

# Concours général de lycées

Session 2007

## Sujets et éléments de corrigé

### EPREUVE D'EDUCATION MUSICALE

(Classes de premières et terminales)

Durée : 5 heures

#### Barème et éléments de corrigé

##### Barème

##### I Commentaires

Chaque commentaire est noté sur **20 points** :

- **6 points** pour l'identification de la période et du genre et son argumentaire (lien avec l'analyse)
- **10 points** pour l'analyse du document
- **4 points** pour le respect des consignes

##### II Analyse musicale

L'analyse est notée sur **20 points** . On attribue un coefficient 2 à la note.

A- 1) **4 points**

2) **3 points**

3) **3 points**

B- **5 points**

C- **5 points**

##### III Histoire de la Musique

La dissertation est notée sur **20 points** . On attribue un coefficient 5 à la note.

L'impression globale est privilégiée mais certains critères permettent de répartir les points :

- **6 points** pour la compréhension du sujet
- **4 points** pour la construction de la dissertation
- **6 points** pour le choix des exemples musicaux et les éléments de culture générale
- **4 points** pour la qualité de l'expression

**-I-**

Identifiez chacun des fragments et, que vous les reconnaissez ou non, commentez-les en fonction de leur style, en cinq lignes au maximum pour chacun d'eux.

**Fragment 1** Rossini *Le Barbier de Séville*, Acte II, *allegro*, extrait du trio Rosine, le Comte, Figaro, Editions Dover, pp. 392-393.

Début de trio vocal : mezzo, ténor, baryton aux entrées successives et cumulées

Opéra en italien ; fa majeur ; 2/2 ; *allegro* ;

Orchestre de type classique avec clarinette ; écriture simple : verticalité des cordes, doublures ponctuelles des voix par les vents ; simplicité et légèreté ( *pizz.* , notes piquées, jeux de syllabes ) , soulignent l'aspect humoristique du texte.

Clarté du discours (affirmation tonale forte, carrures)

Opéra bouffe italien fin XVIII début XIXe

**Fragment 2** Bartok *Quatuor n° 5*, 4 ème mouvement Universal Edition, pp. 48-50.

Début d'un mouvement lent de quatuor à cordes

Nombreux modes de jeu (glissando, *pizz.*, *arco*, doubles cordes, *tremolo*) exploitation des registres extrêmes, doublures.

Absence de tonalité affirmée (tritons répétés)

Oppositions d'écriture : 1 ère partie : jeu d'imitations avec une rythmique fluide circulant entre les différentes voix s'enrichissant de pédales

2 ème partie : écriture harmonique en homorythmie, dramatisation par les trémolos, la répétition d'élan interrompus

Modernité, recherche de symétrie XX e siècle

**Fragment 3** Rameau *L'Enharmonique*, extrait des *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, Editions Bärenreiter, pp. 91-94.

Titre et indications en langue française dans la tradition des pièces de caractère et des suites françaises ; forme binaire qu'on peut rattacher à la suite de danses.

Tonalité de sol mineur ; langage tonal baroque (marches, cadences, notes étrangères, contrepoint, nombreux agréments) ; audaces harmoniques (tons éloignés, enchaînements de septièmes diminuées) ; rythme binaire ; rythmique continue ; prégnance de la syncope.

Baroque français XVIII e

## -II-

### ANALYSE MUSICALE

Fragment n° 4 :

Gustav Mahler

*Symphonie n°2 "Résurrection"*

4 ème mouvement "Urlicht"

Enregistrement diffusé CD Philipp, 438 935-2 Berliner Philharmonique, dir. Bernard Haitink

#### Traduction du texte allemand

***Urlicht ( Des Knaben  
Wunderhorn )***

*O Röschen roth !*

*Der Mensch liegt in grösster Noth !*

*Der Mensch liegt in grösster Pein !*

*Je lieber möcht'ich im Himmel  
sein !*

*Da kam ich auf einen breiten Weg,*

*Da kam ein Engelein und woll't  
mich abweisen.*

*Ach nein ! ich liess mich nicht  
abweisen :*

*Ich bin von Gott und will wieder zu  
Gott !*

*Der liebe Gott wird mir ein  
Lichtchen geben,*

*Wird leuchten mir bis an das ewig  
selig Leben !*

***Lumière originelle (extrait du recueil *Le Cor  
merveilleux de l'enfant* )***

Ô petite rose rouge !

L'homme est dans la plus grande misère !

L'homme est dans la plus grande souffrance !

Ah ! J'aimerais mieux être au ciel !

Comme je marchais sur une large route,

Survint un angelot qui voulut me renvoyer.

Ah non ! Je ne me laisserai pas renvoyer :

Je suis de Dieu et veux retourner à Dieu !

Le bon Dieu me donnera une petite lumière,

M'éclairera jusqu'à la sainte vie éternelle !

#### Indications portées sur la partition :

*Sehr feierlich aber schlicht* : solennel mais sobre

*Choralmässig* : mesuré à la manière d'un choral

*Nicht schleppen* : sans presser.

*Mit Dämpfer* : avec sourdine

*Etwas bewegter* : un peu plus animé

*Ersterbend* : en mourant

*Deutlich* : distinct

*Klingt, wie in allen weiteren Fällen, eine Octave höher* : sonne, comme pour la suite, une octave plus haut

*Leidenschaftlich aber zart* : passionnément mais tendre

*Zart drängend* : très pressant

*Mit steigendem Ausdruck* : avec une expression croissante

*Wieder langsam, wie zum Anfang* : de nouveau lent, comme au début

*Gänzlich ersterbend* : s'éteignant totalement

*Folgt ohne jede Unterbrechung der 5 Satz* : le 5<sup>ème</sup> mouvement s'enchaîne sans interruption

## **A.**

### **1. Relevez les éléments thématiques principaux et décrivez-les en soulignant leurs contrastes.**

**Elément thématique a** introductif organisé en deux sections, mesure 1, en *ré bémol majeur* :

- a1 : voix de femme solo mezzo soprano, et accompagnement de cordes, 2 mesures avec anacrouse ;
- a2 : 3 trompettes et vents, mes. 3 à 7

Caractéristiques : *ppp* à *p*, *legato* ; valeurs longues : noires, blanches, rondes, et régulières ; tempo assez lent ; ambitus resserré dans le médium ; allure hiératique, solennelle : "*sehr feierlich*", allusion au religieux par écriture harmonique, verticale faisant référence au choral luthérien : "*choral mässig*".

**Elément thématique b** (ou a' car proche de a : anacrouse, intervalle de tierce, retour de a2 à la mesure 27) mesure 14, en *ut dièse mineur* ; à la voix doublée par les violons, accompagnement des autres cordes ; découpage en deux sections :

- b1 : (de la levée de 15 à 20) départ en anacrouse ; chromatique, brochant des mes. 15 à 17 autour du *sol dièse* puis par enharmonie autour du *lab* ; ligne mélodique très resserrée dans un ambitus de quinte.

- b2 : de la levée de 23 à 30, ambitus élargi d'octave, très conjoint à l'exception du saut d'octave, retour du a2 doublé par le hautbois des mes. 27 à 30

Caractéristiques : lyrique et tendu, nombreux changements de mesure ; nuance *piano* ; texture harmonique à la fois dense et mouvante.

**Éléments thématiques c** (des mesures 36 à 49) :

- c1 : ostinato en triolets à la clarinette sur un intervalle de tierce mineure.
- c2 : un élément vocal s'appuyant sur l'intervalle de quarte (*fa-sib*). Ecriture syllabique, simplicité mélodique
- c3 : joué par le violon solo, repris transposé à la flûte piccolo ; variation ornementale de c2 à l'allure de « rengaine enfantine »

Caractéristiques : tempo plus animé, clarté de l'orchestration, légèreté, simplicité, luminosité confèrent à ces éléments un caractère populaire dans un usage typiquement mahlérien.

La parenté thématique des différents éléments peut justifier d'autres approches et découpages.

## 2. Indiquez l'organisation formelle du mouvement et son plan tonal.

Forme tripartite : forme lied.

**Première partie A** : mesure 1 à 35.

- Première section: 1 à 14 introduction solennelle en *ré bémol majeur* .
- Seconde section : mesure 15 à 35, thème vocal ; modulation en *ut dièse mineur* , marche de 7 e si b/ mi b/ la b conduisant au retour en *Ré b Majeur*

**Seconde partie B** : mesure 36 à 55

Première section : mesure 36 à 49 : thème vocal en *si bémol mineur* , puis en *la majeur* ; passage d'allure populaire.

Seconde section: mesure 49 à 54 débute en *fa dièse mineur* , conclusion suspensive.

**Troisième partie A'** : mesure 55 à la fin.

Retour progressif de la tonalité de *Réb Majeur* par une marche harmonique chromatique (suite de dominantes) .

NB : La troisième partie pourrait débiter à l'indication *a tempo* , reprenant le style mélodique plus resserré et plus tourmenté de la première partie.

## 3. Analysez les accords des mesures 27 à 35 et précisez les procédés harmoniques utilisés.

Mes. 27 : accord de quarte et sixte complet sur le 3<sup>ème</sup> temps (*lab-réb-fa*), deuxième renversement de l'accord parfait de *RébM* avec *mib* et *solb* comme notes de passages. Tonalité : *Réb M*, I<sup>er</sup> degré.

Mes. 28 : accord de septième de dominante (*lab-do-mib-solb*) avec notes de passage (*fa, sib*) et échappée (*ré*) au violon 2. Tonalité : *Réb M*, V<sup>ème</sup> degré.

Mes. 29, 1<sup>er</sup> temps : accord parfait mineur à l'état fondamental sur un sixième degré de *Réb Majeur* ; 3<sup>ème</sup> temps : accord de passage sur un troisième degré de *Réb M*, accord parfait mineur (*fa-lab-do*) à l'état fondamental. Enchaînement de cadence rompue (V-VI)

Mes.30 : 1<sup>er</sup> temps accord parfait majeur IV degré (*solb sib reb*) ; la b retard ; fa broderie ; 4<sup>ème</sup> temps : accord parfait mineur enrichi d'une septième mineure au 5<sup>ème</sup> temps (*mib solb sib reb*), II<sup>è</sup> degré.

Mes. 31 : 1<sup>er</sup> temps : accord de neuvième de dominante avec *Réb* appoggiature du *do* (*lab-do-mib-solb-sib*), V<sup>e</sup> degré de *Réb M*. Note de passage au quatrième temps du violon 2 (*réb*) et ajout de la sixte (*fa*) sur le 5<sup>ème</sup> temps.

Mesures 32 à 35 : Accord de septième de dominante sur tonique (*fa et ré* bécarre broderies à 32, ajout de la 9<sup>ème</sup> à la mesure 33, *fa* du hautbois et du 1<sup>er</sup> violon, anticipation de la tierce de l'accord de tonique, mes 33) ; résolution définitive sur la tonique à la mesure 34.

Procédés harmoniques utilisés : unité tonale d'une partie conclusive mais ambiguïté des fonctions par l'ajout de nombreuses notes étrangères et par le tuilage des accords.

## B.

**Soulignez l'intérêt expressif du rapport texte / musique. Vous vous appuyerez sur des exemples précis relevant des différents paramètres musicaux.**

Espace :

-opposition entre l'écriture homorythmique de la première partie (sous forme de choral) et l'écriture plus linéaire de la seconde partie, figurant l'opposition entre une détresse subie et pesante opposée à l'espoir d'avancer et d'échapper à ce destin, évoqué dans la deuxième partie (« je marchais sur une large route... »)

-dans la première partie, le motif mélodique s'appuyant sur l'intervalle de tierce épouse des lignes chromatiques et sinueuses sur les mots : « Der Mensch liegt in grösster Not / Der Mensch liegt in grösster Pein », figurant l'errance et la détresse humaine.

-deux mesures avant le chiffre 2, l'intervalle d'octave sur Him-mel (ciel), traduit au contraire une volonté d'élévation de cette condition terrestre vers un idéal religieux et sacré.

Temps :

Opposition de métrique et de mouvement soulignant le propos du texte : 1<sup>ère</sup> et 3<sup>ème</sup> parties de style choral avec des valeurs régulières à toutes les parties (voix et instruments) et nombreux changements de mesure accompagnant un texte de lamentation ; alors que la partie centrale relatant sous forme de récit l'espoir enfantin (« Je marchais sur une large route lorsque survint un angelot qui voulait me chasser ») fait entendre une rythmique beaucoup plus dynamique sur une métrique régulière à quatre temps (triolet en ostinato), accompagnés de la mention *Etwas bewegter* (« un peu plus animé »), avec un développement en doubles croches de la mélodie du violon solo.

Couleur :

-Instrumentation : contraste entre les deux premières parties évoquées plus haut renforcé par l'opposition d'instrumentation entre une première partie plus pesante (avec les cuivres puis les cordes) puis une seconde partie légère et cristalline (timbres de la harpe et du *Glockenspiel* et utilisation de timbres solistes).

-Ecriture harmonique très statique avec des enchaînements par enharmonie (mes. 15, on passe de *Réb M* à *do# mineur*) soulignant la phrase « Der Mensch liegt in grösster Not » figurant ainsi l'absence de mouvement dynamique, l'oppression. De la même façon, la progression harmonique de la dernière partie, chiffre 5 par l'enchaînement chromatique de septièmes de dominante installe un sentiment d'errance et d'aspiration constante vers l'au-delà que signifie le texte « Je viens de Dieu et veux retourner à lui ».

Forme :

Mise en exergue du parcours dramatique décrit par le texte au moyen de l'organisation formelle musicale qui en souligne les différents moments.

## C.

**A la lumière de ce 4<sup>ème</sup> mouvement de la seconde symphonie de Gustav Mahler, vous montrerez comment le matériau littéraire investit peu à peu, de manière implicite ou explicite, le répertoire symphonique, tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle.**

Le mouvement romantique est d'abord né dans le domaine littéraire, avant que les premières œuvres musicales ne suivent cette esthétique au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Les compositeurs de la période sont férus de littérature et l'expression des émotions, des passions, se trouve au centre de l'œuvre romantique. Des éléments extra musicaux destinés à éclairer l'auditeur sur les intentions du compositeur sont introduits dans les œuvres. Beethoven, dans la symphonie, genre à l'origine caractéristique de la musique dite "pure", ajoute un texte porté par un chœur et des solistes dans la finale de la neuvième, avec *l'Ode à la joie* du poète Schiller.

Berlioz compose la célèbre *Symphonie fantastique* de 1830 qui développe une narration, sorte d'autobiographie, racontée dans un programme. Un genre nouveau de musique symphonique est né : la musique à programme. Le matériau littéraire est alors implicite mais l'expression des passions doit nourrir, "mettre sous tension psychologique" le discours musical. S'inspirant de Byron, il inaugure un type de concerto nouveau, avec *Harold en Italie*. Vers 1850 naissent les premiers poèmes symphoniques, plus libres formellement, dégagés des cadres stricts de la symphonie ou du concerto. Liszt s'inspire de Victor Hugo pour composer *Mazeppa*, ou de Goethe pour la *Faust Symphonie*. La mode gagne l'Europe : Sibelius, Smetana, Dvorak... illustrent le genre.

A la fin du siècle, des suites pour orchestre comme *Peer Gynt* de Grieg ou l'*Arlésienne* de Bizet utilisent des extraits d'opéras. Une histoire, une narration sont sous-entendues, là encore.

La mode du ballet romantique complète le panorama de ces musiques orchestrales qui, sans la voix, évoquent, racontent, subliment.

Enfin, comme dans cet extrait de la seconde symphonie de Mahler, la poésie s'introduit fréquemment dans le domaine de la musique symphonique, le texte étant alors entendu, explicite. Mahler renouvelle l'expérience de Beethoven, dans les symphonies 2, 3, 4 et 8. Dans la première, *Titan*, il procède encore par allusion avec des citations de *Frère Jacques*, et d'un extrait des *Lieder eines Fahrenden Gesellen*.

Jumelle de la symphonie avec support poétique, naît aussi la poésie soutenue par l'orchestre. La vogue de la poésie mise en musique (*Lieder*, mélodies françaises) a incité Berlioz à orchestrer des mélodies (*Les Nuits d'été*). Wagner a fait de même avec les *Wesendonk Lieder*. Plus tard, Mahler, puis Strauss, composeront des chefs d'œuvre du genre.

## HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Dans son ouvrage *Miroirs de la musique*, François Sabatier écrit à propos du compositeur Gustav Mahler : « Cette persévérance à vouloir juxtaposer des éléments de provenances diverses et de styles antinomiques a suscité bien des critiques, autant de la part de ses auditeurs viennois [...] que de la plupart des historiens de la première moitié de notre siècle, musicologues épris de classicisme ou chantres de l'avant-garde, qui lui reprochent son inspiration débridée, l'incohérence de son discours et son manque d'unité. »

François SABATIER in *Miroirs de la musique, La musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts 1800-1950*, Fayard, 1995, p.459.

Vous discuterez cette citation en vous appuyant sur l'extrait analysé tout en élargissant la réflexion et l'argumentation, à l'aide d'exemples d'époques et de styles variés.

La citation proposée évoque la difficulté de Gustave Mahler, apprécié de son temps en tant que chef d'orchestre, à être reconnu en tant que compositeur ; le public de son époque étant déconcerté par sa façon de juxtaposer des « éléments de provenances diverses » et de « styles antinomiques », c'est-à-dire résultant de règles de compositions opposées : on peut penser aussi bien à l'opposition de styles instrumentaux et vocaux, de genres sacrés et profanes, ou de styles savants et populaires. La citation rend compte de la façon négative dont était perçu, par les auditeurs et par des critiques plus avertis, ce procédé de composition mélangeant les genres et les styles : manque de rigueur (« inspiration débridée »), « incohérence » et « manque d'unité ».

La discussion de cette citation invitait, après avoir évoqué le cas de Gustav Mahler, à confronter la pertinence et les limites de ce jugement, au regard du métissage musical au cours de l'histoire. Le candidat avait ici la possibilité de choisir de multiples exemples en fonction de sa culture personnelle tout en faisant preuve d'esprit critique par rapport à des prises de position esthétiques qui ont jalonné l'histoire.

### **Quelques axes de réflexion :**

L'exemple du Lied *Urlicht* cité sans aucune modification et occupant la place du quatrième mouvement de la deuxième symphonie peut apparaître en effet comme une simple citation n'ayant aucun lien avec le matériau symphonique, mais Mahler demande explicitement de l'enchaîner sans interruption avec le cinquième mouvement, justifiant l'unité de ce *Lied* avec ce qui suit et sans aucun doute avec ce qui précède, faisant de ce quatrième mouvement un moment de recueillement nécessaire avant le *scherzo* sarcastique. D'autre part, la deuxième symphonie se termine par le poème *Aufersteh'n* de Klopstock et *Urlicht* est au centre du propos symphonique, oscillant entre le désarroi et l'espoir angélique. La biographie de Mahler nous renseigne sur le mélange d'identités et de styles musicaux qui l'habitent : issu d'une famille juive, relevant de la minorité germanique établie en Bohême et tolérée par la majorité slave, il est en marge de deux communautés. Il entend durant son enfance les sonneries et marches militaires de l'armée autrichienne installée en Moravie et des chansons populaires de toutes sortes dans la taverne que tient son père. Ses études musicales l'amèneront à confronter tout cet héritage populaire aux musiques savantes européennes qu'il étudie au Conservatoire de Vienne.

Le recul du temps éclaire l'œuvre de Mahler d'une façon beaucoup plus positive : la diversité et le mélange des styles, savants et populaires, religieux et profanes, vocaux et instrumentaux est ressentie comme une richesse dans le sens où la « persévérance » de cette écriture contrastée est toujours au service d'une esthétique musicale recherchant l'unité philosophique.

Cette constatation peut être vérifiée chez d'autres compositeurs nourrissant leur musique d'une diversité stylistique.

Le candidat devait ainsi puiser dans l'histoire de la musique des exemples variés :

- au Moyen-âge et à la Renaissance : mélange des répertoires sacrés et profanes.
- à la période baroque : interaction entre le répertoire populaire de danse et le répertoire instrumental savant.
- à l'époque classique : interférence entre le répertoire tragique et comique (*Don Juan* de Mozart).
- à la période de l'éveil des nationalités : introduction de matériaux populaires dans des genres musicaux savants (*Symphonie du Nouveau Monde* de Dvorak, Chopin, Liszt, le Groupe des Cinq en Russie, etc.)
- au début du vingtième siècle : renouvellement du langage tonal :
  - les compositeurs hongrois Bela Bartok et Kodaly, redécouvrant le folklore d'Europe Centrale, pour enrichir le langage musical savant.
  - expériences bruitistes en Italie.
  - Satie et le Groupe des Six en France
  - Stravinski et les ballets russes (influence de la Russie populaire sur le propos symphonique)
- après la seconde guerre mondiale :
  - recherches sonores mêlant : sons concrets, sons instrumentaux, sons électroniques, sons acoustiques ; expériences de Schaeffer puis de Stockhausen (*Gesang der Jünglinge*) ; exemple de Xu Yi mêlant musique européenne et philosophie chinoise, sons acoustiques et dispositif électronique spatialisé (*Le plein du vide*).

- courant américain de musique répétitive (expériences de Steve Reich mêlant la voix aux compositions instrumentales, voix enregistrée ( *Differents Trains* ) ou échantillonnée ( *City Life* ).
- œuvres de Luciano Berio utilisant la technique de la citation ( *Sinfonia* )