CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR MUSIQUE ET DANSE DE LYON

Formation à l'Enseignement de la Musique

Concours d'entrée

Annales 2010-2023

Epreuves de Culture Musicale

Formation à l'Enseignement - Musique
Concours d'Admission en
Formation à l'Enseignement – CA
Master de pédagogie

EPREUVES ECRITES 2023

II. Epreuve de Culture Musicale
CNSMD de Lyon, 9 mars 2023

Sujet

A partir de l'analyse des documents ci-joints, rédiger une synthèse problématisée de cet ensemble. Vous pouvez choisir de ne pas exploiter tous les documents en fonction de votre problématique. Dans un paragraphe de votre exposé, vous donnerez des pistes pédagogiques sur un ou l'ensemble des objets d'étude proposés.

A la fin de l'épreuve, vous déposerez votre écrit sous format **.pdf** sur la plateforme suivante : https://form.cnsmd-lyon.fr/view.php?id=61098

Documents fournis dans le dossier

I. Partition : Claude Gervaise, *Bransle de Champaigne I*, issu du *Livre de Danceries*, livre VI, Paris, Attaingnant, 1555, parties d'époque et mise en partition moderne.

II. Enregistrement : Francis Poulenc (1899-1963) : *Suite française* (1935), « Bransle de Champagne ». https://www.youtube.com/watch?v=-_KIJWqVKBw (de 6'24 à 8'00)

III. Enregistrement : Ludwig Spohr (1784-1859) : *6e Symphonie « historique »* op.116 (1839) Premier mouvement : « *Bach-Händel'sche Periode 1720* ».
https://www.youtube.com/watch?v=Wd8w3sj-iUY (du début à 6'10)

IV. Texte : Paul Aron, « Le pastiche comme objet d'étude littéraire. Quelques réflexions sur l'histoire du genre », *Modèles linguistiques*, vol. 60, 2009.

« La reconnaissance est un autre trait distinctif de la création du pastiche ou de la parodie. Elle consiste dans l'élection d'un public susceptible de comprendre et d'apprécier la recontextualisation, et donc dans l'anticipation des réactions de ce public par l'auteur du texte second. Cette anticipation alimente en retour la recontextualisation.

Du point de vue de la poétique du genre, ces deux constats peuvent conduire à examiner de près les dispositifs textuels de la recontextualisation et de la reconnaissance. Toutefois ce qui motive à la fois les citations littérales (dont la présence se justifie par la

logique du discours citant) et les citations modifiées ou transformées (qui portent le poids de la transformation que leur imprime le discours citant) est toujours la logique discursive du texte parodique, et non sa ou ses source(s). Par ailleurs, la reconnaissance est inscrite dans le texte parodique comme son horizon d'attente (c'est la mesure de ce que le parodiste attend de la compréhension de son public), mais aussi comme l'ensemble des transformations et des allusions qui s'y produisent et que l'auteur juge compréhensibles par son public. La recontextualisation et la reconnaissance sont ainsi les mécanismes par lesquels s'organise le transfert des enjeux d'un pastiche ou d'une parodie vers le texte second (T2). Ils sont essentiels pour qui souhaite se détacher de la relation initiale T1-T2.

(…)

Tout au long de l'Ancien Régime, et sans doute encore jusqu'à la Grande Guerre, le pastiche reste par ailleurs marqué par son usage comme pratique pédagogique. L'imitation est tenue pour une technique d'apprentissage importante. Elle est le moyen privilégié de l'apprentissage de l'écriture. Elle se développe depuis la Renaissance, en latin d'abord puis en français. Le *Ratio studiorum* des Jésuites développe cet apprentissage littéraire en trois phases: « Le style se forme par la lecture, l'exercice et l'imitation ». Cette dernière se décline dans une série d'exercices : les résumés à développer, les réductions et amplifications dans le style de, suites, les correspondances à la manière de, la rédaction de discours attribués à de grands orateurs, les translations, la fabrication de pièces de théâtre scolaire à partir de montage de fragments empruntés à des chefs-d'œuvre... autant de pratiques de réécriture où le pastiche prendra sa place. Aux esprits ainsi formés, il sera aisé d'imiter ensuite les exemples proposés pour s'en moquer ou pour manifester une certaine indépendance d'esprit. Ce n'est pas un hasard si Brillon parle d'application, le mot est typique de la formation scolaire. »

V. Texte : Florent Schmitt : « SALLE PLEYEL : « Cris du monde », de M. Arthur Honegger. Concerts de l'Exposition coloniale. ECOLE NORMALE DE MUSIQUE : Festival Jean Huré. Un livre sur Igor Strawinsky ; par M. André Schaeffner. », *Le Temps*, 4 juillet 1931.

« Les éditions Rieder publient, dans leur collection des maîtres de la musique ancienne et moderne, une étude de M. André Schaeffner sur la vie – une partie de la vie ! – et l'œuvre d'Igor Strawinsky. Étude fort documentée et, bien que peut-être tant soit peu tendancieuse, d'un enthousiasme qu'on sent sincère. D'ailleurs quand il s'agit de chefs-d'œuvre comme le *Scherzo fantastique*, le *Feu d'artifice*, l'*Oiseau de feu*, *Pétrouchka*, le *Sacre du printemps*, le *Rossignol*, les *Noces*, à Dieu ne plaise que mon propre enthousiasme ne vibre en parfait unisson. Où je commence à me séparer de M. Schaeffner, c'est à partir de *Mavrâ*, œuvre sèche, indigente, indifférente, que toutes les littératures du monde ne parviendront jamais à me faire aimer d'amour, non plus que le rigide concerto, le grandiloquent *Œdipus-rex*, le stagnant *Apollon Musagète*, le massorétique *Baiser de la fée*, l'inutile *Capriccio* et toutes ces œuvres plus ou moins régressives de retour à Bach, à Tschaïkowsky, à Ambroise Thomas, jusques et y compris la *Symphonie de psaumes* où il ne subsiste plus rien, ou presque, de cette originalité, de cette audace, de cette fantaisie qui, jadis, m'attirèrent vers Strawinsky. »

VI. Peinture : Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), *Portrait de femme avec un luth* (1820)

Concours d'admission en Formation à l'Enseignement – CA *tous domaines*
Epreuve de Culture musicale (1/2)
CNSMD de Lyon, 19 mai 2022

Épreuve 1 ***(commune à tous les domaines)***

Vous disposez d'1h30 pour proposer, à partir des enregistrements ci-dessous, une synthèse problématisée et argumentée de cet ensemble consacré à la notion de virtuosité en musique.

En mettant en regard ces trois extraits du répertoire, vous pouvez développer ce qui semble saillant au niveau instrumental et vocal, les éléments musicaux et techniques intéressants, leur possible exploitation pédagogique en tâchant de toujours relier plusieurs extraits entre eux.

Enregistrements

Antonio Vivaldi, *In furore*
https://www.youtube.com/watch?v=U73a3kNbZEU

Franz Liszt, *La campanella*
https://www.youtube.com/watch?v=M30sPnBwu_E

Arturo Sandoval, *Funky Cha-cha*
https://www.youtube.com/watch?v=KRBapxrFxu0&list=RDEMtl9j5rFJQ12e7NQv_ZKBTg&start_radio=1

« L'attrait qu'exerce le virtuose sur le public paraît assez semblable à celui qui attire les foules vers les jeux du cirque. On espère toujours qu'il va se passer quelque chose de dangereux : M. X va jouer du violon en prenant M. Y sur ses épaules, ou bien M. Z terminera son morceau en saisissant le piano entre ses dents... »

Claude Debussy, *Monsieur Croche, antidilettante,* « Virtuoses », Paris, Nouvelle Revue Française, 1921, p.46.

Concours d'admission en Formation à l'Enseignement – *CA domaine classique à contemporain*
Epreuve de Culture musicale (2/2)
CNSMD de Lyon, 19 mai 2022

L'ensemble des documents et extraits sonores ci-dessous interroge la notion de modernité.

Consignes
1. Proposer une synthèse étayée et argumentée de cet ensemble consacré à la notion de modernité, en l'enrichissant éventuellement (mais non obligatoirement) de références que vous jugerez pertinentes.
2. Imaginer, en quelques lignes, la façon dont vous aimeriez introduire cette notion au sein d'un dispositif pédagogique de votre choix

Documents

1. « La modernité se révolte contre les fonctions de la tradition qui normalisent [...,] contre tout ce qui est normatif. Cette révolte est une façon de neutraliser les critères de la moralité et de futilité. Cette conscience esthétique met perpétuellement en scène un jeu dialectique entre le secret et le scandale public ; elle a une fascination morbide pour l'horreur qui accompagne l'acte de profaner, même si elle fuit toujours les résultats triviaux de la profanation. »
Jurgen Habermas, « Modernity—An Incomplete Project », Hal Foster, *Postmodern Culture,* Londres et Sydney, Pluto Press, 1985, p. 5

2. « J'admets, et je ne veux pas le minimiser, qu'il y a ce fossé entre la production de la nouvelle musique et sa réception. Elle représente vraiment un très petit cercle, un cercle à part qu'on entend seulement pour des raisons liées à la mode, dans les concerts et les festivals d'avant-garde. Mais il ne faut pas se faire d'illusions et croire que cette musique a besoin d'un public plus vaste. L'esthétique de la réception est un point de vue, l'esthétique de la production en est un autre. Je ne considère pas comme tragique qu'on n'ait pas besoin de nous. Je ne compose pas pour quelqu'un, ni même pour moi, je compose pour la chose elle- même. Si l'on pense au travail des scientifiques, à ces savants qui font de la recherche fondamentale, et non pas aux sciences appliquées, pour praticiens, ingénieurs, alors personne n'en a besoin. Qui a besoin de la géométrie fractale, de l'espace noneuclidien, ou bien de la physique des particules élémentaires ? Que plus tard, elles reçoivent une application utilitaire, c'est une tout autre question. Mais lorsqu'on fait soi-même de la recherche, on ne se pose pas la question de l'utilisation immédiate. Ni Max Planck, ni Einstein, ou, si loin que je remonte, ni Newton, ni Leibniz ne se sont posé cette question. »
György Ligeti, Entretien avec Clytus Gottwald, *Inharmoniques, n° 2,* mai 1987

3. « Le postmodernisme musical se réduit peut-être intrinsèquement à une interface, un paradoxe, une utopie. Une interface mince, si l'on veut, entre modernisme et esprit d'invention, entre les différents sens (surtout les deux principaux), en somme, du concept de modernité, le sens historique dicté par les avant-gardes formalistes du XX^{e} siècle et celui, plus général et intemporel, d'esprit de nouveauté. Un paradoxe liant la démarche moderniste d'une part, et d'autre part, "l'au-delà du modernisme" en soi moderniste par le dépassement historique – moderne – qu'il suppose. (…) Il s'agit finalement plus d'une idéologie, souvent,

soit d'une esthétique fantasmée de diverses façons, que d'une esthétique concrète et encore moins unique. »
Jacques Amblard, « Postmodernismes », Nicolas Donin, Laurent Feneyrou (dir.), *Théories de la composition musicale,* Lyon, Symétrie, 2014, p. 1389

4. John Cage, *4'33* (1952)
https://www.youtube.com/watch?v=AWVUp12XPpU

5. Edgard Varèse, *Ionisation* (1929-1931)
https://www.youtube.com/watch?v=nih92zfyEzw

6. Philippe Hersant, *Le Chemin de Jérusalem* (2003)
https://www.youtube.com/watch?v=EYa0EMd-zFo

Concours d'admission en Formation à l'Enseignement – *CA domaine Musique ancienne*
Epreuve de Culture musicale (2/2)
CNSMD de Lyon, 19 mai 2022

Vous disposez d'1h30 pour proposer, à partir des documents ci-dessous, une synthèse problématisée et argumentée de cet ensemble consacré à la notion de rhétorique musicale aux XVII^{e} et XVIII^{e} siècles.

Documents

• Carl Philipp Emanuel Bach (*Versuch...*, Première partie, Chapitre III, Berlin 1753), Trad. D. Collins, Ed. J.Cl. Lattès, Paris, 1979.

§ 31/ *Il faut avoir une vue de toute la pièce, pour ne rien changer à l'équilibre entre le brillant et le simple, entre le feu et la douceur, entre le triste et le gai, entre le vocal et l'instrumental.*

• DICTIONNAIRE DRAMATIQUE [Par La Porte et Chamfort.] Paris, chez Lacombe, 1776.

De même que nous avons les plus belles imitations de tempêtes, de vents, de tonnerre, etc,...tous les mouvements de l'âme sont aussi du ressort de la Musique ; la gaieté, la tristesse, la colère, le désespoir, etc. Quand même elle ne peut rendre les objets par eux-même, il est rare qu'elle ne trouve pas quelques accessoires, auxquels elle puisse s'attacher, pour les rendre sensibles & les faire reconnoître. Ainsi elle peindra le Printemps par le chant diversifié des oiseaux, le murmure des ondes, le sifflement léger des zéphirs. Elle peut même, jusqu'à un certain point, rendre sensibles certains caractères, comme le Grondeur, l'Impatient.

• Jacques Favier, « La rhétorique musicale et les émotions : éveil ou expression des affects ? : perspectives historiques et théoriques » *Philosophie*, Université de Strasbourg, 2017.

MUSICA POÉTICA ET ÉMOTIONS

Venons-en à l'exemple concret sans doute le plus marquant : le cas de la rhétorique musicale telle qu'elle s'est développée en Allemagne entre le XVI^{e} et le XVIII^{e} siècle présente en effet un caractère bien spécifique, lequel tient à ce que l'idée de susciter des émotions à volonté y soit rationalisée et systématisée à l'extrême. Une telle volonté, poursuivie sur une très longue période et développée de manière méthodique, en tant que discipline à part entière (la musica poetica), est un cas tout-à-fait unique. Aussi, en raison de sa pérennité et de la variété des analyses dont les divers traités témoignent, on peut espérer y trouver la manifestation de bien des débats concernant les émotions musicales : rôles respectifs des mélodies, des modes ou des rythmes, participation du public, théorie des affects qui serait sous-jacente, relation entre la musique et le texte, importance de la voix.

Tout cela ne suffit cependant peut-être pas à définir cette poétique musicale ; nous devons, en effet, ne pas perdre de vue deux facteurs vraiment déterminants : l'un concernant la finalité qui fut assignée à la musica poetica (tout au moins à ses débuts) et l'autre touchant à la perception dominante de ce que pouvait être la relation entre musique et affect. La finalité est d'ordre religieux : l'essor de la musica poetica s'est accompli comme mise en œuvre de la pensée luthérienne. Quant au lien entre musique et émotions, il est à chercher ailleurs que dans le monde germanique, plus précisément dans l'Italie du second XVI^{e} siècle. (...)

Toutefois, l'élaboration et l'usage de ces techniques reposent sur des principes théoriques supposés en garantir l'efficacité : employer tel mode ecclésiastique plutôt que tel

autre, telle figure mélodique, cela suppose en effet que l'on se sente assuré que le mode de hypodorien, par exemple, conférera effectivement une coloration mélancolique qui sera éprouvée par l'auditeur, ou que la figure de l'abruptio provoquera effectivement la surprise. Mais d'où viennent les certitudes selon lesquelles ces moyens fonctionneront effectivement comme prévu ? Chercher les raisons ayant garanti – aux yeux des théoriciens et praticiens de l'Allemagne baroque – que leurs efforts reposaient sur des bases assurées conduit à nous interroger sur les fondements de la science du musicus héritée de Boèce, sur les idées de Luther concernant la musique ou encore sur les principes développés en Italie à la fin du XVI^{e} siècle.

• François Couperin : *La voluptueuse* https://www.youtube.com/watch?v=UwhmUnQDEXE
Couperin: Pièces de clavecin - Premier livre - 2e ordre - La voluptueuse · Gustav Leonhardt
Gustav Leonhardt - A Portrait ℗ 1997 Universal International Music B.V.

• Claudio Monteverdi : *Hor ch'el ciel et la terra* https://www.youtube.com/watch?v=4EcKJxMkOME
Hor che'l ciel, e la terra · Jordi Savall · Montserrat Figueras · claudio monteverdi · Hespèrion XX Monteverdi - Madrigali e lamenti ℗ 2011 Alia Vox

Les partitions des deux extraits musicaux sont donnés en pièce jointe.

Concours d'admission en Formation à l'Enseignement – *CA domaine Jazz*
Epreuve de culture musicale (2/2)
CNSMD de Lyon, 19 mai 2022

Vous disposez d'1h30 pour examiner ce dossier, constitué de trois enregistrements et une partition, et rédiger un essai faisant part de vos réflexions. Informé par la mise en regard des documents ainsi que par votre connaissance de l'histoire du jazz, de la théorie musicale et du contexte culturel, vous pourrez aborder – à titre d'exemple – les thématiques suivantes :

- Exposer les différences entre les versions.
- Explorer les liens entre le jeu de piano de Mary Lou Williams et sa conception de l'orchestre.
- Identifier les changements qui permettent de parler d'une « actualisation » de la pièce dans la version de 1944.
- Identifier les différences entre la partition de 1944 et sa réalisation en studio et à partir de là imaginer le processus de travail et d'élaboration de l'enregistrement.
- Aborder à travers cet exemple la question du rapport à l'écriture des musiciens de jazz (ou de ceux-ci en particulier).
- Évoquer la manière dont différents types de sources peuvent contribuer à une écriture de l'histoire du jazz.

Enregistrements :

Trois versions de « Little Joe From Chicago », composition de Mary Lou Williams :

- *Andy Kirk and His Orchestra*, New York, 8 février 1938. Il s'agit du premier enregistrement de cette composition. L'arrangement est de Mary Lou Williams.
- *Mary Lou Williams solo*, New York, 12 octobre 1939. https://www.youtube.com/watch?v=0-H_66V-d7I
- *Mary Lou Williams and Her Chosen Five*, New York, 12 mars 1944.

Partition :

La partition est une copie « Urtext » du conducteur qui a été utilisé pour la session d'enregistrement de 1944. Elle est tirée du manuscrit qui se trouve dans la Mary Lou Williams Collection de l'Institute of Jazz Studies, Newark, New Jersey (USA). Ce conducteur est de la main de Milton Orent, proche (compagnon, assistant, copiste) de Mary Lou Williams dans les années 1940-50. Il est incomplet, les 4 dernières mesures ont été complétées à partir d'un jeu de parties séparées – de la main de la compositrice.

Les parties séparées et (dans une nettement moindre mesure) le conducteur présentent des annotations qui correspondent à l'enregistrement, confirmant que c'est ce jeu de partitions qui a été utilisé pour l'enregistrement de 1944.

Enregistrements et partitions sont donnés en pièces jointes.

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR MUSIQUE ET DANSE DE LYON

Concours d'admission en Formation à l'Enseignement – *CA domaine MAA*
Epreuve de Culture musicale (2/2)
CNSMD de Lyon, 19 mai 2022

Vous disposez d'1h30 pour examiner ce dossier, constitué de quatre enregistrements, et rédiger un essai faisant part de vos réflexions. Informé par la mise en regard des documents ainsi que par votre connaissance de l'histoire des Musiques Actuelles Amplifiées, et au regard des différentes formations récentes ci-dessous et sans aucun jugement de valeurs, vous pourrez aborder les thématiques suivantes :
- les différentes esthétiques
- les différents publics touchés
- l'évolution des pratiques des musiques actuelles amplifiées
- la médiatisation des différents artistes cités
- la place des instruments

La colonie de vacances : https://www.youtube.com/watch?v=V4n1H42UiQI

Mermonte : https://www.youtube.com/watch?v=n3NiTDbhXjE

Orelsan : https://www.youtube.com/watch?v=ZAhdKhhyNzo

Eddy de Pretto : https://www.youtube.com/watch?v=8_HUzA_CkZc

Département de Pédagogie

Formation à l'Enseignement de la Musique

Concours d'entrée 2020/2021

Épreuves écrites d'admission

Culture Musicale
Domaine Classique à Contemporain

Mardi 10 novembre 2020
9h30-13h

Consignes

Vous disposez de trois heures trente pour proposer, à partir des documents et ressources à disposition (ainsi que, si vous le souhaitez, de ressources internet) un essai qui devra, dans l'ordre et sous la forme que vous souhaitez,

1. Proposer une synthèse étayée et argumentée de cet ensemble consacré à la notion d'altérité, de rapport à l'ailleurs et du regard que les compositeurs français des XIX^{e} et XX^{e} siècles portèrent sur des pratiques musicales d'Asie.

2. Choisir l'un des supports musicaux (la pièce pour piano *Pagodes* de Claude Debussy, un extrait de l'opéra *La Princesse jaune* de Saint-Saëns, ou l'extrait du gamelan Degung) en particulier et en analyser les enjeux et représentations historiques, esthétiques, musicaux, sociologiques…

3. Proposer un regard contemporain à l'aide de références personnelles (œuvres musicales, références littéraires, esthétiques, philosophiques, événements récents) permettant de développer une perspective critique actualisée de cet ensemble

4. Proposer, à partir de ces réflexions, un dispositif pédagogique qui vous permettrait de présenter les thématiques (toutes ou parties) que vous avez dégagé dans ce corpus à un groupe d'élèves (libre à vous d'en choisir la discipline, le nombre et le niveau tout en les précisant au préalable).

Pour le rendu :

Utilisez le document au format Word envoyé conjointement -

Enregistrez le document au format : NomPrenomFEM20
Déposer jusqu'à 13h00 sur :
https://mozart.cnsmd-lyon.fr/index.php/s/w6pY6zT4ZkFYre5

Dossier thématique

1. Didier Francfort, *Le Chant des nations,* Paris, Hachette 2004

« Entre 1870 et 1914, tout compositeur français novateur risquait d'être accusé de wagnérisme. Certains s'en défendaient avec vigueur, proclamaient leur mépris pour Bayreuth. D'autres cherchaient à concilier leur wagnérisme et leur francité. D'autres enfin trouvèrent dans l'exotisme des moyens d'échapper au débat. Sans-Saëns a créé *Samson et Dalila* en 1877, à Weimar, sous les auspices de Liszt, dans un climat qu'il serait difficile de considérer comme foncièrement antiwagnérien.
L'exotisme a perdu, après 1870, une partie de son charme. Le succès d'*Aïda* (de Verdi) est réel, mais le développement du folklorisme européen et du nationalisme musical fait apparaître l'orientalisme comme une « nationalité factice ». En 1879, Saint-Saëns prophétisait que les modes orientales renouvelleraient tous les aspects de la musique, la mélodie, l'harmonie, mais surtout le rythme jusqu'alors à peine exploité. Dans *Samson*, lorsque dans le temple de Dagon, les Philistins se livrent à une *Bacchanale*, la musique orientale reprend un air à la mode dans les cafés d'Alger. Saint-Saëns, par ailleurs, reconnaissait l'intérêt de l'authentique musique de l'Algérie. En 1913, il déplore la « désolante barbarie » des Européens, incapables de comprendre d'autres civilisations que la leur et massacrant les réelles traditions orientales. (…)
Les travaux d'Edward Saïd ont mis en évidence les constantes culturelle de l'orientalisme, forme culturelle de l'impérialisme colonial. Pour Michel Faure, la musique de Saint-Saëns s'intègre à cet orientalisme bourgeois, répertoriant de vastes espaces pour mieux les dominer. L'orientalisme de Saint-Saëns n'a pourtant rien de la pacotille dans l'andante de son *Concerto pour piano et orchestre n° 5 dit « l'Égyptien ».* Saint-Saëns y respecte plus l'authenticité d'une tradition que dans les œuvres dans lesquelles il reprend des thèmes bretons ou italiens. Il arrête cependant sa curiosité à un Orient proche et considère les musiques exotiques de l'Exposition de 1889 comme des « miaulements ». c'est pourtant là que Claude Debussy découvrit le gamelang des Indes néerlandaises. »

2. Hector Berlioz, *À travers chants,* chapitre XX, « Mœurs musicales de la Chine », 1862

« (Le peuple chinois) a une musique que nous trouvons abominable, atroce, il chante comme les chiens bâillent, comme les chats vomissent quand ils ont avalé une arête ; les instruments dont il se sert pour accompagner les voix nous semblent de véritables instruments de torture. Mais il respecte au moins sa musique, telle quelle, il protège les œuvres remarquables que le génie chinois a produites ; tandis que nous n'avons pas plus de protection pour nos chefs-d'œuvre que d'horreur pour les monstruosités, et que chez nous le beau et l'horrible sont également abandonnés à l'indifférence publique.
Chez eux, tout est réglé suivant un code immuable, jusqu'à l'instrumentation des opéras. La grandeur des tam-tams et des gongs est déterminée d'après le sujet du drame et le style musical qu'il comporte. Il n'est pas permis d'employer pour un opéra-comique des tam-tams aussi grands que pour un opéra sérieux. Chez nous, au contraire, pour le moindre opuscule lyrique maintenant, on emploie des grosses caisses aussi vastes que les grosses caisses du grand Opéra. Il n'en était pas ainsi il y a vingt-cinq ans, et c'est encore une preuve des avantages de l'immutabilité du code musical chinois.

Malgré les désastreux résultats de nos mœurs changeantes et déréglées, nous l'emportons néanmoins en musique, sous certains rapports, sur les habitants du Céleste-Empire. Ainsi, de l'aveu même des mandarins directeurs de la mélodie, les chanteurs et chanteuses de la Chine chantent souvent faux, ce qui prouve à quel point ils sont inférieurs aux nôtres, qui chantent si souvent juste. Mais les chanteurs chinois savent presque tous leur langue ; ils n'en violent pas l'accentuation, ils en observent la prosodie. Il en était aussi de même chez nous, il y a vingt-cinq ans ; aujourd'hui, par suite de notre manie de tout bouleverser selon le caprice de chacun, il semble que la plupart des chanteurs d'Europe chantent du chinois. »

3. *La Princesse jaune* de Camille Saint-Saëns, 1872
Extrait : « J'aime, dans son lointain mystère… »
https://www.youtube.com/watch?v=LgJv22lAeSc&t=10s
Minutage : de 8mn27 à 12mn19 (fin de l'air)

Argument de l'œuvre
La scène se passe en Hollande, dans la maison parentale de Léna où son cousin Kornélis possède son atelier. Sur un panneau, une figure de femme japonaise. Le jeune Kornélis, sous l'influence de la drogue, rêve d'une princesse lointaine japonaise en contemplant le portrait, et projette sur ce dernier tous ses fantasmes d'exotisme. Léna, alors amoureuse de lui, tente de le faire redescendre sur terre en lui clamant son amour.

Texte de l'air
KORNELIS
« J'aime, dans son lointain mystère,
Un pays vermeil,
Ecrin rayonnant que la terre
A pris au soleil!
Là, dans les ondes irisées,
Se joue en nageant,
Autour des jonques pavoisées,
Le dragon d'argent
Ah! là sont les toits de porcelaine,
Les murs de tapis
Où les dieux, sur des lits d'ébène,
Rêvent accroupis.
Là, sous la frêle balustrade,
Les hôtes charmés
Goûtent, dans des coupes de jade,
Des vins parfumés.
Tandis qu'alentour d'eux éclate
Quelque gai concert,
Un bouffon, vêtu d'écarlate,
Gravement les sert.
Des femmes, en robes brodées
Viennent à leur tour,
Emplissant les coupes vidées
Du vin de l'amour.
Ici, rien que l'ennui sans borne!
Vainement, je veux
T'oublier pour notre ciel morne,
Beau ciel radieux!
Je t'aime, en ton lointain mystère,
Ô pays vermeil,
Ecrin rayonnant que la terre
A pris au soleil! »

4. Texte musicologique : Claude Debussy et l'Orient
https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/claude-debussy-tout-un-monde-lointain

5. Gamelan Degung enregistré en 1972 à Java
https://www.youtube.com/watch?v=t1FLFHVXDzE

6. *Estampes* de Claude Debussy, « Pagodes » pour piano, 1903
https://www.youtube.com/watch?v=d8MaaPqYyjg

7. Claude Debussy, « Du goût », *Monsieur Croche et autres écrits,* février 1913
« Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités. Leurs traditions n'existent que dans de très vieilles chansons, mêlées de danses, où chacun siècle sur siècle apporta sa respectueuse contribution. Cependant, la musique javanaise oberve un contrepoint auprès duquel celui de Palestrina n'est qu'un jeu d'enfant. Et si l'on écoute, sans parti pris européen, le charme de leur « percussion », on est bien obligé de constater que la nôtre n'est qu'un bruit barbare de cirque forain.

Chez les Annamites, on représente une sorte d'embryon de drame lyrique, d'influence chinoise, où se reconnaît la formule tétralogique ; il y a seulement plus de Dieux, et moins de décors… Une petite clarinette rageuse conduit l'émotion ; un Tam-Tam organise la terreur… et c'est tout !

Plus de théâtre spécial, plus d'orchestre caché. Rien qu'un instinctif besoin d'art, ingénieux à se satisfaire ; aucune trace de mauvais goût ! – Dire que ces gens-là n'ont jamais eu l'idée d'aller chercher leurs formules à l'école de Munich [Debussy parle de Bayreuth] : à quoi pensent-ils ?

Serait-ce donc les professionnels qui gâtèrent les pays civilisés ? Et l'accusation faite au public de n'aimer que la musique facile (mauvaise musique !) se trompe-t-elle d'adresse ? »

CNSMD-LYON.FR

Concours d'Entrée – Novembre 2019

Pédagogie - Formation à l'enseignement de la musique

Certificat d'aptitude de professeur d'enseignement artistique
Diplôme de 2e cycle valant grade de Master de formation à l'enseignement, spécialité musique

3 QUAI CHAUVEAU
C.P. 120
F-69266 LYON CEDEX 09

Culture musicale

Domaine : Jazz, Musiques improvisées

Mardi 5 novembre 2019
9h30 – 13h00
Salle Saône 106 et S 102

CONSERVATOIRE
NATIONAL
SUPÉRIEUR
MUSIQUE ET DANSE
DE LYON

TÉLÉPHONE 33 (0)4 72 19 26 26
FAX 33 (0)4 72 19 26 00

Concours d'entrée
Certificat d'Aptitude – Valant grade Master de pédagogie

CULTURE MUSICALE

Durée totale de l'épreuve : 1h30

Vous allez entendre 4 extraits musicaux enchaînés, chacun diffusé deux fois, à distance de cinq minutes.

Puis vous disposerez du temps restant pour les mettre en regard à l'aide d'éléments musicaux, culturels, historiques, littéraires…

CONSERVATOIRE NATIONAL SUPÉRIEUR MUSIQUE ET DANSE DE LYON

Département de Pédagogie
Formation à l'Enseignement de la Musique
5 Novembre 2019

Concours d'entrée
Certificat d'Aptitude – Valant grade Master de pédagogie

EPREUVES DE CULTURE MUSICALE – Jazz, musiques improvisées

Durée de l'épreuve : 2h

CONSIGNES

1) A partir des 5 documents ci-joints (2 textes, une citation et 2 extraits sonores) que vous aurez brièvement décrits, dégagez des questionnements problématiques sous-jacents à l'ensemble.

Illustrer vos réflexions en vous appuyant sur vos connaissances et expériences musicales

2) D'un point de vue pédagogique, quelles questions cela soulève-t-il ?

C'est moins vos connaissances en histoire de la musique et vos compétences en analyse qui sont évaluées, que votre capacité à :

- Exprimer votre vision des musiques Jazz,
- Formuler des questionnements qui vous sont propres
- Comparer différentes ressources et les mettre en perspectives,
- Prendre appui sur des exemples précis pour étayer votre propos ;
- Votre projection pédagogique.

L'utilisation d'internet est interdite

La clé USB contenant les extraits sonores doit être rendue en fin d'épreuve.

EXTRAIT 1 :

Hervé Sellin, « Le jazz : un va-et-vient permanent entre création et re-création», *La Revue du Conservatoire*, Création/Re-création, Le sixième numéro, La revue du Conservatoire.

Création/re-création ou re-création/création ?

Concernant le jazz, la réponse n'est pas aisée et ces quelques lignes n'ont sans doute pas contribué à trouver la solution !

On pourrait dire : laissons la logique faire son travail. Pour qu'il y ait re-création, il faut un matériau « antérieur »... Raccourci simpliste et réducteur.

Si l'on élargit le propos, la création n'est pas seulement le fait de proposer une œuvre qui n'aurait pas existé auparavant. L'acte de création se retrouve également dans l'interprétation, dans la mise en scène du discours artistique instantané (gestion du son, de l'espace, du rapport à l'auditoire, des « humeurs » de l'interprète...).

La re-création, elle, n'est pas seulement le fait de rejouer autrement une œuvre déjà existante. L'acte de re-création peut se retrouver dans la répétition (chaque interprétation est aussi une re- création), dans la rencontre (rejouer la même œuvre avec d'autres partenaires, dans d'autres lieux...).

L'improvisation, elle, pose la question de la dualité. Elle est à la fois création et re-création : on crée en temps réel un discours opportun, si possible inspiré, mais il est constitué d'éléments préalablement enregistrés, ancrés dans le subconscient (ou dans une conscience analytique réactive et sélective), sorte de « magasin », de « boîte à outils ». La mission de l'improvisateur étant de proposer la fusion de tous ces éléments avec talent et pertinence. Création et re- création se fondent alors en un acte unique au service de l'histoire que l'on s'apprête à raconter.

EXTRAIT 2 :

Hervé Sellin, « Le jazz : un va-et-vient permanent entre création et re-création», *La Revue du Conservatoire*, Création / Re-création, Le sixième numéro, La revue du Conservatoire.

« Ornette Coleman, saxophoniste, figure iconique du *free jazz*, ne rejouait jamais le même programme lors de ses concerts. Il ré-écrivait à chaque occasion un répertoire totalement original (quand un matériau écrit existait ! Coleman présentera maintes fois en concert et au disque un contenu totalement improvisé) : « Ne jamais rejouer le passé ».

Il y aurait là un principe de création permanente, sans re-création ? Oserait-on dire sans *risque* de re-création? Le *risque* étant de se répéter.

Une anecdote : lors d'une master-class d'Ornette Coleman au département Jazz du CNSMD de Paris, les élèves avaient eu à cœur de lui présenter une re-lecture de sa musique. Sa réaction fut sans appel : « pourquoi rejouez-vous le passé ? »

CONSERVATOIRE
NATIONAL
SUPÉRIEUR
MUSIQUE ET DANSE
DE LYON

EXTRAIT 3 - CITATION

Je ne pense pas que l'on puisse être un bon musicien de jazz si l'on ne sait pas jouer le blues.
Anthony Braxton

EXTRAIT 4 : AUDIO

Charles Mingus : « Cryin' Blues », extrait de l'album « Blues & Roots » - 1959

EXTRAIT 5 : AUDIO

Miles Davis : « Freaky Deaky », extrait de l'album « Decoy » - 1984

CNSMD-LYON.FR

3 QUAI CHAUVEAU
C.P. 120
F-69266 LYON CEDEX 09

Concours d'Entrée – Novembre 2019

Pédagogie - Formation à l'enseignement de la musique

Certificat d'aptitude de professeur d'enseignement artistique
Diplôme de 2e cycle valant grade de Master de formation à l'enseignement, spécialité musique

Culture musicale

Domaine : Musiques actuelles et amplifiées

Mardi 5 novembre 2019
9h30 – 13h00
Salle Saône 106 et S 102

CONSERVATOIRE
NATIONAL
SUPÉRIEUR
MUSIQUE ET DANSE
DE LYON

TÉLÉPHONE 33 (0)4 72 19 26 26
FAX 33 (0)4 72 19 26 00

Concours d'entrée
Certificat d'Aptitude – Valant grade Master de pédagogie

CULTURE MUSICALE

Durée totale de l'épreuve : 1h30

Vous allez entendre 4 extraits musicaux enchaînés, chacun diffusé deux fois, à distance de cinq minutes.

Puis vous disposerez du temps restant pour les mettre en regard à l'aide d'éléments musicaux, culturels, historiques, littéraires…

Concours d'entrée
Certificat d'Aptitude – Valant grade Master de pédagogie

EPREUVES DE CULTURE MUSICALE
Domaine Musiques Actuelles Amplifiées

Durée de l'épreuve : 2h

CONSIGNES

1) A partir des 3 textes ci-dessous, interrogez ce que questionne l'entrée des musiques actuelles amplifiées dans les institutions culturelles.

Illustrer vos réflexions en vous appuyant sur vos connaissances et expériences musicales

2) Analysez et commentez les deux extraits sonores ci-joints en indiquant quelles problématiques musicales ils soulèvent.

Pour le 1er extrait : vous commenterez plus spécifiquement l'idée de réappropriation des musiques traditionnelles dans les Musiques Actuelles Amplifiées

Pour le 2e extrait : vous interrogerez les apports de l'électro et / ou du hip hop dans les productions musicales actuelles.

C'est moins vos connaissances en histoire de la musique et vos compétences en analyse qui sont évaluées, que votre capacité à :

- Exprimer votre vision des musiques actuelles amplifiées,
- Formuler des questionnements qui vous sont propres
- Prendre appui sur des exemples précis pour étayer votre propos ;

L'utilisation d'internet est interdite

La clé USB contenant les extraits sonores doit être rendue en fin d'épreuve.

Extrait 1 :

L'entrée de Claire Diterzi et de Magic Malik à la Villa Médicis provoque un tollé

Publié le : 11/06/2010 – site journal « Le Monde »

Séisme dans le petit monde de la musique contemporaine : la Villa Médicis s'ouvre à deux artistes de la musique non-"savante", la chanteuse pop Claire Diterzi et le flûtiste de jazz Magic Malik. Une pétition circule pour s'y opposer.

L'Académie de France à Rome doit-elle accueillir comme pensionnaires des interprètes de musiques actuelles ? L'arrivée annoncée à la Villa Médicis de la chanteuse pop Claire Diterzi et du jazzman Magic Malik suscite des remous dans le milieu de la musique contemporaine.

Des compositeurs ont lancé une pétition sur internet (musiques-en-vrac.blogspot.com) pour protester contre cette première dans l'histoire de l'institution, révèle le quotidien Le Monde daté de vendredi.

Cette lettre ouverte au ministre de la Culture Frédéric Mitterrand et au directeur de la Villa Médicis Eric de Chassey avait été signée jeudi par plus de 600 personnes, dont les compositeurs Franck Bedrossian, Edith Canat de Chizy, Peter Eötvös, Jonathan Harvey, François-Bernard Mâche et Tristan Murail.

Les signataires estiment que les musiques actuelles, "plus populaires, touchent un public déjà nombreux et jouissent d'une médiatisation plus large que la nôtre".

"Notre réaction est un mélange de colère et d'inquiétude. Car il nous semble évident que ce que d'aucuns nommeront une « ouverture » n'est que l'expression d'un désintérêt pour l'art non directement rentable au profit d'une production artistique qui, séduisante par essence, a la faculté de mettre tout le monde d'accord sans aucun effort", poursuit le texte.

Le réseau Futurs Composés, qui regroupe des structures et festivals de musique contemporaine, a pour sa part pris ses distances avec "un débat de chapelle qui pourrait laisser penser que les acquis des uns se font au détriment des avantages des autres".

"N'oublions pas l'assèchement grave du financement des politiques éducatives et toutes les amputations budgétaires qui fragilisent la création", a souligné le réseau dans un communiqué intitulé "la création musicale est en danger, ne la divisons pas".

Avec son prix de Rome, la Villa Médicis a consacré de nombreux compositeurs à partir de 1803, dont Berlioz, Bizet, Gounod ou Debussy. L'Académie a supprimé son concours de composition en 1968 tout en continuant d'accueillir des compositeurs en qualité de pensionnaires, généralement pour deux ans.

Nommé en septembre 2009 en remplacement de Frédéric Mitterrand, Eric de Chassey avait exprimé son souhait d'instaurer plus de "diversité" parmi les pensionnaires, de "désenclaver les disciplines" et de "dépasser les chapelles".

Extrait 2 :

Querelle des musiques à la Villa Médicis - Pierre Gervasoni - Publié le 10 juin 2010

Le 3 juin, le ministère de la culture a révélé les noms des heureux créateurs qui vont devenir, pour un an, pensionnaires de la Villa Médicis à Rome. Ils seront sur place à partir d'octobre 2010 ou d'avril 2011. Ces artistes, écrivains, designers, cinéastes ou musiciens sont logés - et rémunérés - aux frais de l'État français dans un cadre paradisiaque, afin de créer dans les meilleures conditions. D'illustres compositeurs sont passés par cette Académie de France à Rome : Berlioz, Debussy ou Henri Dutilleux. Ils étaient alors sélectionnés sur concours. Ils étaient jugés sur l'écriture d'une fugue, d'un chœur et d'une cantate, qu'ils devaient écrire sur le lieu-même du concours.

Les choses ont changé. Depuis 1968, les candidats sont choisis sur dossier. En 2010, pour la première fois, des musiciens échappent à ce qu'on appelle la musique "savante" ou contemporaine : la chanteuse pop Claire Diterzi, et le flûtiste et jazzman Malik Mezzadri (plus connu sous le nom de Magic Malik). Ces deux noms, ou plutôt leur spécialité, ont provoqué une vive réaction dans le milieu de la musique contemporaine. De nombreux compositeurs voient dans cette ouverture aux musiques populaires la marque, indirecte, d'un manque de soutien pour eux.

Dès le 4 juin, une pétition a été lancée sur Internet (Musiques-en-vrac.blogspot.com) et une lettre ouverte a été adressée au ministre de la culture, Frédéric Mitterrand, et au directeur de la Villa Médicis, Eric de Chassey. Les signataires estiment que *"réduire le nombre des compositeurs de musique contemporaine porteurs de projets ambitieux et audacieux et les remplacer par des musiciens qui ont déjà un pied dans l'industrie musicale et sont dans la capacité de vivre de la scène, c'est refuser de tenir compte de la rigueur de leur travail et les traiter avec mépris".*

"Peintres de Montmartre"

Interrogé par *Le Monde*, le compositeur Denis Dufour, qui fait référence en création électro-acoustique, se veut ironique et mordant, visant plutôt Claire Diterzi : *"À quand les peintres et caricaturistes de la butte Montmartre, de la Côte d'Azur et de la place Beaubourg à la Villa Médicis ?"*

Joint par téléphone, Eric de Chassey répond que le règlement de la Villa Médicis, qu'il dirige depuis septembre 2009, *"ne prévoit pas de quotas de pensionnaires par discipline et que, selon les années, le nombre des musiciens varie de zéro à quatre"*. Il ajoute que deux autres musiciens sélectionnés, Geoffroy Drouin et Gilbert Nouno, représentent la musique savante. Il réfute donc un quelconque sacrifice d'un genre musical au profit d'un autre, et en veut pour preuve le festival Controtempo, dévolu à la musique contemporaine, qu'il a fondé dès son arrivée. La première édition a eu lieu en janvier.

Extrait 3 :

Le malentendu sonore et social – « *Les lieux de répétition des musiques amplifiées. Défaut d'équipement et malentendus sociaux* », in les Annales de la recherche urbaine - Marc Touché

« Musiques actuelles» est aussi une catégorie qui contribue à obscurcir les débats. On peut considérer que toutes les musiques qui sont diffusées aujourd'hui sont actuelles et que seules ne le seraient plus celles qui ont cessées d'être transmises. Par contre toutes les musiques qui sont jouées actuellement ne font pas pour leur élaboration et leur diffusion systématiquement appel à la chaîne d'électro-amplification sonore et aux compétences musicales particulières qui lui sont liées.

« Jeunes musiques » est un type de classement qui per- met de comprendre pourquoi ces pratiques sont encore peu étudiées et pourquoi il existe un tel malentendu sur lequel nous reviendrons plus tard entre les politiques publiques locales, d'État et les attentes des pratiquants en matière de citoyenneté musicale et d'équipements spécifiques pour leurs pratiques quotidiennes. La notion de «jeunes musiques» masque le fait que ces musiques sont déjà entrées dans la tradition, plusieurs générations de musiciens coexistent ou se succèdent qui se réfèrent à un même instrumentarium basique composé à minima: de micros pour le chant reliés à une sonorisation, d'une batterie (fûts en bois et cymbales en métal), d'une guitare et d'une basse électriques solidbody qui sont reliés à des effets de transformation du son, et à un amplificateur et des haut-parleurs ; sono et amplis étant eux-mêmes branchés sur une source d'énergie : l'électricité. Cette courte et réductrice description présente l'intérêt de rappeler que les guitares et les basses électriques, les claviers électroniques, les samplers et les platines des D.J., ne sont pas des instruments autonomes, des instruments en soi, mais un des éléments d'une chaîne d'objets qui constituent l'instrument électro-amplifié.

Si l'on retient l'image du guitar héro, c'est peut-être en lien avec les représentations dominantes que nous avons de ce qui est un vrai instrument de musique à travers le modèle classique ; par exemple la présence d'un manche, d'une touche, de cordes. Alors que le grand changement et bouleversement est constitué par les multiples boutons qui deviennent le clavier, la touche, avec toutes les dernières tendances musicales autour des musiques technos nous sommes projetés dans de nouvelles définitions des instruments de musique qui deviennent totalement électroniques, ils n'ont plus ni anches, ni cordes, ni manches.

Ces musiques deviennent musiques de tradition aussi parce qu'elles sont parcourues de phénomènes générationnels avec des anciens et des novices, ces derniers sont par exemple des très jeunes adolescents qui rentrent en musiques amplifiées en faisant le choix de marques mythiques d'instruments, celles-ci appartenant à une époque dans laquelle ils n'étaient pas encore nés, tel que Fender, Gibson et Ampeg qui représentent des marques américaines phares des années 50 en matière de lutherie de guitares électriques solid-body et d'amplification instrumentale.

On parle beaucoup de « musique des jeunes », certes les classes d'âges adolescentes et jeunes adultes sont particulièrement concernées par les sociabilités des musiques amplifiées, ainsi que le confirment les enquêtes ethno-sociologiques que nous menons depuis le milieu des années 1970 ; mais les lieux de répétition sont remplis de musiciens appartenant à des classes d'âge de 13 à plus de 50 ans. Par contre c'est principalement entre 16 et 21 ans que l'on « entre en musique amplifiée », que l'on s'engage dans un cheminement socio-sonore dans lequel les valeurs attachées à l'image sociale du self made man ont une grande place, à l'instar d'autres pratiques qui depuis le milieu des années 1970 se développent dans les rues et les espaces publics principalement (skate board...) : elles valorisent l'autodéfinition du

statut, l'auto-apprentissage, l'auto-évaluation... Ainsi ce n'est pas le diplôme, les examens qui donnent le titre.

On observe ici trois tendances :

- Le pratiquant se présente comme musicien (débutant, balbutiant, mais s'attribuant l'identité sociale du musicien pour lui-même et pour ses proches);

- Interviennent des prescripteurs dans le processus d'auto définition, ce sont les amis, les pairs du groupe et/ou des micro-réseaux qui se constituent autour de la vie naissante du groupe ou bien auxquels le groupe adhère. Il faut préciser que ces micro-réseaux sont la plupart du temps composés de 10 à 20 personnes ; les programmateurs de concerts représentent un type d'évaluateurs-censeurs qui interviennent dans le processus d'auto déclaration comme pour signifier le passage des étapes dans un cheminement vers la consécration ; mais on peut observer que lorsqu'un groupe ne trouve pas grâce aux oreilles des programmateurs qui sont des intermédiaires entre eux et leur public potentiel, ils se débrouillent pour organiser leurs propres concerts et par là même viennent réaffirmer leur attachement aux valeurs de l'auto-définition, évaluation, déclaration.

Extrait 4 :

Eddy de Pretto – « Kid » - 2017

Extrait 5 :

Altin Gün - Vay Dünya (Inédit) - Live « Plus Près De Toi »- 2018

Concours d'entrée
Certificat d'Aptitude – Valant grade Master de pédagogie

EPREUVES DE CULTURE MUSICALE

Durée de l'épreuve : 2h

CONSIGNES

***Vous disposez d'un corpus comprenant deux extraits musicaux et deux textes autour de la thématique suivante :* la notion de modernité.**

Vous entendrez chacun des deux extraits à deux reprises, à distance de 5 mn. Puis vous disposerez du temps restant pour interroger la thématique telle qu'elle se dégage de ce corpus et pour imaginer un dispositif pédagogique qui vous permettrait de la faire comprendre à un groupe d'élèves (libre à vous d'en choisir le nombre et le niveau).

C'est moins vos connaissances en histoire de la musique et vos compétences en analyse qui sont évaluées, que votre capacité à :

- Exprimer votre vision des répertoires classiques
- Formuler des questionnements qui vous sont propres
- Comparer différentes ressources et les mettre en perspectives,
- Prendre appui sur des exemples précis pour étayer votre propos ;
- Éventuellement, votre projection pédagogique.

Extrait 1

Pierre Boulez, *Livre pour quatuor Section 1 A*
1948
Quatuor Parisii

Extrait 2

Richard Strauss, « Beim Schlafengehen », *Quatre derniers Lieder*
1948
Jessye Norman (chant) Kurt Masur (dir.), Gewandhausorchester Leipzig

Beim Schlafengehen	*En s'endormant*
Nun der Tag mich müd gemacht, soll mein sehnliches Verlangen freundlich die gestirnte Nacht wie ein müdes Kind empfangen. Hände, laßt von allem Tun, Stirn, vergiß du alles Denken, alle meine Sinne nun wollen sich in Schlummer senken. Und die Seele unbewacht will in freien Flügen schweben, um im Zauberkreis der Nacht tief und tausendfach zu leben. Hermann Hesse	Maintenant le jour me fatigue, Il faut que la nuit étoilée accueille mon désir ardent, Comme un enfant fatigué. Mains, cessez toute activité, Cerveau, oublie toute pensée, Tous mes sens maintenant Veulent plonger dans le sommeil. Et mon âme, sans surveillance, Planera de ses ailes libérées Dans le cercle magique de la nuit, Pour vivre mille fois plus intensément. Hermann Hesse

---

Extrait 3 - Pierre Boulez, *La Vestale et le voleur de feu,* 1988

« Apprendre quoi et comment ? L'outil de travail ne peut pas être un instrument de hasard ; de même que nous nous sommes révélés musiciens par le contact avec des objets, des événements musicaux, de même la technique, le langage des autres nous révèlent à nous-mêmes notre propre langage, s'il doit y en avoir un. La rencontre est une sorte de détonateur, il ne se produit rien tant qu'il n'y a pas coïncidence entre notre exigence, notre désir, fussent-ils obscurs et mal définis et la proposition ample et indéterminée que nous font les compositeurs et les œuvres. L'ajustement et la détermination s'accomplissent au coup par coup, selon une directivité recherchée ou en soudain accord fortuit. Aussi bien la mémoire les bibliothèques existent-elles, mais elles ne prennent corps qu'en fonction des besoins ; sinon, elles obstruent. Je ne vois pas comment on peut éviter l'histoire à moins de la conséquence inévitable, qu'elle nous ignore. La refuser ou l'absorber, dans l'absolu, n'est donc pas une question fondamentale, préalable. Qu'exige de nous le modèle, même si nous nous défendons de sa présence : le suivre, le déformer, l'oublier, le rechercher, le réévaluer. La mémoire ou l'amnésie ? Ni l'un, ni l'autre, mais une mémoire incernable, mémoire déformante, infidèle, qui retient de la source ce qui est directement utile et périssable.

Une bibliothèque ? Oui ! Mais qu'elle n'existe que quand je la requiers. Et encore ! Il faut une « bibliothèque en feu » ... et qui renaisse perpétuellement de ses cendres sous une forme toujours imprévisible, insaisissable. La flamme au cœur de cette bibliothèque, faut-il l'apprivoiser, la préserver, la sacraliser à l'intérieur d'un temple protégé par les interdits ? Ou faut-il, au contraire, la dérober sans cesse, répandre le feu au risque de l'embrasement ? C'est le constant combat de la Vestale et du Voleur de feu; les deux sont punis, par la société ou par les dieux, parce qu'ils dérogent. Entre celle qui veille et celui qui dérobe se déroule le combat sans cesse attisé de mémoire et création. »

Extrait 4 - Charles Baudelaire, « La Modernité », *Le Peintre de la vie moderne*, 1885

« Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? À coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers *le grand désert d'hommes*, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité* ; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire. Si nous jetons un coup d'œil sur nos expositions de tableaux modernes, nous sommes frappés de la tendance générale des artistes à habiller tous les sujets de costumes anciens. Presque tous se servent des modes et des meubles de la Renaissance, comme David se servait des modes et des meubles romains. Il y a cependant cette différence, que David, ayant choisi des sujets particulièrement grecs ou romains, ne pouvait pas faire autrement que de les habiller à l'antique, tandis que les peintres actuels, choisissant des sujets d'une nature générale applicable à toutes les époques, s'obstinent à les affubler des costumes du Moyen Âge, de la Renaissance ou de l'Orient. C'est évidemment le signe d'une grande paresse ; car il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque, que de s'appliquer à en extraire la beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légère qu'elle soit. La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien (…) Malheur à celui qui étudie dans l'antique autre chose que l'art pur, la logique, la méthode générale ! Pour s'y trop plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance ; car presque toute notre originalité vient de l'estampille que le *temps* imprime à nos sensations. Le lecteur comprend d'avance que je pourrais vérifier facilement mes assertions sur de nombreux objets autres que la femme. Que diriez-vous, par exemple, d'un peintre de marines (je pousse l'hypothèse à l'extrême) qui, ayant à reproduire la *beauté* sobre et élégante du navire moderne, fatiguerait ses yeux à étudier les formes surchargées, contournées, l'arrière monumental du navire ancien et les voilures compliquées du xvi^{e} siècle ? Et que penseriez-vous d'un artiste que vous auriez chargé de faire le portrait d'un pur-sang, célèbre dans les solennités du turf, s'il allait confiner ses contemplations dans les musées, s'il se contentait d'observer le cheval dans les galeries du passé, dans Van Dyck, Bourguignon ou Van der Meulen ? »

Formation à l'enseignement de la musique
Concours d'entrée – Septembre 2018
Commentaires d'écoute et analyse

Déroulé de l'épreuve 1

Durée totale de l'épreuve : 1h30

Vous allez entendre trois extraits enchaînés, chacun diffusé deux fois, à distance de cinq minutes, et dont les textes figurent ci-dessous.

Puis vous disposerez du temps restant pour les mettre en regard à l'aide d'éléments musicaux, culturels, historiques, littéraires…

Extrait 1
Claudio Monteverdi, « Il lamento della ninfa », Livre VIII de madrigaux, *1638*

«Amor», dicea, e 'l piè, mirando il ciel, fermò, «Dove, dov'è la fe' che 'l traditor giurò?»	«Amour», dit-elle au ciel en s'immobilisant, «Où, où est la fidélité que le traître m'avait jurée ?»
Miserella, ah più no, no, tanto gel soffrir non può. « Fa che ritorni il mio amor com'ei pur fu, o tu m'ancidi, ch'io non mi tormenti più. Non vo' più ch'ei sospiri se non lontan da me, no, no che i martiri più non darammi affè. Perché di lui mi struggo, tutt'orgoglioso sta, che si, che si se 'l fuggo ancor mi pregherà? Se ciglio ha più sereno colei che 'l mio non è, già non rinchiude in seno amor si bella fè. Né mai sì dolci baci da quella bocca avrai, nè più soavi, ah taci, taci, che troppo il sai.»	*La pauvre jeune fille, ne peut, ah, non, elle ne peut supporter cette indifférence glacée.* « Fais que revienne mon amour comme cela était une fois, ou tue-moi, pour que je ne souffre plus. Je ne veux pas qu'il soupire sinon loin de moi, non, non, je ne veux plus qu'il me fasse souffrir. Parce que je souffre pour lui, il en est tout orgueilleux, mais si, mais si je le fuyais, peut-être me supplierait-il ? Si elle a pour lui un plus serein regard que le mien, elle n'a pas dans son sein un amour aussi fidèle que le mien. Et toi tu n'auras jamais plus d'aussi doux baisers de cette bouche, ni plus suaves, aïe tais-toi, tais-toi, tu ne le sais que trop.»

Extrait 2, Ray Charles, « Hit the road, Jack », *1960*

Hit the road Jack and don't you come back No more, no more, no more, no more Hit the road Jack and don't you come back No more What'd you say? Hit the road Jack and don't you come back No more, no more, no more, no more Hit the road Jack and don't you come back No more Oh woman, oh woman, don't treat me so mean You're the meanest old woman that I've ever have seen I guess if you say so I'll have to pack my things and go (that's right) Hit the road Jack and don't you come back No more, no more, no more, no more Hit the road Jack and don't you come back No more What'd you say? Hit the road Jack and don't you come back No more, no more, no more, no more Hit the road Jack and don't you come back No more Now baby, listen baby, don't you treat me this way 'Cause I'll be back on my feet some day Don't care if you do, 'cause it's understood You ain't got no money, you just ain't no good Well, I guess if you say so I'll have to pack my things and go (that's right) Hit the road Jack and don't you come back No more, no more, no more, no more Hit the road Jack and don't you come back No more What'd you say? Hit the road Jack and don't you come back No more, no more, no more, no more Hit the road Jack and don't you come back No more Well (don't you come back no more) Uh, what you say? (don't you come back no more) I didn't understand you (don't you come back no more) You can't mean that (don't you come back no more) Oh now baby please (don't you come back no more) What you tryin' to do to me? (don't you come back no more) Oh, don't treat me like that, baby (don't you come back no more)	Fiche le camp Jack et ne reviens plus jamais, jamais, jamais, jamais Fiche le camp Jack Que dis-tu? Fiche le camp Jack et ne reviens plus jamais, jamais, jamais, jamais Fiche le camp Jack et ne reviens jamais Ouah madame, oh madame, ne me traite pas si méchamment, Tu es la vieille femme la plus méchante que j'ai jamais vue Je suppose que si tu le dis Je devrais faire mes valises et partir (c'est ça!) Fiche le camp Jack et ne reviens plus jamais, jamais, jamais, jamais Fiche le camp Jack et ne reviens jamais Que dis-tu? Fiche le camp Jack et ne reviens plus jamais, jamais, jamais, jamais Fiche le camp Jack et ne reviens jamais Maintenant bébé, écoute bébé, c'est pas une façon de me traiter parce-que je retomberai sur mes pieds un jour je m'en fiche si tu y arrives, parce-que c'est clair, tu n'as pas d'argent, t'es juste pas bon pour moi Et bien je suppose que si tu le dis Je devrais faire mes valises et partir (c'est ça!) Fiche le camp Jack et ne reviens plus jamais, jamais, jamais, jamais Fiche le camp Jack et ne reviens jamais Que dis-tu? Fiche le camp Jack et ne reviens plus jamais, jamais, jamais, jamais Fiche le camp Jack et ne reviens jamais Bon ne reviens jamais Hein, que dis-tu? (ne reviens jamais) Je ne t'ai pas comprise (ne reviens jamais) Tu ne le penses pas vraiment (ne reviens jamais) Oh, maintenant bébé, s'il te plaît (ne reviens jamais) Qu'est-ce que tu essayes de me faire? (ne reviens jamais) Oh, ne me traite pas de la sorte (ne reviens jamais)

Extrait 3, György Ligeti, Musica Ricercata VII *pour piano, 1951-1953*

Déroulé de l'épreuve 2

Durée totale de l'épreuve : 2h

Vous disposez d'un corpus comprenant deux extraits musicaux (dont un avec partition) et deux textes autour de la thématique suivante : musique savante / musique populaire.
Vous entendrez chacun des deux extraits à deux reprises, à distance de 5 mn. Puis vous disposerez du temps restant pour interroger la thématique telle qu'elle se dégage de ce corpus et pour imaginer un dispositif pédagogique qui vous permettrait de la faire comprendre à un groupe d'élèves (libre à vous d'en choisir le nombre et le niveau).

Extrait 1
Joseph Haydn, *Trio pour violon, violoncelle et piano en* sol *majeur*, Hob. XV, 1795
Finale « Alla zingarese » (à la tsigane)

Voir la partition ci-jointe

Extrait 2
Sandor Lakatos et son orchestre (extrait)
In Patrick Williams, *La Musique tzigane hongroise,* Paris Cité de la musique / Actes Sud, 1996

Extrait 3
Sur la musique « tzigane »
« Pendant les siècles durant lesquels leur épopée s'est lentement formée par l'agglomération d'une multitude de fragments, ils ont eu l'heureuse chance d'ignorer totalement qu'il existait une autre musique dont on pouvait mélanger, cadencer, marier et désunir, rapprocher et éloigner les sons sur d'autres principes que les leurs. Ce fut fort heureux car ils eussent bien de la peine à conserver leur verve intacte, leur passion sans alliage s'ils avaient été en face d'une autre forme du beau qui eût troublé leur imagination (…) Ainsi, tous conservent-ils avec piété les versions authentiques et la manière de les lire, ou plutôt de les réciter ; ils gardent soigneusement la pureté du texte au milieu des plus surabondantes ornementations, des plus longues digressions, des écarts les plus éloignés. Nous en avons encore connu plusieurs qui eussent frémi à l'idée de corrompre, d'altérer, ou de modifier les motifs originels (…) Leurs traditions musicales se transmettaient verbalement avec fidélité, par le même procédé qui a transmis leur langue, à travers tant de centaines d'années et tant de migrations, sans le secours de l'écriture, d'une grammaire fixée et enseignée, de règles quelconques. »
Franz Liszt, *Des Bohémiens et leur musique en Hongrie*, 1859

Extrait 4
« Nous savons tous, désormais, le caractère complètement erroné de l'affirmation de l'ouvrage de Liszt, selon laquelle ce que les musiciens tsiganes jouent en Hongrie, voire la musique paysanne elle-même, serait d'origine tsigane. Nous savons tous, et le savons sur la base de preuves irréfutables, que cette musique est d'origine hongroise. Ce qu'il faut en revanche examiner, par rapport à cette question, c'est la part de responsabilité de Franz Liszt dans cette erreur. Ma conviction, c'est qu'il n'a qu'une responsabilité partielle. Toute cette question de la musique dite tsigane appartient en fait au domaine des recherches sur le folklore musical. Or, à l'époque, le

folklore musical, comme branche scientifique constituée, n'existait tout simplement pas. Personne n'avait la moindre idée du fait que l'examen des questions relevant de cette sphère exige un travail éprouvant de collecte d'un maximum de données empiriques, avec des méthodes scientifiques. Car de son temps, les concepts relatifs à l'art populaire étaient des plus embryonnaires, voire tout-à-fait faux. On n'avait aucune idée du fait que l'art populaire, dans son état originel, se manifeste collectivement ; on n'avait aucune idée du rôle social de l'art populaire. Et l'on ne savait rien non plus des modalités des influences réciproques, de leur possibilité, de leur importance. »
Béla Bartók, « Problèmes lisztiens », *Écrits*, 1936

Formation à l'enseignement de la musique
Concours d'entrée – Septembre 2017
Commentaires d'écoute et analyse

Autour de Prometheus de Franz Schubert D. 674, 1819

Supports fournis :

- Texte et sa traduction
- Partition
- Commentaires relatifs à Franz Schubert

Deux écoutes de l'œuvre séparées de 15 mn.

Vous disposez de trois heures pour dégager trois axes principaux, qui devront tous trois être traités avec le même degré d'importance.

1. Proposer une présentation générale de l'œuvre, telle que vous pourriez l'imaginer pour un public qui ne la connaîtrait pas : sens du texte, lien entre musique et texte, rapport entre la voix et le piano, genre, organisation formelle, éléments musicaux caractéristiques…

. Réfléchir sur la portée de cette pièce en la mettant en rapport avec des éléments historiques, politiques, religieux, liens avec d'autres arts, dimension subversive éventuelle, ou tout axe qui vous semblerait pertinent.

3. Mettre en regard cette pièce et les jugements rétrospectifs qu'a pu provoquer l'œuvre de Franz Schubert. Que disent-ils de la réception, de la façon dont a été perçu le musicien notamment en France ? La pièce étudiée confirme-t-elle ou infirme-t-elle ces analyses ?

Il est possible de joindre au dossier (d'un minimum de trois pages) la partition annotée.

Prométhée	Prométhée
Bedecke deinen Himmel, Zeus, Mit Wolkendunst Und übe, dem Knaben gleich, Der Disteln köpft, An Eichen dich und Bergeshöh'n;	Couvre ton ciel, Zeus, De vapeurs de nuages Et entraîne-toi, comme un petit garçon, Qui décapite des chardons, Sur les chênes et les sommets des montagnes
Mußt mir meine Erde Doch lassen stehn Und meine Hütte, die du nicht gebaut, Und meines Herd, Um dessen Glut Du mich beneidest.	Mon monde, tu dois Le laisser debout Et ma cabane que tu n'as pas construite, Et mon foyer, Dont l'éclat Te rend jaloux.
Ich kenne nichts Ärmeres Unter der Sonn', als euch, Götter! Ihr nähret kümmerlich Von Opfersteuern Und Gebetshauch Eure Majestät Und darbtet, wären Nicht Kinder und Bettler Hoffnungsvolle Toren.	Je ne connais rien de plus mesquin Sous le soleil que vous, les dieux ! Vous nourrissez misérablement D'offrandes Et du souffle des prières Votre majesté Et vous mourriez de faim si Les enfants et les gueux N'étaient pas des fous pleins d'espoirs.
Da ich ein Kind war Nicht wußte, wo aus noch ein, Kehrt' ich mein verirrtes Auge Zur Sonne, als wenn drüber wär' Ein Ohr, zu hören meine Klage, Ein Herz wie meins, Sich des Bedrängten zu erbarmen.	Quand j'étais un enfant Je ne savais rien Je tournais mon œil égaré Vers le soleil, comme si au-dessus de lui il y avait une oreille pour entendre ma plainte, un cœur comme le mien Qui aurait pitié des opprimés.
Wer half mir Wider der Titanen Übermut? Wer rettete vom Tode mich, Von Sklaverei? Hast du nicht alles selbst vollendet Heilig glühend Herz? Und glühtest jung und gut, Betrogen, Rettungsdank Dem Schlafenden da droben?	Qui m'a aidé Contre l'insolence des Titans ? Qui m'a sauvé de la mort, De l'esclavage ? Ne l'as-tu pas accompli toi-même, Mon cœur sacré et brûlant ? Et n'as-tu pas brûlé jeune et bon, Trompé, plein de gratitude Pour ceux qui dorment là-haut ?
Ich dich ehren? Wofür? Hast du die Schmerzen gelindert Je des Beladenen? Hast du die Tränen gestillet Je des Geängsteten? Hat nicht mich zum Manne geschmiedet Die allmächtige Zeit Und das ewige Schicksal, Meine Herrn und deine?	Moi, t'honorer ? Pourquoi ? As-tu adouci la douleur Un jour de celui qui est oppressé ? As-tu calmé les larmes Un jour de celui qui est dans la détresse ? N'ai-je pas été forgé en homme Par le temps tout puissant Et le destin éternel Mes maîtres et les tiens ?
Wähntest du etwa, Ich sollte das Leben hassen, In Wüsten fliehen, Weil nicht alle Blütenträume reiften?	T'imagines-tu Que je haïrais la vie Et je m'enfuirais dans le désert Parce que tous Mes rêves en bourgeons ne fleuriraient pas ?
Hier sitz' ich, forme Menschen Nach meinem Bilde. Ein Geschlecht, das mir gleich sei, Zu leiden, zu weinen, Zu genießen und zu freuen sich Und dein nicht zu achten, Wie ich!	Ici je m'assiérai, formant les hommes À mon image, Une race qui sera comme moi, Pour souffrir, pleurer, Jouir et se réjouir Et ne pas faire attention à toi, Comme moi !

Franz Schubert, *Prometheus* à partir d'un texte de J.W. von Goethe

L'œuvre et sa réception française

« C'est inoffensif, ces *Lieder*…. Ça sent le fond de tiroir des douces vieilles filles de province…. Bouts de rubans fanés…. Fleurs à jamais desséchées…. Photographies décidément trépassées… »
Claude Debussy sur Franz Schubert, *La Revue blanche,* 1901

« On peut le considérer comme le type du génie sans culture : dans ses *Lieder*, où la fougue de l'inspiration pouvait suppléer au talent architectural, il fut souvent incomparable ; mais toutes celles de ses œuvres qui appartiennent aux formes où la nécessité du plan est impérieuse sont très inégales, sinon tout à fait défectueuses. »
Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale,* 1909

« Le parcours créateur de cet homme est en somme d'une inégalité déroutante et fascinante à la fois. Il est plus aisé de s'en faire une idée selon des critères romantiques hérités aujourd'hui que de le soumettre à cette autre vue actuelle décrétant la moindre de ses manifestations objet culturel impérissable et "patrimonial". Le sublime peut se loger chez lui aussi bien dans une marche pour piano à quatre mains que dans un mouvement lent de symphonie ; le prosaïque autant dans une partie de messe que dans une chanson à boire pour chœur d'hommes. Les instants de la plus complexe inspiration, de l'originalité inouïe, alternent parfois avec des accès de conformisme timoré ou d'évidente absence de concentration. »
Rémy Stricker, *Franz Schubert, Le Naïf et la mort*, 1996.

« Plus encore que les magnifiques lignes mélodiques d'une rare inventivité, ce sont les formules d'accompagnement pianistique ("pattern" en anglais ou "formel" en allemand) qui me fascinent dans les *Lieder* de Schubert. Souvent porteurs du sens et conducteurs de la dramaturgie, ces éléments répétitifs dont les transformations progressives construisent la forme, sont bien plus qu'un simple écrin qui entourerait la partie vocale, mais contiennent l'essence même de leur substance artistique. »
Bruno Mantovani, *Notice de Mit Ausdruck,* 2002

Formation à l'enseignement de la musique
Concours d'entrée – Septembre 2016
Commentaires d'écoute et analyse

Partie I - Commentaire de texte (1h30)

Le Style et l'Idée d'Arnold Schoenberg, Buchet/Chastel, 1977, Paris (traduction française)

Texte d'origine paru en 1950. L'édition française rassemble en plus du texte initial un grand nombre d'additions : Essais, conférences, notes, esquisses (textes tirés du Fonds Schoenberg de Los Angeles)

Extrait choisi : Titre VIII, L'enseignement
I) Problèmes de Pédagogie (1911)

Deux tâches vous sont proposées :

1. Retraduire ce qui semble être selon vous, l'idée majeure développée par Schoenberg dans ce texte de 1911.
   (30 lignes au maximum)

2. Ce texte a un siècle d'existence. Certaines idées peuvent vous sembler pertinentes encore aujourd'hui, ou bien, peut-être « datées » « passées » ou, autrement, « limitées » par le fait qu'elles ne parlent que de la musique écrite occidentale, l'espace de création propre à Schoenberg.
   Il vous est demandé de vous saisir d'une de ces idées, selon votre choix, de la résumer et de montrer en quoi elle reste « actuelle », le cas échéant. Ce court développement autour de l'idée retenue s'appuiera sur des exemples concrets que vous tirerez de votre expérience ou de la connaissance que vous avez de l'enseignement musical.
   A contrario, si vous estimez que les idées prônées par Schoenberg n'ont plus cette vertu – ce caractère d'un débat contemporain – vous pouvez de même choisir l'une des idées exprimées par Schoenberg et montrer comment ce qui se passe dans l'enseignement artistique aujourd'hui se définit autrement que dans les années où Schoenberg prend position. De la même façon votre argumentaire s'appuiera sur des exemples concrets.
   (40 lignes au maximum pour l'ensemble de cette deuxième question.)

Partie II - Analyse comparée (1h30)

Nous vous proposons un lied sur un poème de H. Heine tiré du cycle *Die Heimker* de 1823/24.

Vous avez à votre disposition la partition dans son ton original et une traduction.

Deux interprétations différentes seront diffusées.

Il vous est proposé deux tâches :

1. Décrire l'esthétique de la pièce en vous appuyant aussi bien sur l'analyse de l'écriture que sur la façon dont le traitement du rapport entre le texte et la musique concourt à la réalisation de son cadre poétique.
   Le fait de pouvoir identifier un compositeur sera un plus, mais l'essentiel se trouve dans la capacité à montrer comment le compositeur construit l'ambiance poétique de ce lied.
   (20 à 30 lignes)

2. Vous aurez à commenter les deux interprétations qui vous sont proposées en montrant les choix qui ont été faits instrumentalement, musicalement et donc ce qui fait la singularité de l'une et de l'autre.
   (20 à 30 lignes)
   (Par commodité vous garderez la nomenclature : Interprétation 1 et Interprétation 2)

Le Style et l'Idée d'Arnold Schoenberg

Titre VIII, L'enseignement
I) Problèmes de Pédagogie (1911)

Je crois que l'art est né de l'esprit d'un homme qui s'est dit : « Je dois » et non pas : « je peux ». Un artisan « peut » ; il a développé ses talents naturels et, pour autant qu'il veuille quelque chose, il est capable de le faire. Ce qu'il veut faire, il *peut* le faire, bien ou mal, superficiellement ou très à fond, en faisant figure d'inventeur ou en suivant la tradition, mais de toute façon il le *peut.* L'artiste, au contraire, *doit.* Il n'a pas à en discuter et la chose s'impose à lui. Mais parce qu'il doit, il peut aussi. Peut-être lui aura-t-il manqué à sa naissance quelque don inné, comme la dextérité manuelle, la maîtrise de la forme, la virtuosité : eh bien, il l'acquerra. Mais ce qu'il acquerra ainsi était déjà bien à lui, n'appartenait pas à quelqu'un d'autre. Cette faculté d'acquérir, il l'a développée en lui-même parce qu'il y était contraint. Et sa capacité à s'exprimer diffère ainsi fondamentalement de celle de l'artisan, car l'artisan exprime en fait quelqu'un d'autre que lui-même. Pour l'artisan, il peut faire ce que l'artiste s'est trouvé forcé de créer ; par son habileté et son intelligence, il peut donner corps, en suivant les règles de l'art, à ce que l'artiste créa dans son inconscient quand il tira de la matière des effets auxquels il fallut ensuite fournir le moyen de s'exprimer.

Ainsi l'homme de génie n'apprend-il que de lui-même, alors que l'homme de talent apprend des autres. Le génie apprend de la nature, de sa propre nature, alors que le talent apprend de l'art. Et c'est là que gît le problème le plus redoutable de l'enseignement artistique. Le professeur d'art s'imagine qu'il lui suffit de transmettre des méthodes de travail artistique et des principes d'esthétique. Il associe normalement les deux, dans une proportion qui dépend de son degré de psychologie ; quand un point a cessé de rendre, il fait appel à l'autre ; quand il n'y a plus rien à tirer des règles de l'art, alors viennent au secours le bon goût, le sens de la forme, le sens du beau. Aussi longtemps que le maître exposait les règles de l'art, tout allait bien. Mais dès qu'il parle sentiment et sensibilité, son enseignement devient fumeux, vague et sans fil directeur. Quand il en arrive là, le mieux serait de regarder en face son élève si doué et de l'engager à trouver lui-même le reste. Mais si cet élève est maintenant capable de trouver par lui-même, si on peut l'abandonner, laissé à ses seules ressources, au moment précisément le plus important, au passage le plus difficile, à quoi servait donc de l'aider dans ses premiers pas, les plus faciles ? Si l'élève est maintenant capable de résoudre tout seul le problème le plus ardu, il se serait aussi bien tiré tout seul des problèmes plus simples.

On voit d'habitude les choses d'une façon différente en disant : « Il faut savoir marcher avant d'apprendre à danser ». Mais la comparaison ne vaut rien. Car un professeur peut bien montrer comment on danse, mais il ne peut pas montrer comment on peut être un danseur inspiré, comment on peut faire face, par une idée hors de l'ordinaire, à une situation hors de l'ordinaire. Or c'est bien le cas exceptionnel qui se présente à tout moment à l'artiste et qui requiert une solution exceptionnelle. L'homme dont c'est le métier de danser n'a d'autres problèmes à résoudre que des problèmes de tous les jours ; ce qu'il doit faire relève de conditions extérieures et n'a pas grand-chose à voir avec ses goûts et ses besoins personnels. Alors que ce sont de tels goûts et de tels besoins que l'art doit précisément satisfaire ; le reste n'est que contingences, certainement justifiées mais qui ne sauraient passer pour l'essentiel.

En conséquence, quel peut bien être l'intérêt d'enseigner à résoudre les problèmes de tous les jours ? N'est-ce pas apprendre à un élève comment se servir de ce dont il ne devra se servir s'il veut être un artiste ? On ne saurait lui apprendre le plus important à savoir le courage et la force d'âme qui feront, de toute façon, de toute chose à laquelle il s'attaquera, une chose exceptionnelle par la façon même dont il l'aura abordée. Ici les règles de l'art risquent de faire plus de mal que de bien. S'en servir peut inciter à s'en servir indéfiniment, et dès lors ce ne sont plus des règles de l'art mais bien des tours de main, des recettes d'atelier. Un charpentier doit certes expliquer à son apprenti la raison pour laquelle il faut scier droit. Mais il peut être inutile, voire dangereux, d'obliger un élève à composer suivant les canons d'une symphonie s'il doit plus tard donner cours à son inspiration en écrivant des œuvres lyriques. Le fera-t-on dans l'intérêt de sa culture ? Dans l'intérêt de son éducation ?

On dit souvent d'un compositeur qu'il a peut-être de la technique, mais qu'il manque d'invention. C'est une erreur : ou bien il n'a pas de technique, ou bien il a de l'invention en plus de sa technique. Vous ne possédez pas une technique quand vous vous bornez à imiter : c'est la technique qui vous possède. Plus exactement, c'est la technique d'autres que vous. Et si l'on a la possibilité de voir les choses de près, on constatera à quel point cette sorte de technique est un trompe-l'œil. Elle ne recouvre rien de solide, tout est du vernis brillant adroitement appliqué. Tout est de l'à-peu-près, aucune articulation ne joue comme il faudrait, rien ne tient à rien. Mais, vu de loin, le tout semble presque de bon aloi. Il n'existe jamais de véritable technique sans pouvoir d'invention et ce qui existe, c'est un pouvoir d'invention qui cherche encore sa technique. Mais le professeur d'art se contente de donner à son élève de la technique. Il le pousse à suivre l'art au lieu de suivre la nature, il s'acharne à lui montrer qu'on est capable de dire quelque chose même quand on n'y est pas poussé par une nécessité intérieure.

Tout ceci repose sur une fausse psychologie. Les symptômes extérieurs nous renseignent sur ce qui se passe à l'intérieur. Mais les symptômes ne sont pas toujours des causes, ce sont aussi des effets d'une action première. Strindberg croyait volontiers que les germes accompagnent la maladie plus qu'ils ne la provoquent. Telle personne pensera que la fièvre est une maladie, une affection qu'il faut combattre, alors que telle autre la tiendra pour un symptôme de guérison, qu'il faut favoriser. Il en est de même pour la musique. La technique est-elle une cause, ou un effet, un sous-produit ? Le contenu expressif a besoin de se rendre intelligible et sa poussée intérieure produit une forme. Un volcan entre en éruption et la dévastation qu'il occasionne modèle un paysage ; une chaudière explose et les objets qu'elle projette aux alentours tombent en des points qu'on aurait pu calculer exactement, connaissant les pressions, les poids, les distances et les résistances. On pourrait, bien sûr, disposer artificiellement les mêmes objets aux mêmes endroits, de façon qu'ils reproduisent exactement les résultats d'une explosion et les relations impliquées par les distances et par les poids. Mais il y aurait une différence. De même que l'ascendance d'un aristocrate le met à un certain point au-dessus d'un roturier, de même les choses diffèrent suivant qu'une disposition d'objets résulte de l'explosion d'une chaudière ou est due à la main ingénieuse d'un décorateur. Deux équations sont évidentes : (1) si l'on applique à un même matériau des actions semblables, on obtient des effets semblables et (2) si l'on a produit des effets semblables, c'est qu'on a agi suivant des mobiles semblables. Mais nous voici avec trois inconnues pour deux équations, en sorte qu'il nous faut une troisième équation. Or cette équation sera : (3) des mobiles semblables appliqués au même matériau s'expriment par des effets différents. C'est bien cette équation que l'art nous prouve, et non son contraire, comme les gens aimeraient à le penser. En sorte que la troisième équation, au lieu de nous fournir une solution, détruit les deux premières. [….]

La mesure de ce que peut faire un homme de talent au mieux de ses efforts se jauge quand il reste les pieds sur terre. Il m'est arrivé une certaine fois de lire, sans but défini, les documents de la bibliothèque du Bureau des Brevets : je fus stupéfait de l'abondance des idées intelligentes et ingénieuses qui s'y trouvaient décrites. J'admets volontiers qu'une seule idée importante, une idée de génie, vaut cent idées mineures et les rejette souvent dans l'ombre. Mais ces idées mineures ont une valeur en elles-mêmes. Elles ne vont pas loin, je veux bien, et on pourrait s'en passer, mais chacune d'elles a pourtant abouti à la solution pratique d'un problème donné. Nous sommes devant le résultat d'une inspiration, d'une manifestation de l'intelligence, d'une réussite. Pas de littérature pour faire l'article, pas d'enjolivements pour surfaire la vraie valeur : l'emphase n'est pas ici de mise, ni la tromperie. L'idée est présentée pour ce qu'elle vaut, ni moins, ni plus, et c'est là pour moi le côté moral de l'affaire.

Et j'en déduirai la véritable voie dans laquelle un professeur d'art digne de ce nom doit guider ses élèves : vers une manière d'être strictement objective et terre à terre qui, mieux que toute autre, mettra en relief le caractère de l'élève. Ce faisant, le maître pourra aller jusqu'à aider ses élèves les plus doués à atteindre ce point où ils oseront lâcher la bride au mode d'expression particulier qui exprimera leur véritable originalité. Mais il faut qu'il cesse de prôner la technique comme la seule planche de salut et qu'il encourage la quête de la vérité. Alors seulement, il sera peut-être admissible de faire appel aux exemples de l'art et de transmettre les règles de l'art. On pourra recommander d'imiter les chefs-d'œuvre, mais dans un tout autre esprit. L'élève devra retirer de cet enseignement *le fait* qu'il faut venir à bout de tous les problèmes et non *la façon* d'en venir à bout. On pourra aussi donner des cours de technique, mais seulement comme d'une

grammaire applicable à une langue. A cette dernière, on peut certainement trouver un sens, un esprit : l'esprit national. Mais les idées, les sentiments, sont nécessairement personnels. On peut se laisser emporter par les mots, mais les mots ne viennent en aide qu'à l'homme qui eût été capable, au besoin, de les inventer. « Langage, mère des idées », a écrit Karl Kraus, et il avait aussi tort que s'il avait écrit : « la poule a précédé l'œuf ». Mais aussi raison toutefois. Car c'est ainsi que les choses se passent en matière d'art ; tout donne l'impression d'avoir surgi en premier, parce que tout a surgi en même temps. Sentir, c'est déjà concevoir une forme ; avoir une idée, c'est déjà proférer un mot. Voilà le genre de réflexions qu'un professeur se doit d'amener dans l'horizon intellectuel de son élève. Peut-être alors l'élève vraiment doué trouvera-t-il en lui-même une certaine nécessité intérieure qui le poussera à créer quelque chose que lui seul peut créer, même s'il doit être surpassé par d'autres créateurs.

Paroles et traduction du Lied, *Die Stadt*, de Heine

Am fernen Horizonte Erscheint, wie ein Nebelbild, Die Stadt mit ihren Türmen, In Abenddämmrung gehüllt.	A l'horizon lointain Apparait, comme une image de brume, La ville avec ses tours, Enveloppée de crépuscule.
Ein feuchter Windzug kraüselt Die graue Wasserbahn; Mit traurigem Takte rudert Der Schiffer in meinem Kahn.	Un souffle de vent humide ride L'onde grise ; Avec une cadence triste, rame, Le marin dans ma barque
Die Sonne hebt sich noch einmal Leuchtend vom Boden empor Und zeigt mir jene Stelle, Wo ich das Liebste verlor.	Le soleil se tient levé une fois encore Brillant au-dessus du sol Et me montre cet endroit, Ou j'ai perdu ce que j'avais de plus cher.

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 représentations[1] 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 argumentions. 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 affadie 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). Concurremment, 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.

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.

1ère 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 différents[1].

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 **Míklos 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 imparfaite[2] 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. II 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 êtres 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 chiffrages[3], 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 complétement 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 chiffrages 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 quinte[4], 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 visite[5], 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 droit[6]. 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 père[7] 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 étudie 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'égaler 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 père[8], 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 transparaît 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 2013
Commentaires d'écoute et analyse

Pour le travail de ce matin, vous recevez un dossier qui comprend
- un mode d'emploi/questionnaire,
- une partition[1],
- 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 résonnance 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) , 3e 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 Angelès, 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'interprète[3] ?

(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'empêtrent 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 Weber[6] 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'œuvre 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 "idéaltype" 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 Weber[7], 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 1715[8] 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 Weber[9]. […]

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" (*vorfindet*). 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 "débuts 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'art[10] 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 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 pièce[1] 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 différentes[2].

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'oeuvre, 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 référentialistes[3].

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 extramusicale 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 révélé 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 inexpliquée de tous les autres types de signification, ce qui n'est qu'une façon d'éluder 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 coté, 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 lui[4]."

La signification n'est donc pas une propriété des choses. Le même stimulus[5] 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.

II 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 culture[6]. II 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. II 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'examinateur)

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 arguties[7] 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. Voila 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'examinateur)

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 quatuor[1], 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 interprétations[2].
  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 Dahlhaus 3 (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 Antarès 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 IXème siècle que le free jazz, ou encore un raga qui fait l'objet d'une élaboration soigneuse 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 ardus : 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 Dahlhaus[5] 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 décrirez, 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 2010
Commentaires d'écoute et analyse

A) Pièce à analyser (écoute et partition)

Voici une partition que nous vous ferons entendre plusieurs fois[1].

Questions

1) Faites une présentation globale de cette pièce[2]. 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 différents[3].

- 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.

Extrait de : 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 étudiions 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. « II 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 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 lui[5].

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 fît 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.

****