

RAPPORT DU JURY

CONCOURS D'ENTREE EN MUSICOLOGIE CNSMDP 2025 (ADMISSIBILITE)

Appréciation générale

Le rapport présenté dans les pages qui suivent soulignera les attendus des différents sujets proposés et apportera aux candidats de précieux éclairages sur les exigences de différentes natures qui doivent présider à la préparation de ces épreuves.

⇒ **Épreuve de commentaire d'écoute**

Le jury a apprécié la présence d'analyses formelles synthétiques sous forme de plans ou de schémas et regretté un trop grand nombre de fastidieuses descriptions linéaires.

A cet égard, il peut être utile de rappeler que, dans le cadre du commentaire d'écoute, l'argumentation ne peut s'appuyer que sur des éléments concrets, extraits de l'écoute, et ne saurait donc se limiter à un commentaire général. De la même manière, les éléments de contexte souvent proposés en introduction des commentaires ne doivent pas être sans lien avec le commentaire analytique qui suit ! Toute considération historique ou esthétique mérite d'être justifiée par son articulation avec un élément musical relevé par le candidat ou la candidate. Proposer un nom de compositeur ou de compositrice n'est pas une nécessité absolue et, le cas échéant, doit apparaître comme la déduction logique des propos qui précèdent.

Commentaire n° 1

Ravel : Sérénade grotesque

Il est conseillé aux candidats et candidates de consacrer plus de temps à la reconnaissance de repères précis (pôles, échelles, tonalités) et de partir de l'écoute plutôt que de se livrer à une surenchère de références ou à un exposé historique. Ils ou elles resteront vigilant·e·s quant aux implications tonales des formes convoquées (notamment dans le cas de la forme sonate, dont le plan tonal ne peut relever de l'arbitraire).

Les questions 2 et 3, bien que différentes, ont souvent été traitées de la même manière. Le jury a regretté que le caractère espagnol de la pièce ait été systématiquement rattaché à une harmonie un peu vague sans être traité sur le plan de l'écriture et des gestes instrumentaux.

Il a été surpris par les nombreuses affiliations de l'extrait à l'Europe de l'Est alors que la rythmique n'y invitait pas. Les liens établis avec divers nationalismes ont paru un peu risqués dans ce cadre.

Enfin, l'absence de relevé motivique s'avère problématique pour déployer une argumentation précise.

Commentaire n° 2 :

Caldara : Aria de Maddalena ai piedi di Cristo

Le jury a apprécié le relevé thématique auquel les candidates et candidats se sont astreints (chant et basse). Ont été valorisés les relevés soigneux et précis – parfois plus courts – plutôt que les survols peu lisibles, sans barre de mesure, sans métrique ou sans basse. Dans ce type de répertoire, on soulignera, outre la ligne mélodique, l'importance de la conscience harmonique.

Concernant la forme, il est regrettable de décrire la forme de la pièce sans faire référence à l'*aria da capo* avec ritournelle. Il aurait été précieux, également, de préciser la variabilité de l'organisation interne des retours de la ritournelle au sein de la forme d'ensemble.

Là encore, la tentation de trouver refuge dans un exposé d'informations historiques sans le relier à des éléments relevés dans l'écoute se révèle dommageable. Par ailleurs « l'époque baroque » ne saurait être prétexte à convoquer un vocabulaire anachronique au sein même de cette période (comme la *prima prattica* ou le *stile rappresentativo* appliqués à Caldara).

Commentaire n° 3

Mozart : Ouverture des Noces de Figaro

L'ampleur de l'exercice rendait difficile de répondre de manière détaillée à toutes les questions, ce dont le jury a tenu compte. Ne pas se perdre dans des considérations inutiles sur le livret ou l'historique de l'œuvre était d'autant plus nécessaire. Plan formel, chiffrage ainsi qu'analyse

motivique et orchestrale étaient donc au cœur de cet exercice. Au sujet de l'analyse harmonique, on attend que le ou la candidat·e puisse faire la distinction entre un emprunt impliquant des dominantes secondaires et une modulation. Attention également à la nature ornementale de la quarte et sixte (accord de passage, de broderie, etc.) dans ce langage ; on rappelle qu'elle ne doit pas être chiffrée « I » dans le contexte d'une sixte et quarte de cadence, en raison de sa fonction dominante. Enfin, on veillera à séparer fonction et chiffrage et à préciser les différents renversements des accords de septième.

Il est conseillé d'éviter les descriptions linéaires, dans l'analyse formelle comme dans le commentaire orchestral, et de privilégier un schéma de synthèse afin de gagner du temps. De même, aller à l'essentiel dans le caractère singulier ou standard des différents dispositifs orchestraux permettra d'être plus efficace (par exemple : timbales et trompettes sont habituels dans ce style, tandis que la présence de la clarinette permet de préciser la datation de la pièce).

Concernant la forme sonate, la notion de zones tonales est souvent confondue à tort avec celle de profil mélodique, notamment pour la seconde zone, composée traditionnellement de plusieurs sections. La confusion avec le rôle du pont (situé, de façon fautive, au début de la seconde zone tonale) a été fréquente. On conseille aux candidats de mieux cerner les notions de stabilité et d'instabilité de chaque zone afin de mieux percevoir leur juste articulation thématique. D'une manière générale l'analyse motivique est trop souvent laissée de côté dans son potentiel de caractérisation et de comparaison des différents éléments phraséologiques : l'analyse ne peut pas se réduire à l'étiquetage de micro-motifs.

⇒ **Dissertation**

Dans le cas de sujets se présentant sous forme d'une citation, le jury incite les candidat·e·s à s'interroger sur ses présupposés et à les reformuler d'une manière dynamique afin d'aboutir à une problématique ou un véritable questionnement. Il est nécessaire de définir, de clarifier et d'explicitier les termes clés du sujet (ici, par exemple : « artisanat », « tradition », « idéologie »...). Ont été particulièrement appréciées les copies mettant en évidence les particularités d'énonciation des sujets (le « moi » et le « on » du sujet 1) et le statut de celle ou celui qui les énonce (un interprète, un compositeur, un musicologue...).

Parmi les écueils à éviter, le découpage de la dissertation en parties trop restreintes sur le plan historique (le post-wagnérisme par exemple). Ont ainsi été valorisées les copies présentant des exemples originaux, variés, précis et issus de toute l'histoire de la musique occidentale ou non, se rapportant tant à des compositeurs qu'à des interprètes. Sortir des lieux communs (Hanslick, Wagner, Liszt ou la 2nde école de Vienne ne peuvent être les seuls exemples convoqués dans une dissertation), et se forger ses propres références est vivement conseillé par le jury.

Ne pas hésiter à annoncer le plan de la dissertation et l'articulation de ses parties, comme il est d'usage dans cet exercice. Sont toujours appréciées, enfin, les copies comportant des références bibliographiques récentes et internationales.

⇒ **Écriture**

Concernant l'épreuve d'écriture, le sujet proposé à cette session 2025 était centré sur un style classique mozartien. Sans présenter de difficultés d'harmonie particulières ni de besoins complexes en terme de réalisation, plusieurs passages délicats méritaient cependant d'être traités avec soin et permettaient d'apprécier la bonne perception du rythme harmonique des candidats, leur capacité à identifier et comprendre la différence entre notes étrangères et notes réelles (modulantes ou non), ainsi que leur capacité à conduire tonalement certains emprunts qui ne laissaient ici pas la place à une oreille approximative ou à une tendance à harmoniser « par déduction logique » uniquement.

Une attention particulière devait être portée à la forme :

- Le 1^{er} thème contenait deux sections « antécédent-conséquent » au ton principal. Le conséquent faisait usage de la 5^{te} augmentée mozartienne en tant que note de passage mes.8, devenant appoggiature mes. 9. Il ne s'agissait en aucun cas d'une modulation en fa# mineur !
- Le 2^e thème, au ton homonyme mineur, présentait un contraste fort en termes de caractère, avec une tessiture grave du V.1 qui obligeait à réfléchir à la façon de l'accompagner tant au quatuor qu'au piano. Il s'achevait par un épisode de transition servant à ramener la dominante précédant la réexposition du 1^{er} thème. Cette courte transition nécessitait l'utilisation d'une sixte augmentée

(mes.15) et permettait au candidat de montrer une gestion instrumentale de l'attente sur pédale de V^e degré (mes.16-17).

- La reprise du 1^e thème présentait plusieurs modifications : le motif de l'antécédent au V.1 (mes.18-23) était remplacé par un accompagnement (*sotto voce*) qui invitait à confier le motif mélodique initial à un autre instrument, tandis que le conséquent présentait désormais un emprunt à la sous-dominante (mes. 24, 25) avec une continuation cadentielle marquée par un usage abondant de notes étrangères (mes. 26) qui ont parfois dérouté les candidats.

Du point de vue de l'harmonisation, le caractère enjoué, rapide et volontiers volubile incitait le candidat à privilégier une harmonisation simple évitant les sophistications, et un rythme harmonique pas trop rapide.

Du point de vue rythmique : maintenir un dynamisme constant et une écriture « rebondissante » (tant au clavier pour une réalisation en duo qu'aux cordes dans une réalisation pour quatuor) était essentiel, tout en évitant le mouvement de doubles croches aux cordes, à la rigueur tolérable au piano pour la réalisation des arpèges.

Un contraste devait être trouvé avec le second thème « *Minore* ». Ce contraste pouvait affecter soit l'instrumentation, soit la rythmique, soit la tessiture et le caractère de l'accompagnement, soit tout cela à la fois ! Les syncopes ont semblé particulièrement adaptées à ce passage pour plusieurs candidats.

Enfin, des tournures instrumentales typiques utilisant des doublures mélodiques (entre V1 et V2 notamment) pouvaient être valorisées, de même que l'utilisation de brefs motifs en arpèges (en croches, motiviques, issus du 1^e thème) lors des conduits ou pour certaines zones d'accompagnement. Une attention particulière devait être montrée envers les zones cadentielles et leurs réalisations classiques typiques (mes. 9-10 et 27-29).

Dans l'ensemble, les candidats se sont montrés plutôt bien préparés à cette épreuve, mais l'on décèle encore trop d'incompréhension face à l'organisation générale d'un texte musical, une maîtrise trop sommaire (parfois réellement défaillante !) du langage tonal, et l'absence de pratique dans l'écriture pour quatuor. À ce titre, ceux qui ont choisi l'écriture pour piano ont souvent réussi à produire une réalisation plus convaincante du point de vue des types d'accompagnement choisis, et de la manière avec laquelle les instruments interagissent entre eux. Concernant spécifiquement l'écriture d'une partie de piano accompagnante, sauf configurations spécifiques, on rappellera que cette dernière doit toujours conserver son propre intérêt et une part de sonorité autonome : la rythmique doit y être complémentaire (ou adaptée) à celle de l'instrument soliste, les harmonies doivent y être complètes (on n'omet normalement pas la tierce dans les accords dédiés à cet instrument même si le soliste joue déjà cette note !) et les voix intérieures peuvent doubler la mélodie d'un autre instrument, y compris des sensibles et des septièmes si la sonorité résultante est satisfaisante.

Les meilleures copies pour quatuor ont su donner à cette formation, en plus d'un cheminement formel et harmonique maîtrisé, une écriture vivante et dynamique, utilisant avec inventivité les tessitures et les respirations de la basse notamment, l'écriture à trois voix dans certains passages, des doublures adéquates entre V.1 et V.2, une bonne gestion des arpèges et des motifs d'accompagnements, une caractérisation intéressante de la partie « *Minore* ».