent s'en emparer sans problème. Non seulement il n'a plus la main sur la « fortune » de l'œuvre, mais c'est indispensable : dans ces temps où l'enregistrement n'existe pas, l'œuvre doit circuler par le biais d'arrangements, d'adaptations, de parodie ! Pour un opéra que le public n'entendrait qu'une ou deux fois dans sa vie, ces arrangements permettent à l'œuvre de revivre dans tous les salons.

À notre époque, non seulement l'œuvre est devenue propriété de son auteur, mais ses différentes interprétations et éditions sont aussi protégées ! Un artiste peut, en théorie, recueillir le fruit de son talent : plus l'œuvre a du succès, plus il gagnera d'argent. Quant aux standards dont le jazz s'empare, ils deviennent un peu comme un patrimoine de l'humanité : le public ne paie que pour entendre la façon dont les interprètes les « revisitent » !

8. Là, tout est possible : Jackson, Tailleferre ou autre !