

Série Lettres et arts spécialité Arts

Histoire de la musique

Écrit

Dans le cadre de l'évaluation de cette session 2017, deux critères principaux se sont dégagés de la lecture des copies : 1. La qualité de l'analyse du sujet et de l'élaboration de la problématique et du plan ; 2. La finesse et la pertinence de l'analyse musicale de la partition proposée.

1. Analyse du sujet et élaboration de la problématique

Les principes de la technique de dissertation sont en général correctement maîtrisés et la qualité de rédaction satisfaisante. Le jury rappelle cependant qu'une dissertation se compose, d'un point de vue formel, d'une introduction contenant l'annonce indispensable d'un plan, de parties suivant rigoureusement ce plan, ainsi que d'une conclusion. La qualité des transitions entre les parties est également un point auquel il convient de porter une attention particulière. Par ailleurs, les copies ne sont pas toujours aisées à lire du point de vue de la graphie, et un effort est demandé en ce sens aux candidats. La diversité des références mobilisées (bibliographie musicologique, évocation de répertoires hors programme et du contexte historique), la précision des connaissances historiques et la maîtrise du vocabulaire technique sont évidemment d'autres éléments d'appréciation fondamentaux. Mais c'est par leur finesse de compréhension des enjeux du sujet, et donc de leur réflexion, que les meilleures copies se sont distinguées des copies correctes ou passables.

2. Pertinence de l'analyse musicale et musicologique

Le sujet de la session 2017 articulait deux questions : 1. Du point de vue de la théorie du langage musical occidental, la dialectique entre les échelles symétriques et asymétriques (celle de la tonalité et de l'ensemble des modes diatoniques) ; 2. Du point de vue du compositeur, la mise en œuvre de cette dialectique dans les œuvres, pouvant relever de différentes intentions : coloriste et ornementale, théorique et révolutionnaire, opportuniste. Il était important de bien distinguer ces deux plans : celui de l'histoire du langage (le principe théorique des échelles symétriques comme rupture avec le système tonal) et la question esthétique de l'utilisation de nouvelles échelles par les compositeurs du début du XX^e siècle. La citation de Messiaen engageait cette difficile articulation entre notions théoriques et esthétiques, entre des principes et leur usage dans la composition. En associant d'emblée la notion d'inertie au principe de la transposition limitée et de l'absence de polarité, le texte de Messiaen, de nature journalistique, développe une approche avant tout esthétique et empirique, loin des théories radicales auxquels aboutit, par exemple, Arnold Schönberg.

Les copies témoignent dans l'ensemble d'une bonne maîtrise des enjeux du programme et des répertoires qui s'y rapportent. L'approche théorique manque parfois un peu d'ampleur : ainsi, l'idée d'échelle symétrique ne s'oppose pas seulement à la tonalité, mais, plus fondamentalement, au principe du diatonisme. La question de la polarité, centrale pour le sujet, n'a que rarement été présentée de façon satisfaisante (certes, les échelles symétriques partagent en théorie l'absence de pôle tonal, mais les compositeurs ne sont-ils pas en mesure de rétablir, par des procédés d'écriture, un sentiment équivalent ?). Même si Messiaen n'y faisait pas allusion, certaines copies ont efficacement élargi leur réflexion en intégrant l'atonalité et le dodécaphonisme, ce qui permettait d'approfondir des problématiques importantes (comme, précisément, celle de l'absence de polarité). L'analyse de la partition a été plutôt satisfaisante en général, même si elle s'est trop souvent limitée à commenter quelques passages (les enchaînements en gamme par tons les plus emblématiques). La brièveté du prélude de Debussy permettait une analyse d'ensemble susceptible d'illustrer clairement l'articulation entre différentes échelles au sein d'une œuvre. Certaines copies ont su en faire un intéressant fil conducteur de leur discours.

Oral

L'épreuve d'admission se fait en deux temps : une interprétation musicale (ou vocale) de 10 minutes suivie d'un entretien de 10 minutes, et une épreuve d'écriture réalisée en deux heures de préparation suivies d'un entretien de 15 minutes pendant lequel le jury joue le texte réalisé, le commente et interroge le candidat sur les différentes options choisies, autant dans le domaine de l'harmonie elle-même que de la réalisation.

Exécution instrumentale et entretien

L'épreuve d'instrument se divise en deux moments d'importance équivalente : l'exécution et l'entretien. L'épreuve ne consiste nullement en une épreuve de virtuosité pour rentrer dans un cycle spécialisé de conservatoire. Le jury est parfaitement conscient de la difficulté de maintenir une pratique musicale de haut niveau pendant les années de préparation au concours. Aussi n'est-il pas utile de préparer des œuvres qui ne seront qu'imparfaitement exécutées compte tenu de leur niveau technique très élevé ou qui ne permettra pas à l'étudiant de s'épanouir musicalement. Le candidat doit mettre en valeur avant tout sa qualité de musicien, et celle-ci peut tout à fait s'exprimer dans des pièces de difficulté moindre exécutées parfaitement. Le jury fait également remarquer qu'il est tout à fait possible, et même recommandé, de sortir des grands classiques de la musique savante pour interpréter des œuvres moins connues, ou appartenant à d'autres répertoires. Quant à l'entretien, qui distingue l'épreuve d'un concours instrumental d'institutions d'enseignement de la musique de type conservatoire, il est fondamental : on ne peut obtenir une note honorable en se contentant d'une bonne prestation instrumentale. Le jury attend du candidat qu'il soit capable de tenir un discours musical de haut niveau, associant une pensée personnelle sur l'interprétation ainsi qu'une réflexion plus large dans les domaines de l'esthétique, de l'histoire et de l'analyse musicale. C'est la faculté à argumenter en mobilisant des connaissances personnelles diverses, multiples et pertinentes qui rentre en compte dans le jugement final.

Le jury a été sensible au sérieux de la préparation des candidats, à la qualité de leurs prestations et à leur capacité à répondre avec intelligence et pertinence aux questions diverses.

Épreuve d'écriture musicale

La seconde partie de l'épreuve consiste en une harmonisation d'un chant donné de style classique. Les quatre candidats admissibles ont chacun tiré au sort une mélodie écrite d'après différentes œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart. Le sujet 1, *Andante*, provient ainsi du dernier mouvement du *Trio* K. 498 pour clarinette, alto et piano, trio dit « des quilles ». Le sujet 3, *Allegro*, reprend le début du dernier mouvement du *Quintette en Do Majeur* K. 515. Le sujet 4 est un extrait du duo « *Bei Männern, welche Liebe fühlen* » (I, 14) du *Singspiel Die Zauberflöte* K. 620. Le sujet 5, *Andante*, est écrit d'après le deuxième mouvement du *Trio* K. 498 pour clarinette, alto et piano. Chaque candidat doit proposer une réalisation dans le style classique pour une formation de quatuor à cordes. Lors de l'entretien, le jury joue et commente la réalisation du candidat. Il amène ce dernier à motiver ses choix, à les critiquer, et le cas échéant, à proposer une solution plus satisfaisante. Le jury a apprécié la qualité de la plupart des travaux rendus. Ces derniers attestent du sérieux de la préparation des candidats. Les réalisations présentées étaient achevées, à l'exception d'une seule, dont les dernières mesures étaient traitées sous forme de basse chiffrée. Deux candidats se sont distingués en analysant parfaitement les cadences et le plan tonal, et en proposant une réalisation aboutie des pièces tirées au sort. Lors de l'entretien, certains candidats ont fait preuve de remarquables capacités d'analyse, témoignant ainsi d'un solide niveau de connaissance du langage tonal. De manière générale, le jury tient à souligner la réactivité des candidats.

L'épreuve d'écriture musicale est une épreuve technique et exigeante qui nécessite une préparation spécifique durant les deux ou trois années de préparation au concours. La fréquentation quotidienne des œuvres du répertoire est primordiale pour la reconnaissance et l'intégration des codes du style classique. La pratique régulière de l'exercice d'harmonisation de chants donnés permet l'acquisition du savoir-faire technique nécessaire à la réussite de cette épreuve.

1. Phrase musicale

Au début de la mise en loge, le candidat doit impérativement prendre le temps de s'approprier la mélodie du premier violon en la chantant intérieurement à plusieurs reprises, en prenant soin de respecter le tempo donné et les différentes indications agogiques. Ce chant silencieux permet de percevoir les principales articulations du texte : aux respirations correspondent les cadences à harmoniser. Le candidat acquiert ainsi une vision globale du texte en comprenant son phrasé et en analysant sa structure tonale.

La connaissance des principales caractéristiques du style classique est une aide précieuse à l'analyse du sujet. Ainsi, le candidat doit être capable de reconnaître une structure phraséologique en antécédent-conséquent, par exemple. Cette reconnaissance des structures idiomatiques du style classique est la condition d'une bonne réalisation du sujet. Les sujets 1, 3 et 5 présentent une phrase de type antécédent-conséquent. Cette structure n'a pas été correctement identifiée dans le sujet 3. L'antécédent-conséquent se structure ici en deux fois huit mesures avec une battue à la blanche, dans un tempo *Allegro*. La réalisation proposée par le candidat n'a pas mis en valeur cette structure en omettant de ponctuer la phrase par une demi-cadence. Il s'agit là d'un écart de style flagrant né d'une mauvaise lecture du texte.

Une fois le phrasé correctement perçu, on peut commencer à harmoniser les cadences. Le jury attend du candidat un emploi maîtrisé des progressions d'accords typiques du style classique, comme la quarte et sixte de cadence qui vient appoggiaturer la dominante, ou l'accord de dominante sur tonique qui fait attendre encore davantage le sentiment de repos sur la tonique. Ainsi, l'harmonisation proposée du sujet 1 plaçait trop

tard la quarte et sixte de cadence, sur le troisième temps de la mesure 7, ce qui en diminuait l'impact. Placé dès le premier temps de cette même mesure, l'accord de quarte et sixte aurait pu mettre en valeur le sentiment de tension à l'approche de la cadence finale.

2. Notes réelles et notes étrangères

Une difficulté inhérente à la compréhension du langage mozartien consiste à distinguer les notes réelles des notes étrangères à l'harmonie. Durant l'entretien, le jury attend des candidats une analyse précise et cohérente de la mélodie en fonction de l'harmonisation choisie. Une même phrase musicale peut s'harmoniser de différentes manières. Au candidat de choisir celle qui lui semble le mieux correspondre au style. Dans le sujet 1, un candidat a interprété la première note de la mesure 2 comme une note réelle. L'harmonie choisie, un premier degré renversé, peut être qualifiée de consonante. Une solution plus expressive aurait été d'employer le cinquième degré à l'état de deuxième renversement. Dans cette solution, le *mi* et le *do* sont considérés comme des appoggiatures.

Dans le style de Mozart, harmonie et mélodie se pensent conjointement : harmoniser le chant ne revient pas à créer systématiquement des consonances, mais aussi à créer des dissonances au service de l'expressivité du discours. Une mauvaise interprétation des notes réelles et des notes étrangères peut amener le candidat à inventer des modulations à contresens. C'est le cas de la réalisation du sujet 1 où le candidat, gêné par les appoggiatures et notes de passages (mes. 9-16), a fait le choix de modulations beaucoup trop nombreuses et rapprochées, là où il fallait penser le passage entier dans une seule et même tonalité de *S/b* Majeur, avec l'emploi de dominantes secondaires.

Le candidat doit avoir une conscience du rythme harmonique, c'est-à-dire de la fréquence du changement d'harmonie. Lorsque le texte s'y prête, la perception d'un rythme harmonique à la mesure pourra amener le candidat à bien repérer les altérations accidentelles et à gagner un temps précieux dans la réalisation. La conscience du rythme harmonique lui permet ainsi d'éviter un long travail d'harmonisation systématique et non hiérarchisée des notes de la mélodie.

3. Fonctions tonales

Le jury rappelle que dans le style classique, on module souvent par un ou plusieurs accords pivots qui peuvent s'analyser à la fois dans la tonalité que l'on quitte et dans la nouvelle tonalité. En outre, une bonne manière d'installer le sentiment d'une tonalité se fait par la préparation et l'affirmation d'une dominante, au moyen d'accords assurant une fonction de sous-dominante : quatrième degré, deuxième degré, quatrième degré altéré, sixte napolitaine, dominante de la dominante et autres dominantes secondaires, sixte augmentée. Les fonctions de sous-dominante, dominante et tonique donnent une direction au discours musical, dans un dramatisme tonal faisant alterner sentiment de tension et sentiment de détente. Cette maîtrise des différentes fonctions tonales et des degrés qui s'y rapportent est particulièrement appréciée du jury. Les erreurs graves d'enchaînements sont en revanche pénalisées, comme l'enchaînement du deuxième degré au premier degré, ou encore l'enchaînement du cinquième degré au quatrième degré.

4. Écriture instrumentale

Après avoir écrit une harmonisation de la mélodie sur des bases saines, le candidat doit réaliser le texte pour une formation de quatuor à cordes. C'est ici que l'on peut mesurer la technique, mais aussi la musicalité d'un candidat, ne serait-ce que sur une partie du texte, vu la brièveté du temps de mise en loge.

Le candidat doit s'entraîner à réaliser systématiquement les textes dans les trois clés du quatuor à cordes, sans quoi il ne peut vraiment s'affranchir des difficultés techniques de lecture. Dans les conditions de l'épreuve, le candidat ne peut se permettre de transposer à la dernière minute la partie d'alto de la clé de sol à la clé d'ut troisième au risque de multiplier les incohérences et les fautes d'harmonies. Certains candidats ont ainsi mélangé différentes clés dans les parties intermédiaires.

Pour animer le discours musical, il peut être intéressant de travailler sur l'instrumentation du quatuor, c'est-à-dire sur l'agencement des différentes voix entre elles. Dans le sujet 3, par exemple, lors de l'arrivée d'un deuxième thème mesure 17, un allègement de la texture par le passage d'une écriture à trois voix était possible. Dans le sujet 5, le recours aux silences à partir de la mesure 9 pouvait aussi aérer le discours tout en donnant du relief rythmique, ce qu'un candidat a su réaliser brillamment. Quant aux contrastes de nuance, ils se traduisent souvent de manière harmonique, mais peuvent également se traduire par un changement dans l'écriture instrumentale. En prenant soin de ne pas provoquer de fausses relations, il est parfois possible d'accompagner des mouvements mélodiques ornementaux. Dans le sujet 1, par exemple, pour accompagner les broderies tronquées au-dessus de la quarte et sixte de cadence, on aurait pu jouer sur des doublures à la tierce entre le violon 1 et le violon 2. Attention, dans la réalisation, le candidat doit bien résoudre les notes expressives à mouvements obligés, comme la septième ou la sensible, afin d'éviter des fautes telles que les doublures de sensible, les octaves et les quintes parallèles, les mauvaises doublures d'accord, les notes expressives frappées en même temps que leur résolution.

Certains candidats se sont risqués de manière artificielle à des raffinements d'écriture, alors que la mélodie ne le permettait pas, entraînant des erreurs en contradiction avec l'harmonie indiquée par la basse chiffrée. Le jury rappelle que c'est seulement après avoir identifié correctement les cadences et le plan tonal, et dessiné une belle ligne de basse chiffrée que le candidat peut songer à ces subtilités d'écriture