

Série Lettres et arts spécialité Arts

Histoire de la musique

Écrit

Pour l'évaluation de cette session, deux critères principaux se sont dégagés de la lecture des copies : la qualité de l'analyse du sujet et de l'élaboration de la problématique et du plan ; la finesse et la pertinence de l'analyse musicale de la partition proposée. La citation à commenter rendait en effet indispensable une réflexion approfondie sur le langage musical de Marc-Antoine Charpentier et de son temps (autour de l'opposition entre harmonie et contrepoint) et l'extrait de partition offrait sur ces questions de riches opportunités de développements. Sans doute plus que pour d'autres sujets, il convenait donc de ne pas trop s'éloigner des éléments proposés, au risque de donner l'impression de broder ou de tourner autour du sujet, en évitant ainsi d'affronter des questions complexes en termes techniques (rapport entre harmonie et contrepoint) mais aussi esthétiques (rapport entre expressivité et audaces d'écriture).

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. D'un point de vue formel, l'équilibre de l'introduction, l'annonce (indispensable) d'un plan, la rigueur du suivi de ce plan et la qualité des transitions entre les parties restent les points auxquels il faut veiller le plus attentivement. 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.

La citation de T. Psychoyou invitait dans un premier temps à approfondir « les rapports » entre conduite mélodique des voix et harmonie, c'est-à-dire à expliquer une relation éminemment dialectique. Peu de copies ont réellement affronté cette question complexe mais centrale pour le langage musical de l'époque de M. A. Charpentier, que la citation laissait relativement ouverte : les audaces harmoniques y résultent-elles de la logique propre des voix, c'est-à-dire du contrepoint, ou ce dernier est-il élaboré en vue de produire les « couleurs harmoniques souvent déchirantes » qui caractérisent la musique de M.A. Charpentier ? La réponse à cette question n'est bien entendu pas univoque, puisque c'est l'interaction (dialectique) entre ces deux paramètres compositionnels qui en fait tout l'art. Les copies qui ont su identifier, poser et clarifier cet enjeu du sujet, ont en général bénéficié en retour d'une articulation bien plus dynamique et intéressante de l'ensemble de leur réflexion que celles, qui, par exemple, ont opté pour une problématique historique, le plus souvent sur l'opposition entre les styles français et italien, sans entrer dans le détail de la composition musicale.

Pertinence de l'analyse musicale

Pour discuter du rapport dialectique entre harmonie et contrepoint, une analyse fouillée de l'ensemble de la partition proposée s'imposait. Trop de copies se sont contenté d'y relever un ou deux passages présentant des dissonances frappantes. Outre que ces choix n'étaient pas toujours des plus pertinents (d'autres passages offrant de meilleurs exemples du procédé évoqué par le candidat), leur commentaire est souvent resté superficiel et trop localisé, alors que l'analyse de la « morphologie des lignes » (T. Psychoyou) exigeait une présentation formelle de l'ensemble du chœur final et des motifs mélodiques combinés par M.A. Charpentier. L'incapacité à analyser et présenter clairement l'ensemble de la construction contrapuntique de l'extrait proposé est le défaut le plus récurrent des analyses musicales incluses dans les copies de cette session 2016.

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.

Écriture musicale

Suivant la « tradition » implicite de cette épreuve depuis plusieurs années maintenant, les cinq candidats admissibles ont tous été soumis – par tirage au sort – à un texte pour quatuor à cordes de style classique (Mozart et Haydn), d'une vingtaine de mesures (un peu plus ou un peu moins parfois), de difficulté à peu près similaire. Si deux sujets sur les cinq étaient bien des menuets – forme apparemment « attendue » par la plupart des candidats –, les trois autres étaient en revanche des *Adagio* à 4/4, ce qui a semble-t-il déstabilisé certains d'entre eux. Aucun texte ne précise en effet qu'il faut préparer l'épreuve en travaillant uniquement dans l'année des menuets classiques à 3/4 !

De façon générale, le jury a noté un manque de préparation sérieuse à cette épreuve – si difficile, il faut bien le reconnaître, avec seulement deux heures de mise en loge et un passage « express » devant le jury – épreuve qui demande de remarquables capacités de réaction, et donc d'avoir travaillé en amont de tels réflexes techniques. Peut-être les candidats mettent-ils toutes leurs chances en priorité dans la préparation des épreuves écrites de l'admissibilité – chose tout à fait compréhensible – et laissent-ils un peu de côté cette épreuve d'écriture musicale qui se veut une discipline exigeante, rigoureuse, demandant une grande assiduité et une régularité de tous les instants dans sa pratique « artisanale ». Toutes les réalisations présentées au jury – une seule exceptée – étaient inachevées : soit les dernières mesures n'étaient pas traitées, soit la partie de violon 1 proposée n'était accompagnée que d'une basse chiffrée (dans le meilleur des cas). Tout en menant un véritable travail de fond dans cette discipline, nous conseillons aux candidats de s'entraîner, le plus tôt dans l'année et le plus souvent possible, à réaliser des exercices en situation de concours (pour appréhender la longueur du texte musical, la durée de l'épreuve et apprivoiser ainsi petit à petit cette conscience du temps).

Avant toute tentative de réalisation, nous rappelons aux candidats qu'il convient de se chanter le texte dans la tête, à plusieurs reprises, en respectant au maximum toutes les indications (de nuances, de phrasés, etc.) et, par-dessus tout, le tempo. Et, avant même de parvenir à cet indispensable « chant intérieur », il ne faut pas hésiter à passer par la voix chantée mais aussi par une réalisation instrumentale, la plus musicale possible, en respectant le tempo demandé, les nuances, les phrasés, les accents, etc. En effet, c'est le plus souvent dans ce rapport au tempo que l'on peut décider du rythme harmonique à adopter, c'est-à-dire du changement des accords (à la mesure, tous les deux temps, etc.). C'est ce chant encore qui permettra de sentir et de faire émerger les notes piliers d'une ligne mélodique qui constitueront les notes « réelles » de l'accord qu'il faudra distinguer des notes « étrangères » qui sont purement ornementales. Dans le style classique, il ne faut jamais laisser de côté un arpège dans la partie mélodique qui donne généralement la nature même de l'accord qu'il faudra faire sonner dessous, enrichi ou non d'une septième, renversé ou non. Enfin, après s'être chanté plusieurs fois la partie de violon 1, on doit très vite être en mesure de déterminer les respirations (ou césures) musicales qui seront les moments de cadences. On n'hésitera pas à commencer par ces endroits cruciaux du texte musical (c'est-à-dire par ces fins de phrases et/ou de sections plus larges) pour revenir progressivement en arrière et « raccrocher » avec les débuts de phrases. Tous ces éléments doivent permettre de faire émerger le plan tonal avec ses différentes modulations (au ton de la dominante, de la sous-dominante, au ton relatif majeur/mineur, au ton homonyme, dans d'autres tons voisins, etc.). Plusieurs candidats ont montré des faiblesses dans l'établissement de ce plan tonal, manquant semble-t-il d'une audition intérieure suffisante et/ou ne parvenant pas à hiérarchiser les différentes altérations apparaissant dans la ligne mélodique donnée (discrimination entre les notes réelles – qui permettent de moduler – et les notes étrangères – qui ne sont qu'ornementales : là encore, il faut être très sensible et attentif à leur valeur musicale suggérée par leur position dans la ligne mélodique, les appuis, les liaisons de phrasés par deux, les accents, etc. qui sont autant d'indices pour « sentir » les notes sur lesquelles se fonde réellement l'harmonie qui sous-tend ce

chant du violon 1). Lors de l'entretien, afin de guider certains candidats dans la reconsidération d'un passage mal analysé, le jury leur a proposé de chanter (ou de jouer) la mélodie de la section concernée et a été surpris de l'incapacité de certains de répondre à cette demande. Enfin, pour éviter là encore de moduler à tort et à travers, on n'oubliera pas de porter une attention toute particulière à certains accords plus « subtils » couramment utilisés dans le style classique qui font apparaître certaines altérations par rapport à l'armure... sans qu'ils soient pour autant véritablement modulants : l'accord de sixte napolitaine, la sixte augmentée (sixtes « allemande », « française », « italienne »), les dominantes « secondaires » ou « intercalées » (V/V, V/IV, V/II, etc.).

Après avoir trouvé une basse tonalement cohérente et musicalement satisfaisante (c'est-à-dire présentant une progression mélodique la plus conjointe possible – sauf aux endroits des cadences – ou valorisant consciemment certains intervalles disjoints pour leur expressivité ou dans la logique d'un mouvement arpégé), on s'attachera ensuite à la réalisation polyphonique du quatuor à cordes. Le jury a souvent noté des erreurs dans les résolutions « obligées » de notes aussi importantes que la sensible (qui se résout, dans la plupart des cas, en montant à la tonique) ou la septième (qui descend conjointement, sauf exception, sur la tierce de l'accord suivant). Ces « mouvements obligés » sont au cœur même du rapport « tension-détente » qui régit la musique tonale et une attention particulière à leur égard permettrait d'éviter certaines maladresses dans la réalisation (doublures de sensibles, quintes ou octaves parallèles, etc.). On pourra encore affiner l'écriture musicale proprement dite en jouant sur certaines doublures à la tierce (notamment entre violon 1 et violon 2, par exemple), la réutilisation à d'autres pupitres de cellules mélodiques ou rythmiques issues de la ligne de violon 1 (notamment lorsque ce dernier se tait pendant un certain moment ou qu'il présente une longue tenue sur plusieurs temps, autant d'« indices » faisant comprendre que l'attention mélodique de l'auditeur doit se porter sur une autre partie du quatuor). Enfin, il convient de revoir l'étendue propre à chaque instrument à cordes et les registres dans lesquels chacun d'eux sonne le mieux ou peut jouer le plus confortablement possible afin d'éviter certaines notes ou passages irréalisables d'un point de vue instrumental.