

Préparation de l'oral d'analyse :
feuille de route



NB : En plus des passages à choix pour la préparation de l'oral, vous trouverez ci-dessous une description des objectifs du travail, accompagnée de quelques conseils méthodologiques pour entrer dans la partition, avec des pistes et questions à se poser pour progresser dans l'analyse. Ce document complète la liste de définitions envoyée à part, ainsi que la fiche technique sur les *Noces de Figaro*, contenant un synopsis, une liste de personnages, quelques renvois bibliographiques et des liens audios et vidéos pour se familiariser avec l'opéra.

Choix de la scène :

Tout d'abord, la première chose à faire est de **choisir une scène** parmi les cinq proposées ci-dessous (les minutages indiqués renvoient à une version en ligne avec partition, dir. René Jacobs) :

- **Extrait no 1 : Acte I, scènes 6-7**, « *Taci, vien gente, il conte! Oh, me meschina!* » (récitatif), puis Terzetto (« *Cosa sento!* ») (27'37 environ pour le récitatif, et 31'20 pour le début du trio) :
<https://www.youtube.com/watch?v=ORpaNV9zbr0>

Chérubin est venu porter à Suzanne une chanson qu'il a composée pour sa marraine, la Comtesse. Arrive le Comte. Chérubin, qui ne veut pas être vu car il a été chassé du château, se cache derrière un fauteuil. Alors que le Comte tente de séduire Suzanne, Basile survient. C'est au tour du Comte de se cacher, mais lorsque Basile laisse entendre que Chérubin regarde la Comtesse d'un regard bien insistant, n'y tenant plus, le Comte sort de sa cachette...

- **Extraits nos 2, 3 et 4** : trois passages à choix pour découper l'action menant au spectaculaire finale qui conclut le deuxième acte : <https://www.youtube.com/watch?v=12IJVZ-hllk>
 - **Acte II, scènes 4-6**, depuis « *Il mio sposo ! Oh Dei ! Son morta* » (récitatif), jusqu'à « *- Dunque voi non aprite ?* » (18'12 pour le récitatif, puis 20'08 pour le trio « *Susanna, or via sortite* » et jusqu'à 23'15).
 - **Acte II, scènes 7-8**, depuis « *- Dunque voi non aprite ? - E perchè deggio le mie camere aprir ?* » jusqu'à « *Signore ! Cos'è quel stupore ?* » (23'15 pour le récitatif, 26'47 pour le début du Finale, jusqu'à 29'17, lorsque Suzanne sort du cabinet).
 - **Acte II, scènes 9-10**, depuis « *Signor, cos'è quel stupore ?* » jusqu'à l'arrivée d'Antonio : « *Ah, Signor ! Signor !* » (depuis 29'17 pour le moment où Suzanne sort du cabinet, jusqu'à 36'34).

Suzanne et la Comtesse déguisent Chérubin en femme pour qu'il prenne la place de Suzanne lors d'un rendez-vous galant que Figaro a concocté pour piéger le Comte. Mais ce dernier survient précisément au moment où le jeune homme est en train de se changer (alors qu'il est censé avoir quitté le château pour l'armée...); Suzanne, de son côté, est sortie chercher un ruban. La Comtesse, prise de panique, cache Chérubin dans son cabinet... S'ensuit une

incroyable série de péripéties et de quiproquos : les protagonistes vont devoir rivaliser d'inventivité pour essayer de déjouer les soupçons du Comte, qui a bien de la peine à démêler les nœuds de l'action...

NB : Pour ceux qui se sentent déjà à l'aise dans l'analyse harmonique et qui iront plus vite pour traiter cet aspect-là, il est possible de prendre un plus grand morceau de scène, en combinant les passages proposés ci-dessus.

- **Extrait no 5 : Acte III scènes 5-6**, « *E decisa lalite. O pagarla o sposarla* » (récitatif), puis Sextuor (« *Riconosci in questo amplesso una madre, amato figlio !* ») (10'47 pour le récitatif, et 12'55 pour le Sextuor) : <https://www.youtube.com/watch?v=N6EvE5funko>

Marcelline détient un contrat selon lequel Figaro doit l'épouser s'il ne peut pas rembourser la dette qu'il a contractée autrefois envers elle. Le juge Don Curzio est formel : Figaro doit payer, sinon il épousera Marcelline (ce qui arrange bien les plans du Comte). Mais lorsque Figaro mentionne son passé d'enfant volé, Marcelline se rend compte qu'il s'agit... de son propre fils ! Suzanne arrive sur ces entrefaites, et se méprend sur la nature de l'embrassade entre Figaro et Marcelline...

Objectifs du travail :

Nous sommes à l'opéra : le but de ce travail est de saisir, par l'analyse, comment Mozart parvient à organiser musicalement la scène et à créer, grâce à la musique, nombre d'effets proprement « théâtraux ». C'est pourquoi il vous faudra interpréter les éléments que vous aurez dégagés de l'analyse musicale en lien avec le texte et l'action, ainsi que la caractérisation des personnages.

Nous avons beaucoup travaillé au semestre passé sur le lied, en creusant le rapport texte-musique par divers moyens (comparaison de la forme musicale avec la forme poétique, traitement vocal et rapports entre le piano et la voix, figuralismes, changements de textures, harmonie, nuances, dynamiques, thèmes et motifs...). Vous pouvez adopter ici le même genre de point de vue, mais porté à une situation dramatique¹ : nous quittons le domaine de la musique de chambre et de la miniature lyrique, pour aller vers le théâtre. Nous nous trouvons ainsi face à une situation dramatique que la musique prend en charge à sa manière, en caractérisant les personnages et en soulignant les moments clés de l'action. De plus, c'est tout l'orchestre qui est désormais exploité pour accompagner le jeu sur scène. Dès lors, le rapport texte-musique est dramatisé et spatialisé, en quelque sorte, puisqu'il est destiné à se faire le reflet des enjeux scéniques, et à mettre en relief les relations entre personnages.

C'est dans ce sens que les séances forme sonate de ces dernières semaines peuvent se révéler utiles : on trouvera le même art, sur scène, des proportions, et le même type de jeu sur les tensions / détentes que cette forme peut engendrer. Modulations, impression de résolution, pièges et surprises, fausses réexpositions, retour d'un motif dans une autre tonalité, varié, circulant d'un personnage à l'autre... Les moyens sont nombreux pour souligner, par la musique, l'action racontée sur scène, tout en organisant la forme sur une large échelle. Et le contact rapproché de Mozart avec la forme sonate n'est certainement pas pour rien dans son génie à lier étroitement musique et dramaturgie. Le contraire, d'ailleurs, est aussi vrai : la pratique de l'opéra a considérablement enrichi le vocabulaire des compositeurs de la première école de Vienne, en particulier Mozart et Haydn, dans le domaine de la musique instrumentale pure, sans texte. Ce travail sur *Les Noces de Figaro* devrait donc être une façon de revenir à la fois sur les enjeux du rapport texte-musique étudiés au semestre passé dans le domaine du lied, mais aussi de tester le langage de la première école de Vienne dans le domaine théâtral, en particulier à la lumière des ensembles*, typiques de l'opéra *buffa** (* > voir fiche technique + définitions sur documents à part).

Les points à traiter :

En ce qui concerne **l'analyse**, voici quelques points qui me semblent mériter d'être traités, avec une pondération différente selon le passage que vous aurez choisi de présenter (voir ci-dessus, en 1ère page). A vous de voir ce qui semble le plus intéressant, le plus utile et pertinent pour aborder votre scène :

1 A noter que « dramatique » est à prendre ici au sens de « théâtral », et non de « tragique ».

- **La caractérisation musicale des personnages** : quels sont les personnages en jeu, qui sont-ils, comment sont-ils typés au niveau du livret ? Et comment Mozart les caractérise-t-il musicalement ? Vous pouvez raisonner en termes de traitement vocal, de rapport entre la voix et l'orchestre, de thèmes et de motifs, d'instrumentation, ainsi qu'observer comment la musique prend en charge les changements d'humeurs et les émotions provoquées par les revirements de situation sur les personnages.
- S'il y a lieu et que vous vous sentez à l'aise dans ce genre de réflexions (nécessitant quelques connaissances esthétiques sur l'opéra du 18ème, que vous pouvez acquérir moyennant les lectures que je vous ai recommandées sur la fiche technique), vous pouvez aborder **le mélange des différents genres et registres (*buffa et seria*)** dans votre passage. Mozart s'amuse beaucoup avec les codes et conventions de l'opéra de son temps, brouillant la distinction traditionnelle entre les registres comiques et sérieux, en usant du vocabulaire consacré à l'un et l'autre dans les trois opéras avec Lorenzo da Ponte. Cet aspect de son travail est très sensible dans *Don Giovanni*, et peut-être un peu moins dans *Les Noces de Figaro*. Néanmoins, il se peut que vous trouviez des signes de la présence sous-jacente d'un langage propre à l'opéra *seria* – éventuellement avec une distanciation ironique –, dans certains passages des *Noces*.
- Le **parcours tonal et l'impact des modulations sur la perception de la scène** sont en tous les cas à prendre en considération, de même que **l'analyse du matériau thématique** et son utilisation dans le temps (répétitions, retours, variations,...), en rapport avec l'action dramatique.
- **La question de la forme, qui découle du point ci-dessus**, doit être également faire partie de votre analyse : prenez un point de vue surplombant sur votre scène, pour essayer de rendre compte de son articulation, au regard du travail « organisateur » de la musique, capable de donner une cohérence au chaos parfois le plus désorganisé ! Le parcours tonal sera fondamental pour pouvoir donner une vision synoptique du travail de Mozart sur la structure formelle. A noter qu'aucune forme consacrée n'est attendue dans les ensembles*, si ce n'est, éventuellement, un moment récapitulatif à la fin de la scène. La forme, chez Mozart, découle de l'action théâtrale.
- De ce point de vue, il est toujours intéressant de **tenir compte du récitatif* qui précède l'ensemble**, et de celui qui le suit – s'il y en a un, bien sûr. Relisez le livret, et regardez comment s'inscrit votre scène dans la continuité dramatique : situez-là dans le reste de l'acte, et analysez le récitatif qui la précède. Souvent, Mozart y introduit des tonalités, souligne certains mots ou certaines idées d'une façon particulièrement expressive. On y observe parfois des écarts, s'exprimant soit par l'usage de tonalités mineures (beaucoup moins souvent rencontrées dans les récitatifs que les tonalités majeures), soit par un rapport de tierces entre les accords, au lieu de la traditionnelle chute de quinte attendue pour ponctuer le dialogue des personnages.

En tous les cas, il vaut la peine d'analyser brièvement le récitatif, pour prendre en considération le moment où l'on entre dans l'air ou dans l'ensemble, et où l'orchestre intervient tout entier (au sujet du rôle du récitatif dans l'économie de l'œuvre, voir définitions sur document à part). Pour mesurer à ce titre l'apport de Mozart à l'évolution de l'opéra, essayez de vous demander quand est-ce qu'on aurait pu imaginer, au regard des pratiques et des codes de l'opéra du 18ème siècle, le retour au récitatif au sein de la scène ? En lisant le livret, on a en effet souvent l'intuition que l'air ou l'ensemble pourrait se terminer à tel ou tel moment, laissant place au retour du récitatif. Presque toujours dans un tel cas, on sera frappé par la capacité de Mozart à rester dans l'ensemble et à poursuivre le drame *en musique*. Ainsi, les péripéties sont véritablement intégrées à la forme musicale, là où bien d'autres auteurs de l'époque seraient repassés au récitatif pour faire avancer l'action.

- Tous ces aspects, et sûrement d'autres encore, devraient vous donner matière à **discuter la manière dont Mozart s'y prend pour « musicaliser » l'action**, ainsi qu'à montrer son savoir-faire en matière de théâtralité de la musique.

NB : J'ai conscience que les questions relatives au mélange des genres (*seria* et *buffa*) ainsi qu'au partage entre récitatif et air/ensemble sont moins aisées à traiter pour ceux qui n'ont pas l'habitude d'interpréter ou d'écouter l'opéra du 18ème siècle. Ne vous en inquiétez pas, et portez votre attention sur les autres paramètres. L'oral sera aussi l'occasion de parler des éléments et informations qui vous semblent manquer à votre exposé. L'analyse est un processus riche, qui fait intervenir des connaissances multiples, et il n'est pas attendu que vous ayez une maîtrise de tous les paramètres : -) ! Ce qui est important, c'est de se poser des questions, et de sentir lorsqu'il nous manque certains éléments, pour que le processus de recherche continue.

En ce qui concerne la **présentation de votre analyse**, vous êtes globalement très libres. C'est à vous de voir comment vous souhaitez organiser votre exposé, et comment vous avez envie de présenter les choses. Il est clair toutefois que l'un ou l'autre support visuel (schéma, plan tonal, analyse harmonique d'un passage, analyse de motifs, partition analysée sur PDF,...) vous aideront beaucoup à illustrer votre propos, et à maintenir l'exposé dans le temps imparti (comptez 20/25 minutes d'exposé, et une dizaine de minutes pour la discussion).

Quelques conseils méthodologiques :

Dans un premier temps et dès que vous aurez choisi votre passage (n'hésitez pas trop longtemps...!), je vous conseille de plonger dans la partition et d'en faire une analyse « chronologique », en notant tous les éléments qui vous paraissent intéressants, avec une attention au plus de paramètres possibles (caractère des thèmes et motifs, harmonisation, parcours tonal avec modulations, tensions/détentes, résolutions, rythmes, mètres, changements de tempi, textures, orchestration, traitement vocal, ambitus et tessiture, fonctions des parties au sein de forme, ruptures, contrastes,...). Faites un aller-retour entre la réduction piano, qui sera très utile en particulier pour faire l'analyse harmonique, et la partition orchestre, pour tenir compte des instruments, du rapport entre la voix et l'accompagnement, des changements d'orchestration, et de toutes sortes de petits détails encore. (Je vous conseille d'imprimer la réduction piano et la partition orchestre, pour pouvoir les annoter toutes les deux et répertorier votre analyse harmonique sur la partition orchestre.)

Petit à petit, commencez à mettre en lien les observations et à les interpréter – par rapport à ce que vous savez du genre dans lequel s'inscrit l'œuvre, du contexte stylistique de l'époque, des conventions de l'opéra, de la référence à un cadre formel donné le cas échéant. Mais surtout, bien sûr, veillez à toujours interpréter les observations en lien à la situation dramatique (soit : à l'action théâtrale et aux relations entre les personnages). Aidez-vous de la petite liste de points à traiter ci-dessus, que vous n'avez pas besoin d'utiliser de façon « scolaire », méthodique, mais que vous pouvez relire à la fin de votre analyse, pour voir si vous avez pris compte les différents paramètres évoqués.

Parallèlement à l'analyse et pour pouvoir faire ces mises en lien, continuez à écouter l'opéra – ainsi que d'autres opéras de Mozart, si le cœur vous en dit –, idéalement avec le livret sous les yeux. Et continuez également à vous documenter, en exploitant les ressources de la page internet que je vais créer de façon imminente, sur le site de la bibliothèque. En attendant la création de cette page, vous pouvez utiliser les pistes bibliographiques suggérées dans la fiche technique que vous avez déjà reçue, dont plusieurs sont accessibles en ligne. N'hésitez pas échanger du matériel entre vous (notes de lecture ou références intéressantes), puisque vous travaillez tous sur le même opéra. Un rayon de séminaire à la bibliothèque (au 1er étage) vous permet également de lire sur place à vos heures « perdues »... A noter que ces pistes bibliographiques sont conçues comme des « bonus », pour élargir à des enjeux esthétiques plus larges si vous le souhaitez. Le cœur du travail reste la partition.

Enfin, gardez un moment pour préparer le plan de votre exposé et réfléchir à un/des support(s) qui pourraient illustrer votre analyse (voir ci-dessus, bas de la p. 3). C'est d'ailleurs souvent en préparant un matériel pédagogique, pour accompagner son propos, que l'on prend conscience de certaines choses qui nous avaient échappées lors d'une lecture linéaire de la partition. En outre, en nous forçant à synthétiser nos observations et à interpréter l'analyse, l'étape de la mise en forme et de la structuration amène également son lot de trouvailles.

Je reste à disposition par mail si vous avez des questions, et vous souhaite une bonne suite de travail dans les *Noces de Figaro* !