

## Composition d'histoire de la musique

- Épreuve écrite

La composition d'histoire de la musique de la session 2023 portait sur le programme « La fondation de l'opéra allemand, du singspiel au *romantische Oper* ». Il se composait d'une citation de Mozart et d'une partition extraite de la troisième des œuvres au programme (*Tannhäuser*, acte I scène 3) dont l'analyse devait partiellement nourrir le fil du propos. Les 29 copies corrigées témoignent d'une préparation sérieuse et de connaissances solides, dans l'ensemble, même si certaines d'entre elles font preuve d'un savoir fraîchement acquis. Cette année, quatorze copies ont été notées entre 3 et 9, dix copies entre 10 et 13,5, et cinq copies entre 15 et 19.

La citation mozartienne a été présentée dans une traduction erronée, qui a la vie dure dans de nombreux ouvrages en français, depuis Jean-Victor Hocquard jusqu'à *L'Avant-Scène Opéra* : « Ce serait vraiment une tâche pour l'Allemagne si nous autres Allemands, nous nous mettions à penser en allemand, à parler en allemand, et même à chanter en allemand. » Cette traduction fait sens, et elle est tout à fait cohérente par rapport à la pensée de Mozart, qui souhaite la création d'un opéra spécifiquement germanique tout en mesurant la difficulté de cette entreprise. Il était donc tout à fait possible de construire une réflexion cohérente à partir de cette citation. On signale que la phrase originale de Mozart (« das wäre ja ein ewiger Schandfleck für Deutschland, wenn wir Deutsche einmal mit Ernst anfangen deutsch zu denken – deutsch zu handeln – deutsch zu reden und gar deutsch – zu singen! ») devrait néanmoins idéalement se traduire ainsi : « ce serait vraiment une tâche éternelle pour l'Allemagne si nous autres Allemands nous mettions vraiment à penser, à agir, à parler et même à chanter en allemand ! » - cette exclamation ayant un sens ironique. L'homonymie entre tâche (défi) et tache (souillure) explique la confusion qui s'est répandue dans l'historiographie française. Que l'on considère l'original avec ironie (ce serait un déshonneur pour nous Allemands de parler, agir, penser et chanter en allemand !) ou bien la version proposée aux candidates et candidats (ce serait un véritable défi pour nous Allemands de parler, penser et chanter en allemand), il s'agit à chaque fois de pointer un décalage entre une situation présente (celle de la réalité plurilinguistique et de l'hétérogénéité esthétique de l'espace germanique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle) et une situation idéale (celle d'une identité passant par la langue, la culture et la musique). Le jury a bien sûr accepté toutes les interprétations de la citation proposée, en ne tenant pas rigueur aux rares copies n'ayant pas compris « tâche », en l'occurrence, au sens de difficulté.

La citation proposait **surtout** trois verbes essentiels que les copies n'ont en général pas suffisamment interrogés. Le volontarisme manifeste de l'expression « *Parler* en allemand » renvoyait autant à l'homogénéité problématique de la langue germanique à l'époque mozartienne qu'à la place centrale des langues étrangères dans la vie intellectuelle et artistique de cette aire géographique ; « *Penser* en allemand » méritait d'être discuté (au cœur de l'*Aufklärung* germanique, traversé par des idéaux universalistes, l'expression semble postuler une spécificité allemande en la matière, voire une essence germanique, dont les conséquences sur la musique pouvaient être interrogées) ; l'expression « *Chanter* en allemand », enfin, aurait dû être davantage creusée : derrière la question linguistique (chanter des paroles allemandes) se profilait en effet la question stylistique (chanter d'une façon allemande, distincte des modèles italiens ou français). De ce point de vue, il était essentiel de montrer de potentielles disjonctions existant dans le répertoire lyrique entre la nationalité du compositeur, la langue choisie, et le style adopté.

Attention aux visions excessivement téléologiques qui voudraient que de Mozart à Wagner, l'opéra allemand se soit soustrait toujours plus aux modèles étrangers. Si *La Flûte enchantée* comprend encore des italianismes, ceux-ci restent contenus et dramatiquement signifiants ; hymne à la germanité, *Tannhäuser* reste à rebours encore fortement marqué par la dramaturgie française du grand opéra. De ce point de vue, l'opéra allemand reste bel et bien, sur toute la période considérée, un horizon idéologique.

Le jury a été déçu que la partition proposée n'ait pas été suffisamment considérée. S'il va de soi qu'il s'agit d'une épreuve de dissertation et non d'analyse, l'intégration de la partition proposée à la réflexion se révèle nécessaire. À cet égard, il est souhaitable 1) que l'extrait soit présenté en quelques phrases dès l'introduction (idéalement entre l'énoncé de la problématique et l'annonce du plan) – en l'occurrence, il était indispensable de situer d'un mot cette scène dans l'économie générale de l'opéra (passage du Venusberg aux environs de la Wartburg, changement radical d'univers poétique et musical) et de préciser les différentes sections qui le composaient ; 2) que l'extrait fasse l'objet d'un ou plusieurs développements au cours de la dissertation – en l'occurrence, le caractère composite de cette scène, sur le plan stylistique, permettait tout à la fois de mettre en valeur une esthétique du contraste (monodie/polyphonie, profane/sacré, simplicité/complexité harmonique, etc.), une tension entre germanité (chœur des pèlerins, vocalité de Tannhäuser) et universalisme (chant « naturel » du pâtre), une dramaturgie reposant à la fois sur la continuité musicale et sur la spatialisation. Le style choral n'a pas toujours été repéré dans l'écriture du chœur des pèlerins, lequel par ailleurs a régulièrement été rapporté à tort à la question du chœur antique. Les principales erreurs sont venues du solo de cor anglais, confondu avec le cor ou la clarinette (une seule copie a noté la possible influence du solo berliozien de la « Scène aux champs » dans la *Symphonie fantastique*), et plus généralement des instruments transpositeurs (plusieurs copies s'étonnent de la prétendue polytonalité résultant des armures différenciées liées à ces instruments !). On conseillera donc aux futurs candidats de ne pas négliger la préparation technique nécessaire à la juste lecture des partitions : il est préférable de témoigner d'une connaissance correcte de la musique plutôt que de multiplier les références bibliographiques érudites.

Les copies ont été généralement nourries d'exemples musicaux nombreux et riches témoignant d'une belle immersion dans un large répertoire germanique. On rappelle, s'il en est besoin, que la qualité des références est toujours préférable à leur quantité : qu'il s'agisse de la partition proposée, d'exemples pris dans les œuvres au programme ou de références extérieures, le jury doit avoir l'impression, à la lecture de la copie, que la musique est réellement entendue, à l'image de ce candidat évoquant brièvement mais efficacement « la configuration harmonico-spatiale du motif de Samiel dans le *Freischütz* (trois accords de 7<sup>e</sup> diminuées sur les temps faibles joués par les cordes basses en pizzicato, accompagnés par les timbales, sur un fond sonore en trémolo) ». Les exemples notés sont souhaitables mais ils ont régulièrement révélé l'absence de maîtrise du solfège par certains candidats ; à cet égard, les trois accords initiaux de *La Flûte enchantée* ont été bien malmenés par les copies, tantôt transcrits en *mi* majeur, tantôt copiés sans rythme ni armure, etc.

Plus généralement, de nombreuses erreurs ont cette année émaillé les copies. Au-delà des problématiques coquilles orthographiques sur des noms propres (Herder devenu Herber, Spohr devenu Spor, Sphor ou Sport), sur des expressions germaniques décisives (*romantische Oper* parfois malmené, *Volksgeist* estropié, *Volkslied* défiguré, etc.) ou sur du vocabulaire technique (« coloratour », « barython », etc.), on a noté de récurrentes confusions sur la question du *durchkomponiert* (qui ne correspond pas à une écriture « au fil de la plume » ou bien « au fil de l'émotion ») et plus généralement sur les œuvres et les genres (*Fidelio* de Beethoven pris pour un opéra italien, *Les Noces de Figaro* pour un singspiel, etc.). La bonne maîtrise des savoirs constitue bien entendu un critère discriminant entre les copies.