

INTITULÉ DE L'ÉPREUVE :

Composition d'histoire de la musique

- Épreuve écrite

La composition d'histoire de la musique de la session 2022 portait sur le programme « Jean-Philippe Rameau (1683-1764) : compositeur et théoricien ». La citation de Sylvie Bouissou était focalisée sur l'instrument du clavecin ; elle envisageait ce dernier à la fois dans sa relation à la production théorique de Rameau (le répertoire pour cet instrument y était vu comme un « champ expérimental ») et dans sa relation au répertoire dramatique (puisqu'il y était question de « scènes imaginaires »). Aussi le sujet invitait-il à étudier les possibles effets de continuité, ainsi que leurs limites, qui s'établissent chez le compositeur entre productions théorique, clavecinistique et dramatique. Puisque le sujet appelait à faire dialoguer ces trois pôles (qu'il n'était bien sûr pas envisageable de traiter individuellement dans trois parties différentes), il appelait une certaine virtuosité dans l'organisation de la pensée afin de construire un cheminement cohérent – ce qui est l'une des attentes majeures de l'exercice.

Les 27 copies corrigées témoignent à nouveau d'une préparation sérieuse et de connaissances solides dans l'ensemble. On rappellera que les notes attribuées, comme dans tout concours, ne correspondent pas à un niveau absolu mais à un classement relatif. Cette année, onze copies ont été notées entre 4 et 9, douze copies entre 10 et 14, et quatre copies entre 16 et 19.

La réussite dans l'exercice de la dissertation naît d'un équilibre entre trois éléments : le mouvement général de la pensée, tout d'abord (l'argumentation doit être riche et découler naturellement de la problématique, qui interroge elle-même de façon dynamique la citation proposée) ; la qualité des exemples convoqués, ensuite (le propos doit être rendu vivant en se référant à des œuvres ou extraits d'œuvres qui puissent donner l'impression au jury d'avoir été entendues et lues) ; et la maîtrise technique, enfin (la copie doit faire apparaître, par touches, que le candidat ou la candidate possède le vocabulaire adéquat et un niveau d'analyse satisfaisant, comme peuvent lui en donner l'occasion la partition fournie et quelques exemples de son choix notés sur portée musicale).

Sur le premier point, il fallait éviter de réduire le sujet à un simple débat entre théorie et pratique puisque la citation invitait aussi à articuler deux types de répertoires. Bien des candidates et candidats ont compris qu'il s'agissait d'éclairer la pratique par la théorie, de vérifier la théorie par la pratique, de montrer les limites de la théorie, etc. « Laboratoire », l'œuvre clavecinistique de Rameau l'est cependant moins d'un point de vue théorique, à l'évidence, que d'un point de vue « expérimental » et pragmatique, en vue de possibles effets dramatiques et expressifs appelés à s'épanouir dans l'œuvre théâtrale. La question des pièces de clavecin comme possibles « scènes imaginaires » n'a pas été suffisamment étayée dans les copies, alors qu'il s'agissait là d'une thématique décisive, qui ne pouvait se limiter à la question de la circulation d'airs (comme dans le cas des *Sauvages*) d'un espace à l'autre. De la même façon, la question du caractère orchestral du clavecin chez Rameau aurait pu être abordée de manière plus systématique. Mais les principales erreurs de méthode ont consisté en une trop grande dissociation entre les différents pôles du sujet (attention aux exposés sur la théorie ramiste déconnectés de toute référence aux œuvres) et en une dérive de l'argumentation vers des problématiques adjacentes : Rameau est-il novateur ou lié à la tradition ? Est-il baroque ou

classique ? On rappellera que la dernière partie d'une dissertation doit continuer à approfondir la problématique tirée du sujet ; de ce point de vue, les meilleures copies ont été celles qui ont montré l'interaction fructueuse des corpus considérés, mis en avant la complexité d'une théorie sans cesse en évolution, ou mené une réflexion sur la licence et la règle. On conseillera aux candidates et candidats de se référer régulièrement à l'auteur de la citation, le cas échéant jusqu'en début de conclusion, ce qui est un bon garde-fou afin d'éviter le hors-sujet.

Concernant les exemples, les copies ont fait preuve dans l'ensemble d'une culture large et maîtrisée. Le jury a apprécié de rencontrer, au-delà du premier livre de clavecin ou d'*Hippolyte et Aricie*, des références à *Platée*, aux *Boréades*, mais aussi à *Zais*, aux *Fêtes de Polymnie* ou aux *Fêtes d'Hébé*. La mise en relation de ces exemples musicaux avec des penseurs (Condillac), des écrivains (Diderot) ou des peintres (Watteau) était tout à fait bienvenue à condition qu'elle ne fût pas gratuite. La convocation d'une littérature musicologique et critique permet toujours à certaines copies de se démarquer, à condition que le devoir ne se transforme pas en un collage de références.

Le troisième point – la maîtrise technique – fait également l'objet d'une évaluation : certaines copies ont construit des dissertations cohérentes et intéressantes, mais se sont abstenues de toute analyse de la partition proposée et n'ont pas non plus donné d'exemple musical suffisamment développé pour faire apparaître ces qualités. *L'Enharmonique* était certes une pièce difficile du point de vue de l'analyse, mais elle était suffisamment célèbre pour qu'on imagine qu'elle ait fait l'objet d'une étude, même rapide, en cours. Il n'était pas question de mener une analyse systématique de cette pièce qui était intégralement jointe, mais on pouvait en tirer un certain nombre d'éléments susceptibles d'éclairer le sujet. À cet égard, on a apprécié certaines copies suffisamment habiles pour revenir plusieurs fois sur cette pièce au cours du devoir, sous différents angles : pour en éclairer le titre, au vu de la théorie ramiste ; pour en souligner les audaces harmoniques ; pour en évoquer la structure générale ; ou encore pour mettre en valeur certains de ses effets dramatiques (la place des silences, par exemple) par le prisme d'une analyse rhétorique. Cette pièce pouvait enfin être reliée au fameux trio des Parques, dans lequel l'énharmonie est mise au service du spectaculaire dans une logique dramatique ambitieuse, peut-être déconnectée des capacités d'interprétation ou d'écoute du temps. Au-delà de cet exemple, le jury a apprécié, de façon générale, que les candidates et candidats fassent un bon usage du vocabulaire historique et du vocabulaire de l'harmonie ramiste. En revanche, il a noté un nombre trop important d'erreurs d'analyse harmonique (sur les degrés par exemple), des erreurs dans les relations tonales (fa# m présenté comme tonalité éloignée de ré M par exemple), des confusions entre mode et tempérament, des erreurs de vocabulaire (« lyrisme » par exemple) et de tonalité (le *Rappel des oiseaux* mentionné en ré bémol mineur !). Les exemples personnels notés sont toujours valorisés lorsqu'ils sont maîtrisés : il vaut mieux s'en abstenir plutôt que de copier le début des *Tendres plaintes* sous une forme totalement erronée.

Comme toujours, on préconise une attention redoublée dans le moment de la relecture. Les coquilles sur les dates importantes, mais plus encore sur les titres – *Hyppolite et Aricie* (sic), *Les Palladins* (sic) – et les noms propres – Rameaux (sic), Dalhaus (sic) – sont en effet rédhibitoires. Tout comme les formulations malheureuses, naïves ou erronées, qui peuvent coûter la moyenne un jour de concours : « Rameau veut une harmonie presque totalitaire », « les instruments à clavier bénéficient du tempérament égal », « il faut donc penser et écouter Rameau avec une hauteur de vue conséquente », « Rameau écrit ses propres règles », « les tonalités sont caractéristiques d'une ambiance », « l'orchestre joue en bémols tandis que le trio chante en dièses », « Dans les Cyclopes, chaque main se retrouve à jouer des parties complètement différentes » etc.

