

CORRIGÉ – DEVOIR TYPE BAC – JEAN-SÉBASTIEN BACH

PREMIÈRE PARTIE

Comparaison entre *Rejoice in the lamb* de Britten et l'aria de basse de la cantate *Actus tragicus* de Bach.

Les deux extraits nous présentent une succession – soliste et chœur – qui autorise une comparaison efficace, même si la succession est inversée d'un extrait à l'autre.

| <i>Rejoice in the lamb</i> de Britten | Aria de basse de la cantate <i>Actus tragicus</i> de Bach |
|--|--|
| Le chœur du Britten part d'une entrée successive pour arriver progressivement à une homorythmie des quatre voix. | Celui de Bach (qu'on a ici arrêté après la première phrase de la soprano soliste, alors qu'il se poursuit) garde une indépendance de voix plus importante. La quatrième voix du chœur (voix de soprano) n'arrive d'ailleurs que bien plus tard par rapport aux trois premières. |
| Le contrepoint de Britten fait davantage songer à un canon (bien que cela n'en soit pas vraiment) : toutes les voix rentrent successivement sur la même note. On entend surtout un duo entre la voix de soprano et celle de ténor, qui se répondent. Les deux autres voix sont beaucoup moins perceptibles, comme si elles avaient un rôle moindre. | Comme à son habitude, Bach nous livre d'abord une fugue, c'est-à-dire un contrepoint où les voix entrent – soit avec un sujet, qui démarre sur une dominante, – soit avec une réponse qui débute par la tonique. Les voix semblent avoir la même importance. Mais la fugue vire vite à une forme plus complexe. |
| La structure du chœur est assez simple : une première partie où s'enchaînent des membres de phrases ascendants (montant toujours plus haut, surtout chez les <i>soprani</i>), puis une seconde partie où ils sont plutôt descendants. Ainsi, à la conquête progressive de l'homorythmie s'ajoutent une ouverture puis une fermeture de l' <i>ambitus</i> , jusqu'à la platitude totale : on songe à un éventail qu'on ouvrirait puis refermerait. | Le sujet et la réponse de Bach ont une courbe mélodique plus complexe. Mais surtout chaque phrase allemande semble engendrer une mélodie différente. |
| L'accompagnement de Britten est assuré uniquement par l'orgue, qui met en place une pulsation régulière sous forme d'une basse avec ou sans accords. | La régularité est également effective dans Bach, où la basse continue (orgue + contre-basse) égrène les demi-temps avec une régularité presque métronomique. |
| La voix soliste de Britten (soprano) à 4'08 à 6'15 intervient dans un style <i>arioso</i> , proche du récitatif (on a même, à un moment, une phrase <i>recto-tono</i> c'est-à-dire déclamée sur une seule note). Mais le rythme est mesuré. Les phrases mélodiques, qui se succèdent selon un plan assez difficile à dégager, sont très conjointes, si l'on exclut un saut de sixte assez fréquent. | Le solo de la basse de Bach, d'un caractère très enjoué, est beaucoup plus travaillé mélodiquement. La mélodie est plus disjointe et mélismatique ; les marches mélodiques ne manquent pas, ni même les modulations. Le rythme est très dansant et les pulsations régulières. L'accompagnement aux flûtes est également très volubile, très virtuose. La structure globale fait vaguement penser à une forme ABA, à cause du « <i>Bestele dein Haus</i> » qui intervient une seconde fois, laissant ensuite la place aux instruments qui concluent de manière très convaincante. |
| L'accompagnement de la soprano chez Britten est réalisé par le pédalier de l'orgue toujours régulier et harmonisé par des accords simples, alors qu'une autre voix sur les claviers semble très libre et volubile, pleine de trilles et d'ornements faisant parfois songer à des chants d'oiseaux. Il s'agit pourtant, dans le texte, des contorsions d'un chat, peut-être représentées par ces rapides tétracordes descendants de l'orgue qui émaillent le discours. Cette voix supérieure de l'orgue intervient plutôt entre les phrases de la soprano, et semble totalement libre – voire improvisée – par rapport à elles et aux accords hiératiques qui la soutiennent. | |


CORRIGÉ – DEVOIR TYPE BAC – JEAN-SÉBASTIEN BACH


DEUXIÈME PARTIE – RÉPONSES AUX QUESTIONS

1. Britten emploie dans la première partie un style *fugato* proche du canon, hérité des motets religieux. Comme je l'ai dit dans la comparaison, dans la seconde partie apparaît – avec la soprano – un style *arioso* (assez mélodique mais pas trop), proche du récitatif, mais tout de même moins libre. Les gammes se succèdent, très expressives.

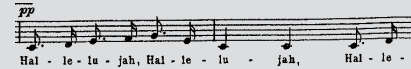
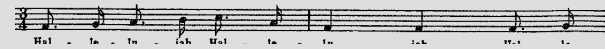
Première partie

2. Dans cette première partie, il n'y a aucune altération accidentelle. Il s'agit donc d'une musique soit tonale soit modale, usant d'une échelle heptatonique. La première solution plutôt : de toute évidence nous sommes en *fa* Majeur (*si b* à la clé) et passons à la troisième page en *do* Majeur (ton de la dominante).

3. Courtes cellules rythmiques : 

4. Cellules mélodiques : 

5. Mesures 1 à 5 et 13 à 17 : alors que les mesures 1 à 5 conquièrent progressivement l'*ambitus* d'octave, en *fa* majeur, les mesures 13 à 17 se limitent à l'*ambitus* de quinte, qui se rétrécit encore à la seconde, puis à l'unisson, en *do* majeur.



6. À partir de la mesure 8, la courbe mélodique s'inverse, les phrases devenant descendantes.

7. Comme je l'ai dit dans la comparaison, toute cette écriture ressemble à un canon, tel qu'on pourrait le trouver des XIV^e-XV^e siècles au XIX^e siècle (de Machaut à Mendelssohn !), à cause de l'imitation entre les voix. Mais, comme le précise l'étymologie du terme, un vrai canon comporte une règle (l'imitation parfaite) qu'on ne transgresse pas généralement !

8. Cette partie s'achève sur un accord parfait, dont les notes étrangères se raréfient peu à peu : notes de passages, puis uniquement broderies, ces deux dernières étant appoggiaturées dans les trois pénultièmes mesures de la main gauche de l'organiste.

Deuxième partie

9. D'une part cette partie sonne beaucoup plus « moderne » avec ses dissonances et frottements, mais elle est également proche du style opératique de Britten. L'écriture est beaucoup plus contrapuntique, opposant le timbre « flûté » de la main droite de l'organiste au chant.

10. On a vraiment l'impression d'une indépendance entre ces deux voix : la mélodie de l'orgue présentant, par l'*ostinato* de ses tétracordes descendant, un caractère obsessionnel.

11. Une des raisons de cette indépendance tient dans les rythmes, qui suivent – pour le chant – d'assez près la prosodie des phrases anglaises, en ayant cure des formules rythmiques de l'orgue.

12. Le texte et le caractère apaisé de ce chant sont bien éloignés des tumultes guerriers de ces horribles années 40-45 ! Britten affirme sa foi en Dieu et le réconfort que procure son soutien. En évoquant la perfection de la nature des animaux, il glorifie le démiurge et proclame l'amour pour son œuvre. Cependant, la partie d'orgue semble être le théâtre d'un conflit entre cet ordre du monde, imperturbable, et ces fusées descendantes, rapides et destructrices comme les bombes qui s'abattirent sur Londres.

Selon votre culture, vous citerez alors La bataille de Marignan de Janequin, le concerto pour la main gauche de Ravel ou le War Requiem de Britten (qui n'ont pas été écrits pendant la guerre, mais y font largement allusion !), le Trio de Debussy, la bataille de Wellington de Beethoven etc. Vous mettrez en valeur, selon les cas, les notions de brutalité, de dissonance, de morbidité etc. Ne négligez jamais cette dernière question, qui, en général, « rapporte » beaucoup de points !

Vous voyez qu'avoir une bonne note n'est pas hors de votre portée ! Bon courage.

P.M.