

MUSIQUE

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

Gilles Dulong, Michel Fischer, Hervé Lacombe

Coefficient : 3 ; Durée : 6 heures

La question posée, centrée sur un corpus précis –les concertos pour orgue de Haendel– demandait d'évaluer le statut des oeuvres qui le composent dans la perspective de l'évolution du genre, incitant au départ à une démarche comparative. En marge de l'exemple proposé, dont il fallait tenir compte, les connaissances des candidats étaient sollicitées pour déterminer les contre-corpus permettant de traiter le sujet. Les concertos de Corelli, également au programme, étaient une référence utile, voire incontournable dans la mesure où ils constituèrent une partie des modèles des concertos de Haendel, mais étant donné que l'opus 7 consiste en concertos de soliste, il était nécessaire d'évoquer d'autres exemples que les seuls concertos grossos. L'influence de Torelli sur le chemin du concerto de soliste, parmi d'autres auteurs possibles, pouvait par exemple être citée, mais également celle de certains genres de musique de chambre, en particulier la sonate en trio qui connaissait comme les concertos une distinction entre « da chiesa » et « da camera » - catégories rarement rappelées par les candidats. Les styles nationaux étaient souvent évoqués de manière plus détaillée, les candidats ne manquant pas de rappeler à juste titre combien Haendel fut un musicien « international » qui en accomplit une synthèse personnelle.

Le premier aspect de la question constituait souvent la matière d'une ou deux premières parties, et bien qu'inégalement traité, il a semblé poser moins de problème aux candidats témoignant souvent de bonnes connaissances, que l'alternative proposée en second lieu, donnant lieu à des considérations plus risquées si elles n'étaient pas bien mesurées. C'est ainsi que faire de l'opus 7 une préfiguration du concerto classique voire, comme on l'a lu, « pré-romantique » était pour le moins surprenant et en tout cas méritait d'être plus solidement argumenté et évalué que ce n'était le cas. Il ne suffit pas de dire que le soliste peut être considéré comme un personnage, image un peu passe-partout à propos du concerto de soliste, et de dénicher une ébauche de forme sonate dans un mouvement pour soutenir cette position. Cela ne signifie pas pour autant que l'originalité toute haendelienne des concertos pour orgue doive être minimisée, mais il peut s'avérer hasardeux de la définir comme celle d'un précurseur. Au demeurant, nul n'était tenu de souscrire sans réserve à l'idée que les concertos op. 7 de Haendel marquaient une nouvelle orientation du genre.

Certaines caractéristiques de ce corpus, en particulier la constitution des concertos et le contexte de leurs exécutions pouvaient aider à évaluer leur statut et leur portée. Le rassemblement parfois composite de mouvements qui pouvaient avoir des origines distinctes, l'improvisation de certains d'entre eux –qui ne peuvent figurer dans une édition, comme c'est le cas, rarement relevé, du 3^e mouvement de l'exemple proposé aux candidats– méritaient par exemple d'être signalés. Les candidats ont certes souvent rappelé la situation de ces concertos, joués pendant les entractes d'oratorios ou d'œuvres chorales, mais ils ont rarement souligné la fonction de divertissement que jouaient ces insertions, préférant parfois s'aventurer dans des considérations assez hasardeuses sur la rhétorique, voire dans une interprétation prétendue

telle des mouvements. Là encore, faute d'arguments solides, développés rigoureusement à propos des exemples convoqués, on ne pouvait aboutir qu'à plaquer artificiellement une catégorie –peu ou pas définie-, pourtant justifiée dans d'autres pages des XVIIe et XVIIIe siècles. Il ne suffit pas ainsi de relever le caractère de « marche funèbre » (d'ailleurs fort subjectif) du premier mouvement de l'opus 7 n°4 pour fonder une interprétation « rhétorique » digne de ce nom, ni de dire, en restant dans le vague, que les concertos prennent un sens sous l'influence de l'œuvre au milieu de laquelle ils sont joués.

Les candidats doivent donc veiller à la qualité de l'argumentation, à la pertinence de certains rapprochements et à l'utilisation des références, en particulier lorsqu'elles sont historiquement assez éloignées : il n'était pas utile, par exemple, de faire allusion à Monteverdi, du moins pas dans le contexte où on l'a lu ; il n'était pas plus pertinent de parler de travail sur le timbre dans ces œuvres, à propos de simples doublures. De même, dans un registre plus anecdotique, il convient de prendre garde à certaines expressions maladroites ou dénuées de sens comme « sarabande vive ».

Ces conseils, parfois critiques, ne doivent pas faire oublier les mérites reconnus de plusieurs copies bien menées, posant clairement les problèmes et proposant un cheminement maîtrisé, nourri de connaissances convoquées à bon escient et témoignant par ailleurs des qualités d'analyse de la musique qu'on attend dans cette épreuve. On a pu lire avec intérêt certaines analyses ne se contentant pas d'une description formelle des mouvements, mais permettant de mettre en valeur des caractéristiques de l'alternance entre soliste et tutti et de leurs relations, du matériau, du style, tout cela bien intégré au développement de l'argumentation. Les notes des huit candidats se sont étagées de 5,5/20 à 14/20, avec deux notes seulement inférieures à 10, la plus faible ayant été attribuée à un travail incomplet suite à une mauvaise gestion du temps. On peut souligner le fait que la réussite de plusieurs dissertations tient souvent, en marge des qualités évoquées, à l'usage de références personnelles (lectures, œuvres) et d'exemples choisis avec discernement, susceptibles de nourrir la réflexion et de traiter le sujet de manière originale.