



# ÇA VA MIEUX EN LE CHANTANT

« À boire et à manger »

Angers Nantes Opéra

Dossier pédagogique - Saison jeune public 2019-2020

musique  
et danse  
en Loire  
Atlantique



## ÇA VA MIEUX EN LE CHANTANT

### Concert participatif « À BOIRE et à MANGER »



Chansons chantées par **Marc Scoffoni** (baryton, artiste en résidence à Angers Nantes Opéra) :  
*L'air du Champagne* de *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart  
&  
Un extrait de *Pantagruel* de Jules Massenet

Chansons chantées par les solistes du chœur :  
*Trio du Grill* de *Pomme d'Api* de Jacques Offenbach  
&  
*Quatuor de l'omelette* du *Docteur Miracle* de Georges Bizet  
Et d'autres surprises !

Concerts pour le 1<sup>er</sup> degré :

Judi 6 février à 14h : Montoir-de-Bretagne – Salle Bonne Fontaine

Vendredi 7 février à 14h : Ancenis-Saint-Géréon – Théâtre Quartier Libre

Mardi 11 février à 14h : Machecoul-Saint-Même – Théâtre de l'Espace de Retz

Vendredi 14 février à 14h : Bouvron – Espace Culturel Horizinc

Durée 1h

Cycle 3

# SOMMAIRE

<b>L'OPÉRA : Fonctionnement et métiers</b> .....	<b>3</b>
Aperçu historique de l'Opéra .....	3
Les voix de l'Opéra .....	5
Les voix de femmes.....	5
Les voix d'hommes.....	6
Lexique de l'Opéra .....	7
Quelques métiers de l'Opéra .....	8
Prolongements pédagogiques .....	11
<b>Présentation des chansons complices : « À boire et à manger »</b> .....	<b>12</b>
Recette pour un cake d'amour .....	13
Synopsis du film <i>Peau d'Âne</i> .....	13
La composition musicale.....	13
La recette du cake d'amour : chanson à répondre et clins d'œil .....	14
Prolongements pédagogiques .....	15
Les fourneaux sont allumés .....	16
Description de l'œuvre .....	16
Résumé .....	16
La composition musicale.....	17
Biographie de Jacques Offenbach (1819-1880).....	17
Le manuscrit <i>Les Brigands</i> .....	18
Les genres légers de l'opéra.....	18
Prolongements pédagogiques .....	19
Qui veut chasser une migraine .....	20
Biographie de Georges Bataille.....	20
Chanson à boire .....	20
Prolongements pédagogiques .....	21
<b>Annexes (3 partitions)</b> .....	<b>22</b>

# L'Opéra : fonctionnement et métiers

L'Opéra est à la fois une œuvre, un genre musical et une institution :

- Un opéra est une **œuvre destinée à être chantée sur une scène**.
- L'opéra est **l'une des formes du théâtre musical occidental** regroupées sous l'appellation **d'art lyrique**. (Les autres formes de théâtre musical sont par exemple l'opérette, la comédie musicale, le cabaret...) Pour jouer et interpréter un opéra, il est donc nécessaire de faire appel à des chanteurs, un orchestre (ou ensemble instrumental), parfois des choristes et aussi des danseurs.
- **Un opéra ou une maison d'opéra** peut regrouper une compagnie permanente d'artistes (chœur, ballet, orchestre lequel peut n'être qu'associé) et les services administratifs et techniques nécessaires à la gestion des personnels, éventuellement des locaux et à l'organisation des saisons culturelles. Elle procède chaque saison à l'engagement des artistes non permanents liés au programme : metteurs en scène, chanteurs solistes, éventuellement scénographe et orchestre pour un opéra baroque par exemple.
- En 2008, l'Etat apporte son soutien sous la forme de subventions, à treize opéras dont Angers-Nantes Opéra.

## Aperçu historique de l'opéra

---

L'opéra est né en Italie à Florence au XVII<sup>e</sup> siècle. Pour comprendre pourquoi l'opéra est né, il faut considérer quelle était l'utilité sociale de la musique à la fin de la Renaissance : la musique était jouée soit dans les églises (musique religieuse) soit dans les cours (danses / divertissement).

C'est un groupe d'intellectuels florentins réunis sous le nom de « Camerata » qui marque la naissance de l'opéra. Ils s'étaient en effet fixé deux objectifs principaux : d'une part faire revivre le style musical du théâtre grec antique et d'autre part, s'opposer au style contrapuntique de la musique de la Renaissance (aussi appelé le contrepoint rigoureux, qui est une discipline d'écriture musicale classique ayant pour objet la superposition organisée de lignes mélodiques distinctes). **Dafne** écrit par Jacopo Peri en 1598, est considéré comme le **tout premier opéra**.

### L'opéra en France

C'est au Cardinal de Mazarin, dans les années 1650, que l'on doit les premières représentations d'opéras en France. Profitant de sa faveur auprès de la reine Anne d'Autriche, il eut pour dessein d'implanter l'opéra italien à la Cour d'abord, puis de manière plus large dans le royaume. *Orfeo* (1647) de Luigi Rossi, *Xerses* (1660) et *Ercole amante* (1662) de Francesco Cavalli impressionnèrent le public français, mais l'expérience tourna court lorsque le jeune Louis XIV monta sur le trône. Il fallut attendre une dizaine d'années pour que l'histoire de l'opéra en France prenne un tour nouveau.

**Lully**, le compositeur de la Cour du Roi Soleil, proposa de créer un « **opéra à la française** ». Le genre imaginé par Lully, et perpétué par les générations suivantes, tirait ses racines autant de l'opéra italien (qu'on avait entendu au 4 temps de Mazarin) que du ballet de cour (pratiqué depuis la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle), de la tragédie déclamée de Corneille et Racine, et de la comédie-ballet (dont Molière et Lully avaient donné les premiers exemples aboutis au début des années 1660). On y retrouvait également le goût du chant orné pratiqué dans les salons et la pompe



orchestrale des Vingt-Quatre Violons du roi. La fondation de l'Académie royale de musique en 1669 institua un théâtre et une administration entièrement dévolus à ce nouveau type de spectacle.

Chaque année à compter de 1672, Lully y donna un nouvel ouvrage, généralement à l'occasion des fêtes de carnaval, en collaboration avec des poètes, des machinistes-décorateurs, des costumiers et des chorégraphes prestigieux. À sa mort, en 1687, l'Opéra de Paris pouvait être fier d'être le premier théâtre d'Europe, place qu'il occupa pendant presque deux siècles. C'est pour cette raison notamment que l'opéra qui était un art populaire dans les autres pays d'Europe, joué dans les faubourgs des villes (comme l'était le théâtre), a été accaparé par le pouvoir monarchique en France, et qu'il est ensuite resté l'apanage des puissants, de la bourgeoisie et des élites. Seule l'opérette à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, redonnera un élan populaire à l'Art lyrique, puis au XX<sup>e</sup> siècle, la comédie musicale.



Représentation d'Alceste, de Lully et Quinault, le 4 juillet 1674 à Versailles © Gallica-BnF

# Les voix de l'opéra

---

La **tessiture** d'une voix est la partie de **l'étendue vocale ou de l'échelle sonore** qui lui convient le mieux et dans laquelle elle évolue avec le plus d'aisance. On distingue six grandes catégories : soprano, mezzo-soprano et contralto pour les voix féminines et ténor, baryton, basse pour les voix masculines. Toutefois on retrouve, à l'intérieur de ces catégories plusieurs variantes. Etendue, souplesse, timbre et puissance sont les quatre termes essentiels pour bien comprendre les variantes d'une catégorie à l'autre. **L'étendue** (ou l'**ambitus**) se définit comme étant **le registre de notes couvertes par une voix de l'extrême grave à l'extrême aigu**. Le timbre est la couleur même de la voix, il est en relation avec ses qualités vibrantes, la puissance, ou la souplesse, face aux vocalises.

## 1 Les voix de femmes

---



### Soprano

Les sopranos ont souvent des rôles sympathiques et chantent les notes les plus élevées. De l'italien *sopra* qui signifie « au-dessus ». Il existe plusieurs types de sopranos :



**Colorature** : C'est la plus aiguë des voix féminines. Elle est légère et convient bien aux rôles enjoués. C'est une voix virtuose, agile, qui sonne comme une flûte.

(Rôle emblématique : la Reine de la Nuit dans *La Flûte enchantée* de Mozart – Chanteuse comme Marie-Bénédicte Souquet)

**Léger** : Voix souple et à l'aise dans l'aigu.

**Lyrique** : Catégorie la plus répandue. C'est une voix chaleureuse, plus puissante et dont la tessiture est un peu plus grave et expressive.

**Lirico-spinto** : De l'italien *spingere*, « pousser ». A une voix plus puissante que la soprano lyrique et joue souvent des rôles de victimes. (Rôle emblématique : Aïda dans *Tosca* de Puccini) **dramatique allemande**, « *wagnérienne* » C'est une voix un peu moins aiguë, elle est avant tout puissante, expressive, large. Elle peut, par rapport aux deux précédentes, descendre plus bas dans le grave. (Rôle emblématique : Elektra dans l'opéra éponyme de Richard Strauss)

### Mezzo-soprano En italien, *mezzo* signifie « moyen »



C'est la voix intermédiaire entre la soprano et la contralto, elle est plus brune, plus colorée, plus grave. Une mezzo-séductrices, de sorcières et de méchantes (la plupart du temps...) ; aux lyriques, les rôles travestis d'adolescents (là encore, la plupart du temps...). (Rôle emblématique : Cenerentola dans *La Cenerentola* de Rossini)

### Contralto ou alto littéralement « contre le haut »



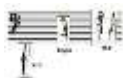
C'est, chez la femme, la voix la plus basse et la plus grave qui possède une sonorité chaude et enveloppante. C'est une voix rare, souvent destinée aux rôles de mère, de grand-mère ou à ceux créés à l'origine pour des castrats.

## 2 Les voix d'hommes



### Haute -contre

C'est la plus aiguë des voix d'hommes, autrefois destinés aux castrats.



elle est le résultat d'un travail particulier. On lui confie les rôles

### Ténor



**Léger de « tenore »** : la voix qui « tient » le plain chant. A l'origine, la voix de ténor était celle qui chantait la mélodie grégorienne à partir de laquelle s'établissaient les autres voix polyphoniques. C'est une voix peu puissante, mais légère et tendre. Elle est d'une égale souplesse du grave à l'aigu, mais son étendue est restreinte. Rôles aimables.

**Lyrique** : C'est la voix type du ténor, avec une belle et grande étendue, au timbre envoûtant. Elle atteint avec facilité les aigus. (Rôle emblématique : Tamino dans *La Flûte enchantée* de Mozart)

**Dramatique ou héroïque** : c'est une voix puissante, son registre aigu est éclatant, mais elle a une certaine difficulté à chanter les aigus dans la douceur. Elle est complètement virile et peut même être violente. C'est le soupirant attiré de la dame casquée !

### Baryton



**Martin** : Il tire son nom d'un chanteur du XVIII<sup>ème</sup> siècle. Sa voix est moins volumineuse que celle du baryton-verdi, mais elle est plus tendre, tout en demeurant très enveloppante. Elle a beaucoup de facilité dans l'aigu. Le baryton martin joue souvent des personnages insouciant, joyeux, légers.

**Verdi** : Cette voix est aussi puissante que celle du ténor dramatique. Elle est nerveuse, vibrante et chaude, mais a moins de facilité dans les aigus et prend de gros risques en chantant les notes élevées. Verdi lui a confié quelques-uns de ses plus beaux rôles (d'où son appellation...), souvent d'ailleurs des rôles de méchant.

**Basse** : Le baryton basse peut se confondre avec la basse chantante ou noble. La voix est généreuse et chaude dans les médiums et d'une grande puissance dans les graves.

### Basse

C'est la voix la plus grave, elle semble résonner du plus profond d'une caverne ! Les personnages qu'elle permet d'interpréter sont souvent des pères, des prêtres ou même le diable en personne ...



**Bouffe** : Convient aux personnages un peu ridicules. Voix expressive et volubilité comique.

**Chantante** : Voix onctueuse et malgré son caractère majestueux, se prête facilement à la vocalise rapide.

**Noble ou profonde** : C'est une voix massive et lourde, puissante et solide. (Rôle emblématique : Zarastro dans *La Flûte enchantée* de Mozart)

# Lexique de l'opéra

---

## L'air ou l'aria

Passage d'un opéra, généralement « détachable » dans lequel un personnage seul chante avec accompagnement d'orchestre. Ce chant, « cet air », exprime davantage les émotions ou les réflexions personnelles du personnage.

Les quatre structures les plus répandues de l'air sont :

- L'aria da capo, sous la forme d'une première partie (A), puis d'une deuxième (B), puis à nouveau de A « orné », c'est à dire décoré de notes virtuoses ajoutées par le chanteur selon son bon vouloir et ses capacités.
- L'air en rondo, sous la forme de A B A C A, la partie A jouant pour ainsi dire le rôle de refrain, avec des « couplets » différents.
- L'air en deux parties A B qui correspond généralement à un Lent – Vif.
- L'air continu qui se construit sans articulation marquée et qui s'enchaîne avec la suite de la partition.

## Le récitatif

Passage d'une partition où le rapport texte-musique est inversé en faveur du texte. Le récitatif permet à l'action d'avancer. Le chanteur adopte un débit proche du langage parlé. Ce « réciter en parlant », *recitar cantando*, est d'ailleurs à l'origine de l'opéra.

## L'ouverture ou sinfonia ou prélude

Page de musique purement orchestrale jouée au début, rideau fermé. Plusieurs types d'ouverture existent : celle qui n'a aucun rapport avec la suite de l'histoire, celle qui est une sorte de « pot-pourri » des thèmes musicaux les plus importants de l'opéra, celle dite « wagnérienne » en référence au compositeur qui introduisait une pincée de thèmes à développer plus tard dans le drame.

## L'ensemble

Passage d'un opéra où deux personnes au moins joignent leurs voix. Les duos, les trios, les quatuors et autres quintettes sont donc des ensembles.

## La musique de scène

Présence d'un petit groupe instrumental sur la scène où en coulisses, ce qui crée un effet de distance entre la musique « pure » qui jaillit de la fosse d'orchestre et une musique « fictive » qui fait partie intégrante de l'histoire.

## Opéra *buffa* ou opéra bouffe

Opéra qui traite d'un sujet comique ou léger. *Le barbier de Séville* de Rossini ou *Les noces de Figaro* de Mozart sont des pièces maîtresses dans ce domaine.

## Opéra *seria*

Opéra qui traite d'un sujet noble et sérieux, au contraire de l'opéra bouffe.

## Opérette

Opéra plus léger, développé au XIXe siècle notamment par Offenbach en France et Strauss en Autriche.

## Le thème

En musique, phrase musicale répétée au moins une fois. Le terme est utilisé dès qu'une phrase musicale apparaît plusieurs fois dans une même œuvre. Le thème peut être associé à un personnage, un objet, un sentiment ou une idée. Wagner inventera le *leitmotiv*, « motif conducteur ».

## Le livret

Ce sont les paroles de l'opéra. Le mot vient de l'italien « libretto », « petit livre » désignant le texte des opéras. L'adéquation entre un livret et une musique tient autant à la bonne collaboration entre le librettiste (l'écrivain qui adapte le texte de l'histoire pour qu'il s'agence bien avec la musique) et le compositeur qu'au choix du sujet abordé.



# Quelques métiers de l'opéra

---

## Le régisseur de scène

La fonction de régisseur est l'une des plus anciennes dans les théâtres. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, on distinguait même trois régisseurs :

- Le régisseur « parlant au public » qui assurait la coordination entre la direction et les artistes et en cas d'incidents, devait prévenir le public, d'où son appellation.
- Le sous régisseur, surnommé "le régisseur des bouts de chandelles" puisqu'il était chargé des petits détails
- Le régisseur principal dont la fonction préfigurait celle du metteur en scène actuel, puisqu'il devait fixer les entrées et sorties des artistes sur le plateau ainsi que leur emplacement respectif.



Aujourd'hui, le régisseur de scène reprend à lui seul toutes ces fonctions pour assurer le bon déroulement d'un spectacle. Dès le début des répétitions, il veille sur l'ensemble du montage du spectacle. Il est l'interlocuteur privilégié du metteur en scène.

Quelques fonctions d'un régisseur de scène :

- > planifier les services des répétitions avec la direction technique et préparer les "billets de service" des artistes
- > effectuer la répartition des loges des artistes invités
- > vérifier la mise en place des éléments artistiques et techniques de la mise en scène.

Après la générale, il est le responsable du déroulement du spectacle pour les représentations et seul compétent pour autoriser les entrées et les manœuvres au plateau. Pour ce faire, il est situé dans la coulisse à un pupitre qui comporte le poste de commande, aujourd'hui avec interphones, qui le relie à tous les points stratégiques du théâtre.

C'est de ce poste qu'il lèvera le rideau de scène et qu'il donnera tous les ordres pour le bon déroulement du spectacle à savoir :

- > compte à rebours pour l'entrée des artistes au plateau, prévenus par l'interphone
- > préparation des manœuvres à effectuer par les machinistes et installation des accessoires.

## Le décorateur

Le temps est révolu où chaque théâtre possédait son fond de décors passe-partout, prévus pour servir les différents registres du répertoire. On parlait alors de "décors de répertoire" ou de "décors à volonté".

Il y avait :

- > Les décors pour les tragédies représentant des colonnes et des statues
- > Les décors pour les comédies représentant des intérieurs de maisons et de chambres



Rappelons aussi, qu'à l'origine, les décorateurs étaient essentiellement des peintres puisque les décors n'étaient constitués que de toiles peintes. Maîtrise de la composition en perspective ainsi que celle du trompe l'œil constituaient les règles d'or du savoir-faire de ces artistes. Progressivement, avec l'apparition des décors en volume, l'atelier de décoration s'est enrichi de menuisiers pour la construction des volumes fabriqués généralement en bois ; mais le développement des matériaux tels que le polystyrène et du métal, acier, aluminium vient encore diversifier les tâches de l'atelier de décoration.

## Déroulement de la construction d'un décor :

- 1/ les différents responsables des secteurs de la construction rencontrent le concepteur du décor qui doit leur présenter la maquette du décor à construire. La maquette doit contenir le plus possible de précisions permettant ainsi de visualiser le décor dans son ensemble, afin de choisir les matériaux de construction et de répartir les tâches de la construction par secteur.
- 2/ Il revient au chef de l'atelier de décoration de dessiner les plans de la construction pour le plateau qui recevra le décor.
- 3/ Les plans sont ensuite remis à chaque secteur pour la construction, laquelle doit tenir compte des impératifs de tout décor : il doit être manipulable, solide mais mobile pour faciliter le travail de montage des machinistes. C'est pourquoi le choix des matériaux est fondamental.
- 4/ Une fois construit, le décor est assemblé à l'atelier avant de l'être sur le plateau pour vérifier que rien ne manque et apporter d'éventuels éléments pratiques concernant la mobilité et la solidité, essayer certaines manœuvres, etc.
- 5/ Une fois monté sur le plateau par les machinistes, les peintres pourront intervenir pour apporter d'éventuelles touches finales comme les vernis, les patines et autres finitions qui ne peuvent être réalisées qu'après le montage.

## L'accessoiriste

Comme le nom l'indique, l'accessoiriste gère tous les accessoires d'une production qui n'appartiennent pas en tant que tels au décor construit, mais qui sont nécessaires à la mise en scène. Pour exemple, ce n'est pas à l'artiste qui a besoin d'une rose d'acheter lui-même cette rose avant le spectacle. Celle-ci lui sera préparée par l'accessoiriste. Il doit donc prévoir tous les objets, de la fleur, de la valise, du tabouret, au poignard, nécessaires à une mise en scène donnée. Toutes les maisons d'opéra disposent d'un "magasin aux accessoires", véritable caverne d'Ali Baba, où l'accessoiriste entrepose les objets qui lui semblent susceptibles d'être, un jour, utilisés par une mise en scène. Si l'objet n'existe pas, c'est à l'accessoiriste de le fabriquer. On comprend donc que la qualité première d'un accessoiriste est d'être un parfait bricoleur astucieux, sachant travailler le bois, le métal, le cuir, la peinture...



## Le perruquier et le maquilleur

Le maquilleur et le perruquier (métier très rare en France) traduisent, avec fond de teint, mascara, cheveux synthétiques, postiches mais aussi perruques en papier, en cuir ... les personnalités et les styles des rôles



## Le Machiniste

On distingue 3 sortes de machinistes, suivant l'endroit où ils se trouvent pour faire fonctionner la machinerie du théâtre. Au plateau :

Ces machinistes sont appelés **les plateautiers**. Sur le plateau, ils prennent en charge les éléments du décor comme les praticables, les volumes qui devront être montés et manœuvrés directement depuis le plateau et installent les éléments qui sont montés sur les perches mais qui seront manœuvrés par les cintriers. Ces machinistes doivent posséder une bonne pratique dans les domaines de la menuiserie, de l'ébénisterie, de la serrurerie...pour intervenir avec habileté sur les



différents matériaux des décors. En France, les machinistes parlent un "jargon" particulier issu de la marine à voile. En effet, à l'origine, les machinistes étaient d'anciens marins.

### Au Cintre

Ces machinistes sont appelés **les cintriers**. Ils évoluent sur les passerelles du cintre pour actionner, dans un théâtre équipé à l'ancienne, les perches contrebalancées. Ils doivent prendre en charge les pains de contrepoids et les disposer dans les paniers pour contrebalancer les perches, leur permettant ainsi une manœuvre moins difficile. Durant les répétitions et les spectacles, les cintriers sont chargés de faire apparaître et disparaître les décors installés au-dessus du plateau, dans cet espace nommé *le cintre*.

Aujourd'hui, dans les théâtres équipés de machinerie moderne (électrique, hydraulique), le cintrier peut également enregistrer les commandes sur les ordinateurs nécessaires aux manœuvres.



### Dans les Dessous

Ces machinistes, appelés **les soutiers** en référence aux matelots qui travaillaient dans les cales de navires (pour alimenter en charbon les chaufferies du navire) étaient en activité jusqu'au XIXe, où la machinerie des dessous était aussi importante que celle des cintres, tant les spectateurs étaient friands d'apparitions et de disparitions. Aujourd'hui, les dessous sont moins utilisés.

## L'électricien

De tous les éléments de la scène, la lumière est l'un de ceux qui a dû évoluer le plus rapidement en s'adaptant aux différentes mutations technologiques, passant des chandelles, aux bougies, puis de l'huile au gaz, et enfin à l'électricité.

Nous ne parlerons donc plus de "moucheurs" ni de "gaziers", corps de métiers aujourd'hui disparus dans les théâtres, mais d'électriciens. Ce ne sont plus des bougies et des lustres, ni des candélabres et de simples lampions qui éclairent aujourd'hui la scène, mais des projecteurs de différentes puissances équipés de gélamines, filtres de couleur. Cette évolution de la lumière a permis celle de la mise en scène. En délaissant progressivement le figuratif et le décoratif au profit du symbolisme et de l'expressionnisme, la dramaturgie moderne a besoin des effets lumières pour exprimer le dépouillement, voire l'immatérialité et le vide scénique au profit de lectures plus psychologiques des œuvres. Ainsi, au lieu de figurer le soleil déclinant ou le clair de lune, les effets lumière sculptent des formes, font jouer des ombres et transforment des volumes plus qu'ils n'éclairent l'objectivité matérielle du décor. Ils traduisent des ambiances et des sentiments, ils supportent le drame des protagonistes et permettent ainsi, grâce à leur fluidité et à leur mobilité, d'apporter une cohérence à toute la scénographie moderne.



Les projecteurs sont disposés non seulement sur des perches, mais souvent sur les passerelles de côté et quelque fois au ras du sol. Quel que soit la complexité de la scénographie, il n'y a pas moins de 150 projecteurs à installer.

Quelques fonctions d'un électricien :

**Avant le spectacle** : Installer tous les projecteurs suivant l'implantation désirée par l'éclairagiste (le plan lumière) et procéder aux réglages (lors des techniques Lumières).

**Pendant le spectacle** : Restituer par l'électronique et contrôler depuis le pupitre tous les effets lumière.

## Le couturier

A l'origine, la mise en scène n'existant pas, les artistes n'avaient aucun souci de la vraisemblance de leurs costumes de scène par rapport aux rôles interprétés. Ils jouaient dans les costumes à la mode de l'époque et devaient s'occuper eux-mêmes de leurs costumes. C'est à partir de la deuxième moitié du XVIII<sup>e</sup> que le souci d'accorder le costume au rôle joué se développe dans le sens de la vérité du personnage. Aujourd'hui, on ne peut concevoir un théâtre de création sans son atelier couture, tant le costume reçoit un traitement spécifique pour la mise en scène et requiert, de ce fait, une grande habileté et un savoir-faire spécifique de la part de ceux qui les confectionnent.



Ainsi, le couturier d'un atelier couture d'opéra travaille toutes les matières, celles de factures classiques (la soie, le lin, le coton, la laine, le cuir), d'autres plus inhabituelles (le latex, la mousse expansée, les boîtes de conserves, le carton).

De même, s'agissant de son assemblage, un costume n'est pas toujours cousu traditionnellement puisqu'il peut être agrafé, peint, riveté, collé.

Bref, un couturier d'opéra ne se limite pas à exécuter et à reproduire les gestes traditionnels de son métier. Il doit être amené à développer astuces et ingéniosité afin de répondre aux exigences de la scène.

*Etapas de la fabrication :*

- 1/ Le chef d'atelier reçoit les maquettes des costumes à confectionner pour une production du costumier choisi par le metteur en scène.
- 2/ Les coupeurs sont les premiers à intervenir puisqu'ils doivent réaliser des toiles, généralement sur papier kraft qui serviront à la confection, directement sur mannequin, du patron qui sera taillé dans le tissu ou la matière choisie.
- 3/ Les couturiers devront assembler et coudre le costume aux mensurations de l'artiste qui le portera et devront, si nécessaire, revoir la ligne du costume pour ne pas désavantager l'artiste.
- 4/ Les habilleuses s'occuperont, hors de l'atelier, de préparer les loges des artistes et procéderont à l'habillement de ceux-ci dès les dernières répétitions.

## → Prolongements pédagogiques

- **Fiches par métiers :**  
<https://www.operationaldurhin.eu/fr/l-action-pedagogique/les-ressources-pedagogiques-5ba0d5a36fcd3?page=2#resources-nav>
- **Tableau des métiers :**  
[http://manager.artishocsite.com/media/ano/187557-tableau\\_des\\_m\\_tiers.pdf](http://manager.artishocsite.com/media/ano/187557-tableau_des_m_tiers.pdf)

*Ça va mieux en le chantant*  
**« À BOIRE et à MANGER »**  
**PRÉSENTATION DES CHANSONS COMPLICES**

***Recette pour un cake d'amour***

Chanson extraite du film *Peau d'Âne* de Jacques Demy (1970)

Musique originale de Michel Legrand

***Les fourneaux sont allumés***

Extrait de l'opéra bouffe de Jacques Offenbach *Les Brigands* (1869)

Livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy

***Qui veut chasser une migraine ?***

Chanson de Gabriel Bataille (1615)





## Recette pour un cake d'amour

Chanson extraite du film *Peau d'Âne* de Jacques Demy (1970). Musique originale de Michel Legrand

### Synopsis du film *Peau d'Âne*

*Peau d'Âne* est un film musical français écrit et réalisé par Jacques Demy, sorti en 1970.

Inspiré de *Peau d'âne* de Charles Perrault, paru en 1694, le film reprend l'intrigue traditionnelle du conte : Catherine Deneuve y interprète une princesse (doublée pour les chansons par Anne Germain) dont le père (Jean Marais) tombe amoureux et souhaite l'épouser. Guidée par sa marraine la Fée des lilas (Delphine Seyrig), la princesse comprend "*qu'on n'épouse pas ses parents*" et tente de dissuader son père en lui demandant de faire confectionner **des robes complexes** : une couleur du temps, une couleur de la lune et une couleur du soleil. Ce dernier ayant réussi à réaliser sa requête, la princesse lui réclame alors de **sacrifier son âne** qui défèque de l'or et des pierres précieuses. Le roi accepte de sacrifier son animal "banquier" et la princesse est condamnée à s'enfuir pour échapper à son dessein. Afin de ne pas être reconnue, elle revêt la peau de l'âne mort et se cache dans une hutte, équipée de la baguette magique de sa marraine. En la voyant, le prince (Jacques Perrin) en tombe "*malade d'amour*" et demande qu'elle lui fasse un gâteau, le fameux **Cake d'amour**.



Considéré comme un « film culte » grâce à l'audace de ses thèmes et de son parti pris visuel, ainsi qu'à sa musique signée Michel Legrand, *Peau d'Âne* constitue le plus grand succès au box-office de Jacques Demy.

Il a été restauré en 2003 et en 2014 sous la houlette de la cinéaste Agnès Varda, compagne du réalisateur.

### La composition musicale



Michel Legrand travaille beaucoup les atmosphères fantastiques que l'on fait naître par l'écriture, par l'orchestration, par une utilisation précise de la pâte de l'orchestre. Avec les cordes, les bois, les harpes, il est possible d'obtenir de très beaux climats et effets merveilleux. Les apparitions de la fée, par exemple, sont soulignées par des glissandos de harpes, à la façon du dessin animé. Des ambiances, à la Fauré, à la Debussy viennent également renforcer la grâce poétique de l'image.

Dans *Peau d'âne*, la musique est très importante. Michel Legrand part du classique, d'une fugue pour introduire du moderne, du jazz, de la guitare électrique. Le baroque du conte permet de jouer sur plusieurs époques.

## La recette du cake d'amour : chanson à répondre et clins d'œil

### Chanson à répondre



**Peau d'Âne** vient de recevoir l'ordre de faire un gâteau pour le prince .

La fin de ses malheurs arrive mais il va falloir surmonter une dernière épreuve pour se faire reconnaître comme Princesse.

Pour la première fois, nous avons à l'écran les deux "figures" de l'héroïne : Peau d'Ane et la Princesse, la peau de l'âne et la robe couleur de soleil, l'une cuisine (la Princesse), l'autre lit la recette, puis fait le ménage.

Quoi qu'en dise l'intendant au début de la scène, Peau d'Ane n'a pas besoin de se laver les mains !

Le dialogue reprend un schéma de la chanson traditionnelle : **le chant à répondre**. Le début de chaque vers est répété par l'un ou l'autre des avatars de Peau d'Âne. Les plans nous montrent Peau d'Ane ou la Princesse de manière presque symétrique, souvent en plans rapprochés, quelques gros plans quand apparaît le seul "personnage complémentaire" le poussin (peut-être un symbole de renaissance : pensons par exemple au poussin de Pâques), puis un nouveau gros plan de la main qui glisse l'anneau (on retrouvera des images de mains dans la séquence de l'anneau).

Peau d'Âne et la Princesse semblent se regarder tout au long de la chanson ; on retrouve à l'image le motif du chant à répondre.

### Clins d'œil et paradoxes

Cette scène est représentative de l'univers cinématographique de Jacques Demy en ce qu'elle combine clins d'œil et paradoxes.

Elle mérite une attention particulière avec les élèves. Le repérage des clins d'œil et des paradoxes permettra de poser les fondamentaux du cinéma de Jacques Demy qui pourront ensuite être reconnus dans d'autres séquences du film.

**La bague cachée** fait référence à la fève de la galette des rois.

Celui qui trouve la fève se choisit une reine.... Une tradition qui se perpétue et qui enchante les enfants comme les adultes. Cette tradition permet, à chacun, par le jeu du hasard, de devenir le roi d'un jour et d'avoir le pouvoir de prétendre à la réalisation de tous ses désirs pendant cette journée.

Le réalisateur noue des liens entre ses films et va utiliser la même référence à la galette des rois, dans une scène d'un de ses autres films, *Les Parapluies de Cherbourg*.

Il utilise aussi cette tradition pour jouer avec l'organisation sociale, mettre en évidence les liens de dépendance entre le roi et les « petites gens » et appuyer sur le rêve de devenir princesse et la possibilité que cela soit, dans les contes ?... Et dans la vie ? ... On retrouvera la traduction de l'organisation d'une vie sociale hiérarchisée, dans



d'autres scènes qui pourront être repérées avec les élèves de cycle 3.

**La chanson** qui marque une autre particularité de l'œuvre de Demy, « Les films « en chantés » », comme les appelaient Demy.

Elle apparaît comme décalée dans la situation dans laquelle elle intervient. Mais elle assure une part de fantaisie et de fantastique à la scène.

**Les élèves** peuvent percevoir ce décalage, le décrire. Tout comme ils peuvent repérer dans la scène d'autres décalages. Puis, à partir de cette situation -clé, ils pourront inventorier d'autres paradoxes dans le film : anachronismes / manque de concordance / écart de situations / rencontres impossibles d'objets / etc., et se questionner sur les intentions de Jacques Demy (reprendre les propositions faites à propos des couleurs et à propos des objets décalés).

## → Prolongements pédagogiques

**Tutoriel** : <https://www.youtube.com/watch?v=lckuX1aaslg> (extrait du film : scène du cake d'amour chanté par Peau d'âne)

### En lien avec l'œuvre cinématographique

Le film *Peau d'âne* a été étudié dans le cadre du dispositif **Ecole au cinéma**. A ce titre, de nombreux documents pédagogiques ont été réalisés par différentes académies. Ils regroupent une excellente source d'informations et de pistes pédagogiques qui pourront vous inspirer.

Vous trouverez ci-dessous une sélection de liens :

**L'académie de Strasbourg** met à disposition au lien ci-dessous :

- Des pistes pédagogiques autour du conte, des personnages, des décors et des costumes, du merveilleux
- Des activités à faire avec les élèves
- Des liens avec d'autres œuvres artistiques

[http://cpd67.site.ac-strasbourg.fr/cinema/?page\\_id=496](http://cpd67.site.ac-strasbourg.fr/cinema/?page_id=496)

mais aussi l'Académie Toulouse

<http://pedagogie.ac-toulouse.fr/lotec/ecoleetcinema/?p=178>

et l'académie d'Amiens

<http://cinema.dsden80.ac-amiens.fr/104-peau-d-ane.html>



## Les fourneaux sont allumés

Extrait de l'opéra bouffe de Jacques Offenbach *Les Brigands* (1869). Livret d'Henri Meilhac et Ludovic Halévy

### Description de l'œuvre

« Il faut voler selon la position qu'on occupe dans la société » (acte II, scène 3), c'est le credo de Falsacappa, le chef des brigands, héros de l'opéra bouffe joyeusement immoral d'un Jacques Offenbach (1819-1880), galvanisé par le livret de ses deux complices Henri Meilhac (1830-1897) et Ludovic Halévy (1834-1908).

*Les Brigands* sont créés triomphalement au Théâtre des Variétés qui a accueilli quelques-uns des plus grands succès du compositeur. C'est le dernier triomphe d'Offenbach comme « Roi du Second Empire ». Quelques mois plus tard, la Guerre franco-prussienne de 1870 mettra fin au règne de Napoléon III et éclipsera quelque peu *Les Brigands*, même s'ils sont ponctuellement repris après la défaite française. L'ouvrage bénéficie d'une partition éblouissante d'esprit et d'invention, constamment au diapason d'un livret désopilant, parodiant avec brio plusieurs opéras comiques d'Auber et Scribe.



Des allusions à l'actualité ajoutent un piquant particulier à l'intrigue que la censure avait autorisée dans ce qu'elle estimait être les limites du raisonnable. Les hommes politiques et les financiers, les puissants et les courtisans n'ont rien à envier aux brigands dans cet univers plein de bouffonnerie où s'opère un véritable renversement des valeurs. Cette joyeuse satire utilise toutes les ressources du travestissement : parodiant allègrement les conventions du monde lyrique, la musique semble aussi prompte à se déguiser que les personnages. Le chœur des carabiniers devint populaire dès le premier soir. L'air de Fiorella, la fille du bandit, l'entrée des Espagnols ou les couplets de Gloria Cassis, sont parmi les pages les plus savoureuses d'Offenbach. Et il n'est pas fréquent que soit tirée d'un opéra une expression familière : « arriver comme les carabiniers », c'est-à-dire, toujours trop tard !

### Résumé

Au cœur d'un paysage sauvage et montagneux, règnent les terribles brigands de la bande de Falsacappa qui n'ont rien à craindre des carabiniers, dont la principale qualité est d'arriver « toujours trop tard ». Mais les affaires vont mal et il est urgent que Falsacappa et son fidèle mentor Pietro trouvent une idée pour renflouer leurs caisses.

Le chef des brigands échafoade un plan compliqué qui doit lui permettre de subtiliser les trois millions que le prince de Mantoue doit rembourser à la cour de Grenade pour solder ses dettes. Le prince attend la venue de la princesse de Grenade pour l'épouser, avant que son escorte ne reparte avec les trois millions promis. Falsacappa tend une embuscade à l'ambassade espagnole en substituant sa propre fille, Fiorella, à la princesse, tandis que ses compagnons prennent la place des nobles membres de la délégation.



Hélas, le caissier du Prince de Mantoue a dilapidé l'argent du royaume et il ne peut offrir qu'un billet de mille francs à Falsacappa qui se croyait sur le point de mener à bien son ingénieux projet. Comble de malheur, enfin délivrée par les carabiniers, la véritable ambassade de Grenade, arrive à son tour à la cour de Mantoue. La supercherie est découverte. Heureusement, le prince reconnaît en Fiorella celle qui lui a autrefois sauvé la vie et il consent à l'amnistie générale. Les brigands obtiennent leur pardon à condition de renoncer définitivement à leurs coupables occupations !

## La composition musicale

---

Le style musical est remarqué de l'ensemble des critiques : « La nouvelle partition de M. Jacques Offenbach est un mariage de raison entre l'opérette-bouffe et le style de l'opéra-comique. Le compositeur a voulu élever le genre qui avait fait sa popularité et ses succès. » note *Le Figaro*.

*Le Ménestrel* encourage d'ailleurs le compositeur « dans cette voie [et] peu à peu [,] l'opérette burlesque, de concession en concession, rentrera dans le giron du véritable opéra-comique... ».

*L'illustration*, pour sa part, y voit plutôt une « parodie de l'opéra-comique ».

Le canon [N° 10] et le duetto du notaire [n° 11] sont tout particulièrement appréciés : « ce qu'on goûte le plus aujourd'hui dans *les Brigands*, c'est le joli chœur fugué qui ouvre le deuxième acte, et le joli duo de *l'éclat de rire* qui suit » écrit Henri Moreno.

La partition paraît malgré tout dense et « si l'on élaguait çà et là quelques airs, soit dit sans jeu de mot, l'air ci[r]culerait dans une partition un peu touffue. » conclut Benedict (*Le Figaro*, lundi 13 décembre 1869).



### Biographie de Jacques Offenbach (1819-1880)

---

Né à Cologne (Allemagne) en 1819, il est le fils d'un maître de musique. Il étudie tout d'abord le violon puis le violoncelle auprès de son père, puis est envoyé à Paris à 14 ans pour y suivre des cours au Conservatoire. Au bout d'un an, il abandonne ses études musicales et rejoint l'orchestre de l'Opéra-Comique. Encouragé à la composition par Halévy, il écrit plusieurs morceaux pour violoncelles.

Il donne des concerts dès 1839. L'année suivante, suite au décès de l'un de ses frères, il retourne à Cologne et perd également sa mère. De retour à Paris, il remporte un immense succès avec la Chanson de Fortunio écrite pour *Le Chandelier* d'Alfred de Musset en 1850.

De 1850 à 1855, il est chef d'orchestre à la Comédie Française. En 1855, il ouvre son propre théâtre : Les Bouffes Parisiens.

Le 21 octobre 1858, il remporte son premier grand succès avec l'opéra bouffe *Orphée aux enfers*. En 1860, le ballet *Le Papillon* fait un triomphe et l'air de La valse des rayons est très célèbre. Désormais les chefs d'œuvre se suivent : *La Belle-Hélène* (1864), *Barbe-Bleue* (1866), *La Vie parisienne* (1866), *La Grande duchesse de Gérolstein* (1867), *La Périchole*, opéra romantique, aura moins de succès.

La guerre de 1870 entre l'Allemagne et la France l'oblige à se tourner vers des ouvrages moins féroces et à exploiter différemment son extraordinaire popularité. Son succès est toujours immense à l'étranger mais moins en France. En 1876, il entame une tournée triomphale aux Etats-Unis. De retour en France, il continue à composer : *Madame Favart*.

Il meurt à Paris le 5 octobre 1880 sans avoir complètement achevé l'ouvrage qu'il portait en lui depuis sa jeunesse, *Les Contes d'Hoffmann*, représentés sur la scène parisienne du Théâtre de l'Opéra-Comique en février 1881.



Ce manuscrit présente d'abondantes suppressions, révisions, modifications, ratures et corrections, y compris aux paroles, des passages biffés, certains passages révisés avec des collettes ou des parties de feuilles cousues ou épinglées à la partition. On relève également des indications pour le chant ou la mise en scène, des interventions d'instrument (notamment des percussions).



## Les genres légers de l'opéra

---

Depuis sa création, l'opéra n'a cessé d'évoluer, donnant lieu à de nombreux genres aux caractéristiques parfois très définies. Ceux-ci sont les marqueurs d'une époque, ou d'un pays. Beaucoup de critères permettent de les différencier, comme la structure de l'opéra, son sujet, la présence ou non de décors somptueux, de danses ou de dialogues.

Mais l'opéra sait se faire aussi léger ! Ainsi, parmi les 15 genres d'opéra, nous retrouvons :

### L'opéra-buffa

L'opéra-buffa, à ne pas confondre avec l'opéra bouffe (voir le genre suivant), est un genre italien né aux alentours de 1750 à Naples. Il s'oppose dramatiquement et musicalement à l'opéra-seria, de par les sujets qu'il traite, qui sont comiques et légers, ainsi que de par son côté intimiste. Il y a en effet peu de personnages solistes, accompagnés par des chœurs et un orchestre réduit. L'opéra-buffa alterne les airs chantés et les récitatifs parlés. Il n'a pas de forme définie comme l'opéra-seria.

### L'opéra-bouffe

Le terme opéra-bouffe apparaît sous la plume de Jacques Offenbach en 1855 lorsqu'il prend la direction des Bouffes-Parisiennes. Le compositeur veut créer un genre léger et comique, proche de l'opérette, mais qui puisse aussi concurrencer les œuvres du grand répertoire. Ainsi, l'écriture musicale est recherchée, les protagonistes sont nombreux, et les décors importants.

### L'opérette

Genre né en France pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, il s'agit généralement de pièces courtes en un ou deux actes, où l'on parodie des sujets sérieux. L'ensemble se veut comique, populaire, et le dénouement est toujours heureux. On y alterne dialogues parlés, airs chantés et danses burlesques. C'est un genre intimiste, avec peu de personnages et de décors. La musique est très accessible et est faite pour être retenue par le plus grands nombres. Jacques Offenbach en est le compositeur le plus populaire.

### Le dramma giocoso

Né en Italie vers 1750, il est composé d'une intrigue sérieuse ou pathétique qui se termine par un final joyeux. Il se place ainsi à mi-chemin entre l'opéra-buffa et l'opéra-seria. Les *drammi giocosi* alternent les airs chantés très virtuoses et les récitatifs chantés. Comme pour l'opéra-buffa, c'est un genre intimiste avec peu de moyens.

## → Prolongements pédagogiques

**Tutoriel** : <https://www.youtube.com/watch?v=1K2ikk4Liu4>

### **Approche historique** :

Replacer l'œuvre d'Offenbach dans sa perspective historique, à savoir le Second Empire sous Napoléon III, et en dégager des angles d'approche :

#### - la révolution économique et sociale

La société française s'est transformée sous l'impulsion de Napoléon III plus vite qu'en aucune autre période de son Histoire. C'est à cette époque qu'elle a accompli sa révolution industrielle.

#### - la vie culturelle sous le Second Empire

Avec son ministre Victor Duruy, l'empereur relance l'instruction publique.

Paris change aussi de visage. Napoléon III engage à marches forcées la rénovation de la capitale avec le baron Haussmann, préfet de la Seine.

Outre-mer, au Sénégal, au Cambodge, en Cochinchine, en Nouvelle-Calédonie, les troupes marines de Napoléon III jettent les bases d'un nouvel empire colonial que la IIIe République aura à cœur d'étendre.

Le gouvernement impérial voit dans les conquêtes coloniales une occasion de manifester la grandeur de la France.

### **Approche éducation artistique** :

#### **Les caractéristiques de l'opéra bouffe**

Bien qu'ils comportent tous deux des dialogues parlés, l'opéra-comique peut traiter de sujets « sérieux » comme *Carmen*, alors que le caractère de l'opéra bouffe est principalement « bouffon ».

Inspiré de l'*opéra buffa* italien, le terme fut choisi par Offenbach pour désigner des œuvres plus ambitieuses que ses opérettes, tant par leur style musical que par le nombre de protagonistes pouvant rivaliser avec les œuvres du grand répertoire. De même, les livrets étaient souvent plus portés à la parodie ou à la satire que ceux des opérettes qui traitaient d'histoires plutôt sentimentales.

C'est sur la base de la nature légère ou sarcastique de leur livret, associée à une écriture musicale recherchée, que des œuvres d'Emmanuel Chabrier ou Francis Poulenc furent qualifiées d'opéras bouffes.

Selon l'importance des effectifs requis et la qualité musicale, on peut également trouver les appellations d'« opéra bouffon », « opérette bouffe » ou « bouffonnerie musicale ».

### **Approche maîtrise de la langue** :

#### **L'enrichissement du vocabulaire sous le Second Empire**

Quel est le bilan linguistique de cette époque ? Les deux dernières décennies ont surtout été bénéfiques pour l'enrichissement du vocabulaire. L'oppression intellectuelle du Second Empire favorisa un vigoureux brassage idéologique des mouvements d'opposition ; le vocabulaire libéral, socialiste, communiste, voire anarchiste, gagna la classe ouvrière. Les applications pratiques des découvertes en sciences naturelles, en physique, en chimie et en médecine apportèrent beaucoup de mots nouveaux nécessaires à tout le monde. De nouvelles sciences apparurent, avec leur lexique : l'archéologie, la paléontologie, l'ethnographie, la zoologie, la linguistique, etc. Les ouvrages de vulgarisation, les journaux, les revues et, une nouveauté, la publicité, diffusèrent partout les néologismes. Littré et Larousse consignérent chacun ces nouveautés dans leur dictionnaire.

Autour de l'opéra bouffe, nous pouvons aborder les formes de la critique avec la **parodie et la satire**.

## Qui veut chasser une migraine ?

Chanson de Gabriel Bataille (1615)

### Biographie de Gabriel Bataille

Luthiste et compositeur français (Paris v. 1575 – id. 1630).

Connu surtout par ses contemporains comme luthiste, il écrivait des chansons et faisait des transcriptions pour voix seule et luth, d'airs de cour polyphoniques composés par Guédron, Maudit, A. Boesset. Ainsi contribua-t-il au développement du chant soliste, alors tout nouveau. De 1608 à 1615 il publia six livres d'*Airs de différents auteurs mis en tablature de luth* chez P. Ballard. Quelques airs de sa composition figurent également dans des livres parus en 1617, 1618 à 1620. Parfois on peut discerner l'influence de la poésie mesurée à l'antique sur ses œuvres. Bataille collabora aux ballets de cour sous Louis XIII. En 1617, Marie de Médicis fit de lui son maître de musique et, en 1624, il devint celui d'Anne d'Autriche. Bataille écrivit peu d'œuvres, mais ses recueils constituent une intéressante anthologie de la musique de cour au début du XVII<sup>e</sup> siècle.



### Chanson à boire



Ce type de chanson d'inspiration bachique existe de longue date, puisque l'on peut remonter jusqu'au « scolie » grec, chanté à la fin des banquets.

A la Renaissance, les premiers recueils de « chansons rustiques et musicales » paraissent, mêlant chanson populaire et savante. La vogue de la chanson à boire croît avec celle de la chanson de luth, puis de l'air de cour en strophes au début du XVII<sup>e</sup> siècle.

Jacques Mangeant, dans ses *Chansons des comédiens français* (1615), rassemble les chansons à boire sous le nom de « Bacchanales ». D'autres recueils sont publiés : par exemple les vingt-et-un recueils des *Chansons pour danser et pour boire* (1627-1662) de Christophe Ballard.

La chanson à boire peut s'éloigner de ses origines populaires à partir de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle ; ainsi des compositeurs comme Jean-Baptiste Lully, Marc-Antoine Charpentier, François Couperin, Jean-Philippe Rameau, puis Hector Berlioz, Camille Saint-Saëns ou Francis Poulenc en ont-ils écrit.

Bien que de nombreuses chansons à boire ont été créées pendant le Moyen-Âge, « qui veut chasser une migraine » de Gabriel Bataille date de la Renaissance.

## → Prolongements pédagogiques

**Tutoriel** : <https://www.youtube.com/watch?v=GcWAbE-WTUK>

### **Approche historique :**

- Les évolutions de la musique Moyen-Âge / Renaissance

Moyen-Âge :

- Le chant grégorien ou « plain-chant »
- Les débuts de la polyphonie
- Les troubadours
- Ars nova

Renaissance :

- Messe, motet et chanson profane
- Les débuts des danses instrumentales
- Apogée de la polyphonie vocale
- Le perfectionnement des instruments (orgue, virginal puis clavecin, luth, violes)

### **Approche musicale :**

- 2 suggestions de chansons de table ou à boire dans la tradition orale de Haute-Bretagne

« Les filles de Campbon » : <http://dastumla.blogspot.com/2018/05/247-les-filles-de-campbon.html>

« Nous sommes ici à table » <http://dastumla.blogspot.com/2013/06/10-nous-sommes-ici-table.html>

Référence : association Dastum 44

# RECETTE POUR UN CAKE D'AMOUR

( Du film " PEAU D'ÂNE " )

Paroles de  
Jacques DEMY

Musique de  
Michel LEGRAND

Pré - pa - rez votre pré - pa - rez vo - tre pâte Dans u - ne jatte dans u - ne jat - te

plate et sans plus de dis - cours Al - lu - mez vo - tre al - lu - mez vo - tre four -



Pre - nez de

la Pre - nez de la fa - rine ver - sez dans la Ver - sez dans la ter -  
 - tier Un bol en - tier de lait bien cré - meux s'il Bien cré - meux s'il vous  
 à Il est temps à pré - sent tan - dis que vous Tan - dis que vous bras -

- rine Qua - tre mains bien pe - sées Au - tour d'un puits creu  
 plaft De su - cre par - se - mez Et vous a - mal - ga  
 - sez De glis - ser le pré - sent De vo - tre fi - an

Au - tour d'un puits creu - sé — Choi - sis - sez quatre choi - sis - sez quatre œufs  
 Et vous a - mal - ga - mez — U - ne main de u - ne main de beurre  
 De vo - tre fi - an - cé — Un sou - hait d'a Un souhait d'a - mour s'im -

frais qu'ils soient du ma Qu'ils soient du ma-tin faits car à plus de vingt jours un  
 fin un souf - fle de Un souf - fle de le - vain u - ne lar - - me de miel et  
 - pose tan - dis que la Tan - dis qu'la pât' re - pose lis - sez le plat de beurre et

Am7 D7 Am7 D7 G Am7 D7 Bm7 E7

pous - sin sort tou un pous - sin sort tou - jours  
 un soup - çon de et un soup - çon de sel  
 lais - sez cuire une et lais - sez cuire une heure

A7M Eb7 Ab7M D7 G G Am D

3° fois al coda

2. Un bol est en-  
 3. Il est temps

G D/C D7 G/D D7

CODA

G Am G7M C Bb A Ab G

Recette pour un cake d'amour (film)

0-VARIETE

Caris  
 WWW.CARISCH.K

ARU4160

7,10€



9788850713653

ISBN 978-88-50713-65-3



9788850713653

CRSMF255 x2

www.arpeges-partitions.com

N° 9  
CHŒUR.

Orchestre complet.

Clar en La.  
Gors en Mi.  
Pistons en La.  
Timb.

PIPETTA  
PIPA  
PIPO  
CHŒUR

Allegro vivo.

PIANO.

Harmonie.  
Quat.

PIA  
PA  
PO  
Sop.  
Ten.  
Bas.  
CHŒUR  
TUTTI.

Les four-neaux sont al-lu-més Et les canards sont plu -  
Les four-neaux sont al-lu-més Et les canards sont plu -  
Les four-neaux sont al-lu-més Et les canards sont plu -  
Les four-neaux sont al-lu-més Et les canards sont plu -  
Les four-neaux sont al-lu-més Et les canards sont plu -  
Les four-neaux sont al-lu-més Et les canards sont plu -  
TUTTI.  
Timb.

P<sup>ta</sup> P<sup>a</sup> col Soprano.

CHŒUR.

-més Les con - som - mateurs vien - dront Mainte - nant quand ils vou -

P<sup>o</sup> col Ténor.

-més Les con som - mateurs vien - dront Mainte - nant quand ils vou -

-més Les con som - mateurs vien - dront Mainte - nant quand ils vou -

CHŒUR.

-dront Les four - neaux sont al - lu - més Et les canards sont plu -

-dront Les four - neaux sont al - lu - més Et les canards sont plu -

-dront Les four - neaux sont al - lu - més Et les canards sont plu -

CHŒUR.

-més Les con - som - mateurs vien - dront Mainte - nant quand ils vou -

-més Les con - som - mateurs vien - dront Mainte - nant quand ils vou -

-més Les con - som - mateurs vien - dront Mainte - nant quand ils vou -

**CHEUR.**

- dront maintenant quand ils vou\_dront main\_te\_nant quand ils vou\_dront

- dront maintenant quand ils vou\_dront main\_te\_nant quand ils vou\_dront

- dront maintenant quand ils vou\_dront main\_te\_nant quand ils vou\_dront

1<sup>o</sup> violon

Quat.

**PIPO.**

Ro\_tis - seurs pe - tits et grands Mes a -

Hautb. Clar. 1<sup>o</sup> violon

Cors. Bou.

Pip

- mis et mes en - fants Au\_jour\_d'hui J'en

Pip

ai l'es - poir Vous fe\_rez tous vô - tre de -



Pip. *Oui, chacun fe-ra son de-voir Les four-*

Pa. *Oui, chacun fe-ra son de-voir Les four-*

Po. *voir Oui, chacun fe-ra son de-voir Les four-*

**CHŒUR.**

*Oui chacun fe-ra son de-voir Les four-*

*Oui chacun fe-ra son de-voir Les four-*

*Oui chacun fe-ra son de-voir Les four-*

Cla: Cors.

Fl. Hautb

1<sup>o</sup> violon

*cres.* *mf* **TUTTI al fine** *f*

Timb

**CHŒUR.**

*-neaux sont al - lu - més Et les canards sont plu - més Les con-*

*-neaux sont al - lu - més Et les canards sont plu - més Les con-*

*-neaux sont al - lu - més Et les canards sont plu - més Les con-*

P<sup>o</sup> col Ten.

3 2 1

pta pa p9 avec le Ch<sup>r</sup>

CHŒUR.

- sommateurs vien - dront main - te - nant quand ils vou - dront Les four -

- sommateurs vien - dront main - te - nant quand ils vou - dront Les four -

- sommateurs vien - dront main - te - nant quand ils vou - dront Les four -

CHŒUR.

- neaux sont al - lu - més Et les canards sont plu - més Les con -

- neaux sont al - lu - més Et les canards sont plu - més Les con -

- neaux sont al - lu - més Et les canards sont plu - més Les con -

CHŒUR.

- som - mateurs vien - dront main - te - nant quand ils vou - dront Oui

- som - mateurs vien - dront main - te - nant quand ils vou - dront Oui

- som - mateurs vien - dront main - te - nant quand ils vou - dront Oui

**CHEUR.**

main - te - nant quand ils vou - dront Oui

main - te - nant quand ils vou - dront Oui

main - te - nant quand ils vou - dront Oui

8<sup>a</sup>

**CHEUR.**

main - te - nant quand ils vou - dront

main - te - nant quand ils vou - dront

main - te - nant quand ils vou - dront

8<sup>a</sup>



# Qui veut chasser une migraine

## Chanson à boire

Gabriel BATAILLE (1615)

Soprano

1. Qui veut chas - ser u - ne mi - grai - ne N'a qu'à — boir' tou - jours du  
2. *Le vin goû - té par ce bon* pè - re Qui s'en ren dit si beau gar -  
3. Loth bu - vant dans u - ne ca - ver - ne De ses fil - les en - fla le  
4. *Bu - vons donc tous à la bonne* heu - re Pour nous é - mou - voir le ro -

Alto

1. Qui veut chas - ser u - ne mi - grai - ne N'a qu'à — boir' tou - jours du  
2. *Le vin goû - té par ce bon* pè - re Qui s'en ren dit si beau gar -  
3. Loth bu - vant dans u - ne ca - ver - ne De ses fil - les en - fla le  
4. *Bu - vons donc tous à la bonne* heu - re Pour nous é - mou - voir le ro -

Ténor

1. Qui veut chas - ser u - ne mi - grai - ne N'a qu'à — boir' tou - jours du  
2. *Le vin goû - té par ce bon* pè - re Qui s'en ren dit si beau gar -  
3. Loth bu - vant dans u - ne ca - ver - ne De ses fil - les en - fla le  
4. *Bu - vons donc tous à la bonne* heu - re Pour nous é - mou - voir le ro -

Basse

1. Qui veut chas - ser u - ne mi - grai - ne N'a qu'à — boir' tou - jours du  
2. *Le vin goû - té par ce bon* pè - re Qui s'en ren - dit si beau gar -  
3. Loth bu - vant dans u - ne ca - ver - ne De ses fil - les en - fla le  
4. *Bu - vons donc tous à la bonne* heu - re Pour nous é - mou - voir le ro -

5

bon, Et main - te - nir la ta - ble — plei - ne De cer - ve las et de jam - bon.  
çon, *Nous fait dis - cou - rir - sans gram - mai - re* Et nous rend sa - vants sans le - çon.  
sein, mon - trant qu'un si - rop de ta - ver - ne Pas - se ce lui d'un mé - de - cin.  
gnon, *Et que ce - lui d'en - tre nous* meu - re Qui dé - di - ra son com - pa - gnon.

bon, Et main - te - nir la ta - ble plei - ne De cer - ve las et — de jam - bon.  
çon, *Nous fait dis - cou - rir - sans gram - mai - re* Et nous rend sa - vants sans le - çon.  
sein, mon - trant qu'un si - rop de ta - ver - ne Pas - se ce lui d'un mé - de - cin.  
gnon, *Et que ce - lui d'en - tre nous* meu - re Qui dé - di - ra son com - pa - gnon.

bon, Et main - te - nir la ta - ble plei - ne De cer - ve las et de jam - bon.  
çon, *Nous fait dis - cou - rir - sans gram - mai - re* Et nous rend sa - vants sans le - çon.  
sein, mon - trant qu'un si - rop de ta - ver - ne Pas - se ce lui d'un mé - de - cin.  
gnon, *Et que ce - lui d'en - tre nous* meu - re Qui dé - di - ra son com - pa - gnon.

bon, Et main - te - nir la ta - ble plei - ne De cer - ve - las et de jam - bon.  
çon, *Nous fait dis - cou - rir - sans gram - mai - re* Et nous rend sa - vants sans le - çon.  
sein, mon - trant qu'un si - rop de ta - ver - ne Pas - se ce - lui d'un mé - de - cin.  
gnon, *Et que ce - lui d'en - tre nous* meu - re Qui dé - di - ra son com - pa - gnon.

10

L'eau ne fait rien que pour-rir le pou-mon bou-te, bou-te, bou-te bou-te com-pa -

L'eau ne fait rien que pour-rir le pou-mon bou-te, bou-te, bou-te bou-te com-pa -

L'eau ne fait rien que pour-rir le pou-mon bou-te, bou-te, bou-te bou-te com-pa -

L'eau ne fait rien que pour-rir le pou-mon bou-te, bou-te, bou-te bou-te com-pa -

14

gnons, vi-de nous ce verre et nous le rem-pli-rons. rons.

gnons, vi-de nous ce verre et nous le rem-pli-rons. rons.

gnons, vi-de nous ce verre et nous le rem-pli-rons. rons.

gnons, vi-de nous ce verre et nous le rem-pli-rons. rons.