

**Département
Musicologie et analyse**

**Annales
des concours d'entrée**

**Cycle préparatoire
Sujets de dissertation
(2012-2016)**

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Département musicologie et analyse
Cycle préparatoire de musicologie
Concours d'entrée 2012-2013
Admission / Sujets de dissertation

Sujet n° 1

« L'un des bouleversements les plus radicaux de l'histoire de la musique s'est produit vers 1600 [...] Jusque-là, la musique religieuse et profane – motets et madrigaux – étaient en principe écrite à plusieurs voix homophoniques, mais le plus souvent polyphoniques dans le style polyphonique en imitation. Le texte était la plupart du temps incompréhensible car les mots ne sonnaient pas simultanément dans les différentes voix. Ce n'était du reste pas là l'élément essentiel ; l'œuvre d'art véritable était la relation raffinée des différentes voix indépendantes entre elles, l'image polyphonique complexe », vous commenterez ces propos de Nikolaus Harnoncourt (*Le Dialogue musical, Monteverdi, Bach et Mozart*, Gallimard, 1985, p. 24).

Sujet n° 2

« La vraie leçon de Beethoven n'était donc pas de conserver l'ancienne forme ; pas davantage, l'obligation de remettre les pieds dans l'empreinte de ses premiers pas. Il fallait regarder par les fenêtres ouvertes sur le ciel libre : on me paraît les avoir fermées à peu près pour jamais ; les quelques géniales réussites dans le genre excusent mal les exercices studieux et figés qu'on dénomme, par habitude, symphonie. »

Vous discuterez le point de vue exprimé par Debussy dans l'article *A la Société Nationale, Concert d'orchestre du 16 mars* (*La Revue Blanche*, 1^{er} avril 1901) paru dans *Monsieur Croches et autres écrits* (Gallimard, 1987, p. 25) à propos de la succession beethovénienne.

Sujet n° 3

« L'humour est comme l'esprit d'enfance, une pudeur naturelle à l'égard du pathos déclamatoire, une façon de résister au sérieux pontifiant des rhéteurs. Loin de se confondre avec la sécheresse, l'humour est bien plutôt un alibi de la tendresse émue : il permet à Debussy, à Ravel, à Satie, à Séverac de dire des choses sérieuses et graves sans avoir l'air d'y toucher, et pour ceux-là seuls qui sont capables de les comprendre » écrit Vladimir Jankélévitch dans *La Présence lointaine* (Paris, Editions du Seuil, 1983, p.133). Que pensez-vous de cette relation particulière entre destinataire et destinataire en musique à propos de l'humour ou d'autres sentiments ou idées.

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Département musicologie et analyse
Cycle préparatoire de musicologie
Concours d'entrée 2013-2014
Admission / Sujets de dissertation

Sujet n° 1

« L'instrument permet à la musique d'être vivante, d'être réelle. Les instruments sont d'abord des objets techniques, souvent très ingénieux et dépositaires d'une incroyable richesse musicale et extra-musicale. L'humanité dispose, dans les milliers d'instruments de musique qu'elle a inventés et fabriqués, d'un extraordinaire archivage matériel de ses techniques, des formes de sa sensibilité visuelle et sonore, de ses croyances et de ses rêves. Car une société ne se caractérise pas moins par ses instruments de musique que par ses institutions politiques et ses croyances religieuses, lesquelles se passent d'ailleurs rarement de musique. »

Commentez cette idée exposée par le philosophe français Bernard Sève dès l'introduction de son dernier ouvrage : *L'Instrument de musique. Une étude philosophique* (Paris, Seuil, mars 2013, p. 17).

Sujet n° 2

« Si l'on jette un regard un peu rapide sur l'histoire complexe de la musique occidentale, on peut en retirer l'impression globale qu'elle a surtout été une longue et tortueuse aventure conduisant à la victoire de ce que l'on appelle la musique pure. Vingt siècles ont dû s'écouler pour que finalement triomphe la musique en tant que forme d'expression complètement autonome, en tant que langage capable de se suffire à lui-même sans l'aide ni le soutien d'autres expressions artistiques ! Les nombreuses polémiques et controverses qui ont jalonné l'histoire de la musique ont le plus souvent porté sur la relation problématique qu'entretiennent musique et langage verbal et sur la suprématie de l'une ou de l'autre. Le triomphe de la musique instrumentale pure aurait dû mettre un terme à ces *querelles* : la musique semblait s'être libérée de sa sujétion à la parole pour pouvoir enfin, débarrassée de ce fardeau, prendre son essor dans le ciel pur des sons. »

Que pensez-vous de cette idée développée par le musicologue italien Enrico Fubini dans un article de 2004 intitulé : « Langage musical et langage verbal : quelle relation ? » (publié dans : *Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire*, sous la direction d'Alessandro Arbo, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 47-56) ?

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Département musicologie et analyse
Cycle préparatoire de musicologie
Concours d'entrée 2014-2015
Admission / Sujets de dissertation

Sujet n° 1

« La découverte de l'authentique musique paysanne hongroise est pour Bartók un violent choc esthétique. Il entrevoit immédiatement l'effet salvateur de ces airs archaïques, qui offrent enfin une issue à ce monde tonal que ni les accords altérés de Wagner et de Strauss, ni les épices du *verbunkos* n'avaient trouvée : "Tout ce travail d'étude sur la musique paysanne fut pour moi d'une importance capitale, car cela m'amena à comprendre comment me libérer complètement de la tyrannie des modes majeurs et mineurs, expliquera-t-il dans une autobiographie publiée en allemand en 1921, et deux ans plus tard en hongrois. [...] Il m'apparut clairement que les modes anciens, que nous n'utilisons plus dans notre musique savante, n'avaient rien perdu de leur viabilité. Cette nouvelle manière d'employer la gamme diatonique [...] eut pour conséquence finale l'utilisation totalement libre de chaque son de notre gamme chromatique de douze sons." »

A partir de l'exemple de Bartók - mis en perspective par la musicologue Claire Delamarche dans son article « Bartók et Kodály : aux sources de la musique populaire » (dans *Musique, filiations et ruptures*, Paris, Cité de la musique, 2005, p. 132-133) - discutez plus généralement du rapport entre musique populaire et musique savante, d'un point de vue historique autant que technique et stylistique, en vous appuyant sur différents répertoires et sur des exemples précis.

Note : le texte de Bartók est extrait de son « Ónéletrajz » (Autobiographie), *Bartok Béla irásai* (Ecrits de Béla Bartók), vol. 1, Budapest, Zeneműkiadó, 1989, p. 32-33. Traduction de Claire Delamarche.

Sujet n° 2

« A mesure que la musique instrumentale progresse, se développe, se dégage des premières entraves, elle tend à s'empresdre de plus en plus de cette idéalité qui a marqué la perfection des arts plastiques, à devenir non plus seulement une simple combinaison de sons, mais un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés ; tout ce qui échappe à l'analyse ; tout ce qui s'agite à des profondeurs inaccessibles de désirs impérissables, de pressentiments infinis... »

Développez les enjeux stylistiques et esthétiques que soulève cet extrait de la préface à *L'Album d'un voyageur* (1837) de Franz Liszt. Montrez en quoi son œuvre se fait le reflet de cette conception, et élargissez votre propos en vous appuyant sur d'autres compositeurs et des œuvres de référence dans une perspective historique.

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Département musicologie et analyse
Cycle préparatoire de musicologie
Concours d'entrée 2015-2016
Admission / Sujets de dissertation

Sujet n° 1

Le concept de *virtù* est au XVIII^e siècle étroitement associé à la notion de virtuosité. Dans son *Dictionnaire de la musique*, Sébastien de Brossard propose en 1703 la définition suivante :

« *Virtù* veut dire en italien, non seulement cette habitude de l'âme qui nous rend agréables à Dieu et qui nous fait agir selon les règles de la droite raison ; mais aussi cette supériorité de génie, d'adresse ou d'habileté, qui nous fait exceller, soit dans la théorie, soit dans la pratique des Beaux-arts. [...] C'est de là que les Italiens ont formé les adjectifs *virtuoso* ou *virtudioso*, pour nommer ou pour louer ceux à qui la Providence a bien voulu donner cette excellence ou cette supériorité. Ainsi, selon eux, un excellent peintre, un habile architecte, etc. est un *virtuoso*, mais ils donnent plus communément et plus spécialement cette belle épithète aux excellents musiciens, et entre ceux-là, plutôt à ceux qui s'appliquent à la théorie ou à la composition de la musique, qu'à ceux qui excellent dans les autres arts, en sorte que dans leur langage, dire simplement qu'un homme est un *virtuoso*, c'est presque toujours dire qu'il est un excellent musicien. »

En vous appuyant sur différents répertoires (dans des perspectives historiques plus larges) et des exemples précis, vous discuterez la perception proposée ici des rapports entre musique et virtuosité.

OU

Sujet n° 2

« En tant que lié à un style, ou plus exactement à un ensemble de styles, *moderne* a signifié quasiment pendant tout le XX^e siècle *nouveau*, anticlassique, antitraditionnel : *musique moderne* et *musique nouvelle* étaient deux expressions équivalentes. Jusque dans les années 1980, époque et style modernes se recouvraient au point de s'identifier, la période 1860-1980 étant alors considérée comme une succession d'innovations esthétiques, avec deux pics d'activité : les années 1905-1914 et les années 1950-1970. Tandis qu'aujourd'hui le mot *postmodernité* semble indiquer que la modernité est derrière nous, sans que l'on sache clairement d'un point de vue stylistique si le préfixe indique un rejet ou un dépassement. Pour ceux qui entendent dans postmoderne *antimoderne*, la modernité est morte dans les années 1980. Pour ceux qui entendent dans postmoderne *ultramoderne*, la modernité est au contraire, sous le couvert d'un nouveau mot, au maximum de sa vitalité. Où finit donc la modernité, si elle finit ? Et où commence-t-elle ? ».

Éléments d'esthétique musicale, dir. C. Accaoui, Actes Sud/Cité de la musique, 2011, p. 338.

À partir de ces réflexions, commentez quelques enjeux fondamentaux de la musique du XX^e siècle (en citant des œuvres de référence), et discutez quelques problématiques vous paraissant essentielles concernant le rapport à la modernité (vous pourrez puiser des exemples à d'autres périodes de l'histoire de la musique).

Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris
Département musicologie et analyse
Cycle préparatoire de musicologie
Concours d'entrée 2016-2017
Admission / Sujets de dissertation

SUJET 1

« Que peut bien vouloir dire *Musique Nouvelle* ? On entend certainement définir ainsi une musique qui, tout en restant de la musique, diffère complètement de tout ce qui l'a précédée. Evidemment, cette musique nouvelle doit exprimer quelque chose qui n'a pas déjà été exprimé en musique. Evidemment, s'il s'agit d'un art de haute qualité, cette musique nouvelle ne doit mettre en lumière que des conceptions dignes d'être connues mais restées jusque-là inconnues. Car il n'est pas de chef-d'œuvre qui n'ait apporté un message nouveau à l'humanité, il n'est pas de grand artiste qui se soit dérobé à ce devoir. Tel est le code de la véritable grandeur en matière d'art. Dans toutes les œuvres des grands maîtres, nous relèverons toujours ce caractère de nouveauté, qu'il s'agisse de Josquin des Prés, de Bach, de Haydn ou de n'importe quel génie. »

Arnold Schönberg, « La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée » (1946), dans *Le style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 94.

Commentez et discutez cette position de Schönberg en centrant votre propos sur la musique du début du XX^e siècle (aucune restriction géographique).

OU

SUJET 2

« Se libérer de la tyrannique influence italienne pour faire œuvre personnelle et, si possible, nationale, dans une société déterminée : tel était le problème musical qui se posait, au début du XIX^e siècle, dans les différents pays et qui fournirait un assez bon point de vue pour exposer l'histoire de chacun d'eux dans le domaine de l'art lyrique. »

Pensez-vous que cet argument invoqué par Jules Combarieu dans son *Histoire de la musique* rédigée en 1919 (Tome III : courants et tendances au XIX^e siècle, p. 223), soit suffisant pour comprendre l'histoire de l'opéra en France et en Allemagne dans la première moitié du XIX^e siècle ?