

Formation à l'enseignement de la musique

Concours d'entrée

Commentaires d'écoute et analyse

Annales – 2010 / 2015

Formation à l'enseignement de la musique
Concours d'entrée – Septembre 2010
Commentaires d'écoute et analyse

A) Pièce à analyser (écoute et partition)

Voici une partition que nous vous ferons entendre plusieurs fois¹.

Questions

- 1) Faites une présentation globale de cette pièce². Au besoin inventez votre propre terminologie mais essayez d'être compréhensible et précisez bien les mesures dont vous parlez. (15 lignes)
- 2) Mentionnez et expliquez (analysez) les passages que vous trouvez intéressants. (25 lignes)
- 3) Nous vous passerons ensuite cette pièce jouée par deux interprètes différents³.
 - Comment comparer ces deux interprétations ? faut-il aussi créer une terminologie pour le faire ?
 - Tentez de décrire les intentions des interprètes : que veulent-ils faire passer ? et comment s'y prennent-ils ?
 - Les prises de son ne correspondent pas non plus à la même esthétique : que pouvez-vous en dire ? (25 lignes)

Merci de respecter le format proposé (nombre de lignes) pour rédiger vos réponses.

Temps à disposition: 90 minutes.

B) Texte à commenter

Voici un extrait du livre de Daniel Barenboim : *La musique éveille le temps*.⁴

Questions

1. Faites un résumé de la réflexion de l'auteur dans cet extrait. (20 lignes)
2. Comment envisagez-vous vous-même de parler de la musique dans le contexte de votre enseignement ? (30 lignes)

Merci de respecter le format proposé (nombre de lignes) pour rédiger vos réponses.

Temps à disposition: 90 minutes.

¹ Aucune référence de l'auteur ou de titre n'est donnée le jour du concours. Pour la publication des annales, voici le titre de l'oeuvre : 5e Mazurka, Op. 7 No 1 de Frédéric Chopin

² Nous avons préféré cacher les indications de titre et d'auteur.

³ Les deux interprètes dont les noms n'ont pas été évoqués durant l'épreuve étaient Arthur Rubinstein (1965) et Jean-Marc Luisada (2008)

⁴ Daniel Barenboim : *La musique éveille le temps*, Paris, Fayard, 2008, pp. 47-59.

Liberté de pensée et interprétation

J'ai lu *l'Éthique* de Spinoza pour la première fois à l'âge de treize ans. À l'école, nous étudions bien sûr la Bible – qui pour moi est l'ouvrage philosophique ultime. Mais la lecture de Spinoza m'a ouvert une nouvelle dimension, et c'est pour cela que j'ai continué de m'intéresser à son œuvre. « L'homme pense » : ce principe simple de Spinoza est devenu pour moi une façon de penser existentielle ; mon exemplaire de *l'Éthique* est maintenant corné et déchiré. Pendant des années, je l'ai emporté avec moi en voyage, et, dans les chambres d'hôtel ou pendant les entractes des concerts, je me suis immergé dans bon nombre de ses principes. *L'Éthique* de Spinoza est le meilleur terrain d'entraînement pour l'intellect, avant tout parce que Spinoza enseigne une liberté de pensée radicale de manière plus complète qu'aucun autre philosophe.

Cette liberté spinoziste ne consiste pas à s'affranchir de la discipline en faveur d'une pensée arbitraire, mais reste un processus actif. Plus on est capable de déterminer ses propres pensées – en fait de causer ses propres pensées, créant ainsi sa propre expérience de la réalité –, plus il est possible de s'autodéterminer, d'être vraiment libre. Il est très facile de se croire libre dans la civilisation occidentale moderne, avec autant de choix – le choix du lieu où l'on vit, de ce qu'on lit, de ce qu'on regarde à la télévision ou sur internet – alors qu'en fait ce genre de liberté demande qu'on soit bien conscient de ses appétits. Sans cela, on est simplement esclave de ces appétits, et pas capable de former ses propres idées et actions.

Cette conscience est devenue pour moi une espèce d'auto-analyse préfreudienne; Spinoza m'aide à me voir moi-même et à voir mon environnement objectivement. Cela peut rendre la vie supportable, même dans l'expérience de la souffrance ; les enseignements présentés dans *l'Éthique* permettent de percevoir le monde comme un lieu maîtrisable. Freud lui-même écrivit dans une lettre à Bickel : « Je reconnais ce que je dois aux enseignements de Spinoza. « Inversement, Spinoza admet, préfigurant l'analyse freudienne, qu'on ne peut entièrement contrôler ses émotions. Dans *l'Éthique* (proposition 7, partie 4), il écrit : « Une affection ne peut être réprimée, ni détruite que par une affection contraire et plus forte. « Il ne suffit donc pas de comprendre intellectuellement, par exemple, que la jalousie a un effet négatif sur l'organisme ; il faut lui opposer une émotion tout aussi forte – la générosité, ou peut-être l'amour. La faculté de trouver un équilibre affectif requiert cependant qu'on ait une conscience intellectuelle du problème. Spinoza exige ainsi l'intégration de tous les aspects humains pour atteindre à la véritable liberté.

En musique aussi, l'intellect et l'émotion vont de pair, tant pour le compositeur que pour l'interprète. Les perceptions rationnelle et émotionnelle ne sont pas seulement en conflit l'une avec l'autre ; chacune guide plutôt l'autre pour parvenir à un équilibre dans la compréhension : l'intellect détermine la validité de la réaction intuitive, et l'élément émotionnel donne à la raison la sensibilité qui rend le tout humain. Certains musiciens cèdent à la conviction superstitieuse qu'une analyse trop approfondie d'une œuvre risque de détruire la qualité intuitive et la liberté de leur interprétation, confondant connaissance et rigidité et oubliant que la compréhension rationnelle est non seulement possible, mais absolument nécessaire pour que l'imagination ait libre cours.

Le grand Voltaire reprocha un jour à Spinoza d'« abuser de métaphysique ». Aujourd'hui, toutefois, le caractère irréductible de la métaphysique est plus important qu'il n'a jamais été. Penser de manière métaphysique signifie, étymologiquement, aller au-delà du physique, du

tangible et du littéral pour comprendre à la fois l'essence d'une chose et sa relation avec toutes les autres choses, que ce soit une personne, un gouvernement, une voix dans une fugue de Bach ou un événement de l'histoire. La pensée libérée est en réalité devenue l'une de nos libertés les plus précieuses, à une époque où les systèmes politiques, les contraintes sociales, les codes moraux et le « politiquement correct » contrôlent souvent notre pensée.

Autre contrainte inévitable sur la liberté de pensée : la tentative de faciliter la condition de l'existence humaine en construisant un système de croyances qui rende superflues les interrogations. Il y a sans nul doute un grand effort inhérent à la formulation de questions sur son existence – un effort limité par la crainte d'être incapable de répondre à de telles questions ou, pire encore, de découvrir des réponses déconcertantes. Cet effort est l'arme la plus puissante dont on dispose contre le dogme ; l'idée même de quête suppose une volonté et un courage d'apprendre par étapes, sans aucune garantie d'acquérir la connaissance à la fin du processus. La quête d'un système, en revanche, est le début du fondement de l'idéologie et du fondamentalisme. Une idée avalée par un système est privée de son essence et de l'énergie avec laquelle elle a été conçue. Un système est par nature un ensemble de règles pour l'application d'idées et de principes qui excluent la nécessité de continuer à penser, alors qu'une idée est par nature un constant processus de développement. On pourrait dire qu'une idée a le potentiel de transcender des concepts figés et de parvenir à une perspective métaphysique, alors qu'un système reste terre à terre et inflexible dans son point de vue.

L'idéologie, dans toute forme ou manifestation, n'est pas l'expression d'une idée ; elle est simplement un vecteur pour son application. Nulle idée ne peut être appliquée dans tous ses aspects à un moment unique, de même qu'un interprète peut présenter certains aspects de la musique dans une exécution, mais ne peut exprimer tout ce que contient la partition. Il ne faut pas confondre l'essence distillée d'une idée, qui est infinie, avec son application, qui est finie. L'essence de l'idée n'est pas sujette à changer au fil du temps, alors que son application est variable, en fonction du temps, de la perception et de la compréhension.

La faculté de distinguer entre idée et idéologie et de choisir de réexaminer ses principes plutôt que de se satisfaire d'une solution toute prête est un défi tant pour l'intellect que pour le caractère. Autrement dit, un être humain qui a une idée et qui a observé la manière dont cette idée a fonctionné dans le passé veut croire qu'elle peut s'appliquer à d'autres situations sans qu'il ait besoin de réfléchir davantage. C'est un exemple de ce que Spinoza appelle connaissance empirique, qu'on acquiert uniquement en observant des modèles ou des usages récurrents, et non en comprenant l'essence. En termes philosophiques, cette connaissance empirique est mutilée et confuse, ou simplement incomplète. Lorsqu'on observe que le soleil apparaît et disparaît tous les jours, on peut affirmer qu'il continuera d'apparaître et de disparaître tous les jours ; il s'agit néanmoins d'un degré très bas de connaissance, selon Spinoza, car elle n'englobe pas la faculté de comprendre et d'expliquer *pourquoi* il en est ainsi.

[...]

Pour permettre à une idée de se développer et de rester flexible, il faut se livrer à une incessante exploration intellectuelle et pouvoir réexaminer sa propre position sous une lumière objective. Avec l'expérience et la répétition, on tend à s'en remettre à la validité de la connaissance empirique et à suivre la ligne de moindre résistance. Par contraste, un caractère fort, pour paraphraser Spinoza, aspire à transformer l'observation en compréhension – à passer de la

connaissance empirique à une compréhension de l'essence –, ce qui requiert les deuxième et troisième types de connaissance. Cette connaissance supérieure évite l'influence des préjugés et permet de mener une vie régie par la raison, ce qui, pour Spinoza, est synonyme de liberté. La raison doit imprégner toute pensée, émotion et activité humaine, selon lui⁵.

Le leitmotiv de *l'Éthique* de Spinoza est que nous fondons notre finitude dans l'infini. L'homme est un être fini, puisqu'il n'est pas absolument autodéterminé – autrement dit, il n'est pas la cause de lui-même. Seul Dieu est la cause de lui-même (*causa sui*), et, en tant que tel, est également la cause de toutes choses, y compris l'homme. La finitude de l'homme est donc fondée sur l'infini ; lorsqu'on acquiert la connaissance véritable – la connaissance du deuxième et du troisième type – et que l'on est actif au sens de la création intellectuelle et émotionnelle de Spinoza, on accroît ses facultés et on s'approche de l'infini.

De la même manière, la finitude de toute interprétation musicale est fondée sur l'infinité des possibilités à notre disposition. La partition est la substance finale, l'œuvre achevée, et l'interprétation en est une expression temporaire, finie, qui prend place dans le temps et qui a un début et une fin. Pour pouvoir saisir la substance de la musique elle-même, il faut être prêt à commencer une quête sans fin. La tâche du musicien exécutant n'est donc pas d'exprimer ou d'interpréter la musique en tant que telle, mais de viser à en devenir partie. C'est presque comme si l'interprétation d'un texte créait un sous-texte qui développe, confirme, varie et contrebalance le texte véritable. Ce sous-texte inhérent à la partition est lui-même sans limites ; il résulte d'un dialogue entre l'interprète et la partition, et sa richesse est déterminée par la curiosité de l'interprète. Au théâtre, la fonction du sous-texte est plus évidente : le metteur en scène et les acteurs ou les chanteurs sont obligés de raconter l'histoire tout en explorant les conditions subjectives et objectives qui influencent chaque personnage. Être « fidèle à la partition » – expression qu'on entend souvent – signifie bien plus que la reproduire littéralement en sons ; de ce point de vue, il n'y a pas de fidélité absolue à la partition. La lettre n'est que la moitié de l'équation, l'autre moitié étant composée du questionnement qui nous conduit à chercher et à comprendre chaque partie de la musique en fonction de la nature ultime du tout.

[...]

Devenir un interprète vraiment libre et spontané équivaut à devenir maître de ses propres pensées suivant les principes de Spinoza. De même qu'il est facile de confondre le droit de penser librement et la liberté de pensée, il est également facile de se sentir spontané dans l'exécution tout en étant limité par la tendance à réagir aux événements musicaux à mesure qu'ils surviennent. La légende raconte qu'Abu Nuwas, poète arabe du VIII^e siècle, rendit un jour visite à Khalaf al-Ahmar pour lui demander conseil sur la façon d'écrire la poésie, et s'entendit répondre de commencer par apprendre par cœur un millier de poèmes. Après s'être acquitté de cette tâche, il les récita par cœur au maître, qui lui ordonna de les oublier aussitôt. Cette fable, si simpliste soit-elle, décrit exactement le processus que le musicien doit suivre en étudiant une œuvre qu'il ne connaît pas. Autrement dit, la structure de l'œuvre doit être si intériorisée dans l'esprit du musicien que la

⁵ « Les préjugés dont je veux parler ici, écrit Spinoza (première partie, appendice), dépendent tous de cet unique point, que les hommes supposent communément que tous les êtres de la nature agissent comme eux pour une fin. « C'est l'ignorance qui fait que ces préjugés sont si forts, l'ignorance de la manière dont les choses fonctionnent dans la réalité. Lorsque l'homme, par ignorance, commence à croire ainsi que Dieu a créé le monde pour l'homme, il invente des constructions absurdes pour que sa conception du monde s'accorde avec la réalité. « Chacun dès lors a inventé, suivant son caractère, des moyens divers d'honorer Dieu, afin d'obtenir que Dieu l'aimât d'un amour de prédilection, et fit servir la nature entière à la satisfaction de ses aveugles désirs et de sa cupidité insatiable. Voilà donc comment ce préjugé s'est tourné en superstition et a jeté dans les âmes de profondes racines, et c'est ce qui a produit cette tendance universelle à concevoir des causes finales et à les rechercher. Mais tous ces efforts pour montrer que la nature ne fait rien en vain, c'est-à-dire rien d'inutile aux hommes, n'ont abouti qu'à un résultat, c'est de montrer que la nature et les dieux et les hommes sont privés de raison. »

pensée intellectuelle n'est plus nécessaire lorsqu'il joue ; d'un autre côté, il peut être sûr que ses impulsions spontanées viendront de sa profonde connaissance de l'œuvre, et non d'un caprice personnel.

Quand je lis ou que je joue une partition pour la première fois, il ne m'est objectivement pas possible d'avoir une compréhension intellectuelle de l'œuvre ou une familiarité avec elle ; la première réaction est exclusivement instinctive, le résultat d'une première impression. Le musicien le plus talentueux serait incapable de l'analyser à première vue. Après ce premier contact, je peux procéder à une analyse de l'œuvre, la travailler, y réfléchir, la mettre dans tous les sens, et, ce faisant, connaître bien mieux la musique qu'après une première lecture. Généralement, à ce stade du travail, on peut avoir perdu une bonne part de la fraîcheur du premier contact. La première réaction intuitive a été le début d'un processus maintenant devenu essentiellement rationnel, et ma préoccupation principale est désormais de comprendre l'anatomie de la pièce, qui est la condition pour pouvoir en exprimer la structure. J'ai besoin d'observer les relations entre tous les éléments de la musique. Avoir la structure en tête n'est cependant qu'une partie du cheminement nécessaire pour comprendre vraiment la musique. L'étape suivante est le résultat d'une connaissance le plus détaillée possible du matériau, qui me permet de revivre la première rencontre, mais cette fois avec une espèce de naïveté consciente, et de déployer la musique comme si elle était composée en même temps que je la joue. Très souvent, après avoir travaillé en profondeur de cette manière, il me vient soudain en concert une idée qui m'oriente dans une direction que je n'aurais jamais imaginée toutes les fois où j'ai joué la pièce chez moi. Cette réalisation spontanée n'aurait cependant pas été possible sans toutes les répétitions et sans la familiarité qui résulte d'une étude intensive. C'est pourquoi l'improvisation – aller dans une direction inattendue, permettre aux doigts, au cœur, au cerveau, au ventre de coopérer de manière non préméditée – est un grand bonheur dans la vie d'un être humain, ainsi que le fondement de la pratique musicale.

Rien ne remplace la connaissance, la connaissance de soi ou la compréhension métaphysique de la partition et de sa relation avec elle ; et nul talent, si grand soit-il, nulle préparation ne peut compenser l'absence de tous ces éléments. « L'homme pense », dit Spinoza, et cette pensée est le résultat d'un dialogue entre l'intellect, les émotions et l'intuition. C'est non seulement vrai de la pensée de chaque individu, mais de groupes de personnes et même de nations. Comme on l'a vu dans l'histoire du Moyen-Orient, l'exclusion d'une ou plusieurs parties du dialogue peut avoir des conséquences désastreuses, et même conduire au terrorisme. L'inclusion de toutes les parties dans le dialogue, que ce soit en politique internationale ou dans la conscience d'un individu, est non seulement garante de l'harmonie parfaite, mais crée les conditions nécessaires pour la coopération.

Formation à l'enseignement de la musique
Concours d'entrée – Septembre 2011
Commentaires d'écoute et analyse

Cette épreuve se déroule en deux temps (deux fois 1h30).

Première partie :

Vous avez en main la partition d'un mouvement de quatuor¹, vous pourrez l'écouter plusieurs fois dans deux réalisations différentes.

Questions :

- Faites une présentation globale de cette pièce. Précisez bien les mesures dont vous parlez.
(20 lignes au plus)
- Mentionnez et expliquez (analysez) les passages que vous trouvez intéressants. Ceux que vous souhaiteriez désigner à un groupe d'élèves en premier lieu pour commencer à appréhender le style ou les enjeux principaux (en termes d'interprétation), par exemple.
(25 lignes au plus)
- Cette pièce vous est proposée dans deux interprétations².
Tentez de décrire les intentions des interprètes de l'une et de l'autre : que souhaitent-ils « mettre en avant », « faire passer » ? Comment s'y prennent-ils ?
(25 lignes au plus)

Temps à disposition : 90 minutes

Deuxième partie :

Dans un texte écrit par Carl Dahlhaus³ (1928-1989), *Was Heißt Improvisation ?* (1979) (Qu'appelle-t-on improvisation ?), celui-ci « part de l'usage quotidien des termes de composition et d'improvisation, dont il souligne les limites en les confrontant à divers exemples puisés dans un large spectre de pratiques musicales (médiévales, contemporaines, extra-européennes). Il montre de cette manière l'insuffisance d'une « division rigide » de la musique en deux catégories étanches et souligne la nécessité de considérer la composition et l'improvisation comme deux pôles d'une « gamme de possibilités sur laquelle il n'y a pour ainsi dire rien sinon des transitions »⁴.

Un extrait de ce texte vous est donné ici, comme un point d'appui à une réflexion que vous pourrez mener autour de deux questions qui vous sont proposées ensuite :

¹ Aucune indication d'auteur n'est portée sur la partition, il s'agissait toutefois du Menuet (Menuetto (allegro) Trio) du Quatuor K 421 de WA Mozart.

² De même, aucune référence concernant les interprétations n'est donnée au moment de l'épreuve ; il s'agissait toutefois d'une interprétation réalisée par le quatuor Antares et d'une autre interprétation réalisée par le quatuor Mosaïques.

³ Carl Dahlhaus fut tour à tour musicien, dramaturge, puis chercheur et enfin enseignant. Mal connu en France il est pourtant l'une des figures incontournables de la musicologie du dernier tiers du XXème siècle (il a eu l'occasion d'enseigner à l'Université de Kiel, plusieurs fois dans les académies d'été de la musique contemporaine à Darmstadt, aux USA, Princeton, ou dans l'université de l'Illinois, ...). Après ses *recherches sur la naissance de la tonalité harmonique* (1966), il a participé à la réalisation ou bien est l'initiateur d'encyclopédies dans lesquelles ses écrits le placent comme un théoricien particulièrement impliqué dans le monde contemporain.

⁴ Marion Siéfert et Lucille Lisack

« Tel qu'il est en usage, employé sans que l'on y réfléchisse, le concept d'improvisation est un concept éculé. Il pâtit d'être une catégorie définie de façon essentiellement négative par opposition au concept de composition. C'est un terme générique qui rassemble des phénomènes musicaux que l'on ne veut pas, pour une raison ou une autre, appeler « composition » et dont on se débarrasse en leur appliquant un concept opposé, sans se soucier de savoir si ces phénomènes sont liés entre eux par des caractéristiques communes. A vrai dire, dès que l'on prend la peine d'y réfléchir, il devient difficile, voire impossible de justifier logiquement et de façon objective une nomenclature qui englobe aussi bien l'organum du IX^{ème} siècle que le free jazz, ou encore un raga qui fait l'objet d'une élaboration soignée et minutieuse même si il n'est pas consigné par écrit. En conséquence, une exploration terminologique du concept d'improvisation ne peut consister qu'en une tentative, fût-elle vaine, de clarifier l'usage de ce mot, un usage dont la structure logique est devenue bancale et confuse. C'est en procédant ainsi qu'il nous sera possible de le modifier et de le corriger.

[...]

Pour qui entreprend de dépasser l'opposition commune entre le concept d'improvisation et le concept de composition, ou du moins de faire apparaître la limite où un contraste signifiant se mue en une opposition trompeuse, il convient dans un premier temps d'examiner les usages du vocabulaire. Car c'est justement dans l'emploi quotidien – et tout à fait raisonnable – de cette nomenclature qu'apparaissent les problèmes les plus ardues : dès que l'on y réfléchit, que l'on se coupe pour ainsi dire la parole à soi-même, on ne se laisse plus abuser par ce qui semble évident, et il faut bien s'avouer alors que l'on parle sans savoir exactement ce que l'on dit.

Comme hypothèse de travail, on peut s'appuyer sur les cinq caractéristiques du concept de composition tel qu'il s'est forgé dans la musique européenne depuis la fin du Moyen Âge. Dans l'optique d'une définition des catégories de l'improvisation, on prendra ainsi pour point de départ l'affirmation selon laquelle une composition est 1) un objet musical individuel et clos sur lui-même, lequel est 2) élaboré et 3) fixé par écrit pour 4) être exécuté, 5) ce qui est élaboré et écrit constituant la part essentielle de l'objet esthétique qui prend forme dans la conscience de l'auditeur. Cette définition découle d'une simple analyse du vocabulaire utilisé dans le langage courant, elle n'excède donc pas la modeste ambition d'être aussi triviale que possible. Mais si on admet cette définition en considérant qu'elle est suffisamment adéquate et acceptable, il n'est alors pas bien difficile de découvrir des phénomènes musicaux d'une certaine importance historique dans lesquels l'une des caractéristiques fait défaut sans que, pour autant, les autres soient abandonnées, si bien que, en l'absence d'un critère suffisant, l'on est embarrassé de devoir décider si l'on peut encore parler ou non de composition. D'un autre côté, comme on va le montrer, le fait que l'on hésite à qualifier ces phénomènes de composition ne saurait justifier que l'on parle d'improvisation faute d'une terminologie plus satisfaisante. Autrement dit : les phénomènes qui n'appartiennent ni au domaine de la composition ni à celui de l'improvisation au sens large du mot ne manquent pas. » ...

Interrompre ici la réflexion de Carl Dahlhaus⁵ laisse ouverte la question d'expressions musicales difficiles à classer dans la division stricte de deux domaines séparés : celui de la composition et celui de l'improvisation.

Deux sujets de réflexions vous sont alors proposés :

1. En vous appuyant sur des exemples précis appartenant à votre culture ou issus du domaine de vos pratiques artistiques, pourriez-vous commenter, à votre tour, cette difficulté à définir précisément la frontière entre la composition et l'improvisation ?

(40 lignes, maximum)

2. Sur un plan plus didactique, pensez-vous que la prise en compte de cette frontière « fluctuante » invite (ou non) à imaginer des propositions d'enseignement différentes ou articulées autrement que celles que vous avez connues ?

Quels types de dispositifs de cours vous semblent (ou sembleraient) prendre en compte une articulation souhaitée entre ces deux domaines ?

(Pour chaque dispositif que vous décrierez, tentez d'en tracer les principaux enjeux et de dire à quels objectifs d'apprentissage ils vous semblent répondre.)

(40 lignes, maximum)

Pour l'une et l'autre des réflexions qui vous sont proposées, ne cherchez pas l'exhaustivité d'une définition ni la réponse à l'ensemble des finalités qui vous semblent envisageables.

Partez plutôt d'exemples qui vous semblent caractéristiques et restez concis dans vos développements. Deux ou trois « bons exemples » pour chaque question suffisent ici...

Temps à disposition : 90 minutes.

5 Vous pourrez retrouver l'intégralité de ce texte dans la revue de Sciences humaines : *Tracés*, dont le n° 18 porte comme titre générique : « Improviser. De l'art à l'action. » ENS Edition, 2010/1

L'article de Carl Dahlhaus a été traduit de l'allemand par Marion Siéfert et Lucille Lisack.

Formation à l'enseignement de la musique
Concours d'entrée – Septembre 2012
Commentaires d'écoute et analyse

Cette épreuve se déroule en deux temps.

- **A - Analyse musicale et comparaison d'interprétation (1h30)**
- **B - Commentaire de texte (1h30)**

A1 / Analyse musicale

1/ Décrivez cette pièce¹ du point de vue de la forme et du style. Analysez aussi les passages harmoniquement intéressants. Notez directement la partition et écrivez un commentaire de 10 lignes.

2/ Parlez de la manière avec laquelle les idées s'enchaînent, comment le discours évolue, quels effets produisent les répétitions. 15 lignes.

A2 / Comparaisons des interprétations

Vous entendez deux interprétations différentes².

1/ Quelles conceptions ces deux interprètes ont-ils de cette œuvre ? Comparez-les. (15 lignes)

2/ Quels moyens sont utilisés par les interprètes pour faire passer leur conception ? (Aussi bien au niveau général que dans les détails.) (20 lignes)

3/ Si vous deviez jouer ce morceau (ou une transcription pour votre instrument/voix), quels choix feriez-vous ? (10 lignes)

(Le nom du compositeur, le titre de l'œuvre, les noms des interprètes seront donnés à la sortie de l'épreuve.)

B/ Commentaire de texte

En 2011, Jean-Jacques NATTIEZ a préfacé chez *Actes Sud* la traduction française d'un ouvrage fondamental de la musicologie américaine paru en 1956 : *Émotion et signification en musique* de Leonard B. MEYER. Il souligne que si cette traduction arrive tardivement, l'ouvrage n'en est pas moins incontournable.

Nous avons extrait de ce livre une partie (pp. 80 à 82) concernant le sens de la musique.

Après la lecture de ce texte, répondez à ces consignes :

1/ Faites un résumé en 15 lignes présentant l'essentiel du propos de Meyer et de ses attributs.

2/ Donnez votre propre perception de cette question (25 lignes)

3/ Donnez des exemples d'œuvres éclairant à votre avis certaines des problématiques dont parle Meyer ou qui documenteraient les différents points de vue dont il parle (25 lignes).

¹ La partition est donnée sans référence de titre ou d'auteur. Il s'agissait ici d'un Finale de Sonate en Mi b Majeur de Joseph Haydn (tempo di minuetto)

² Les deux interprétations proposées étaient réalisées par Glenn Gould d'une part et Vladimir Horowitz d'autre part.

Le texte de Meyer :

Le problème du sens en musique

Le sens de la musique a fait ces derniers temps l'objet de nombreuses controverses parfois très confuses. La polémique est née en grande partie d'un désaccord sur ce que la musique communique, et si confusion il y a, c'est surtout parce que la nature et la définition du sens manquent elles-mêmes de clarté.

La controverse sur la nature de ce que la musique communique a porté pour l'essentiel sur la question de savoir si la musique désigne, dépeint ou transmet d'une façon ou d'une autre des concepts référentiels, des images, des expériences et des états affectifs. Nous en revenons à la vieille querelle entre absolutistes et référentialistes³.

Les référentialistes n'ont pas, en règle générale, étudié explicitement la question du sens en musique car elle ne leur semblait pas poser de problème. Pour eux, le sens en musique réside dans le rapport entre un symbole ou signe musical et la chose extramusical qu'il désigne.

Etant donné que la signification référentielle de la musique n'est pas l'objet principal de notre travail, nous nous bornerons à dire que le désaccord entre référentialistes et absolutistes, comme nous l'avons indiqué au début de ce chapitre, résulte davantage d'une tendance au monisme philosophique que d'une incompatibilité logique. De même que toute expérience esthétique, l'expérience musicale produit à la fois des significations désignatives et non désignatives.

Les absolutistes avancent que le sens en musique réside spécifiquement, voire exclusivement pour certains, dans les processus musicaux eux-mêmes. Pour eux, le sens musical est non désignatif. Mais quant à la question de savoir en quoi ces processus sont signifiants, en quoi l'on peut dire qu'une succession ou une séquence de stimuli musicaux produit du sens, ils se sont révélés incapables d'y répondre avec clarté ou précision. Ils n'ont pas non plus réussi à établir un rapport entre le sens musical et les autres types de signification – la signification en général. Pour cette raison, certains critiques en sont venus à affirmer que le sens en musique est quelque chose d'à part, différent pour une raison inexplicée de tous les autres types de signification, ce qui n'est qu'une façon d'éviter la vraie question. En effet, il est évident que si le mot "signification" doit faire sens à propos de la musique, il doit avoir le même sens que lorsqu'on l'applique à d'autres domaines.

3 Plus haut, à la page 51, Meyer expliquait : « Compositeurs et interprètes de toutes les cultures, théoriciens des diverses écoles et des styles, critiques et esthéticiens de toutes tendances s'accordent à reconnaître que la musique est porteuse de significations, et que ces significations se transmettent à la fois aux interprètes et aux auditeurs ; voilà qui, du moins, semble incontesté. Mais la question de savoir ce qui constitue le sens en musique et par quel processus il se transmet, a fait l'objet de nombreuses polémiques, souvent virulentes.

Les divergences les plus profondes séparent, d'un côté, ceux qui estiment que le sens de la musique réside exclusivement dans le contexte de l'oeuvre elle-même, dans la perception des rapports qui s'établissent au sein de l'oeuvre d'art musicale et, de l'autre, ceux qui soutiennent que, au-delà de ces significations abstraites et intellectuelles, la musique communique également des significations qui renvoient à l'univers extramusical des concepts, des actions, des états affectifs et des caractères. Appelons le premier groupe celui des "absolutistes", et le second celui des "référentialistes".

Malgré les querelles permanentes qui opposent ces deux groupes, il semble évident que le sens absolu et le sens référentiel ne s'excluent pas mutuellement et que ces deux ordres de signification peuvent coexister dans une seule et même oeuvre, comme c'est le cas dans un poème ou un tableau. Bref, ces divergences résultent davantage d'une tendance au monisme philosophique que d'une opposition logique entre deux ordres de signification. »

A propos du monisme, voici ce que l'on trouve chez André LALANDE (*Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, PUF, 2006) : « Monisme. Se dit de tout système philosophique qui considère l'ensemble des choses comme réductible à l'unité : soit au point de vue de leur substance, soit au point de vue des lois (ou logiques, ou physiques) par lesquelles elles sont régies, soit enfin au point de vue moral... Se dit encore, en un sens restreint, de toute doctrine affirmant, pour un domaine limité d'idées ou de faits une certaine unité d'explication (réduction à un seul principe, à une seule cause, à une seule tendance ou direction). (Note de l'examinateur)

Sans passer en revue toutes les positions indéfendables soutenues avec acharnement par certains auteurs, je crois cependant indiqué d'observer qu'une grande partie de la confusion et de l'obscurité concernant la nature du sens non référentiel de la musique provient de deux idées fausses : d'une part l'on tend à croire que le sens ne passe que par un seul et unique aspect du processus de communication, et, de l'autre, il existe une propension à considérer que tout type de signification né de la communication humaine est désignatif, qu'il ressortit à une forme ou une autre de symbolisme.

Ces difficultés seront plus faciles à surmonter à la lumière d'une définition générale de la signification, et je propose donc de commencer par une définition: "[...] Tout objet acquiert une signification dès lors qu'il renvoie à, indique ou se rapporte à quelque chose situé au-delà de lui-même de sorte que sa nature pleine et entière converge vers ce rapport et est révélée par lui⁴."

La signification n'est donc pas une propriété des choses. Le même stimulus⁵ peut avoir beaucoup de significations différentes : pour un géologue, un rocher peut indiquer qu'à une certaine époque un glacier s'est mis à reculer jusqu'à un endroit donné ; pour un paysan, ce même rocher peut signifier qu'il doit déblayer son champ pour le labourer ; et un sculpteur peut déceler dans ce même rocher des possibilités de création artistique. En soi, un rocher, un mot, un mouvement n'ont pas de sens.

Il est donc absurde de se demander quel est le sens intrinsèque d'une note isolée ou d'une série de notes. Prises dans leur existence physique pure et simple, elles ne signifient rien. Elles n'acquièrent un sens que dans la mesure où elles indiquent, désignent ou impliquent quelque chose au-delà d'elles-mêmes.

Par ailleurs, le sens ne peut pas non plus résider exclusivement dans les objets, les événements ou les expériences que le stimulus indique ou implique, ou auxquels il renvoie. Le rocher tire son sens du rapport entre le stimulus et ce qu'il indique, ou ce à quoi il renvoie.

Bien que la perception d'une relation ne puisse résulter que du comportement mental d'un individu donné, ce n'est pas dans le cerveau du sujet percevant que se situe cette relation. Les significations observées ne sont pas subjectives. Ainsi, bien qu'ils soient le produit de l'expérience culturelle, les rapports entre les notes, ou entre les notes et ce qu'elles désignent ou connotent, sont des rapports réels qui existent objectivement dans la culture⁶. Il ne s'agit pas de connexions arbitraires imposées par l'esprit capricieux d'un auditeur particulier.

Le sens, par conséquent, ne réside ni dans le stimulus ni dans ce qu'il évoque. Il naît plutôt de ce que Cohen et Mead ont tous deux appelé la relation "triadique" entre 1° un objet ou stimulus ; 2° ce à quoi le stimulus renvoie – son conséquent ; et 3° l'observateur conscient.

La réflexion sur le sens de la musique a également été obscurcie par l'incapacité d'énoncer explicitement ce que désignent les stimuli musicaux. Un stimulus peut renvoyer à des événements ou à des conséquents d'une autre nature, de même qu'un mot renvoie à un objet ou à une action

4 COHEN, Morris R., 1944 : *A Preface to Logic*, New York, Henry Holt, p. 47.

5 Plus loin, à la page 82, Meyer donne cette définition du stimulus : « Le terme de « stimulus » tel qu'il est utilisé ici désigne toute note ou combinaison de notes distinctes considérée comme un événement unitaire se rapportant à d'autres événements musicaux. C'est, pour reprendre la terminologie de Mead, « un geste musical », ou celle du chapitre II du présent ouvrage, « un terme sonore ». En ce sens, une seule note, une phrase, ou une composition entière peuvent être considérées comme geste, stimulus, ou terme sonore. Autrement dit, la signification doit être vue comme étant de nature hiérarchique aussi bien que consécutive. » (Note de l'examineur)

6 MEAD, George H., 1934 : *Mind, Self, and Society*, Chicago, University of Chicago Press, p. 76.

qui n'est pas en soi un mot. Un stimulus peut aussi indiquer ou impliquer des événements ou des conséquents de même nature, comme lorsqu'une lueur à l'est annonce l'aurore. Ici, le stimulus antécédent et l'événement conséquent sont tous deux des phénomènes naturels. L'on peut qualifier de sens "désignatif" ce qui participe du premier type, et de sens "immanent" (*embodied meaning*) ce qui s'apparente au deuxième type.

Comme la communication humaine produit des significations avant tout désignatives avec des signes linguistiques, ou picturaux pour les arts plastiques, de nombreux critiques n'ont pas voulu voir que d'autres types de signification étaient possibles, et cette erreur a même conduit des absolutistes patentés à laisser quelques éléments désignatifs se faufiler par la porte dérobée des arguties⁷ sémantiques.

Mais il y a quelque chose de plus important encore que le sens désignatif, c'est ce que nous avons appelé le sens immanent selon lequel un stimulus ou une série de stimuli musicaux indique et désigne non pas des concepts et des objets extramusicaux mais d'autres événements musicaux qui sont sur le point de se produire. C'est-à-dire qu'un événement musical (qu'il s'agisse d'une note, d'une phrase ou de tout un passage) est signifiant parce qu'il indique et qu'il nous fait attendre un autre événement musical. Voilà ce que la musique signifie du point de vue de l'absolutiste.

7 Argutie : raisonnement marqué par une subtilité excessive, synonyme de finasserie. (Note de l'examineur)

Formation à l'enseignement de la musique
Concours d'entrée – Septembre 2013
Commentaires d'écoute et analyse

Pour le travail de ce matin, vous recevez un dossier qui comprend

- un mode d'emploi/questionnaire,
- une partition¹,
- un texte.

Et vous entendrez deux interprétations de la partition, diffusées alternativement (A et B)².

Organisez-vous de manière à pouvoir tout faire dans le temps imparti. Vous avez en tout 3 heures à disposition. Respectez le format demandé (nombre de lignes) pour rédiger vos réponses.

A propos de la partition (analyse et écoute) :

1) Faites une présentation globale de cette pièce (mais ne perdez pas de vue qu'il ne s'agit que d'un extrait). Au besoin inventez votre propre terminologie mais essayez d'être compréhensible et précisez bien les mesures dont vous parlez.

(10 lignes)

2) Mentionnez et expliquez un ou deux passages que vous trouvez intéressants.

(15 lignes)

Vous entendez deux interprétations différentes de cet extrait (« la version A » et « la version B »).

3) Décrivez les intentions des interprètes : que veulent-ils faire passer et comment s'y prennent-ils ? (Attention à ne pas prendre en compte ce qui ressort de la différence des prises de son.)

(12 lignes)

4) Si vous devez faire travailler cette pièce par un groupe d'élèves en musique de chambre, qu'allez-vous faire, pourquoi, et comment vous y prenez-vous ?

(12 lignes)

A propos du texte

Ce texte est une version raccourcie du septième chapitre de Carl Dahlhaus : *Fondements de l'histoire de la musique*, présenté et traduit de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis, Actes-sud / Cité de la Musique, 2013, pp. 133-162.

Comme l'indique le titre, le grand musicologue Carl Dahlhaus (1928–1989), réfléchit dans cet ouvrage sur ce qu'est un fait en histoire de la musique ? quel est le sujet de cette histoire ? quel rôle peut-elle avoir ? qu'est-ce que l'historicité ? quelle est la part de l'histoire de la réception, etc... Dans ce commentaire de texte, nous partons du principe que le professeur de musique travaille sur l'interprétation des œuvres musicales et qu'à ce titre il y a au moins deux histoires qui le concernent : l'histoire des œuvres et l'histoire de l'interprétation. Et c'est dans cette perspective que nous vous présentons cette réflexion sur ce texte. Vous avez aussi à le mettre en résonance avec l'extrait musical proposé et les deux interprétations, qui – elles aussi – font partie, à différents degrés, de l'histoire de la musique.

1. Présentez le propos de l'auteur dans cet extrait. Donnez une définition du terme « canon » dans le sens où Dahlhaus l'emploie.

(15 lignes)

¹ Aucune indication d'auteur n'est portée sur la partition, il s'agissait toutefois du Quatuor No 4, Op. 37 (1936), 3^e mouvement, Largo d'Arnold SCHOENBERG

² De même, aucune référence concernant les interprétations n'est donnée au moment de l'épreuve ; il s'agissait toutefois de deux interprétations réalisées l'une et l'autre :

- en janvier 1937 à Los Angeles, avec la présence de Schoenberg, par le Quatuor Kolisch, (Music & Arts)
- en 1999 par le New Vienna String Quartet, (UMSM)

2. A partir de la discussion de Dahlhaus, comment parler de valeur à propos de chacune des interprétations entendues. Voyez-vous des points communs ou divergents entre le statut d'historien de la musique et celui d'interprète³ ?

(15 lignes)

3. Puisez dans votre expérience, dans votre vie d'interprète ou d'enseignant, et présentez une ou deux situations pour argumenter, discuter ou faire des parallèles à propos du texte de Dahlhaus.

(20 lignes)

LE JUGEMENT DE VALEUR :

OBJET OU PRÉMISSE DE L'ÉTUDE HISTORIQUE ?

L'une des contradictions dans lesquelles les historiens s'empêchent inéluctablement, si l'on en croit les philosophes qui critiquent leur travail, peut être esquissée de façon simplifiée dans la formule suivante : l'historien est renvoyé à des jugements subjectifs dans l'exacte mesure où il cherche à représenter objectivement un fragment du passé. D'un côté, il tente de reconstituer, sans passion et en toute impartialité, "ce qui a vraiment été"⁴ ; mais de l'autre, il est bien obligé de distinguer l'essentiel, ce qui "appartient à l'histoire", du secondaire qui peut être laissé de côté, et il le fait en fonction de critères fondamentalement subjectifs, qui découlent de l'origine, du rôle social, des convictions et des expériences qui sont les siens. [...] Ces doutes philosophiques face à la notion d'objectivité en histoire s'expriment en des termes qui se situent entre deux extrêmes : d'un côté, on soupçonne ouvertement l'historien de laisser libre cours à son ressentiment, et de l'autre, on fait preuve d'un scepticisme subtil reporté en dernière instance. Dans ce dernier cas, on admet au moins la possibilité que l'histoire puisse faire face à la dialectique "de la connaissance et de l'intérêt"⁵, c'est-à-dire à la difficulté posée par le fait qu'un élément forcément subjectif constitue à la fois une condition de possibilité de la connaissance historique et une barrière qui s'y oppose. On admet également que l'histoire puisse résister à cette dialectique en la soumettant à un processus de réflexion continu, qui permet en quelque sorte de tenir le problème en échec par le biais d'une conscience toujours plus aiguë de sa réalité. [...]

La polémique autour de la notion de jugement de valeur déclenchée par Max Weber⁶ s'est propagée de la sociologie à l'histoire. Abstraction faite des controverses qui sont nées de malentendus, cette querelle tourne en premier lieu autour de la question de savoir si la distinction établie par Weber entre "évaluations" (*Wertungen*) et "rapports aux valeurs" (*Wertbeziehungen*) suffit pour éviter que des dogmes normatifs ne s'immiscent dans une science qui cherche à procéder de façon strictement empirique, tout en empêchant par ailleurs le matériau historique de se transformer en un chaos de faits à l'intérieur duquel on peut établir toutes sortes de relations arbitraires sans qu'aucune ne s'impose davantage que les autres. Un "rapport aux valeurs" (*Wertbeziehung*) est établi ou reconstitué par l'historien afin de distinguer, parmi les faits d'une époque passée, ceux qui sont essentiels et caractéristiques de ceux qui sont dénués de signification ou de nature périphérique. Il diffère d'une "évaluation" (*Wertung*) en ce qu'il représente une norme objective dont l'historien constate la validité, et non une norme subjective à laquelle il ajoute foi. Par exemple, l'histoire de la musique de la fin du XVIIIe siècle et du XIXe siècle ne devient intelligible qu'à partir du moment où on la met en relation avec le postulat de l'originalité, en vertu duquel on attend du compositeur de musique savante des innovations techniques, d'une part, et une grande expressivité – en tant qu'expression de lui-même –, d'autre part. L'historien qui reconnaît cet état de fait n'est en aucun cas forcé d'adopter cette exigence d'originalité et d'en faire une conviction esthétique à l'aune de laquelle il s'oriente dans son propre environnement musical ; il admet simplement un "rapport aux valeurs" (*Wert-*

³ Note des lecteurs des copies : Le choix de l'enregistrement de 1937 réalisé avec la présence de Schönberg au moment de l'enregistrement pose la question de la « subjectivité » ou de l'objectivité » de l'interprétation, notions relatives dans lesquelles se tisse une dialectique entre les aspirations du compositeur quant à l'exécution de son oeuvre, la réappropriation de l'oeuvre par des interprètes qui ne lui sont pas contemporains, la fidélité au texte, etc.

⁴ Dahlhaus fait encore une fois allusion, en le paraphrasant, au "*wie es eigentlich gewesen* » de Ranke. Voir le chapitre i, p. 25-26, note 1. (Note de la traductrice)

⁵ Dahlhaus fait ici référence à Jürgen Habermas (1968, trad. fr., 1976), qu'il nommera en toutes lettres un peu plus loin. (Note de la traductrice)

⁶ Voir Weber, "L'objectivité de la connaissance dans les sciences et la politique sociales" et "Essai sur le sens de la « neutralité axiologique » dans les sciences sociologiques et économiques", in Weber, 1958, trad. fr., 1965, p. 117-213 et p. 399-477. (Note de la traductrice)

beziehung) sans nécessairement devoir partager l'"évaluation" (*Wertung*) que celui-ci contient (même s'il lui est bien sûr permis de l'adopter s'il le souhaite). [...]

La notion de portée historique est cependant ambiguë, et elle prête à l'équivoque dans la mesure où elle vise, d'une part, un impact dans le temps et dans l'espace qu'il est possible de mesurer ou au moins d'évaluer, et d'autre part, le processus par lequel on attribue à certaines œuvres (ou à certains faits historiques) une importance symptomatique dans le cadre d'un contexte structurel ou d'un "idéaltyp" élaboré par l'historien. Le fait que les symphonies de Johann Stamitz ont produit un effet historique important est, pour reprendre les termes de Max Weber⁷, une "raison d'être" (*Realgrund*) pour admettre ces œuvres dans l'histoire de la musique (et ce, indépendamment de la valeur esthétique qu'on leur attribue). En revanche, le répertoire d'une soirée musicale à laquelle a assisté Johann Friedrich Armand von Uffenbach au cours d'un voyage à Paris en 1715⁸ appartient à l'histoire de la musique dans l'exacte mesure où il est caractéristique des concerts du début du XVIIIe siècle. Il faut donc distinguer la portée historique en tant qu'"impact" (*Wirkung*) de la portée historique en tant que "symptôme" – ou en tant que "moyen de connaissance" (*Erkenntnis-mittel*), pour l'exprimer dans les termes de Max Weber⁹. [...]

Une fois que les questions qui jalonnent le cadre de l'investigation ont été posées, il devient possible d'enregistrer les réponses contenues ou préfigurées dans les faits historiques avec un degré d'objectivité – c'est-à-dire un degré de validité intersubjective et de pertinence par rapport à l'objet – qui n'est pas aussi éloigné des exigences des sciences exactes que le croient certains historiens intimidés par la physique. Si l'on veut critiquer la façon dont a été déterminée la portée historique d'un fait donné, on doit donc s'attarder d'abord et avant tout aux questions que pose l'historien, et ensuite seulement, de façon secondaire, aux réponses qu'il y apporte. [...]

D'un autre côté, la distinction entre valeur esthétique et portée historique est loin d'être inutile, tant et aussi longtemps que l'on demeure conscient de son caractère flou et temporaire et que l'on cherche non pas à en faire une dichotomie rigide, mais plutôt à saisir la dialectique qui en émane. Comme nous allons le voir, le canon de ce qui "appartient à l'histoire" est, pour l'essentiel et en première instance, donné "de l'extérieur" à l'historien ; et lorsqu'il s'agit de caractériser cette "relation externe", le terme "esthétique" par opposition à "historique" est une étiquette tout à fait utilisable pour désigner ce qui doit forcément précéder l'étude historique, même si les éléments qui participent à la fondation d'un canon musical ne sont pas tous de nature esthétique. Dans l'esprit du XIXe siècle, l'époque à laquelle s'est formé le canon, le "classicisme" des compositeurs dont les œuvres constituent la charpente de l'histoire de la musique – Palestrina, Bach, Haendel, Gluck, Haydn, Mozart et Beethoven – ne reposait pas exclusivement sur la valeur esthétique attribuée à leurs œuvres. En fait, un classique était toujours l'auteur-modèle, le *classicus auctor* d'un genre musical bien précis (de la même façon que, dans le domaine de la poésie, Sophocle était le classique de la tragédie, et Homère le classique de l'épopée). Et affirmer que Palestrina représenterait en tant que classique la musique d'église catholique, Bach la musique d'église protestante, Haendel l'oratorio, Gluck l'*opera seria*, Mozart l'*opera buffa*, Haydn le quatuor à cordes et Beethoven la symphonie constituait un jugement à la fois esthétique-normatif et historique-descriptif : selon les conceptions du XIXe siècle, le développement d'un genre musical s'effectue en fonction d'un modèle, et les faits isolés ne peuvent être réunis en une histoire narrative que sur la base de normes génériques se manifestant dans des œuvres considérées comme paradigmatiques. [...]

Le canon que l'histoire de la musique prend pour point de départ est donné par la tradition : l'historien ne le construit pas, mais le "découvre" (*vorfundet*). Et il semble que la fluctuation évoquée plus haut entre un "rapport aux valeurs" (*Wertbeziehung*) représentant un objet et une "évaluation" (*Wertung*) représentant un processus cognitif soit caractéristique des traditions. Pour la critique historique, le canon représente à la fois un obstacle importun et un soutien indispensable. (Un historicisme qui parviendrait à se libérer complètement de la tradition se priverait de la substance dont il se nourrit.) En elle-même, l'historiographie musicale est

⁷ Voir Weber, "Études critiques pour servir à la logique des sciences de la culture", in Weber, 1958, trad. fr., 1965, p. 215-323. (Note de la traductrice)

⁸ Johann Friedrich Armand von Uffenbach (1687-1769) était un mélomane et musicien amateur allemand. Ses récits de voyages documentent son expérience de la scène musicale dans plusieurs pays européens, notamment la France. Voir Preussner (1949). (Note de la traductrice)

⁹ Voir Weber, "Études critiques pour servir à la logique des sciences de la culture", in Weber, 1958, trad. fr., 1965, p. 215-323. (Note de la traductrice)

incapable de justifier un jugement esthétique permettant de distinguer l'essentiel du secondaire ; pour ne pas suffoquer dans le chaos de faits qu'il est possible d'assembler de mille manières différentes, l'historien a besoin d'une norme donnée "de l'extérieur". [...] D'un autre côté, l'historiographie musicale doit cependant effectuer des différenciations esthétiques afin de pouvoir déterminer ce qui appartient ou non à l'histoire au sens fort. La catégorie de l'impact historique, qui, dans l'histoire politique, permet de faire ressortir l'essentiel, n'est pas suffisante dans le cas de l'histoire de la musique (même si elle y a certainement sa place), car la grandeur musicale, au contraire de l'importance politique, est en principe possible même en l'absence d'impact historique. L'histoire de la musique ne peut pas s'émanciper de l'esthétique dans la même mesure que l'histoire politique peut s'émanciper de la morale ; si l'élévation morale était considérée comme une force essentielle sur le plan politique, elle serait concevable en dehors de tout impact historique, au même titre que l'est la valeur esthétique en musique. (Par exemple, on peut difficilement parler d'un impact historique des cantates de Bach – à la différence du *Clavier bien tempéré* ; si nous sommes convaincus qu'il s'agit de grandes œuvres, ce n'est pas en raison de leur portée historique, laquelle est limitée – au point qu'on pourrait même parler d'un cul-de-sac historique –, mais à la suite d'un jugement esthétique et musical immanent. Nous pouvons ici laisser de côté l'argument sophistique voulant que les grandes œuvres finissent toujours par être reconnues, et selon lequel une découverte ultérieure peut également être considérée comme un impact historique.) [...]

L'historiographie en tant que science est toujours, pour une part non négligeable, une critique de la tradition. Les historiens n'entament pas leur travail de but en blanc, en étudiant des sources primaires sans la moindre supposition ou préconception, mais plutôt en réfutant, en modifiant ou en consolidant des narrations historiques antérieures qui relatent des circonstances ou des événements du passé. C'est cette méfiance envers les récits transmis par la tradition, transformée en méthode, qui génère les questions sans lesquelles il n'est pas possible de faire parler les sources premières. Ces histoires antérieures constituent la motivation première de l'écriture de l'histoire ; les faits ne sont que le matériel nécessaire pour suivre cette impulsion initiale.

Le fait de soumettre à une critique historique la formation du canon esthétique, qui appartient aux prémisses de l'historiographie musicale, représente une critique de la tradition au même titre que le scepticisme vis-à-vis des récits historiques. Cette critique de la tradition prend cependant une forme qui diffère de façon significative de la démarche habituelle de l'histoire. La critique historique du canon musical est indirecte, et non immédiate ; plutôt que d'employer des arguments esthétiques pour confronter des normes et des critères esthétiques, elle s'attache à des aspects qui sont simplement reliés à des normes, sans être eux-mêmes des normes. Toutefois, c'est justement en menant une réflexion historique sur les présupposés et les conséquences d'une norme qu'il est possible, comme nous l'avons vu, de développer une discussion rationnelle au sujet de convictions qui, autrement, demeureraient livrées à un décisionnisme irrationnel.

Certaines œuvres doivent leur prestige esthétique et leur statut de paradigme stylistique d'un genre au succès d'un mythe historique ; ces œuvres perdent de leur notoriété lorsque la légende est réduite à néant par la critique historique. Ainsi, la *Missa Papae Marcelli* de Palestrina est sans le moindre doute, en elle-même, une œuvre d'un classicisme accompli ; mais le rang normatif que lui confère le fait d'être considérée comme la messe qui avait convaincu un concile de Trente réticent du caractère liturgique de la musique d'église polyphonique est perdu, ou du moins fortement affecté, dès lors qu'on révèle que les anecdotes qui nous sont parvenues à ce sujet ne sont rien d'autre que des légendes.

Certaines œuvres musicales exercent un impact historique (*Geschichtswirkung*) qu'il est possible de démontrer par le biais d'une étude historique – "impact" signifiant ici non pas la survivance de ces œuvres dans le répertoire ou dans la mémoire collective, mais bien leur influence sur les œuvres ultérieures. Même si cet impact n'est pas en lui-même un facteur esthétique, il n'en constitue pas moins, avec les critères esthétiques, l'une des instances qui contribuent à établir le canon sur lequel s'appuie l'historiographie. Ainsi, les opéras de la Camerata florentine n'appartiennent pas à l'histoire en eux-mêmes, en tant qu'œuvres de haut rang esthétique, mais en raison de leurs conséquences historiques ; ils marquent les "débutts de l'opéra". Sans les conséquences qu'en a tirées Monteverdi – et ce qui est décisif ici, ce ne sont pas ses œuvres de Mantoue, mais celles, ultérieures, de Venise –, l'expérience florentine se distinguerait à peine de l'ensemble des tentatives antiquisantes de l'époque, de l'ode humaniste jusqu'aux genres chromatique et enharmonique de Vicentino. Cependant, l'idée qu'une œuvre

mérite une place prédominante dans l'histoire pour la seule et unique raison qu'elle est la première d'un genre destiné à connaître un long et fructueux développement est un principe qui est loin d'être établi, et qu'il est permis de contester. Par ailleurs, l'idée d'un "début de l'opéra" se produisant à une date précise est discutable, car les caractéristiques musicales, stylistiques, dramaturgiques et sociales qui déterminent l'essence du genre ne se sont combinées que graduellement. Il ne serait donc pas le moins du monde absurde de reléguer l'opéra florentin au domaine des expériences périphériques, dont il aurait été arraché dans le passé par les historiens de la musique sur la base du préjugé selon lequel il existerait une "origine de l'opéra" déterminée par l'opéra florentin (ainsi que par la mort contemporaine de Palestrina et de Lassus). Cependant, si l'on accepte cette correction, cela signifie qu'une œuvre peut perdre son statut historique aux mains d'une critique historique impliquant un changement de paradigme historiographique – en l'occurrence une méfiance nouvelle envers la notion d'"origine". [...]

L'écriture de l'histoire est influencée par le présent dans lequel vivent les historiens ; c'est là un lieu commun que personne ne met en doute, mais qui ne signifie pas forcément que le passé est déformé et altéré en cours de route. Cela peut également vouloir dire que certaines connaissances sur certains fragments du passé ne peuvent être développées qu'à certaines époques. (Ce que Wölfflin disait de l'art¹⁰ est également valide pour l'histoire de l'art.) Le présent est sans le moindre doute lié à certaines époques révolues par une affinité particulière qui permet de mieux comprendre la cohésion interne des événements, des circonstances et des œuvres de ces époques (même si, comme nous l'avons vu, la sympathie n'est pas le seul moyen d'accéder à la connaissance).

¹⁰ "Même le talent le plus original ne peut pas aller au-delà de certaines frontières qui lui sont fixées par la date de sa naissance. Tout n'est pas possible à toutes les époques, et certaines idées ne peuvent être pensées que lorsqu'un certain niveau du développement historique est atteint" (Heinrich Wölfflin, préface à la sixième édition de *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1923, p. 7). Il existe une traduction française de cet ouvrage (Wölfflin, 1966), mais cette préface n'y est pas reprise. (Note de la traductrice)

Formation à l'enseignement de la musique

Concours d'entrée – Septembre 2014

Commentaires d'écoute et analyse

Pour célébrer le troisième centenaire de la naissance de Carl Philipp Emanuel Bach, nous avons choisi de centrer le travail de ce matin autour d'une de ses compositions et de l'entourer de textes qui l'explicitent.

1^{ère} partie : Commentaire de texte

Voici trois extraits, tirés d'une part d'extraits du livre de Carl Philipp Emanuel Bach : *Essai sur la vraie manière de jouer les instruments à clavier*, et d'autre part d'un souvenir de voyage de Charles Burney.

Question

1/ A partir de ces trois extraits, essayez de définir le genre de la « fantaisie », dans le sens où l'entend C.P.E. Bach, aux niveaux formel et expressif, et dans son contexte socio-culturel. (20 à 30 lignes.)

2e partie : Commentaire musical

Nous avons choisi la *Fantaisie* en Sol mineur (Wq 117/13, H 225), composée en 1766 et publiée dans son recueil *Musikalisches Vielerley* de 1770. Vous l'entendrez plusieurs fois et en alternance, dans deux enregistrements différents¹.

Questions

2/ Faites une analyse de la *Fantaisie* en sol mineur. Vous pouvez faire des annotations directement dans la partition, mais aussi faire des commentaires par écrit ou sur du papier à musique. (N'utilisez pas de couleurs parce que cela ne passera pas à la photocopie, notez aussi des repères sur la partition pour que l'on puisse vous suivre.) (15 à 20 lignes)

3/ Au-delà du fait que les interprétations sont très différentes dans la durée, faites des remarques sur les enjeux musicaux poursuivis et les moyens utilisés par chacun des interprètes. (20 à 30 lignes)

4/ Comment pourriez-vous utiliser ce genre de pièce dans vos cours, et qu'est-ce que cela pourrait apporter à vos élèves ? (10 à 15 lignes)

Conseils

Veillez à bien distinguer les réponses aux questions.

Faites attention à bien gérer votre temps.

Merci de respecter les consignes concernant la longueur des réponses.

Bon travail, et à bientôt.

Sujet proposé au nom de la formation par Jean-Yves Haymoz (JYH)

¹ Aucune référence concernant les interprétations n'est donnée au moment de l'épreuve ; il s'agissait toutefois d'une interprétation de **Miklos Spányi** *C.P.E. Bach : The solo Keyboard Music vol 18* (Tangent piano) BIS 2008 et d'une seconde interprétation de **Evelyn Garvey** *C.P.E. Bach : Complete Keyboard Fantasias* (Fortepiano) Elan Recordings 1988

A) Premier extrait, tiré de : Bach, Carl Philipp Emanuel : *Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier*, Vol. I (1753) ; traduit par Dennis Collins, J.-Cl. Lattès, Paris, 1979, p. 192-194.

Chapitre 3, De l'exécution

§ 13. Un musicien ne pourra jamais émouvoir sans être lui-même ému ; il est indispensable qu'il ressente lui-même tous les sentiments qu'il veut susciter chez l'auditeur ; il lui donne à comprendre sa propre sensibilité, pour qu'il soit plus à même de la partager. Dans les endroits doux et tristes, lui aussi doit se faire doux et triste. Sa propre expression suffira à les faire voir et entendre. Il faut prendre garde ici à la faute qui serait de s'assoupir et de traîner. On y tombe facilement, en voulant mettre trop de sentiment et de mélancolie. De même, dans les moments animés ou joyeux, le musicien doit savoir se mettre dans ces états. À peine a-t-il exprimé une idée qu'une autre se présente, et c'est donc sans cesse qu'il doit pouvoir transformer ses passions. Il faut surtout qu'il s'acquitte de cette tâche dans les pièces qui sont composées d'une manière expressive, qu'elles soient écrites par lui ou par un autre. Dans ce dernier cas, il doit savoir éprouver les mêmes passions que le compositeur de cette pièce étrangère au moment où il l'écrivait. C'est avec des fantaisies de sa propre composition que le claveciniste est le plus à même de dominer les émotions de ses auditeurs. Mais seuls ceux qui en raison de leur propre insensibilité sont obligés de rester assis comme des statues devant leur instrument demandent qu'on puisse faire tout cela sans le moindre geste. Une mauvaise expression du visage est en effet inconvenante et préjudiciable, mais pour peu qu'elle soit agréable elle peut aider les auditeurs à percevoir nos intentions. Ces exécutants, malgré leur dextérité, ne font pas honneur à leurs propres compositions, qui au reste ne seraient pas mauvaises. Mais ils ne savent pas ce qu'elles recèlent, incapables qu'ils sont de l'exprimer. Il suffit qu'un autre, qui possède une sensibilité plus raffinée et qui maîtrise bien l'exécution, joue ces mêmes pièces, et ils apprennent alors avec stupéfaction que leurs œuvres contenaient bien plus qu'ils ne l'avaient jamais cru. Une bonne exécution peut contribuer à rehausser une composition médiocre et même lui valoir une certaine approbation.

§ 14. On aperçoit, au nombre de sentiments qui peuvent se rencontrer dans la musique, les dons bien particuliers qu'un musicien accompli doit posséder, et la grande sensibilité avec laquelle il doit les employer s'il veut pouvoir tenir compte des auditeurs, de la perception qu'ils auront du véritable caractère de son exécution, du lieu et d'autres facteurs. La nature a prêté une diversité telle à la musique que chacun peut y prendre part ; il est donc du devoir de chaque musicien, autant qu'il le peut, de satisfaire les auditeurs quels qu'ils soient.

§ 15. Comme nous l'avons dit plus haut, c'est surtout par ses fantaisies, non pas faites de passages appris par cœur ou de pensées empruntées à un autre, mais venant plutôt d'une âme bien musicale, que le claveciniste, mieux que tous les autres musiciens, peut s'exercer à l'éloquence et à l'art de passer brusquement d'un sentiment à un autre. J'en donne un petit exemple dans la dernière leçon. Comme à l'ordinaire, c'est la mesure imparfaite² qui est indiquée, sans qu'il faille s'y tenir pour toute la pièce ; c'est pour cette raison qu'on omet les barres de mesure dans ce genre de pièces. La durée de ces notes est déterminée avant tout par l'indication *moderato* et par le rapport des notes entre elles. Les triolets se reconnaissent simplement aux figures de trois notes. Ces fantaisies non mesurées excellent dans l'expression des sentiments, car chaque espèce de mesure recèle quelque contrainte. Il suffit du moins de voir, dans les récitatifs accompagnés, que le mouvement et la mesure doivent souvent en être modifiés, pour éveiller puis apaiser tous ces sentiments les uns après les autres. La mesure n'est souvent indiquée que pour faciliter la notation, et sans qu'il faille s'y sentir lié. C'est l'un des avantages propres à notre instrument que de pouvoir mettre tout cela en œuvre dans les fantaisies, en toute liberté, sans contrainte, sans mesure.

§ 16. Il faut donc jouer chaque pièce selon son véritable caractère et avec le sentiment qui lui convient. Les compositeurs feraient donc bien, dans leurs productions, de placer encore quelques mots outre l'indication de mouvement, pour en expliquer un peu le caractère. Pour être utiles, ces précautions ne suffiraient pas à prévenir une exécution bâclée, s'ils n'ajoutaient aussi sur les notes les signes habituels qui se rapportent à l'exécution. S'agissant de ce premier point, on me pardonnera aisément d'avoir mis quelques mots en tête de mes leçons, qui ne sont peut-être pas très ordinaires mais tout à fait conformes à mes intentions. Pour les autres signes, j'ai toujours pris le soin nécessaire, car je sais fort bien qu'ils sont aussi indispensables aux clavecinistes qu'aux autres musiciens. Si une voix doit se jouer différemment des autres, elle aura son propre signe ; sinon, chaque signe appartient à toute la main, qu'elle joue une seule ou plusieurs voix. L'aspect de ces signes est peut-être plus connu que la manière dont il faut leur donner vie ou l'effet qu'ils doivent exprimer.

² Mesure binaire. (Note de JYH.)

B) Deuxième extrait, tiré de : Bach, Carl Philipp Emanuel : *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, Vol. II (1762), traduit de l'allemand par Béatrice Berstel, CNRS, 2002, pp. 254-266.

Chapitre 41, De la fantaisie libre.

§ 1. Une fantaisie est appelée libre lorsqu'elle ne contient aucune indication de mesure et qu'elle module dans davantage de tonalités qu'il n'arrive d'ordinaire dans d'autres pièces, qu'elles soient régies par une indication de mesure ou inventées sur-le-champ.

§ 2. Pour ces dernières pièces sera exigée une connaissance de la totalité du champ de la composition : pour les autres au contraire, seules sont suffisantes des connaissances de base en harmonie et quelques règles au sujet de la réalisation de celle-ci. Les deux nécessitent des dons naturels, tout particulièrement les fantaisies. Il peut se trouver quelqu'un qui aurait étudié la composition avec succès, qui puisse avec la plume écrire de bons travaux, et qui cependant improvise mal. Par contre, je crois que l'on peut toujours prophétiser avec certitude un bon avenir dans la composition à quelqu'un qui montre une bonne tête pour l'improvisation, s'il ne commence pas trop tard et qu'il écrit beaucoup.

§ 3. Une fantaisie libre consiste en phrases harmoniques variées, lesquelles peuvent être conduites avec toutes sortes de figures et d'arpègements. On doit ici installer une tonalité par laquelle on commence et on finit. Bien que, dans de telles fantaisies, il n'y ait pas de mesure, l'oreille a besoin cependant, comme nous l'apprendrons plus loin, d'une proportion précise dans le changement et la durée des harmonies, et l'œil d'une proportion dans la valeur des notes, de telle sorte que l'on puisse noter ses pensées. On a donc coutume généralement d'utiliser dans ces fantaisies la mesure de quatre/quatre, et l'on reconnaît l'indication de tempo par les mots écrits au début, au-dessus de la portée. [...]

§ 7. La manière la plus brève et la plus naturelle que les claviéristes peu doués peuvent toujours utiliser dans les introductions est la suivante : on établira avec une prudence particulière les gammes ascendantes et descendantes de la tonalité dans laquelle on jouera, avec toutes sortes de chiffreages³, et quelques demi-tons intercalés, à l'intérieur et à l'extérieur de la progression, et on jouera dans un tempo agréable les accords convenables arpégés ou soutenus. Les pédales sur la tonique sont confortables pour installer au début et à la fin la tonalité choisie. Avant la fin, on peut aussi très bien faire une pédale sur la dominante.

§ 8. Dans les fantaisies où l'on a assez de temps pour se faire entendre, on modulera dans d'autres tonalités plus éloignées. Là, même les cadences conclusives formelles ne seront pas toujours exigées ; ces dernières trouveront leur place à la fin et en tout cas une fois au milieu. Il suffira que la septième majeure du ton dans lequel on va (*semitonium modi* [sensible]) soit présente à la basse ou dans une autre voix. Cet intervalle est la clef pour toute modulation naturelle, et son signal. Si elle est à la basse, la note sensible sera chiffrée accord de septième, accord de sixte ou accord de sixte et quinte : mais en outre on la trouve dans des positions dues aux renversements de ces accords. C'est une des beautés de l'improvisation que de feindre de moduler dans une autre tonalité grâce à une cadence conclusive formelle, puis de prendre ensuite un autre tournant. Ceci et d'autres supercheries judicieuses rendent une fantaisie belle : mais il ne faut pas les utiliser tout le temps, pour que le naturel n'en soit pas complètement caché.

§ 9. Dans une fantaisie libre, on peut quitter le ton principal pour les tons voisins, les tons un peu plus éloignés, et tous les autres tons. Autant dans les pièces écrites qui seront jouées bien en mesure, il est peu autorisé de moduler beaucoup dans des tons éloignés et bizarres, autant une fantaisie sonnera plat si elle se cantonne dans les tons voisins. Dans les tonalités majeures, les modulations suivantes sont bien connues : à la quinte avec la tierce majeure ou à la sixte avec la tierce mineure. On quitte une tonalité mineure : vers la tierce avec tierce majeure ou vers la quinte avec tierce mineure. Si l'on veut aller dans des tonalités plus éloignées, on quittera les tons majeurs pour ceux de la seconde ou de la tierce, tons mineurs, ou de la quarte, ton majeur. On quittera de même les tons mineurs pour ceux de la quarte, ton mineur, ou de la sixte ou de la septième, tons majeurs. Les autres tonalités restantes appartiennent dans leur ensemble aux tons plus éloignés et peuvent bien volontiers être touchées au cours d'une fantaisie libre, même si elles sont déjà à une distance disproportionnée du ton principal. On peut voir ceci grâce au cycle des tonalités bien connu, auquel cependant on ne doit pas se sentir lié dans la construction d'une fantaisie, car ce serait une faute que de traverser toutes les vingt-quatre tonalités selon le cycle des quintes. Nous laissons à la méditation personnelle de notre lecteur d'entreprendre de moduler vers les tons les plus proches par l'application assidue d'exercices en *semitonium modi*, et nous voulons pour être bref, ne montrer que quelques façons particulières d'arriver peu à peu dans les

³ Pour l'époque de la basse continue, les chiffreages désignent les harmonies. (Note de JYH.)

tons voisins grâce aux exemples proposés ci-dessous. Nous voyons ainsi la possibilité de moduler par des chemins toujours différents, en prenant après la première note de basse l'intervalle que l'on voudra. La complexité et l'ampleur du sujet nous ont découragé d'écrire réellement cette proposition. [...]

§ 11. Pour arriver dans des tons éloignés d'une façon encore plus rapide et donc agréablement surprenante, il n'y a pas d'accord plus commode et plus fructueux que l'accord de septième diminuée et fausse quinte⁴, car, par ses renversements et les permutations enharmoniques, beaucoup de changements harmoniques pourront être entrepris. Si l'on y ajoute en appui les autres artifices harmoniques et raretés que nous avons abordés dans les chapitres précédents: alors, quel incommensurable champ de combinaisons harmoniques ne s'ouvre-t-il pas ! Cela semblerait-il donc si difficile d'aller simplement là où l'on veut ? Non, on doit seulement choisir si l'on veut prendre beaucoup de chemins détournés ou aucun. [...] Nous répétons encore une fois qu'il ne faut jouer de tels passages chromatiques que de temps en temps, avec bon goût et lentement. [...]

§ 12. La beauté de la diversité se laisse aussi apercevoir dans la fantaisie. Dans celle-ci, toutes sortes de rythmes et toutes les ressources d'une belle expression doivent se présenter. Quantité de passages en traits, rien d'autre que des accords soutenus ou arpégés à pleines mains fatiguent l'oreille. Les passions ne seront ainsi ni excitées ni calmées, ce qui devrait être de préférence le but d'une fantaisie. Avec les arpègements, on ne doit pas aller d'une harmonie à la suivante trop précipitamment ni trop irrégulièrement. Ce n'est que dans les passages chromatiques que l'on supporte parfois, dans ces exemples, quelques exceptions de bon effet. On ne doit pas arpéger tout le temps l'harmonie dans la même couleur. En outre, on peut parfois aller avec les deux mains de bas en haut ; on peut aussi le faire seulement avec une main gauche remplie, pendant qu'on laisse la main droite dans sa position. Cette façon de jouer est bonne sur le clavecin, il en ressort une agréable alternance entre un *artificiel forte* et *piano*. Celui qui est habile fera bien de ne pas utiliser tout le temps des harmonies trop naturelles mais au contraire de surprendre parfois l'oreille : mais celui qui n'a pas des moyens suffisants utilisera une exécution variée et bonne dans toutes sortes de rythmes, rendant agréables des harmonies qui sonneraient plat avec un jeu uniforme. À la main gauche, la plupart des dissonances peuvent être aussi redoublées. L'oreille supporte les octaves qui en découlent dans cette harmonie solide : les quintes par contre sont à éviter. La quarte, si elle est accompagnée de la quinte et de la neuvième, et la neuvième en tout cas, ne doivent pas être redoublées. [...]

C) Troisième extrait, tiré de : Burney, Charles : *Voyage Musical dans l'Europe des Lumières*, traduit, présenté et annoté par Michel Noiray ; Harmoniques, Flammarion, Paris, 1992, pp. 460-461.

Hambourg, le lundi 12 octobre 1772, visite à C.P.E. Bach

Lorsque je lui rendis visite⁵, je le trouvai entouré de trois ou quatre de ses amis, personnes courtoises et sensées, et de sa famille : M^{me} Bach, sa fille et son fils aîné, qui pratique le droit⁶. Aussitôt que je fus entré, il me fit monter dans un vaste et élégant salon de musique, orné de peintures, dessins et gravures représentant plus de cent cinquante musiciens éminents, parmi lesquels je reconnus de nombreux Anglais ; il y avait aussi les portraits originaux, à l'huile, de son père⁷ et de son grand-père. Après que j'eus examiné cette collection, M. Bach eut l'obligeance de se mettre à son instrument favori, un clavicorde de Silbermann, et de me jouer trois ou quatre de ses compositions les plus achevées et les plus difficiles, ce qu'il fit avec la délicatesse, la précision et la flamme qui l'ont rendu justement célèbre auprès de ses compatriotes. Chaque fois qu'il avait une note longue à exprimer, dans les mouvements lents, il réussissait à arracher à son instrument un véritable cri de douleur et de lamentation, tel qu'on n'en peut produire que sur le clavicorde, et dont nul autre musicien ne serait sans doute capable.

Après un dîner qui fut servi avec élégance et pris avec bonne humeur, je réussis à le convaincre de se rasseoir à son clavicorde, et il joua quasiment sans interruption jusqu'à près de onze heures du soir. Il était transporté de sentiments si violents qu'il semblait *possédé*, et que non seulement son jeu, mais sa physionomie étaient ceux d'une personne inspirée. Il avait les yeux fixes, la lèvre inférieure pendante, et l'effervescence de son esprit perlait en petites gouttes sur son visage. II dit

⁴ Nom donné à l'accord de septième diminuée, la « fausse quinte » désigne la quinte diminuée. (Note de JYH.)

⁵ Charles Burney (1726-1814) est un organiste, compositeur et musicologue anglais qui a fait un grand voyage en Europe de 1770 à 1773, et dont il publia le journal entre 1776 et 1789. Son regard est forcément différent que celui que l'on pourrait avoir aujourd'hui, mais ses témoignages demeurent très intéressants. (Note de JYH.)

⁶ Il a trois fils, dont le plus jeune étudia la peinture aux Académies de Leipzig et de Dresde (Note de Burney).

⁷ Ce portrait célèbre, qui représente J. S. Bach tenant à la main un « canon triplex à 6 voc. », est aujourd'hui à Princeton (Note de l'éditeur).

que si on le faisait plus fréquemment travailler de la sorte, il retrouverait sa jeunesse. Il a maintenant cinquante-neuf ans ; il est plutôt de petite stature, il a les cheveux et les yeux noirs, le teint foncé, l'expression très animée, et un caractère naturellement vif et enjoué.

Ce que je venais d'entendre me conforta dans l'opinion que j'avais déjà retirée de ses ouvrages : qu'il est non seulement l'un des plus grands compositeurs de tous les temps pour les instruments à clavier, mais qu'il dépasse tous les autres exécutants sous le rapport de l'*expression* ; d'autres, peut-être, peuvent l'égaliser pour la rapidité de l'exécution, mais il a une maîtrise totale de tous les styles, même s'il se confine essentiellement dans la manière expressive. Il est capable d'être encore plus savant que son père⁸, et il le dépasse de loin par la variété de ses modulations ; ses fugues sont toujours écrites sur des sujets neufs et inhabituels, qu'il traite avec autant d'art que de talent.

Parmi beaucoup d'autres choses, il me joua ses six derniers concertos, nouvellement édités par souscription, dans lesquels il s'est efforcé d'être facile, souvent, me semble-t-il, au détriment de son originalité habituelle ; le grand musicien transparait cependant à chacun des mouvements, et ces ouvrages seront probablement d'autant mieux reçus qu'ils ressemblent davantage à la musique de ce monde, alors que ses pièces précédentes paraissent plutôt faites pour une autre planète, ou du moins pour un siècle futur, où l'on trouvera peut-être naturel et familier ce qui nous semble aujourd'hui difficile et recherché.

⁸ J'ai entendu plusieurs fois M. Bach lui-même affirmer que personne ne pourrait jamais être plus savant que son père (Note de Burney) – Voir à ce sujet l'Introduction, p. 39 (note de l'éditeur).

Formation à l'enseignement de la musique
Concours d'entrée – Septembre 2015
Commentaires d'écoute et analyse

A) Commentaire de texte

Texte choisi : Musica practica de Roland Barthes, 1970, p. 231-235.

Roland Barthes, né le 12 novembre 1915 à Cherbourg et mort le 26 mars 1980 à Paris, est un critique littéraire et sémiologue français, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales et professeur au Collège de France. Il n'est pas spécialiste de la musique bien qu'il aborde souvent cette thématique. Il joue du piano en amateur, il a dit de lui qu'il ne savait aucun morceau par cœur, qu'il déchiffrait : « il lisait la partition ».

Temps à disposition 90 minutes.

Questions :

- 1) À partir de ce texte, tentez de reconstruire les représentations¹ de Barthes sur la musique, en particulier sur la pratique de la musique.
- 2) Confrontez vos propres manières de voir les choses à ce premier constat. Pointez ce qui vous semble problématique dans les représentations de Barthes.
- 3) Au départ de vos deux réponses, montrez ce que vous pensez devoir faire évoluer dans votre manière d'enseigner à de jeunes élèves.
- 4) En quoi le travail que vous venez de faire peut-il vous permettre de réfléchir à l'enseignement de la musique, à la musique que l'on enseigne dans une école de musique et à la musique que nos élèves voudraient apprendre.

Si votre propre style littéraire n'est pas la priorité dans cette épreuve de commentaire de texte, il est cependant important d'éviter les affirmations péremptoires ou immotivées et d'appuyer vos réflexions sur des argumentations. En tout quatre pages : une page par question. Gérez bien votre temps, gardez le temps nécessaire pour recopier votre brouillon, vous n'aurez plus le temps d'y revenir dans la seconde partie de la matinée.

¹ Les représentations (ou conceptions) jouent un rôle essentiel dans les théories cognitives: elles sont le lien symbolique entre l'environnement extérieur et notre monde mental. Lorsque nous encodons notre expérience du monde, nous construisons des représentations qui vont jouer un rôle essentiel dans notre compréhension et dans nos apprentissages ultérieurs.

On admet généralement que les représentations sont faites de connaissances procédurales (savoir comment) et de connaissances déclaratives (savoir que). Les premières constituent des règles pour l'action: pour conduire ma voiture, je mets en oeuvre un ensemble de procédures (accélérer, freiner, passer les vitesses). Les secondes sont des connaissances factuelles: il fait beau, il y a des embouteillages (connaissances déclaratives)...

In : « Apprendre », Sciences Humaines, n°98, oct. 1999, p. 32.

B) Analyse

Debussy (22 août 1862 – 25 mars 1918) : Étude pour piano, livre 1, N° 3 « Pour les quartes », 1915

Documents à disposition :

- la partition de l'étude (4 pages)

- un montage des incipit des cinq autres études du Livre 1 (2 pages) :

I. Pour les « cinq doigts » – d'après Monsieur Czerny II. Pour les tierces

IV. Pour les sixtes V. Pour les octaves VI. Pour les huit doigts, afin de pouvoir comprendre le projet de Debussy.

- Nous diffuserons deux fois l'interprétation de cette étude par Paul Jacobs (22 juin 1930 – 25 septembre 1983), enregistrement fait en juin 1975 à la Rutgers Presbyterian Church de New York (CD Nonesuch, nouvelle édition 2005.)

Questions :

Il y a cent ans, Debussy composait cette suite d'Études. Ce titre à lui seul n'est pas neutre, mais il y a aussi la manière de distribuer les difficultés techniques, et de les associer à des langages, tout cela est très intéressant.

À partir de l'écoute de la pièce, de son analyse, et de la prise en compte des incipit des cinq autres études qui constituent le « premier livre », commentez cette étude en suivant les pistes que l'on vous propose.

1) Au niveau de l'analyse en général (forme, langage, modalité, etc...), que pouvez-vous dire à propos de cette pièce ? En particulier, le projet de Debussy est-il un moyen de découvrir un langage musical ?

2) Que pensez-vous de cette œuvre sur le plan de l'interprétation ? Donnez-nous vos commentaires à propos de l'interprétation de cette œuvre, sur l'enregistrement que l'on vous a fait entendre, mais aussi à propos de ce que vous aimeriez entendre ou faire entendre.

Ce qui nous intéresse, c'est de connaître la richesse de votre compréhension de la musique. Essayez de démontrer vos idées en nous faisant comprendre ce qui les motive. Une page par question, faites attention au temps que vous avez à disposition : en tout 90 minutes y compris le temps des deux écoutes.

Musica Practica

Roland Barthes in *L'obvie et l'obtus* – Essais critiques III, éditions du Seuil, 1982, p. 231-235

Il y a deux musiques (du moins je l'ai toujours pensé) : celle que l'on écoute, celle que l'on joue. Ces deux musiques sont deux arts entièrement différents, dont chacun possède en propre son histoire, sa sociologie, son esthétique, son érotique : un même auteur peut être mineur si on l'écoute, immense si on le joue (même mal) : tel Schumann.

La musique que l'on joue relève d'une activité peu auditive, surtout manuelle (donc, en un sens beaucoup plus sensuelle) ; c'est la musique que vous ou moi pouvons jouer, seuls ou entre amis, sans autre auditoire que ses participants (c'est-à-dire tout risque de théâtre, toute tentation hystérique éloignés) ; c'est une musique musculaire ; le sens auditif n'y a qu'une part de sanction : c'est comme si le corps entendait – et non pas « l'âme » ; cette musique ne se joue pas « par cœur » ; attablée au clavier ou au pupitre, le corps commande, conduit, coordonne, il lui faut transcrire lui-même ce qu'il lit : il fabrique du son et du sens : il est scripteur, et non récepteur, capteur. Cette musique a disparu ; d'abord liée à la classe oisive (aristocratique), elle s'est affadée en rite mondain à l'avènement de la démocratie bourgeoise (le piano, la jeune fille, le salon, le nocturne) ; puis elle s'est effacée (qui joue du piano aujourd'hui ?). Pour trouver en Occident de la musique pratique, il faut aller chercher du côté d'un autre public, d'un autre répertoire, d'un autre instrument (les jeunes, la chanson, la guitare). Concurrément, la musique passive, réceptive, la musique sonore est devenue la musique (celle du concert, du festival, du disque, de la radio) : jouer n'existe plus ; l'activité musicale n'est plus jamais manuelle, musculaire, pétrisseuse, mais seulement liquide, effusive, « lubrifiante » pour reprendre un mot de Balzac. L'exécutant a, lui aussi, changé. L'amateur, rôle défini par un style bien plus que par une imperfection technique, ne se trouve plus nulle part ; les professionnels, purs spécialistes dont la formation est tout à fait ésotérique pour le public (qui connaît encore les problèmes de pédagogie musicale ?), ne présentent jamais plus ce style de l'amateur parfait dont on pouvait encore reconnaître la haute valeur chez un Lipati, chez un Panzera, parce qu'il ébranlait en nous non la satisfaction, mais le désir, celui de faire cette musique-là. En somme il y a eu d'abord l'acteur de musique, puis l'interprète (grande voix romantique), enfin le technicien, qui décharge l'auditeur de toute activité, même procurative, et abolit dans l'ordre musical la pensée même du faire. [...]

Ainsi, peut-on retrouver, modifiée selon le mouvement de la dialectique historique, une certaine musica practica. A quoi sert de composer, si c'est pour confiner le produit dans l'enceinte du concert ou la solitude de la réception radiophonique ? Composer, c'est, du moins tendanciellement, donner à faire, non pas donner à entendre, mais donner à écrire : le lieu moderne de la musique n'est pas la salle, mais la scène où les musiciens transmigrent, dans un jeu souvent éblouissant, d'une source sonore à une autre : c'est nous qui jouons, il est vrai encore par procuration ; mais on peut imaginer que – plus tard ? – le concert soit exclusivement un atelier, duquel rien, aucun rêve ni aucun imaginaire, en un mot aucune « âme », ne déborderait et où tout le faire musical serait absorbé dans une praxis sans reste. [...]

1970, L'Arc.