COMPOSITION D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE
ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

Yves Balmer, Thierry Favier

Coefficicent : 3 ; **Durée** : 6 heures

L'épreuve écrite du concours 2010 a été dans l'ensemble mieux réussie que celle du concours précédent, certainement en raison du répertoire plus convenu et plus balisé par la musicologie académique qui y était étudié. Le jury a ainsi lu des copies d'un niveau très convenable dans lesquelles les candidats ont pu faire montre de leur connaissance vaste du répertoire. Toutefois, la technique de la dissertation n'est pas également partagée. C'est pourtant la richesse de la pensée, et non la restitution des connaissances, qui permet de différencier bonnes et mauvaises copies. Celles-ci ont tendance, par un gauchissement de la problématique, à prendre les traits de questions de cours, lorsqu'une dissertation, une ferme mise en tension de la position énoncée dans la citation, directement adossée au répertoire, est attendue.

Points méthodologiques

Il était nécessaire, éventuellement dès l'introduction, d'éclairer quelques termes de la citation riche, mais également ambiguë d'André Souris : ainsi les termes « grand style romantique », « source », « structure complète » ou « matière » méritaient-ils d'être discutés et explicités. Ils participaient directement à dégager les enjeux du sujet : ceux-ci n'ont, certainement pour cette raison, pas toujours été bien posés. Le défaut majeur constaté dans les copies est, ce faisant, un détournement ou une simplification de la problématique : là où le sujet conviait à interroger l'idée – fort suggestive mais éminemment restrictive – que l'instrument, dans sa matérialité acoustique et ses possibilités techniques, pouvait constituer le fondement même du matériau musical (figures mélodiques, rythmes, articulations) et de la « structure » (était-il question de forme ?), d'aucuns se sont engagés dans une réflexion détournée, plus générale et très proche de la formulation générale de la question au concours. Si une dissertation s'est demandée, trop loin du sujet, « si le piano [était] le garant du style romantique », plusieurs se sont limitées à mettre en évidence l'importance du piano dans la production de la première génération romantique, et particulièrement chez Chopin, ce qui ne répondait que très partiellement à la citation. Étonnamment, dans des copies de candidats par ailleurs rompus à l'exercice de la dissertation dans les disciplines du tronc commun, il se trouve des devoirs dans lesquels le propos se concentre sur une confirmation et une validation de l'extrait de Souris : l'évacuation de toute dimension contradictoire dans l'analyse réduit singulièrement l'intérêt du propos ; la technique de la dissertation qu'ils semblent maîtriser dans d'autres disciplines n'est pas suffisamment réinvestie dans la composition d'histoire de la musique. Précisons en outre ici qu'il s'agit d'*histoire* de la musique et que, pourtant, les candidats dans leur ensemble semblent faire trop peu de cas de la chronologie, qui paraît souvent mal maîtrisée : les dissertations manquent d'ancrage historique et tout simplement de dates (de compositeurs, de composition des œuvres…), ce qui entraîne des confusions et parfois des contresens. De manière générale, le jury attire l'attention des préparateurs sur le fait que le propos gagnerait en subtilité si cette dimension était plus travaillée : les notions d'influence, de généalogie, de générations, d'évolution de la langue musicale et des formes semblent, pour cette raison, trop confuses.

Enfin, l'absence généralement constatée dans les dissertations de référence à la littérature musicologique gêne le jury : on peut attendre des candidats qu'ils se repèrent mieux dans le champ de la pensée en maîtrisant les positions de quelques auteurs incontournables sur le sujet, et, le cas échéant, quelques articles ou ouvrages fondamentaux. Le propos gagnerait alors en précision, en

fermeté, et quitterait un ton parfois trop général et évasif pour entrer dans des pratiques disciplinaires plus contemporaines et universitaires.

Sur le fond

D'une manière générale, le jury constate une bonne maîtrise des aspects organologiques de la question (double-échappement, élargissement du clavier, pédale…). De même, le caractère synthétique de l'instrument est souvent très bien illustré par des exemples convaincants. Les copies montrent une bonne maîtrise du langage et du répertoire des premiers romantiques. Toutefois, la pensée manque en général de références au passé, limitant trop la réflexion aux seules bornes de la question. Si les avancées techniques du piano sont connues, beaucoup de copies comparent cette extension avec l'étroitesse des modes de jeu du clavecin, remontant à Couperin, sans évoquer aucunement le piano-forte et des prédécesseurs plus directs. De même, beaucoup de copies limitent le langage pianistique de Chopin et de ses contemporains à une « découverte » ou une « exploration » des possibilités de l'instrument, oubliant d'une part la figure incontournable de Beethoven, oubliant d'autre part que ces compositeurs ne se sont pas limités à l'écriture de nouvelles formes, mais ont composé aussi chacun plusieurs sonates. Cet aspect ambivalent pouvait contribuer de manière évidente à la complexité de la pensée et à la discussion de la citation d'André Souris.

Le propos gagnerait souvent en profondeur, si possibilités techniques et modes de jeu n'étaient pas confondus ; dans ce cas, le plus souvent, l'étude des « possibilités du piano » débouche moins sur une étude du langage que sur celle du statut de l'instrument, voire de son influence sur la musique romantique. Dès lors, peu nombreux sont ceux qui apportent des nuances à la citation de Souris, en fonction des différents genres pratiques, ou qui évoquent une cohérence formelle largement héritée de la pensée musicale classique.

La désignation par André Souris du piano comme « source » et « matière » de l'univers sonore devait conduire à la question aussi centrale que complexe de l'inspiration, du moteur, du catalyseur de la création. Alors que la plupart des candidats évoquent l'exploitation de nouveaux modes de jeu (les potentialités d'un piano synthétique : notes répétées, nuances, effets orchestraux et extension du clavier), rares sont ceux qui s'interrogent sur la dimension créatrice du geste pianistique, sur le statut de l'improvisation et, plus généralement, sur les dimensions physique et corporelle de l'acte créateur chez Chopin. Au reste, si de nombreux candidats soulignent à très juste titre l'apport du bel canto, l'influence d'une pensée orchestrale ou celle de la littérature ou des autres arts sur la musique de piano, ces réflexions ne s'insèrent que rarement dans une argumentation contradictoire abordant la question de l'inspiration en mettant en balance l'instrument « source » d'une part, et les éléments extra-musicaux d'autre part.

Enfin, au sujet de « l'élaboration du grand style romantique », quelques copies évoquent des « exigences esthétiques qui ne sont pas inhérentes à l'instrument », mais rares sont celles qui tentent de dépasser cette opposition pour s'interroger sur l'unité esthétique de la production pianistique et sur le rôle que joue le piano, en tant que médium, dans la construction même de cette esthétique.