

**MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE**

**SECRETARIAT GENERAL**

**DIRECTION GENERALE DES RESSOURCES HUMAINES**

**AGREGATION**

**SECTION MUSIQUE**

**CONCOURS EXTERNE**

**Session 2010**

**Rapport de Monsieur Vincent MAESTRACCI  
Inspecteur général de l'éducation nationale  
Président du jury**

## SOMMAIRE

<b>Composition du jury</b> .....	3
<b>Préambule</b> .....	4
<b>Admissibilité</b> .....	9
Epreuve de dissertation .....	10
Epreuve d'harmonisation .....	17
Epreuve technique .....	23
Eléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité .....	42
<b>Admission</b> .....	43
Leçon .....	44
Direction de chœur .....	50
Pratique instrumentale .....	55
Commentaire d'une œuvre musicale .....	63
<b>Données statistiques agrégation externe - section musique</b> .....	<b>Erreur ! Signet non défini.</b>

## Composition du jury

### Directoire

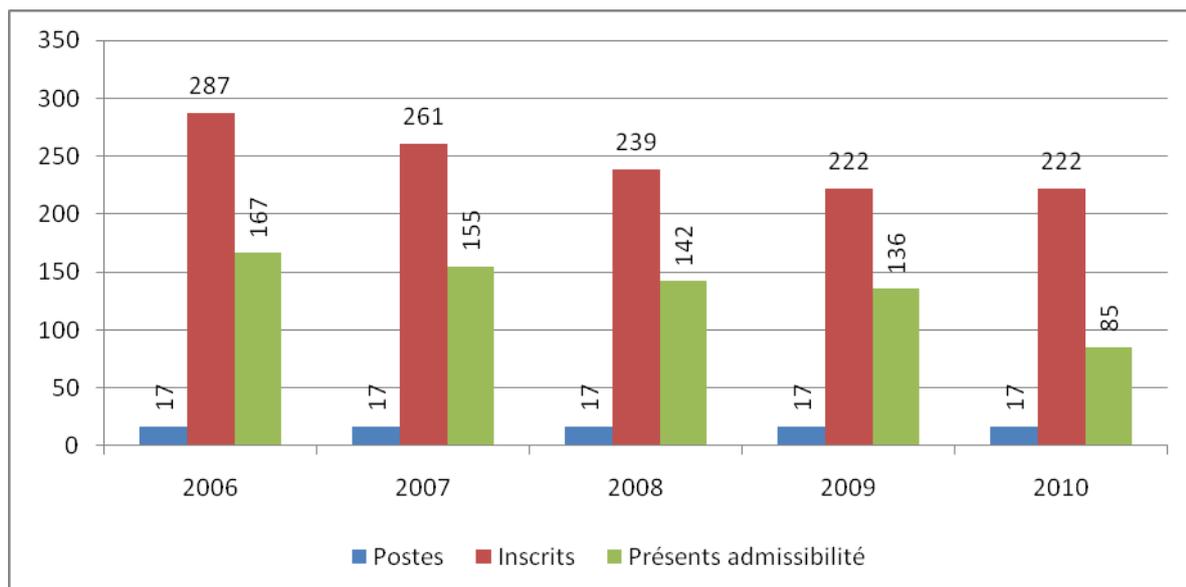
Monsieur	Vincent	MAESTRACCI	IGEN – Président du concours
Madame	Marie-Noëlle	MASSON	Maître de conférences – Vice-présidente du concours

### Jurés

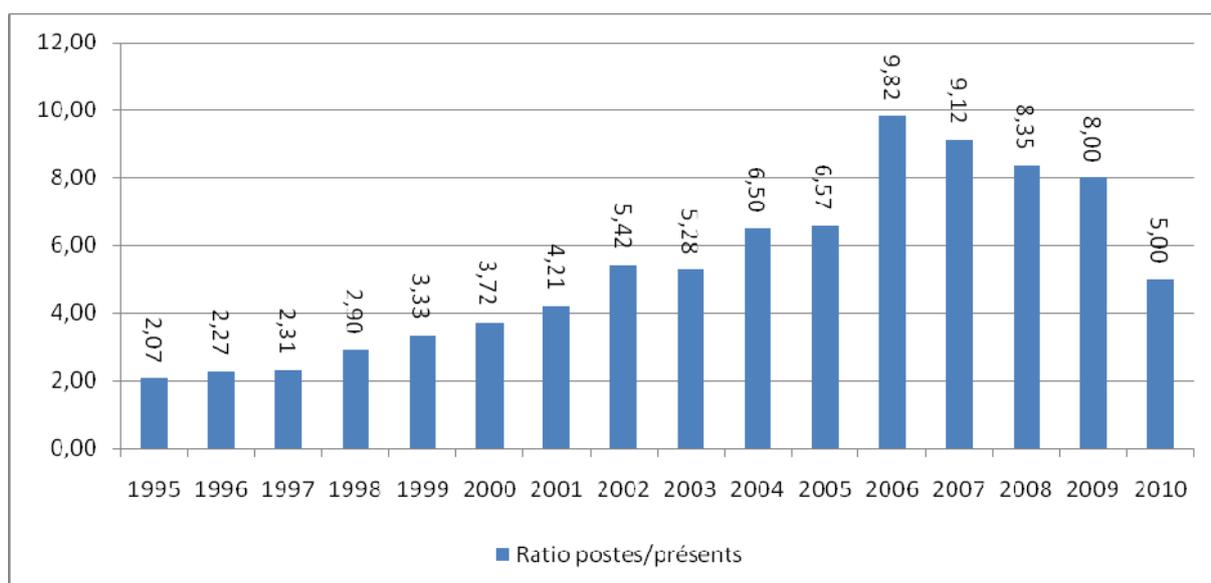
Madame	Violaine	ANGER	Maître de conférences
Monsieur	Yves	BALMER	Professeur agrégé
Monsieur	Philippe	BAZIN	IA-IPR
Monsieur	Xavier	BISARO	Maître de conférences HDR
Madame	Muriel	BOULAN	Professeure agrégée
Monsieur	Philippe	CATHE	Maître de conférences
Monsieur	Vincent	COTRO	Maître de conférences HDR
Monsieur	Joseph	DELAPLACE	Professeur agrégé
Monsieur	Jean-Charles	DONNIO	Professeur agrégé
Monsieur	Jean-Joël	DUCHESNE	Professeur agrégé
Monsieur	David	FIALA	Maître de conférences
Monsieur	Cédric	GARDE	Professeur agrégé
Madame	Amanda	HASCHER	Professeure agrégée
Monsieur	Patrice	LATOURE	Professeur agrégé
Madame	Isabelle	LEMOYNE	Professeure agrégée
Monsieur	Vincent	MANAC'H	Professeur agrégé
Madame	Christine	MASSE-GUÉPRATTE	Professeure agrégée
Madame	Olga	MOLL	Professeure agrégée
Monsieur	Philippe	POISSON	Professeur agrégé
Monsieur	Yves	RAUCH	IA-IPR
Madame	Béatrice	REPECAUD	Professeure Fonction publique et territoriale.
Madame	Nathalie	RONXIN	Professeure agrégée
Madame	Ghislaine	TESSADRI	IA-IPR

## Préambule

Comme les années précédentes<sup>1</sup>, la session 2010 de l'agrégation externe de musique proposait au recrutement dix-sept postes de professeurs agrégés stagiaires. Après s'être progressivement effrité au fil des quatre dernières années, le nombre de présents aux épreuves d'admissibilité a sensiblement baissé lors de cette session. Cette baisse est surprenante au regard de la relative stabilité des inscrits depuis plusieurs années, stabilité absolue entre les sessions 2009 et 2010.



Cependant, si l'on observe sur quinze ans l'évolution du ratio postes ouverts / candidats présents aux épreuves d'admissibilité, il apparaît que la session 2010 maintient à ce seul titre un haut niveau de difficulté qui n'a été dépassé que durant les sessions les plus récentes du concours.



<sup>1</sup> Depuis la session 2006

Le rapport général présente pour chaque épreuve et, plus globalement, pour l'ensemble du concours des éléments statistiques complémentaires. Les moyennes des épreuves, la répartition des notes ou encore les barres d'admissibilité et d'admission sont cependant à considérer avec toute la prudence qui s'impose. Si, de ces points de vue, une fine comparaison des trois dernières sessions peut laisser penser que le niveau des candidats a légèrement baissé, il faut immédiatement nuancer cette première appréciation par la prise en compte de plusieurs considérations.

- Une moyenne générale (qu'elle concerne l'ensemble des inscrits, l'ensemble des admissibles ou l'ensemble des admis) ne présume en rien de la répartition des notes sur l'échelle de notation ; celle-ci peut être telle qu'elle faussera très largement la portée significative de la note moyenne.
- Les barres d'admissibilité comme d'admission n'ont aucune valeur absolue : elles sont induites par le nombre de candidats qu'il est réglementairement possible de déclarer admissibles puis admis.
- Sur plusieurs sessions successives, les sujets proposés aux candidats à chaque étape du concours, s'ils respectent scrupuleusement les exigences posées par la définition des épreuves, ne peuvent être précisément classés sur une échelle de difficulté. Pour le jury et lors de chaque session, l'essentiel reste de garantir des sujets permettant équitablement aux candidats de faire valoir les compétences et connaissances construites durant leur formation pratique et intellectuelle. Et, bien entendu, cette préoccupation induit un lourd travail d'élaboration des sujets de l'admissibilité, ceux-ci devant être très régulièrement renouvelés durant les cinq jours d'épreuves.

Ainsi, bien plus que la lecture des statistiques particulières et générales, c'est celle des rapports de chaque épreuve qui éclairera au mieux les futurs candidats à l'agrégation sur les exigences élevées de ce concours. Permettons-nous ici, en préambule, d'en souligner quelques aspects.

Quelle qu'en soit la section disciplinaire, le concours de l'agrégation recrute des professeurs stagiaires de haut niveau culturel et intellectuel et dont les compétences techniques spécifiques sont solidement étayées de connaissances larges et diversifiées. Chaque jury évalue également la capacité potentielle des candidats à projeter ces acquis dans une diversité de missions d'enseignement, potentialités qui seront ensuite concrétisées d'une part lors de l'année de stage qui suit le concours<sup>2</sup>, d'autre part au fil de l'expérience acquise. En conséquence, si l'agrégation est incontestablement un atout pour mener une carrière riche et diversifiée au sein de la fonction publique d'Etat, elle est aussi une première garantie – et un premier critère – pour nombre de recruteurs internes voire externes souhaitant s'associer les compétences d'un cadre de haut niveau.

---

<sup>2</sup> Au terme de l'année de stage qui suit l'obtention du concours, sur avis de l'Inspection générale de l'éducation nationale, le Recteur d'académie arrête, soit la titularisation du professeur stagiaire, soit le renouvellement de l'année de stage, soit son licenciement (ou son retour au sein de son corps d'origine).

Cette perspective éclaire à rebours une exigence essentielle du concours sur laquelle il nous faut tout d'abord insister. Un candidat à l'agrégation doit faire preuve d'une intelligence avérée dans sa capacité à analyser, problématiser et synthétiser des données, et dans son aisance à argumenter et à dialoguer à partir d'une juste compréhension des questions qui lui sont posées. Il doit tout autant manifester une autorité adaptée à la diversité des contextes auxquels il est confronté : autorité de la pensée dans la rédaction d'un devoir écrit, autorité d'un exposé oral témoignant, là encore, d'une pensée construite, mais également d'une maîtrise de la prise de parole, autorité enfin face à un groupe qui, en l'espèce (le chœur), ne demande qu'à être convaincu.

Cet ensemble de dispositions et de compétences se construit patiemment, certainement durant l'année de préparation au concours mais nécessairement en amont. Il n'est en effet jamais trop tôt pour développer chacune de ces compétences. *In fine*, cette posture, dès lors qu'elle se construit bien en amont du concours, permet, durant l'année précédente, de concentrer sa préparation sur les exigences particulières qui font l'originalité de l'agrégation de musique.

Sur ce second point, l'exigence d'une culture solide, précise, ample et structurée est incontestable. Si elle doit articuler de larges connaissances sur la musique, son histoire et ses périodes clefs, ses techniques et ses langages, ses esthétiques de références ou encore sa géographie, elle doit aussi disposer de multiples références au sein de « l'histoire des arts, des idées et des sociétés ». Plusieurs épreuves du concours sollicitent ces acquis, qu'il s'agisse de la dissertation à l'admissibilité, de la leçon ou du commentaire à l'admission. Pour autant, il serait malvenu de considérer que les épreuves à caractère plutôt technique pourraient s'en dispenser. Ecrire la musique ne relèvera jamais exclusivement de l'application de règles ou recettes, aussi nombreuses et connues du candidat soient-elles. Faire interpréter une partition à un chœur supposera d'en construire une juste intelligence artistique reposant sur la prise en compte du contexte esthétique qui a présidé à sa création. Pour être convaincante, une improvisation vocale et/ou instrumentale fera appel à de nombreuses références, suffisamment maîtrisées pour être convoquées et mises en œuvre dans l'action musicale par le candidat.

En complément de ce second point, il nous faut impérativement insister sur la connaissance des œuvres. Décider d'engager, post baccalauréat, un cursus de formation musicale au sein d'un département de musique et musicologie doit immédiatement provoquer une « quasi addiction » à la musique. La pratiquer sous des formes variées, la lire, l'écouter toujours, doit construire une familiarité avec la musique à toute épreuve. C'est ainsi que seront connues les œuvres canoniques du répertoire savant occidental devenant alors autant de jalons auxquels il est toujours possible de se référer. C'est ainsi que seront progressivement intégrés de nombreux repères esthétiques permettant de finement situer les musiques inconnues (car, toujours, il y en aura !). C'est ainsi que chaque candidat prendra la mesure de la diversité des musiques, des langages, des contextes de création et de réception, et finalement des multiples cultures qui génèrent la musique aujourd'hui. Et c'est ainsi que chaque candidat, au moment d'une épreuve de l'agrégation, saura opportunément enrichir son propos de multiples références qui, articulées, le renforceront tout en l'illustrant ; et c'est ainsi qu'il

convaincra le jury de la qualité de ses connaissances, de sa capacité à les mobiliser, *in fine* de la maîtrise de sa pensée.

Pour conclure sur ce point, soulignons que le programme limitatif du concours ne vise qu'à encadrer la préparation de l'épreuve de dissertation puis le contenu du sujet proposé à l'épreuve de dissertation. Il serait bien imprudent d'en sur-interpréter les vertus, notamment pour réduire le périmètre des savoirs potentiellement mobilisables par l'épreuve de leçon ou encore celle du commentaire d'écoute. Session après session, quel que soit le programme de la dissertation, les exigences précédentes restent totalement valables. Musique occidentale savante - et tout autant celles relevant du Moyen-âge, de la Renaissance ou de la période baroque que celles des périodes classique et romantique généralement mieux abordées -, musique non occidentales, musiques de tradition orale, musiques électronifiées (du rock à la musique électroacoustique) du XXe siècle, tous univers musicaux aujourd'hui si aisément accessibles doivent être familiers d'un candidat à l'agrégation de musique. Cette familiarité – qui ne s'apparente en aucun cas à une ambition de savoirs encyclopédiques – apportera au candidat une sensibilité et des références qu'il aura toujours l'opportunité de mettre en œuvre durant les épreuves d'admissibilité puis d'admission.

Une autre capacité importante, exigée par chaque épreuve d'admission du concours, reste la maîtrise vocale du candidat. On ne le redira jamais assez, la voix est l'instrument déterminant de la réussite professionnelle d'un professeur, que celui-ci enseigne au collège, au lycée ou à l'université. Un chœur aura toujours besoin de s'appuyer sur un modèle vocal solide et convaincant pour construire un projet d'interprétation ; un professeur gagnera toujours à multiplier les exemples vocaux pour renforcer son commentaire d'une œuvre écoutée et, surtout, pour conduire son auditoire à en percevoir les caractéristiques essentielles. En outre, tous les professeurs expérimentés en témoigneront, la voix s'adapte comme nul autre outil à la diversité des situations pédagogiques.

Durant le concours, au-delà des épreuves de direction de chœur et de pratique instrumentale<sup>3</sup>, les quatre épreuves d'admission convoquent la maîtrise vocale du candidat. Ainsi la leçon s'enrichit-elle aisément de nombreux exemples chantés lorsque le commentaire d'écoute – cas d'école s'il en est – ne peut s'en passer. Dès lors qu'un étudiant vise à travailler dans le domaine de la médiation de la musique, l'acquisition d'une solide compétence vocale doit faire l'objet d'une quête incessante. Chanter en chœur et en petit ensemble, chanter en soliste en étant accompagné, chanter en s'accompagnant mais chanter tout autant a *cappella*, chanter dans des styles divers (de la voix lyrique au répertoire des variétés contemporaines), toutes expériences de la vocalité constituent les étapes d'un parcours nécessaire avant de devenir des compétences indispensables aux missions d'un professeur. Avant même d'être candidat à l'agrégation, un étudiant qui s'y destine doit multiplier les occasions de diriger des ensembles afin de maîtriser les divers aspects de cette responsabilité. Il doit développer sa gestique, être attentif à sa posture et à l'engagement de son corps, il doit apprendre à écouter et à analyser les difficultés rencontrées par les choristes, il doit apprendre à remédier – sinon

---

<sup>3</sup> Sauf à considérer la pratique instrumentale comme une pratique musicale générique, cette épreuve est improprement nommée. Elle devrait plus justement s'intituler « Epreuve de pratique instrumentale et vocale ».

contourner – instantanément les contraintes physiologiques de certains choristes, etc. Si elle devient effective sur le long cours de la formation d'un étudiant en musique et musicologie, cette préoccupation sera un incontestable atout pour la réussite aux épreuves d'admission et, dans tous les cas, apportera une assise professionnelle à nulle autre pareille dans la plupart des situations d'enseignement que le professeur sera ensuite amené à rencontrer.

\*\*\*

Ces grandes lignes directrices qui définissent les exigences de l'agrégation de musique et qui, nous le souhaitons, devraient avoir une incidence forte sur le parcours des formations universitaires y conduisant, sont contextualisées et approfondies dans chacune des sous-parties qui constituent le présent rapport général. Nous engageons les futurs candidats comme ceux qui ont la responsabilité de leur formation à en prendre toute la mesure afin de préparer avec les meilleures chances de réussite les prochains concours de l'agrégation.

Vincent Maestracci  
IGEN  
Président du Jury

# Admissibilité

**Agrégation de musique**  
**Concours externe - Session 2010**

Epreuves d'admissibilité

**Epreuve de dissertation**

**Texte réglementaire**

1° **Dissertation** : cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à solliciter ses connaissances sur la musique en rapport avec l'histoire des autres arts, des idées et des civilisations (durée : six heures ; coefficient 1).

Un programme de trois questions est publié au Bulletin officiel de l'éducation nationale. L'une des questions porte sur une notion ou une composante du langage musical étudiée à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents.

Les deux autres sont centrées chacune sur une période historique, un courant esthétique, une forme, un genre ou un auteur.

Arrêté du 12 septembre 1988 – annexe I (modifiée par les arrêtés des 10 juillet 2000 et 21 juillet 2003).

**Programme limitatif publié au B.O.**

- **Révolutions et musique**

De l'Ars nova au XXI<sup>e</sup> siècle, la contestation d'un ordre ancien se décline en musique de diverses manières. Selon les lieux et les époques, il existe toute une gamme de « révolutions » pouvant aller de la transformation douce au changement radical, ou de la sortie progressive d'une tradition à une véritable rupture de langage.

L'étude de ces ruptures et de ces transformations sera conduite en référence à l'histoire des arts, des idées, et des sociétés.

- **Paris et la musique à l'époque des Ballets russes.**
- **Nouvelles pratiques musicales et statut des arts au sein des réformes religieuses, de la fin du Concile de Trente à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.**

(BO spécial n° 6 du 25 juin 2009)

**Sujet proposé**

Dans une lettre écrite autour de 1645, Ismaël Boulliau décrit, à l'intention d'un correspondant français, la musique qu'il entendit lors d'un voyage à Venise :

Il faut encore reconnoître que les Italiens sçavent fort bien accommoder la qualité du chant à celle des paroles, c'est-à-dire : à des paroles tristes, un chant plaintif ; à des mouvemens de cholère ou de caprice, ils donnent des mouvemens de la voix convenables. Je ne peux les excuser en une chose, qui est que leur Musique d'église, dans les Mouvemens, n'est pas assez grave, et est plus propre à faire danser qu'à exciter à dévotion, ce qui vient de vouloir trop représenter, par le mouvement de la voix, la vertu & force des paroles & leur qualité [...].\*

Vous vous interrogerez sur les rapports entre cette appréciation et, d'autre part, les nouvelles pratiques musicales et le statut des arts au sein des réformes religieuses de la fin du Concile de Trente à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

\* Cité par Denise LAUNAY, « La musique à Venise vers 1645 : Ismaël Boulliau, astronome français mélomane et voyageur », *Revue de musicologie*, LXXVII/2 (1991), p. 276-277.

## Rapport

Qu'il s'agisse du fond ou de la forme, les correcteurs de la dissertation ont rencontré, lors de cette session, une grande part des qualités et défauts relevés à l'occasion des sessions précédentes. Cette première remarque offre l'occasion de rappeler, aux futurs candidats à l'agrégation, l'intérêt de consulter les rapports de jury antérieurs, tant les différences dans le contexte et la formulation d'exigences identiques peuvent les conduire à une imprégnation plus complète des attendus de cette épreuve centrale du concours.

Cette continuité ne masque pas l'impression dominante d'une baisse du niveau général des dissertations dont beaucoup (ce qui en est un signe externe flagrant) atteignent péniblement les deux copies doubles. Cette apparente concision, incompatible en réalité avec la richesse des contenus et de l'argumentaire requis à ce niveau, masque les deux principales lacunes observées chez les candidats et développées ci-après : une réflexion superficielle et simplificatrice d'une part, des savoirs musicaux et musicologiques réduits à l'extrême d'autre part.

### Technique de dissertation

On rappellera ici l'exigence méthodologique qui s'applique dès lors que le sujet proposé repose, comme c'est le plus souvent le cas, sur une citation. Bien que de multiples approches soient possibles, cette dernière doit faire l'objet d'une contextualisation, d'une explicitation fine, enfin d'une problématisation dans le sens du libellé proposé : « Vous-vous interrogerez sur les rapports entre cette appréciation et, d'autre part, les nouvelles pratiques musicales et le statut des arts au sein des réformes religieuses de la fin du Concile de Trente à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. » De trop nombreuses copies se sont contentées d'« utiliser » la citation en introduction et en conclusion (mais pas toujours) comme pour donner au texte la couleur ou le parfum du sujet, sans pour autant proposer autre chose que la restitution plus ou moins ordonnée d'un cours. Cette démarche a permis à beaucoup de candidats de faire l'économie de l'analyse des propos d'Ismaël Boulliau et de faire l'impasse sur certains aspects de son texte pour développer, en toute tranquillité, les points sur lesquels ils se sentaient le plus à l'aise. Une paraphrase de la citation ne satisfait pas davantage aux exigences de la dissertation. Il convient, pour l'explicitier, d'en analyser soigneusement les idées principales, le vocabulaire employé, d'y repérer d'éventuelles contradictions, pour conserver autant que possible une distance critique qui viendra nourrir le plan du devoir. Vouloir à tout prix réduire une citation, en n'en retenant le plus souvent qu'une ou deux phrases, à l'expression d'une position tranchée autant que définitive ne peut conduire qu'à des surenchères simplificatrices déjà évoquées en introduction. Dans le cas du sujet proposé, cette tendance à la simplification a trop souvent conduit à considérer, à tort, la position de l'astronome voyageur comme un rejet radical et sans nuances de la représentation des paroles dans la musique d'église. Certaines dissertations ont cru bon d'adopter sans nuances le « point de vue » (ou prétendu tel) de Boulliau alors que d'autres, plus rares, ont opté pour un contrepied systématique. La dissertation verse alors dans une distribution de bons ou mauvais points au ton parfois moralisant. Rappelons que l'exercice de la dissertation n'a jamais eu pour objectif

l'exposé de tel ou tel positionnement du candidat, mais doit permettre d'évaluer sa maîtrise de l'argumentation et son sens de la nuance.

Succédant à une analyse fine de la citation, la problématisation attendue en introduction doit elle-même déboucher sur un plan clairement annoncé et scrupuleusement respecté. Cependant, ce plan ne saurait se confondre avec une série de questions, comme cela a été parfois constaté à l'occasion de cette session comme des précédentes. Si la tournure interrogative peut convenir au recensement de plusieurs questions dégagées comme centrales dans le sujet, le plan doit, non seulement y inscrire une hiérarchisation, mais aussi annoncer fermement les étapes de la réflexion.

Enfin, si certains dérapages hors sujet s'expliquent par l'oubli ou la négligence, au fil de la plume, de la citation et du libellé qui l'accompagnait, d'autres dérives ont résulté d'emprunts totalement injustifiables au sujet « Révolutions et musique ».

### **Savoirs musicaux et musicologiques**

L'appui sur la citation, le souci de la problématisation et le sens de la nuance garantissent la notion même de dissertation et procurent alors au correcteur l'impression satisfaisante (hélas trop rare) que « le sujet est traité ». Néanmoins, il ne peut naturellement l'être pleinement que si la richesse et la précision des contenus sont à la hauteur de la technique de dissertation, *a fortiori* s'agissant de l'agrégation. Il a été parfois difficile, pour les correcteurs, de faire la part entre des copies faisant état de connaissances précises et variées, mais dépourvues de la hauteur de vue et de la finesse de questionnement requises par le sujet, et d'autres, parvenant à mener une réflexion acceptable, voire très pertinente, mais s'appuyant sur des connaissances tout juste digne d'un niveau de culture musicale de L1 (se résumant parfois à la *Messe du Pape Marcel* de Palestrina et aux *Vêpres* de Monteverdi). On évitera de se lamenter ici sur l'émiettement généralisé des savoirs et la méconnaissance fréquente, chez les candidats, des œuvres-phares de l'histoire de la musique. On pourrait penser que l'extension et l'ouverture du corpus musical à de nouveaux répertoires récemment pris en compte – ce dont il faut se réjouir – dans les cursus universitaires (jazz, rock, musiques traditionnelles ou « actuelles ») amoindrit la nécessité de bien connaître le « musée imaginaire » de l'histoire de la musique. Il est cependant difficile de s'accommoder d'une connaissance superficielle des œuvres incontournables au regard du programme limitatif de l'agrégation. Comment expliquer, notamment, une méconnaissance aussi flagrante de la musique religieuse française (Du Mont, Du Caurroy, Bouzignac par exemple) dans le cadre d'une question qui figurait déjà au programme en 2009 ?

Au-delà de la culture musicale, force est de constater que la grande majorité des candidats à l'agrégation de musique ne fréquente pas les ouvrages spécialisés, ni les revues consacrées à leur discipline. Si un petit nombre d'entre eux a heureusement fréquenté telle parution musicologique récemment consacrée à la question, le nom de Denise Launay semble en revanche inconnu. Ces défauts, voire cette absence de culture musicologique conduisent ici à des clichés ou simplifications

(« Lully, le plus français des italiens », le style italien ramené à de l'exubérance et de l'extravagance...), là à des assimilations consternantes (« La naissance de la virtuosité vocale comme instrumentale est un symbole de l'émancipation de l'individu au détriment [...] du groupe »), ou à des anachronismes analytiques (« Palestrina [dans la messe du Pape Marcel] réalise le parfait équilibre entre harmonie et contrepoint et repose [*sic*] ses mélodies sur les pôles de la tonalité. ») Citons encore des comparaisons intenable (entre la musique polyphonique et le chant d'assemblée par exemple) ou l'utilisation intensive de concepts vagues (« profondeur » de la musique, « limpidité » du contrepoint) dont l'accumulation peut conduire au charabia (« Les affects religieux sont représentés musicalement par un désir de sobriété lié à l'harmonie ou par un choix de légèreté lié au contrepoint. »). Des procédés ou confusions inadmissibles ont même été rencontrés tels que l'invention d'une fausse source (en l'occurrence, un soi-disant décret du concile de Trente cité entre guillemets) ou même l'invention d'un genre inédit (« [...], le Corpus Anima vers 1600 dont une première version avait pu être entendue en 1575 mais à l'état encore embryonnaire. »). Qu'un certain nombre de copies, assez rares au demeurant, soient exemptes de ces reproches et parfaitement dignes du niveau du concours au plan de la culture musicale et musicologique – quelques références originales et pertinentes à des compositeurs tels que Mazzocchi ou Animuccia – ne masque pas une situation globale préoccupante.

### Traitement du sujet

La qualité de la réflexion menée à partir du sujet proposé, naturellement inégale d'un candidat à l'autre, s'est révélée globalement insatisfaisante. C'est pourquoi nous pointerons en premier lieu, ici encore, les insuffisances les plus récurrentes.

Y compris dans les copies ayant exploité la citation d'Ismaël Boulliau, cette dernière a trop souvent fait l'objet d'un travail insuffisant, son contenu se trouvant réduit à une querelle franco-italienne assez vague. Plutôt que de transformer en manifeste esthétique un extrait de correspondance hâtif et sans doute pas longuement médité, il importait de resituer les propos tenus dans un contexte historique donné, et notamment d'imaginer, à la suite de Boulliau, en quoi la musique entendue à Venise, vers 1645 (Monteverdi, Cavalieri, Carissimi, Cavalli mais aussi Schütz et Palestrina), pouvait trancher sur la primauté, en France, du plain-chant et de la polyphonie de style antique. Les propos de Boulliau ne prétendent pas qu'il faudrait composer exclusivement « alla Palestrina » mais en appellent à la modération. De trop rares copies évoquent cette nuance.

La problématique retenue ne pouvait faire l'économie d'une réflexion sur les notions de représentation (que signifie *trop* représenter ?), de convenance, mais aussi de gravité appliquée à la musique religieuse. La gravité de mise dans le registre propre à la musique religieuse exclut-elle l'outil de la représentation ? Que *doit* être la musique religieuse ?

De façon générale – et ceci est à relier à la fréquentation insuffisante de la littérature musicologique sur le sujet pointée plus haut – s'est manifestée une vision fantasmagorique du Concile de Trente

tendant à surévaluer la portée de ces textes pourtant très rares et très prudents sur la question de la musique (une élucubration parmi d'autres : « Le climat de contrôle de l'Art instauré par le Concile entraînera une volonté naturelle de contournement, voire de transgressions des règles. ») Cette caricature presque générale du processus conciliaire renvoie à une méconnaissance générale du contexte religieux, alors que les 9/10<sup>e</sup> de la musique exécutée publiquement à cette époque appartiennent au domaine religieux. Cette méconnaissance touche, semble-t-il, le fait religieux dans son ensemble. La pauvreté du discours en ce domaine laisse penser que les questions touchant à la spiritualité ne sont, pour ainsi dire, pas prises au sérieux. Combien de copies ont évoqué les notions d'émotion, voire les questions d'interprétation ? L'impression dominante est celle d'un répertoire qui ne *dit* rien aux candidats, voire qui n'a pas été écouté par eux. De même, si de bonnes, voire de très bonnes incursions dans la peinture et l'architecture sont à saluer, rien ou presque n'a été écrit à propos de la littérature (Bossuet, par exemple, et la littérature de piété).

### **Points forts des bonnes copies**

Quelques candidats ont pourtant su nuancer la portée de la citation en la replaçant dans son contexte (rapport de Boulliau à la musique, dialectique France-Italie, tentative d'identification de la musique commentée par Boulliau), ou nuancer l'impact du Concile de Trente, notamment parce qu'ils étaient en mesure de citer assez précisément les résolutions concernant la musique. D'autres (souvent les mêmes) ont véritablement approché la notion de musique religieuse ou ont mis en évidence à juste titre, l'absence d'un langage musical spécifiquement religieux. (Néanmoins, d'un point de vue musical, la notion de *seconda prattica* a été trop souvent ramenée à un ensemble indistinct où tout se mêlerait : dissonances, chromatisme, monodie, opéra, madrigal...) Le dépassement nuancé des oppositions binaires a été heureusement réalisé par certains candidats : dépassement des frontières confessionnelles (par le rapprochement Monteverdi-Schütz, par exemple), de l'opposition frontale entre « musique profane » et « musique sacrée » par la prise en compte des nombreux points de contacts entre la nouvelle musique italienne autour de 1600 et la musique d'église au début du XVII<sup>e</sup> siècle, ou encore mise à jour de paradoxes (par exemple : à force de servir le texte, la musique entendue par Boulliau peut desservir le texte).

### **Approfondissement : quelques suggestions pour traiter le sujet**

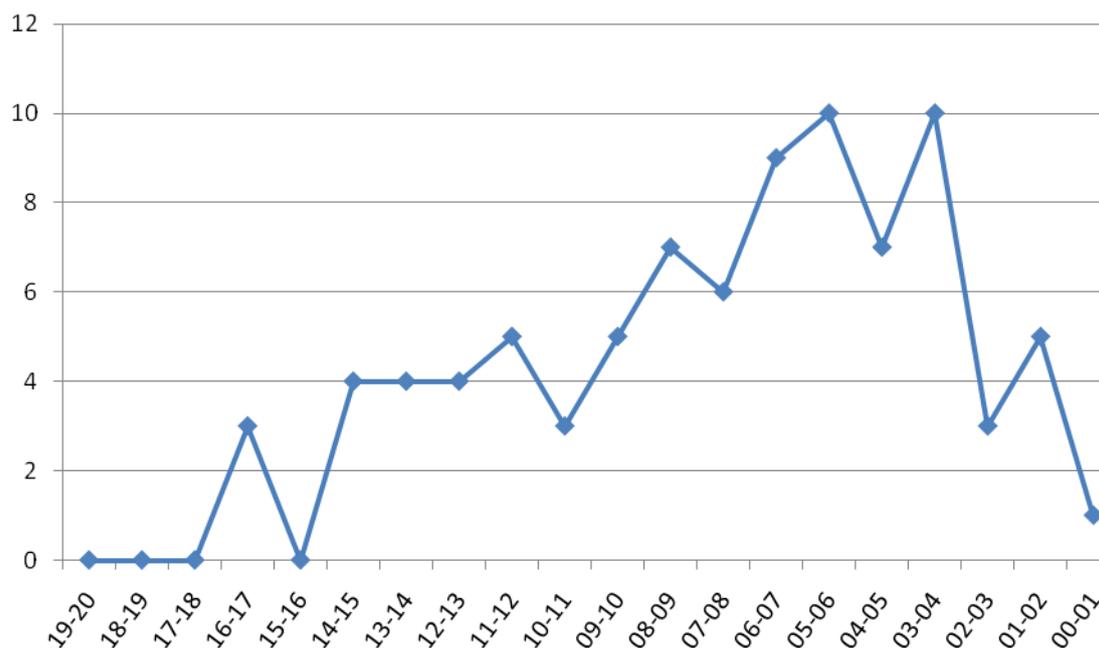
- Introduction
  - identifier le plus précisément possible la musique entendue par Boulliau, soit de la musique d'église vénitienne dans les années (ou les mois) qui suivent la mort de Monteverdi = la musique dont parle Boulliau est probablement proche des *Selva morale e spirituale* (1641) ou des œuvres du successeur de Monteverdi à San Marco, Francesco Cavalli ;
  - situer le propos de Boulliau : origine de l'auteur, niveau probable de qualification musicale ;

- dégager les notions principales de la citation (l'excès perçu par Boulliau à l'écoute d'une certaine musique ecclésiastique, la gravité comme critère distinctif de la musique d'église), en extraire des caractéristiques précises et vérifier la possibilité de les retrouver dans le groupe générique des « nouvelles pratiques musicales d'après le concile de Trente » ;
  - problématiques possibles : comment l'excès peut-il être typique d'une musique d'église produite en un temps propice à diverses formes de rigorisme (toutes confessions confondues) ? Dans quelle mesure la musique représentative est-elle en adéquation avec le christianisme "oratoire" des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles ? La gravité est-elle l'éthos artistique privilégié par la chrétienté post-tridentine ? L'origine nationale et confessionnelle de l'auditeur joue-t-elle un rôle dans la formulation d'une appréciation musicale au XVII<sup>e</sup> siècle ?
- Eléments pour le traitement du sujet (suggestions dans le désordre, à utiliser ou pas en fonction de la problématique retenue)
    - rappeler l'inscription dans la très longue durée des thématiques de débat sous-tendues par la citation = la question de l'excès ou du défaut de musique accompagne l'histoire de l'Église depuis ses origines ;
    - replacer la musique évoquée par Boulliau dans le contexte post-tridentin italien : en certains lieux, instauration d'un nouveau style de cérémonie ecclésiastique (architecture intérieure des églises repensée, importance nouvelle de l'apparat cérémoniel, déploiement d'effectifs musicaux imposants, etc.) ;
    - en fonction de cela, tenir compte des autres styles cérémoniels observables en Europe ;
    - replacer la musique entendue par Boulliau dans le courant plus général de la nouvelle musique italienne du début du *seicento*, mais aussi dans l'histoire musicale vénitienne (Willaert, les Gabrieli, Monteverdi) ;
    - comparer ce que décrit Boulliau aux pratiques musicales à petite échelle (les musiques de la dévotion domestique) ou encore dénuées des artifices des répertoires savants (le cantique sur timbre des missionnaires) ;
    - diversité des formats de la pratique musicale contemporaine de la Réforme catholique ;
    - envisager les effets "positifs" et "négatifs" de ce que Boulliau assimile à un défaut : pouvoir impressif de la musique au service d'une liturgie post-tridentine très "sensorielle" d'une part ; de l'autre, risque d'incitation à des mouvements de l'âme (voire du corps) contredisant la conception moderne de la bienséance ;
    - considérer le poids de la différenciation des musiques d'église (entre les confessions, entre des lieux ecclésiastiques aux fonctions distinctes, entre des nations ou des villes) dans l'émergence d'identités sonores au XVII<sup>e</sup> siècle ;
    - point précédent à mettre en balance avec le caractère relativement transversal de la culture musicale à la même époque.

## Eléments statistiques

85 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	<b>Session 2010</b>
Note la plus haute	19,00	16,5	<b>16,6</b>
Note la plus basse	0,50	0,5	<b>0,36</b>
Moyenne générale	7,20	7,88	<b>7,37</b>
Moyenne des admissibles	10,51	11,08	<b>10,03</b>

## Répartition des notes



**Agrégation de musique**  
**Concours externe - Session 2010**

Epreuves d'admissibilité

**Epreuve d'harmonisation**

**Texte réglementaire**

3° **Harmonisation** à quatre parties pour une formation donnée (ensemble vocal mixte ou quatuor à cordes) d'une mélodie n'excédant pas trente mesures, tonalement analysable (durée : six heures ; coefficient 1).

Arrêté du 12 septembre 1988 – annexe I (modifiée par les arrêtés des 10 juillet 2000 et 21 juillet 2003).

**Sujet**

Vous harmoniserez pour quatuor à cordes la mélodie ci-dessous.

Adagio  $\text{♩} = 66$

Violon I

4

7

11

14

17

20

23

26

## Rapport

Pour la deuxième année consécutive, le sujet proposé se référait au style de Mozart ; toutefois, c'est à un *Adagio* dont le style et le caractère différaient grandement de celui de la session précédente que les candidats de la session 2010 étaient confrontés. Le texte s'inspirait directement d'œuvres du compositeur, notamment du début de la *Fantaisie en ré mineur*, mais aussi du mouvement lent de la *Symphonie n° 41*.

La difficulté du texte ne résidait pas principalement dans l'harmonie elle-même : en effet, celle-ci était relativement claire, le texte ne modulant pas et le rythme harmonique, ancré à la mesure, n'évoluant guère au cours de la pièce. Cependant et d'emblée, c'est précisément le tempo de la pièce qui a causé des difficultés à bon nombre des candidats qui n'ont pas correctement identifié le rythme harmonique. Ensuite, pour ceux qui avaient dépassé cet obstacle, se posait la question de concevoir une texture instrumentale vivante et adaptée au caractère et au style de la mélodie.

### Note sur les compétences attendues

Dans cette épreuve d'harmonisation, au-delà de la résolution des difficultés repérées d'un sujet – ce qui permet de jauger la compétence des différents candidats et de départager la qualité des copies – le jury évalue aussi la maîtrise des règles fondamentales de l'écriture. Ainsi, les copies – elles ne sont pas rares – présentant trop d'erreurs techniques simples ont été particulièrement sanctionnées : il est nécessaire de maîtriser *a minima* les doublures et les dispositions d'accords dans l'écriture à quatre parties, les résolutions de sensibles, de septièmes ou autres dissonances. Il est également nécessaire de maîtriser l'usage des différents renversements d'accords : l'utilisation de la sixte et quarte, par exemple, doit répondre à certains usages bien codifiés. La conduite générale de la basse est à penser dans une progression large, et non note à note ou accord après accord. Enfin, il faut être capable de contrôler l'ensemble des lignes pour éviter parallélismes et enchaînements directs. Ce savoir rudimentaire de l'harmoniste n'est pas correctement maîtrisé par une majorité de candidats : préparer assidûment l'épreuve d'écriture de l'agrégation de musique, même pendant la seule année du concours, doit permettre d'assimiler la plupart des règles élémentaires de l'harmonisation. Il est évidemment recommandé aux étudiants de préparer, dès leur entrée à l'université, cette épreuve de haute technicité en vue de l'agrégation, tant il est vrai qu'une aisance dans ce domaine demande plusieurs années de travail.

### Éléments d'harmonie mozartienne

Outre ces recommandations valables pour toute épreuve d'harmonisation ou d'écriture, le sujet comportait des problèmes spécifiques liés à l'harmonie mozartienne. Sur ce point, on peut renvoyer au rapport de la session précédente qui insistait notamment sur le travail des notes étrangères, en particulier des appoggiatures, essentiel dans le style classique. Les appoggiatures étaient ici nombreuses et, par conséquent, l'analyse scrupuleuse de la mélodie s'avérait particulièrement

incontournable avant de commencer tout choix de basses et d'harmonies. La principale difficulté harmonique du texte résidait dans l'accord de sixte augmentée, si fréquent dans le style classique, et qui s'imposait par deux fois dans le texte (mes. 15 et mes. 24). On recommandera également, dans ce type de texte, de ne pas forcer les imitations (la mélodie donnée peut être simplement accompagnée) et de prendre garde à l'écriture en tierces ou sixtes parallèles qui peut s'avérer catastrophique si elle ne fait pas l'objet d'un contrôle très fin. Les conduits, dans ce style, nécessitent, eux aussi, une attention particulière.

### **Écriture instrumentale**

Enfin, l'écriture instrumentale ne s'improvise pas. L'épreuve d'harmonisation demande pour cela de connaître intimement des œuvres du répertoire qui pourront, le moment venu, face à tel ou tel type de textes ou de difficultés, servir de modèle. Force est de constater que l'écriture d'un mouvement lent a semblé totalement étrangère à la plupart des candidats qui n'ont pas tenu compte, dans leur réalisation, du tempo imposé, tempo qui, du reste, n'était lui-même que la conséquence de la configuration mélodique. De nombreuses copies ont ainsi employé des textures instrumentales totalement inadéquates : l'écriture d'un mouvement lent ne peut s'élaborer à partir de formules et de modalités de réalisation d'un menuet ou d'un allegro (formes dont les candidats sont, à l'évidence, beaucoup plus familiers). Parmi les candidats qui ont fait preuve d'une compétence satisfaisante dans la mise en œuvre de la syntaxe harmonique, nombreux sont ceux pour lesquels l'écriture instrumentale a constitué une difficulté majeure, singulièrement manifeste dans leur réalisation.

Par ailleurs, rappelons qu'il est inenvisageable, dans ce type de contexte, d'accompagner au moyen de syncopes la mélodie lorsqu'elle présente elle-même ce rythme, comme aux mesures 5, 9 et 10 par exemple, ce que l'on a pu lire à plusieurs reprises.

### **Éléments de réalisation pour le texte proposé**

Il est nécessaire d'identifier dans un premier temps les cadences et articulations majeures du texte, étape initiale de tout travail d'harmonisation : ainsi, la première phrase présentait-elle deux cadences, l'une à la mesure 8, l'autre à la mesure 12, ce qui demande que la première soit rompue et la seconde parfaite, avec accord de dominante sur tonique. Deux autres cadences parfaites s'imposaient ensuite : l'une quatre mesures après, (mes. 16), et l'autre, celle de la conclusion.

Il convient ensuite de commencer l'analyse de la mélodie pour en repérer les caractéristiques et les difficultés : on remarque en premier lieu, comme signalé plus haut dans le texte, l'abondance de notes étrangères, et la sixte napolitaine, assez évidente, de la mesure 10 (*la* bémol demande l'accord du deuxième degré abaissé en position de sixte, dont on doit doubler la basse).

La première mesure est entièrement construite sur un seul accord de tonique : *do* et *la* sont les appoggiatures de *si* et *sol*. Le *sol*# de la mes. 2 est quant à lui l'appoggiature inférieure du *la*. On pouvait

ainsi harmoniser cette seconde mesure par un accord de dominante, mais aussi par un second degré : dans ce cas, la meilleure solution consistait à garder le *sol*, basse de la mes. précédente, harmonisé comme accord de seconde (sous le *so#* appoggiature, ce que l'on trouve chez Mozart dans la 41<sup>e</sup> *Symphonie*, 2<sup>e</sup> mouvement à la mes. 20) que l'on pouvait ainsi résoudre au *fa#* à la troisième mesure, qui supportait un accord de dominante. Un accord de tonique s'entendait à la quatrième mesure, avec l'appoggiature de la tierce. Le meilleur schéma harmonique était donc certainement I II V I, avec une harmonie par mesure, schéma extrêmement fréquent dans la littérature (voir par ex. les premières mesures du premier *Prélude* du premier cahier du *Clavier bien tempéré*, ou de la *Fantaisie* de Schubert, ou encore, chez Mozart, de la *Symphonie* n° 40).

Les huit mesures suivantes sont constituées de deux carrures, débutant par une mesure identique et se terminant sur une cadence. Comme nous l'avons déjà dit, il n'était pas envisageable que ces deux cadences soient identiques. Certains ont choisi de proposer une cadence parfaite puis une cadence rompue : ce qui n'était pas logique au regard de l'organisation générale du texte (la mes. 12 correspond à la fin de la première partie et nécessite pour cela une cadence parfaite). L'harmonie de ces phrases était simple : l'arpège de la mes. 5 donne l'accord de *sol* mineur, qu'il était préférable d'harmoniser au moyen de l'accord de sixte. La mes. suivante pouvait être harmonisée par un second ou un quatrième degré. La mes. 7, en dehors de son *mi bémol* appoggiature, donne toute les notes de l'accord de dominante (attirons ici l'attention des candidats : la mélodie donne parfois toutes les notes de l'harmonie, l'analyse précise de la mélodie est donc la première opération à effectuer). La carrure suivante reproduit un schéma très proche : la mes. 9 avec l'accord de *sol* mineur, la mes. 10 un second degré avec la sixte napolitaine. La mes. 11, préalablement à la cadence, voit son rythme harmonique s'accélérer : dominante avec appoggiature de sixte et quarte, puis tonique à la mesure 12 (on évitera d'isoler l'appoggiature *fa#* en l'accompagnant des deux autres appoggiatures formant l'accord de dominante sur tonique [triple appoggiature]).

Les mes. 13 à 16 précèdent le retour de la première phrase à la mes. 17. Cette mesure sera, comme au début, harmonisée par un premier degré : il est donc nécessaire de concevoir les mesures 15 et 16 comme un retour vers *sol*, et donc, de faire entendre la dominante de *sol* à la mesure 16.

La mes. 13 présente un arpège qui donne toutes les notes d'un accord de septième diminuée : le mieux était ici de mettre le *fa* à la basse, en sorte d'obtenir une ligne de basse intéressante. Cet accord de dominante doit se résoudre sur un accord de *do*, majeur ou mineur. Ici l'on pouvait éventuellement créer une surprise en choisissant comme basse *mi* bécarré. Etant donné que le soprano n'a aucune consistance dans cette mesure, il faut penser ici à une imitation de l'arpège entendu à la mes. précédente. Le *mi bécarré* évolue, à la mesure suivante (mes. 15) au *mi bémol*, accord de sixte augmentée, incontournable ici, qui se résout sur un accord de *ré* majeur, avec triple appoggiature.

Les mes. 17 à 20 constituent une réexposition du thème initial, légèrement varié. La mélodie de la mes. 18 appelle un accord de dominante. La meilleure basse est le *la*, accord de sixte sensible, se

renversant en accord de sixte et quinte diminuée mes. 19, résolu à la mesure 20. La séquence suivante rappelle celle que Mozart utilise notamment dans l'ouverture de *Don Giovanni*. Mes. 21 : *si bémol* chiffré 6 ; mes. 22 : *do* chiffré sixte et quinte ; mes. 23 : *ré* chiffré +6 puis +4 ; mes. 24 : arrivée sur *mi bécarré* puis *mi bémol* accord de sixte augmentée se résolvant sur la dominante avec appogiature de sixte et quarte.

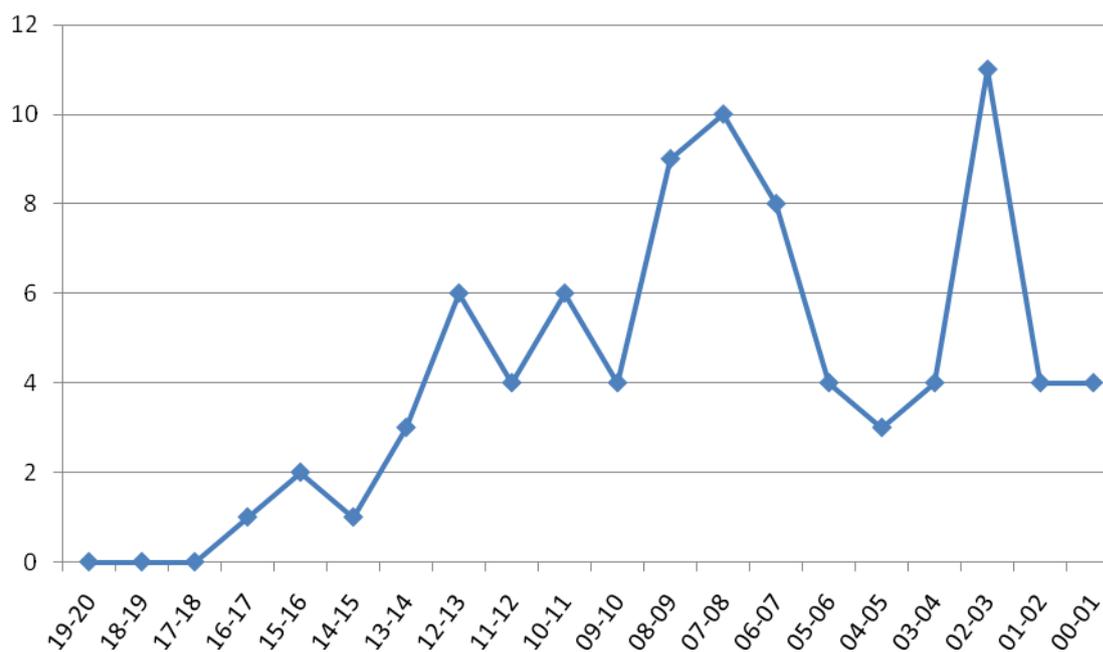
Sous la répétition de la tonique, mes. 28 et 29, l'on pouvait faire entendre le mouvement d'arpège de *sol* entendu à la mes. 27.

## Eléments statistiques

### Eléments statistiques

85 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010
Note la plus haute	19,65	18	<b>16,03</b>
Note la plus basse	0,61	0,8	<b>0,21</b>
Moyenne générale	7,31	8,74	<b>7,34</b>
Moyenne des admissibles	11,90	12,71	<b>10,06</b>

### Répartition des notes



**Agrégation de musique**  
**Concours externe - Session 2010**

Epreuves d'admissibilité

**Epreuve technique**

**Texte réglementaire**

**2° Epreuve technique:**

**Dépistage de fautes** dans un fragment enregistré n'excédant pas seize mesures à trois parties maximum. Le candidat dispose d'un temps de lecture silencieuse de la partition d'une durée de vingt minutes avant la première écoute. Le fragment est entendu trois fois;

**Notation de fragments** mélodiques à deux voix, de fragments rythmiques à deux parties minimum, de fragments harmoniques à cinq sons réels au plus, par séquences de quatre accords enchaînés maximum.

L'épreuve prend fin à l'expiration d'un délai de dix minutes suivant la dernière audition du dernier fragment, La durée totale de l'épreuve ne peut excéder une heure quarante-cinq minutes.

(Coefficient 1),

Arrêté du 12 septembre 1988 – annexe I (modifiée par les arrêtés des 10 juillet 2000 et 21 juillet 2003).

## SUJET & CORRIGE POUR CHAQUE PARTIE DE L'EPREUVE

### Dépistage de fautes

Vous disposez de vingt minutes de lecture silencieuse de la partition fautive. Vous entendrez ensuite trois fois l'enregistrement de référence, les deuxième et troisième écoutes étant précédées de trois minutes de silence.

Vous entourerez, sur la partition jointe, les fautes identifiées et vous décrirez chacune d'entre elles sur votre copie. Vous veillerez à les numéroter avec précision, respectivement sur la partition et sur votre copie.

*N. B. 1 : Les fautes à identifier ne portent ni sur les indications de phrasé, ni sur les indications de dynamique, ni sur les figures d'ornementation.*

### Wolfgang Amadeus Mozart, *Trio pour piano, clarinette et alto*, K. 498

The image displays a musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's Trio for Piano, Clarinet and Alto, K. 498. The score is written in 8/8 time and features three staves: Violon ou Clarinette (top), Alto (middle), and Piano (bottom). The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score shows a melodic line in the Alto and Piano parts, with dynamic markings 'f' (forte) and 'p' (piano). The Piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler bass line in the left hand. The Violon/Clarinet part is mostly silent in this excerpt.

First system of a musical score. It features a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic marking and a bass clef staff. The music is in a minor key and includes complex rhythmic patterns with slurs and ties.

Second system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle bass clef staff, and a grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include piano (*p*), forte (*f*), and piano (*p*).

Third system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle bass clef staff, and a grand staff. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

Fourth system of the musical score. It consists of three staves: a treble clef staff, a middle bass clef staff, and a grand staff. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

# Version sans faute

Violon ou Clarinette

Alto

Piano

Andante

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for Violon ou Clarinette, the middle for Alto, and the bottom for Piano. The tempo is marked 'Andante'. The Alto and Piano parts feature dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The Piano part includes a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

The second system continues the musical score with the same three staves. The Alto and Piano parts continue with their respective dynamic markings and rhythmic patterns. The Piano part shows a continuation of the complex rhythmic texture.

The third system concludes the musical score. It features the same three staves. The Alto and Piano parts end with their respective dynamic markings and rhythmic patterns. The Piano part concludes with a final complex rhythmic figure.

First system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line features a melodic line with dynamics *f* and *p*. The piano accompaniment includes chords and a bass line with a rhythmic pattern of eighth notes.

Second system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats. The vocal line continues with dynamics *f* and *p*. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats. The vocal line continues with dynamics *f* and *p*. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a vocal line (treble clef), a bass line (bass clef), and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats. The vocal line continues with dynamics *f* and *p*. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand.

## Notation de fragments mélodiques à deux voix

**Premier fragment** : il sera diffusé intégralement à cinq reprises. Vous en noterez les parties de violon et de violoncelle (*vous pouvez utiliser la partition préparée reproduite ci-dessous*).

Franz Schubert, *Trio pour Violon, alto et violoncelle D581*, 2<sup>e</sup> mouvement - *Andante* (extrait)

The image displays a musical score for Franz Schubert's Trio for Violin, Viola, and Cello, 2nd movement, Andante. The score is presented in two systems. The first system shows the beginning of the piece, with a large diagonal slash through the first few measures of the violin and cello parts, indicating they are to be transcribed from a separate source. The second system continues the music with dynamic markings like 'pp', 'cresc.', and 'p'.

**Deuxième fragment** : il sera diffusé intégralement à cinq reprises. Vous en noterez les parties de soprano et de baryton (*vous pouvez utiliser la partition préparée reproduite ci-dessous*).

Joseph Haydn, *La Création*, troisième partie, n°30, « Von deiner Güte, o Herr und Gott », (Adam, Choeur, Eve), [extrait].

Musical score for Hautbois, Soprano, and Baryton, measures 1-6. The Hautbois part features a melodic line with five triplet markings. The Soprano and Baryton parts have rests in measures 1-3 and enter in measure 4.

Musical score for Hautbois, Soprano, and Baryton, measures 7-12. The Hautbois part continues with triplet markings. The Soprano and Baryton parts have melodic lines with rests in measures 10-11.

Musical score for Hautbois, Soprano, and Baryton, measures 13-18. The Hautbois part has rests. The Soprano and Baryton parts have melodic lines with triplet markings. The Baryton part includes some doublets in measures 16-17.

## Notation de fragments rythmiques à deux parties minimum

**Premier fragment** : il sera diffusé intégralement à cinq reprises. Vous noterez sur deux lignes distinctes le rythme de la partie de vibraphone et le rythme de la partie de contrebasse (*vous pouvez utiliser la partition préparée reproduite ci-dessous*).

Emmanuel Thiry, *Tai tai de blues*, (extrait)

EMMANUEL THIRY

♩ = 120 (EVEN 8THS)

C-7    Ab7    Bb7    C-7    Gb/C

F7    C-7

G7    A7    Bb7    B7    C7

(C MINOR BLUES)

**Deuxième fragment** : il sera diffusé intégralement à cinq reprises. Vous relèverez le contrepoint rythmique des deux voix principales (vous pouvez utiliser la partition préparée reproduite ci-dessous).  
 John Cage, *First construction (in metal)*, [extrait].

2015  
 (A)

JOHN CAGE

♩ = 96 (MODERATELY FAST)

1 THUNDERHEAVY

2 STRIKE PIANO WITH ASSISTANT  
 PINDA THROUGHOUT

3 ORCHESTRAL BELLS  
 MILD BEATERS

4 THUNDERHEAVY

5 THUNDERHEAVY

6 THUNDERHEAVY

ORCHESTRAL BELLS  
 MILD BEATERS

BRASS BRIDGE  
 LEATHER COVERED BEATERS

TURKISH CYMBALS  
 SOFT BEATERS

MUTED GONGS  
 SOFT BEATERS

## Notation de fragments harmoniques

Progression harmonique de vingt accords : vous en relèverez toutes les notes (vous pouvez utiliser la partition préparée reproduite ci-dessous).

La séquence sera entendue intégralement au début et à la fin de cette partie d'épreuve.

Après la première écoute intégrale, la séquence sera fractionnée en cinq fragments et chaque fragment sera diffusé quatre fois, enchaînements compris.

Le *La* sera donné avant chaque écoute intégrale et avant la première diffusion du premier fragment.

L'usage (discret et mesuré) du diapason manuel est autorisé.

The image displays a musical score for a harmonic progression in A major, 4/4 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The progression is as follows:

- System 1:** Treble: A4, C#5, E5, G#5; Bass: A2, C#3, E3, G#3.
- System 2:** Treble: A4, C#5, E5, G#5; Bass: A2, C#3, E3, G#3.
- System 3:** Treble: A4, C#5, E5, G#5; Bass: A2, C#3, E3, G#3.
- System 4:** Treble: A4, C#5, E5, G#5; Bass: A2, C#3, E3, G#3.
- System 5:** Treble: A4, C#5, E5, G#5; Bass: A2, C#3, E3, G#3.

## Rapport

### Orientations générales

Les sujets changent, les qualités sollicitées par l'épreuve dite « technique » demeurent. Réaffirmons que ces aptitudes révèlent non seulement le bon technicien mais également le musicien habile. Certes, sonder un complexe sonore pour en extraire les composants de différentes natures avec le maximum d'acuité, et dans un temps chronométré de surcroît, requiert une très forte technicité, acquise par une pratique de longue haleine. Cependant, l'oreille la plus aguerrie se heurtera, du fait du foisonnement des extraits, ou de leur longueur, à des obstacles que seules une capacité à entendre la globalité, à analyser et comprendre les mécanismes à l'œuvre, ou encore une connaissance des contextes permettront d'appréhender. C'est à ce prix que l'on trouvera le fragile équilibre entre aptitude à ne rien perdre de l'essentiel, et précision de la transcription, qualités attendues d'un futur enseignant et devant pouvoir s'appliquer à n'importe quel type de support sonore.

Les correcteurs sont toujours plus réceptifs à la cohérence d'un passage à l'écrit prenant en compte l'intégralité de l'extrait, qu'à la recherche d'un absolu de la transcription, lequel ne trouverait à s'exercer que sur des fragments très circonscrits, et donc peu représentatifs du temps de la musique. Il n'est donc pas judicieux de privilégier la perfection d'un relevé se bornant au seul début de l'extrait proposé. Dans une large mesure, un relevé éventuellement relatif, pourvu que les rapports internes restent conformes à ceux de l'original, n'est pas pénalisé.

À cet égard, la notation des fragments mélodiques et rythmiques est exemplaire. Qu'il s'agisse de l'extrait du *trio* pour violon, alto et violoncelle de Schubert, de celui de *La Création* de Haydn, ou bien encore de la pièce *Tai tai de blues* d'Emmanuel Thiry, l'appréhension de la longue durée n'y était envisageable qu'à travers un minimum d'analyse d'ensemble, en repérant notamment les grandes articulations tonales dans les deux premiers, ou la grille harmonique combinée à un ostinato de basse dans le dernier. La mémorisation y était également fortement sollicitée, mais elle ne pouvait rendre compte du sens de la phrase qu'à condition d'être étayée par l'analyse.

Suivant en cela les suggestions du rapport de l'an passé, un certain nombre de candidats avait judicieusement élaboré un canevas préalable à l'écoute, jalonné de barres de mesures, qui permettait ensuite d'embrasser la totalité d'un extrait, tout en complétant les maillons manquants de la chaîne, évitant ainsi de s'obstiner sur un début de phrase peu fructueux.

Il n'est pas inutile non plus, toujours dans la perspective, à la fois de compréhension plus globale et d'efficacité en terme de rapidité, de recourir à l'artifice des signes de reprise : l'extrait de Schubert en était l'exemple le plus probant, à condition de bien prendre le virage de la modulation.

Autre faculté maîtresse pour affronter cette épreuve, le repérage des éléments les plus pertinents de chaque extrait : imbrication de cellules à contretemps dont le modèle était d'abord présenté à une seule voix, dans le contrepoint rythmique de Cage, tiré de *First construction (in metal)*, alternance

d'écritures concertante et parallèle entre baryton et soprano ou superposition binaire / ternaire dans *La Création* de Haydn.

## **Commentaire des différentes parties de l'épreuve**

### **- Dépistage de fautes**

Le sujet, destiné à révéler les compétences auditives des candidats sous différentes facettes, contenait des difficultés variées, allant du simple défaut d'altération dans la mélodie principale, à des erreurs nécessitant de subtiles compétences de discrimination (interversion de la place du ton et des demi-tons dans un conduit majoritairement chromatique, harmonies de l'accompagnement vraisemblables mais présentées dans un renversement différent). Pour autant, toutes les erreurs soumises à identification, puis correction, échappaient nettement au registre de l'ambiguïté pour demeurer strictement dans celui de l'audible. Trop de candidats ont ignoré des fautes, d'autant plus évidentes que l'horizon d'attente de cette pièce tonale, de tempo modéré et d'effectif restreint laissait peu de place à l'imprévisible, au profit d'anomalies imaginaires, que les correcteurs ont sanctionnées, rappelons-le. Se réfugier sur des éléments périphériques du discours (nomenclature optionnelle suggérant violon ou clarinette), en passant encore parfois outre les consignes du sujet qui enjoignait de ne pas tenir compte des indications de phrasé, de dynamique ou des figures d'ornementation, ne rend que plus criantes les lacunes dans la prise de contact avec le langage musical.

Nous souhaitons attirer l'attention sur le fait que la partition, résultant d'un codage, et relevant donc d'une forme d'approximation, ne sera jamais l'exact miroir du document sonore qui s'élabore à partir d'elle. Tout acte d'interprétation est susceptible d'engendrer d'infimes écarts (de durée par exemple sur des fins de phrase) par rapport à la transcription. Ce type de prise de distance non mesurable n'entre pas dans le cadre de l'exercice, tandis que, vingt minutes de préparation aidant, une simple opération arithmétique pouvait mettre en lumière (avant même d'écouter, exception donc, qui confirme la règle) l'incohérence rythmique, reproduite à l'identique tout au long de l'extrait, de la première formule mélodique : une croche répartie en une triple suivie de quatre quadruple-croches, au lieu d'une double couplée avec quatre quadruples.

Enfin dernière recommandation pratique, déjà majoritairement entrée dans les mœurs, chaque erreur doit donner lieu à un repérage sur la partition fournie, renvoyant de façon claire à un descriptif rapide.

### **- Notation de fragments mélodiques à deux voix**

S'agissant de deux extraits de musique tonale sans ambiguïté, il était malvenu d'omettre les altérations de rigueur ou d'évoluer dans un cadre sans la moindre armure, ou encore dans un rapport bien trop lâche à l'armure proposée. Le point d'achoppement commun à ces deux extraits résidait dans la longueur du fragment et dans la nécessité de conserver la polyphonie jusqu'à la fin. Il faut continuer à répéter, particulièrement dans le cas de Haydn, que privilégier une voix s'avère un mauvais calcul, étant donné, en l'occurrence, la complémentarité des deux lignes. La combinaison du binaire et du ternaire a conduit nombre de candidats, au motif que l'introduction lançait la division

ternaire dans l'accompagnement, à distiller des duolets dans les lignes vocales. Il est regrettable que l'examen du titre ne les en ait pas dissuadés. Là encore un peu de recul et de prise en compte du contexte de l'œuvre aurait rendu l'exercice plus aisé !

#### - **Fragments rythmiques**

Des deux fragments rythmiques, le premier (Thiry) a remporté le plus grand succès, même si, après un début fracassant, la notation se délitait vite, faute de compréhension globale, et parfois de manque d'aisance dans la gestion des liaisons et contretemps.

Ne pas percevoir les contretemps dans la pièce de Cage revenait à passer à côté d'un élément moteur. Moins lisible, plus touffu que le premier fragment rythmique, il a plongé la majorité des candidats dans l'embarras. Cependant, tout le début énoncé à une seule voix était abordable, ainsi que l'homorythmie en blanches régulières de la conclusion.

#### - **Fragments harmoniques**

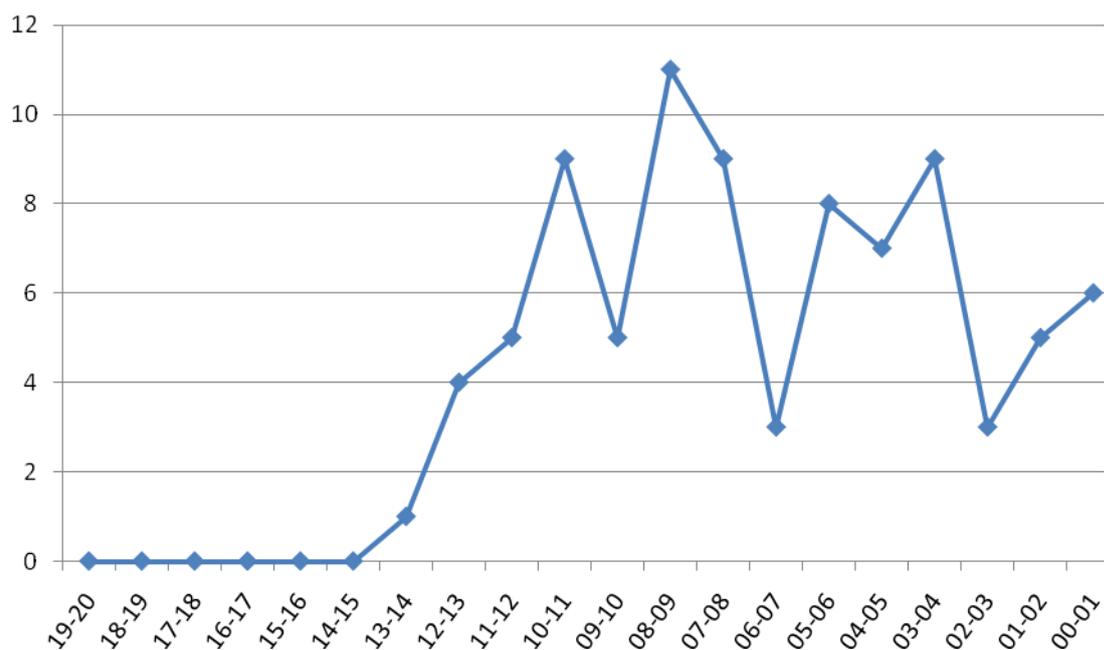
Les fragments harmoniques, enfin, fidèles à l'orientation prise récemment, qui renonce à chiffrer les accords au profit d'une notation intégrale, ont une fois encore mis en lumière l'absence parfois cruelle d'écoute harmonique, remplacée par une écoute horizontale défailante. En résultent des accords incohérents, et trop souvent libérés de toute contrainte vis à vis d'une armure chargée. Cette dernière situation doit être prise en compte dans la préparation des candidats, pour qu'au moindre glissement chromatique l'édifice harmonique ne s'écroule pas comme un château de cartes. S'il convient de continuer à travailler en manipulant les chiffrages afin d'améliorer la perception des couleurs, de la « personnalité » des accords, il faut cependant être attentif à respecter l'intitulé exact de l'épreuve en améliorant l'identification d'une disposition précise, à même d'altérer la couleur de l'accord lorsqu'un registre extrême est exploré.

## Eléments statistiques

### Dépistage de fautes

85 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	<b>Session 2010</b>
Note la plus haute	20,00	17,74	<b>13,51</b>
Note la plus basse	1,50	0,58	<b>0,01</b>
Moyenne générale	10,89	8,33	<b>6,57</b>
Moyenne des admissibles	14,50	10,86	<b>9,67</b>

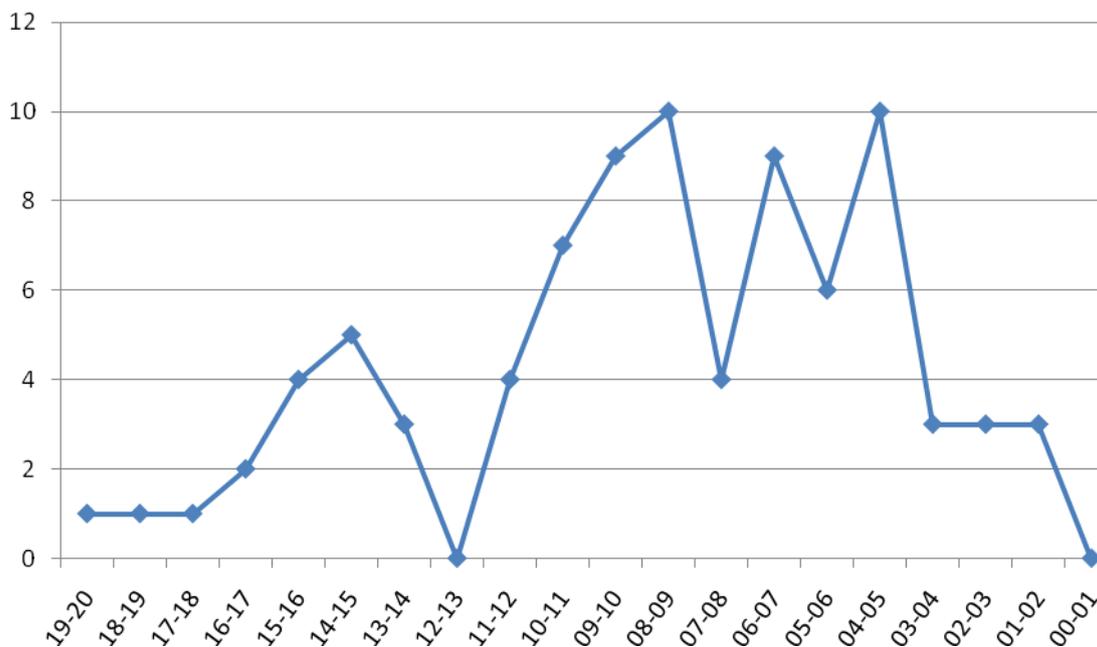
### Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



## Fragments mélodiques

85 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010
Note la plus haute	17,00	11,99	
Note la plus basse	1,50	1,89	
Moyenne générale	7,41	8,43	
Moyenne des admissibles	10,75	11,21	

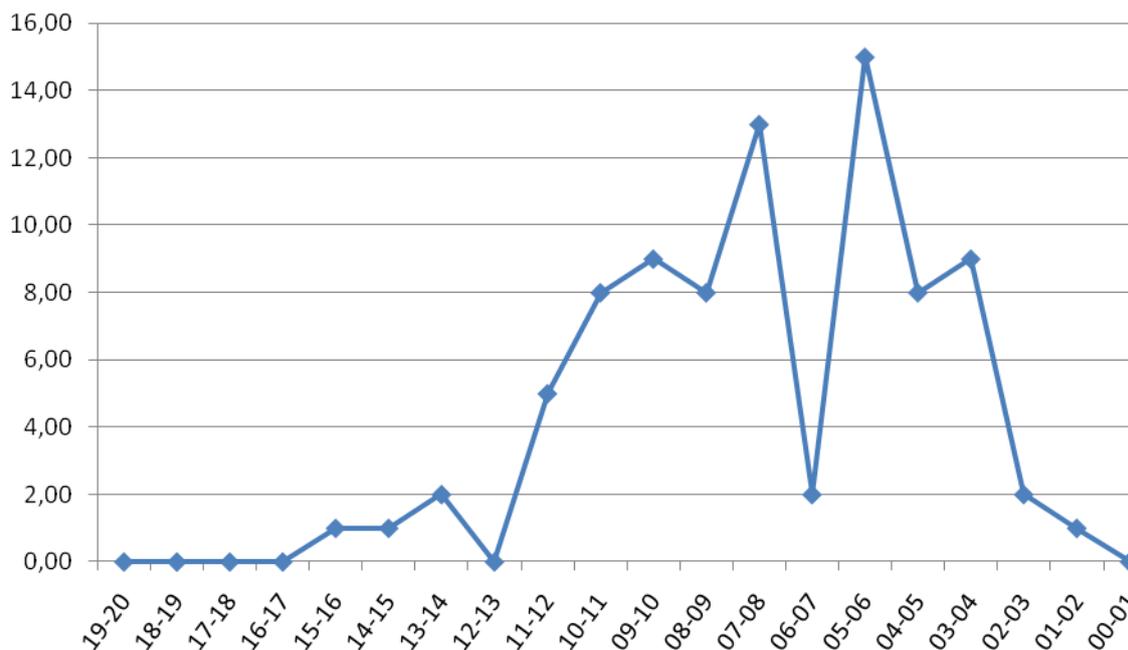
**Répartition des notes** (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



## Fragments rythmiques

85 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010
Note la plus haute	17,50	17,28	<b>15,01</b>
Note la plus basse	1,50	2,08	<b>1,01</b>
Moyenne générale	6,70	9,41	<b>7,32</b>
Moyenne des admissibles	8,71	11,13	<b>9,93</b>

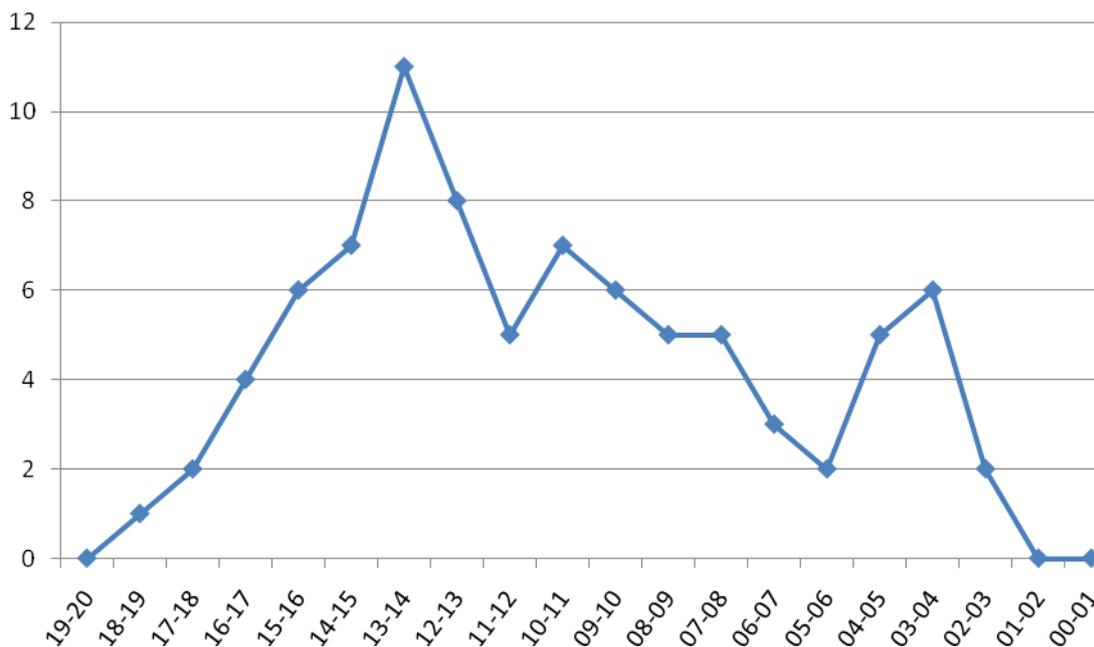
**Répartition des notes** (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



## Fragments harmoniques

85 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	<b>Session 2010</b>
Note la plus haute	17,50	20	<b>18,35</b>
Note la plus basse	1,50	0,94	<b>2,01</b>
Moyenne générale	13,66	8,93	<b>10,60</b>
Moyenne des admissibles	16,86	12,62	<b>14,14</b>

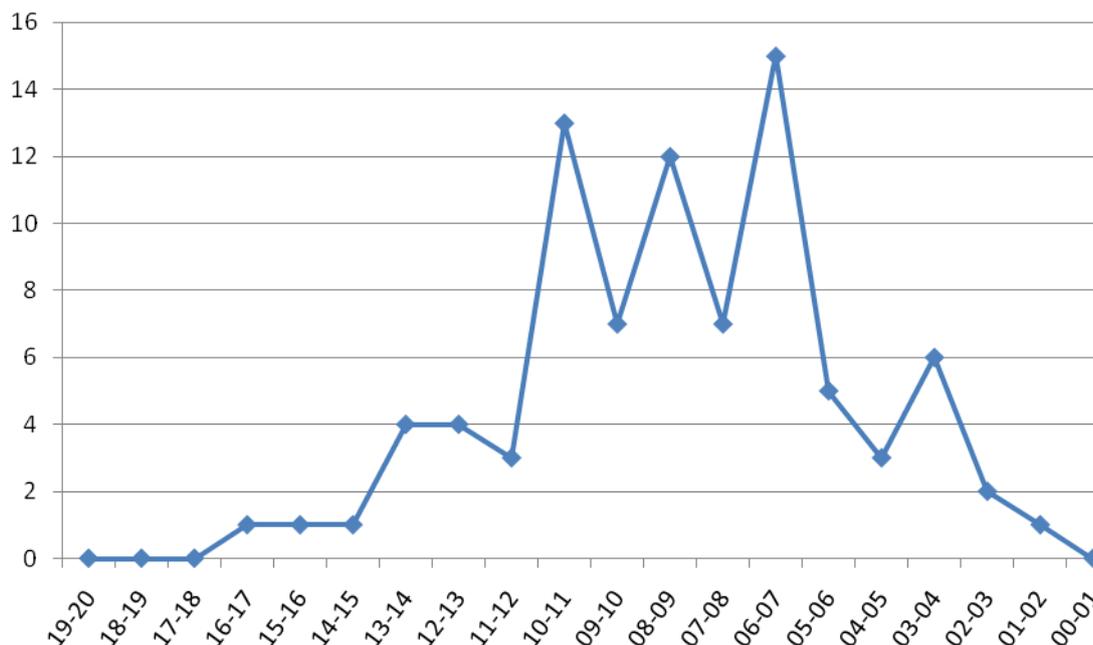
**Répartition des notes** (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



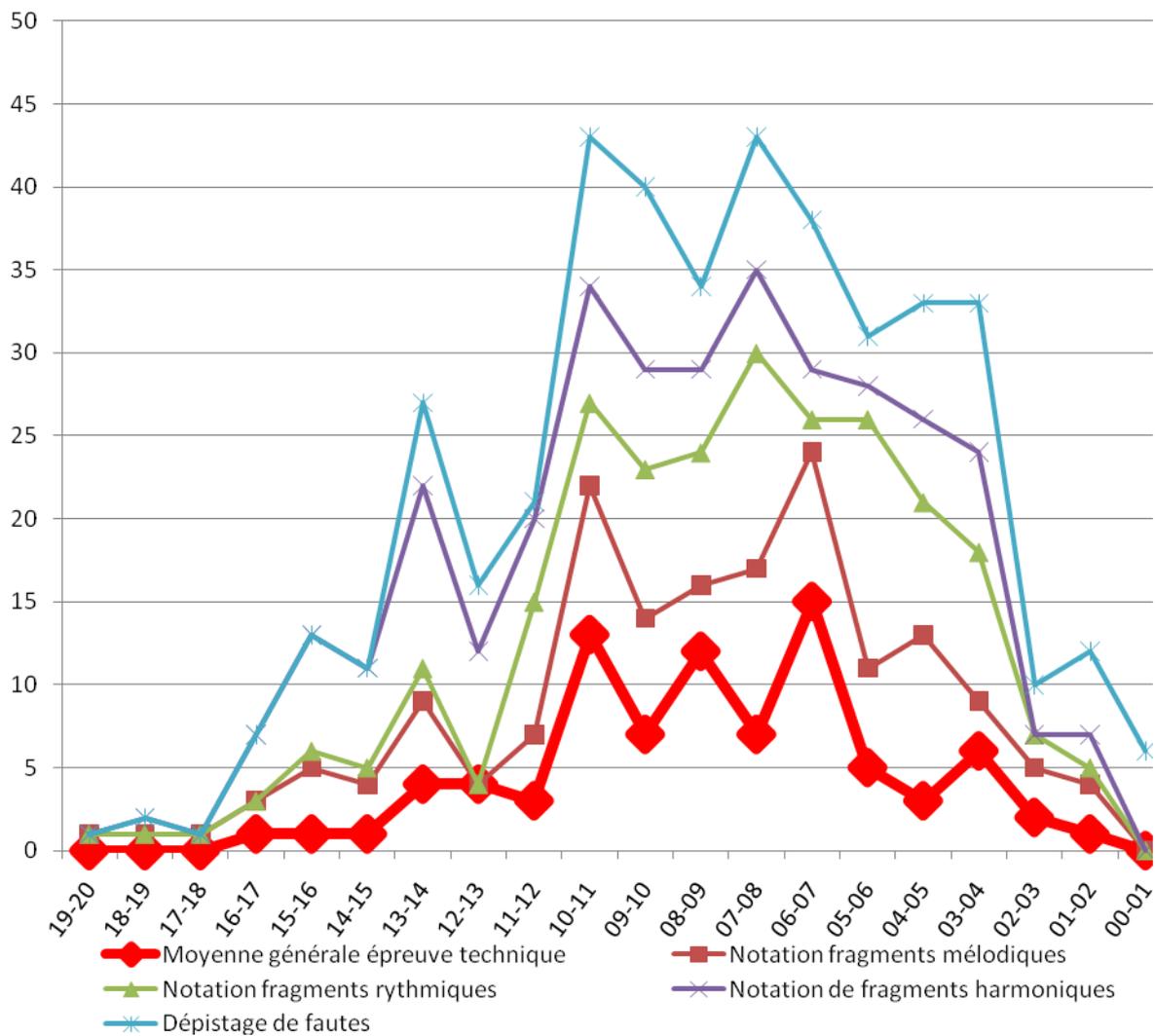
## Ensemble de l'épreuve technique

85 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	<b>Session 2010</b>
Note la plus haute	17,50	16,12	<b>16,01</b>
Note la plus basse	1,50	1,58	<b>1,82</b>
Moyenne générale	9,67	8,77	<b>8,29</b>
Moyenne des admissibles	12,71	11,61	<b>10,78</b>

## Répartition des notes obtenues pour la globalité de l'épreuve

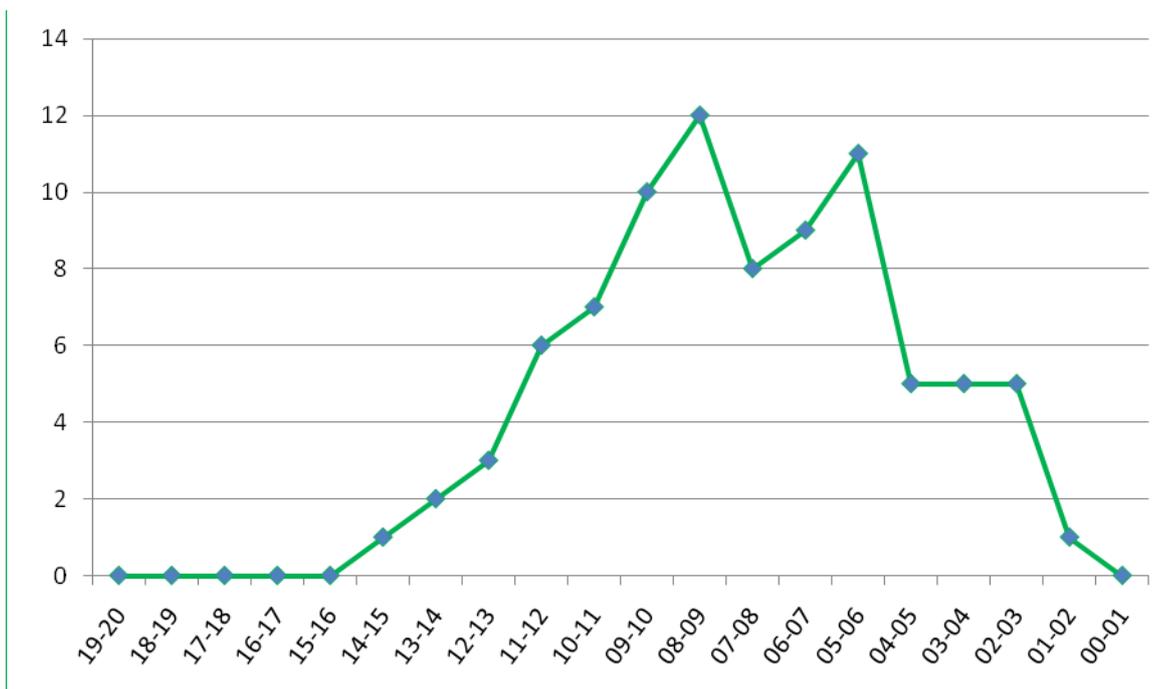


**Comparaison des notes des quatre parties (chacune rapportée à une échelle de 20 points)**

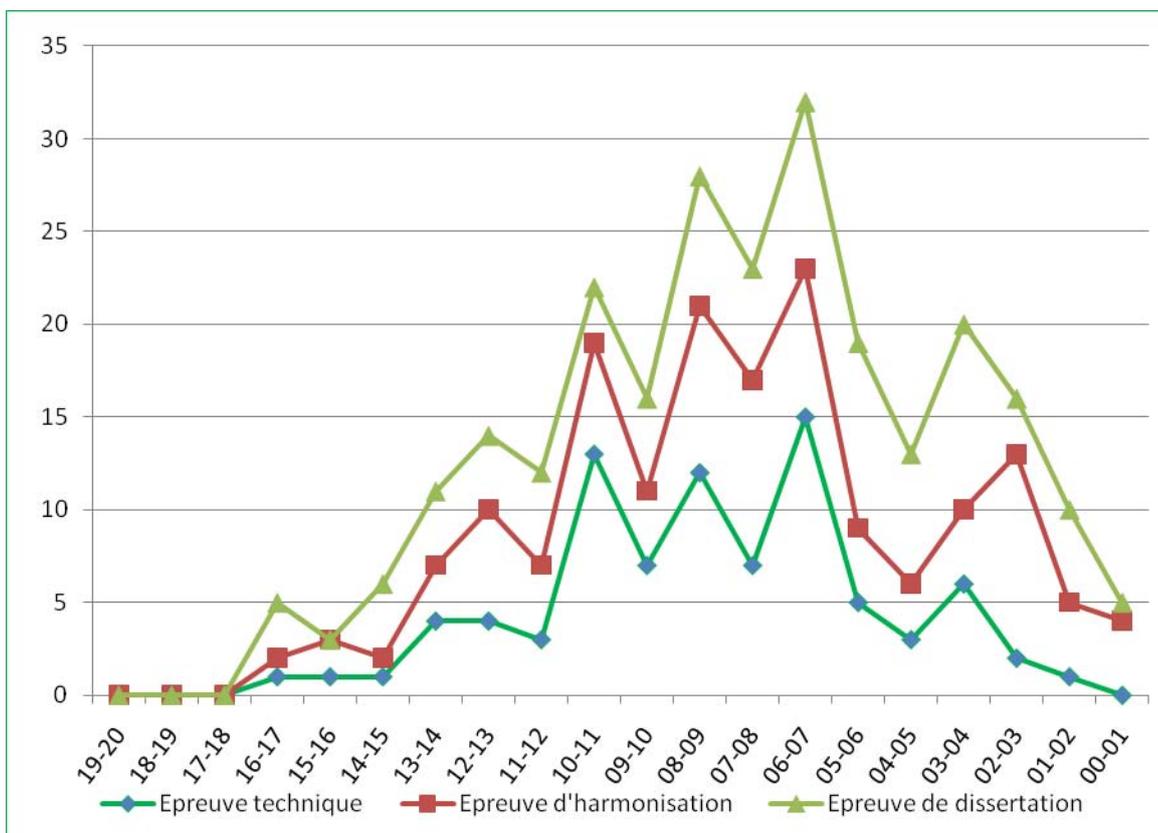


## Éléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité

### Répartition des moyennes générales des trois épreuves d'admissibilité



### Répartition des moyennes pour les trois épreuves



# Admission

## Agrégation de musique

### Concours externe - Session 2010

Epreuves d'admission

#### Leçon

##### *Texte réglementaire*

**1° Leçon devant le jury** : cette épreuve comporte un exposé de synthèse fondé sur l'analyse et la mise en relation de trois documents identifiés de diverses natures, dont une partition, un enregistrement audio ou vidéo, le troisième document pouvant être, notamment, un texte littéraire, un écrit sur la musique, un document iconographique ou multimédia.

Le candidat expose et développe une problématique de son choix en s'appuyant sur les trois documents proposés, L'exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

Pendant la préparation, le candidat dispose d'un clavier et du matériel nécessaire à l'exploitation des documents proposés (durée de la préparation : six heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes [exposé : trente minutes ; entretien : vingt minutes] Coefficient 2),

Arrêté du 12 septembre 1988 – annexe I (modifiée par les arrêtés des 10 juillet 2000 et 21 juillet 2003).

#### Rapport

La leçon demeure une redoutable épreuve car, non seulement elle convoque, de la part des candidats, de solides connaissances articulées autour d'une problématique suggérée par les documents fournis, mais elle demande, dans le sens physique et mental du terme, l'énergie suffisante pour supporter les six heures de préparation auxquelles s'ajoutent l'exposé et l'entretien de 50mn. A ce titre, le jury a remarqué lors de cette session et chez certains candidats comme un passage à vide plus ou moins long durant l'épreuve témoignant d'une insuffisante préparation aux exigences physiques et intellectuelles de la leçon. .

\*\*\*

La première difficulté que rencontrent les candidats est l'examen minutieux des trois documents proposés par le sujet. Ceux-ci touchent des périodes et des esthétiques différentes et ne sont pas forcément porteurs du même questionnement d'un thème uniformément perceptible. Ils peuvent lui apporter des éclairages particuliers, voire s'en écarter ou sembler le contredire. Il s'agit alors dans un premier temps de les comprendre dans leur intégralité pour pouvoir les opposer ou les rapprocher avant toute recherche d'une problématique. Un candidat qui n'a pas visionné par exemple la vidéo de l'extrait de l'*Orfeo* dans son intégralité (il est facile pour le jury de le constater) se prive de la lecture exhaustive indispensable à une critique de la mise en scène, de la prise de vue ou de l'éclairage. En effet, dans le cas d'une vidéo, il est pertinent d'aborder les questions de mise en scène et d'esthétique de la captation. Il en va de même pour les deux premiers documents : prendre le temps d'écouter intégralement les œuvres –ou extraits d'œuvres - une ou plusieurs fois, même si elle est connue, et lire la partition sont des moments indispensables ; celui qui pense gagner du temps en abrégant cette étape incontournable prend des risques inutiles.

D'une manière générale, c'est le « troisième document pouvant être un document iconographique ou multimédia » qui pose le plus souvent problème. En effet, ce document sortant du champ spécifiquement musicologique, fait appel à des connaissances élargies.

Même si le jury ne tient pas irrémédiablement rigueur à celui qui analyse un tableau de Soulages en le regardant à l'envers, il ne peut en conséquence que s'interroger sur l'ouverture d'esprit du candidat en cette année anniversaire du peintre dont le milieu artistique s'est largement fait l'écho. Il est important aussi de savoir utiliser toutes les données concernant le document proposé. Le texte accompagnant le *Monocorde divin* de Fludd permettait de contextualiser finement cette « figure » du XVII<sup>e</sup> siècle et d'éviter un fâcheux contresens en le faisant entrer dans un quelconque mouvement cartésien. En revanche, par exemple, l'*Orchésographie*, pourtant délicate d'accès pour de nombreuses raisons, a été approchée de manière particulièrement vivante et pédagogique, jusqu'à la matérialisation physique des pas de danse par une candidate, méthode *in fine* indispensable lors d'une problématique autour de la danse. Bref, le jury invite les agrégatifs à ne pas négliger ce troisième document même si celui-ci leur est totalement étranger. Ils doivent alors convoquer leur capacité à entrer dans l'inconnu tout en gardant une certaine humilité intellectuelle. En effet, le jury voit toujours d'un très mauvais œil le candidat qui préfère inventer plutôt que d'avouer son ignorance.

Si une relative indulgence dans certains cas est observée, il n'en va pas de même pour l'identification des deux autres documents : la partition et l'enregistrement sonore. Cette fois, il s'agit du cœur même de la discipline et l'approximation n'est alors pas tolérée. Il est proprement irrecevable qu'un candidat ne connaisse pas *La Flûte enchantée*, *l'Orfeo*, ou le *Prélude à l'après-midi d'un faune*. Les connaissances exigées pour une telle épreuve sont celles *a minima* de l'ensemble du cursus universitaire. Il est attendu du candidat qu'il soit capable d'aborder avec rigueur les pièces dites « de répertoire », de les situer précisément dans leur contexte historique mais aussi esthétique et stylistique.

Dans le même esprit, le vocabulaire doit être utilisé avec la plus grande rigueur. Au cours des cinquante minutes de l'épreuve, les candidats ont été invités à expliquer ou différencier clairement par exemple des termes comme *Singspiel* et *opera seria*, variation, chaconne et passacaille, répons, célesta, suite, figuralisme, etc. (ce dernier terme reste particulièrement mal compris : la représentation en musique ne se confond pas avec le figuralisme).

Dans le cas du document sonore, le jury a mis cruellement en lumière l'incapacité pour certains candidats à entrer, de manière sensible, dans un répertoire qui leur est étranger. La *Strophe* de Takemitsu n'aurait pas dû poser tant de problèmes si elle avait été approchée sans *a priori*. Si les candidats avaient réellement écouté avec attention et lu le nom des interprètes, ils auraient pu en déduire, lorsque le jury l'y invitait, la présence d'un orchestre de Gagaku. Plutôt que d'avancer un hypothétique impressionnisme figurant l'automne en se référant au titre sans vraiment pouvoir l'argumenter, il eût été plus judicieux d'en caractériser l'échelle, l'agogique et la couleur extra-européennes.

Et c'est la question de l'interprétation qui est ici abordée. En explorant un document sonore, le candidat doit être en mesure d'appréhender la distance entre l'œuvre et l'auditeur. La version que le jazzman Uri Caine donne de la sonate K 545 de Mozart appelle à commentaire. Celui qui ne s'étonne pas des notes de passage « étranges », « peu mozartiennes » ou des syncopes « jazzy » du mouvement semble, aux yeux du jury, n'avoir pas saisi le document, à moins qu'il ne connaisse pas le langage classique viennois. C'est d'autant plus préjudiciable que c'est précisément cet « étonnement » qui pouvait être porteur d'une problématique autrement plus pertinente que la banale thématique de « la rupture avec la tradition ».

\*\*\*

Une fois achevée cette phase d'observation minutieuse des trois documents, la deuxième difficulté à surmonter demeure de taille : celle du choix d'une problématique. On voit encore des candidats se lancer, sans réfléchir, dans une analyse linéaire et parallèle des trois documents de manière stérile, ou d'autres tourner en rond autour d'oppositions mal maîtrisées (« le profane et le sacré ») ou encore ne pas réussir à faire « entrer » le *monocorde divin* de Fludd dans une thématique sur le « chant dans la musique sacrée ». Certains sujets se prêtent particulièrement à un travail de comparaison comme, cette année, celui dont les documents (Diderot, Lully, raga) proposaient un questionnement difficilement contournable : « Comment commencer ? ». Il faut alors oser convoquer une culture personnelle permettant d'ajouter des éclairages différents. Il existait d'innombrables pistes pour ouvrir assez largement la discussion en évoquant, pour s'en tenir à l'univers occidental et selon les connaissances de chacun, l'histoire de l'ouverture d'opéra, les introductions lentes de la période classique (le quatuor « des dissonances » de Mozart), les duos introductifs des motets isorythmiques (de Machaut ou Dufay), le genre du « prélude », la technique du motif de tête dans la messe cyclique de la Renaissance, etc., sans parler des gestes compositionnels des plus célèbres débuts de l'histoire de la musique (V<sup>ème</sup> symphonie de Beethoven, *l'Or du Rhin* et *Tristan et Isolde* de Wagner, etc.). Tout en veillant à éviter le catalogue de références, faire appel à de telles connaissances que tout candidat à l'agrégation se doit de maîtriser permet souvent d'affiner une typologie et donc d'opposer ou de rapprocher les trois documents proposés.

Cependant, la compréhension des documents proposés dans une problématique commune, ne doit pas tendre exclusivement à les rapprocher, elle doit permettre aussi de mesurer la particularité de chacun d'entre eux et de mesurer leur identité propre. N'est-il pas dommage qu'aucun candidat n'ait questionné la notion de « spirituel » et ses diverses acceptions dans le sujet Bach-Chostakovitch-Kandinsky, plutôt que de le traiter à partir de la question de la forme ? On déplorera, de manière générale, l'incompréhension de la notion de spiritualité : spiritualité, sacré, liturgique, religieux abordés dans le sujet Gesualdo - Jean XXII - Ligeti ne sont pas synonymes et sont à manier avec une rigoureuse précaution. Autre confusion conceptuelle : le sujet Grimm – Ravel - Mozart appelait un questionnement du merveilleux, du fantastique, du magique, du féerique. Accepter ces termes en bloc conduisait vers d'inévitables pièges. En règle générale, les sujets dont les documents présentent une thématique commune évidente, surtout lorsque celle-ci semble familière, exigent une vigilance particulière. Bien des candidats, comme soulagés de comprendre de quoi il s'agit, confondent alors

thématique et problématique. Or, l'exercice de la leçon ne consiste pas à reconnaître une thématique commune aux trois documents puis à décrire, sans distance critique, la manière dont elle s'y incarne, mais bien à s'interroger sur cette thématique, c'est à dire à la problématiser. Ainsi, la notion de couleur en musique ne saurait être utilisée sans discussion ni contextualisation. Elle relève d'un discours métaphorique sur la musique dont les fondements sont, non seulement variables selon les périodes, mais particulièrement subjectifs. Il suffit de réfléchir aux réalités différentes que le terme recouvre chez deux auteurs relativement proches dans le temps, comme Webern et Messiaen, pour imaginer la profondeur des différences qui peuvent séparer des sphères culturelles éloignées dans le temps et/ou dans l'espace. Ne pas reconnaître ces différences empêche de problématiser le propos.

\*\*\*

Enfin, comme dans une dissertation, avec laquelle la leçon présente de nombreuses similitudes, la cohérence de l'exposé est fondamentale. Si, dans l'ensemble, les candidats en ont bien pris la mesure, c'est encore trop souvent au détriment de la dynamique de leur exposé. En effet, la leçon doit permettre, en deux ou trois chapitres, de faire progresser une réflexion éclairante, scientifiquement et conjointement argumentée à partir des trois documents. Contrairement aux idées reçues, l'art de problématiser un sujet n'est pas une pure obligation formelle à laquelle le jury serait attaché par de vieilles lubies. C'est simplement le meilleur moyen d'intéresser un auditoire. L'absence de problématique n'est pas une faute en soi, mais peut engendrer une certaine pauvreté rhétorique. Il s'agit de convaincre. Pour dynamiser l'exposé dans sa forme, voix, clavier ou instrument, exemples tirés des sources du sujet sont les outils indispensables à la richesse du discours et il faut savoir ici les utiliser. Certains sujets demandaient inévitablement de chanter (matériau mélodique du raga), d'esquisser des pas de danse (*Orchesographie*), d'isoler une basse obstinée au clavier ou de visionner l'ambiguïté cinématographique des personnages (*Orfeo* et la *Musica*) pour ne citer que quelques exemples. Certains candidats se sont montrés brillants dans l'exploitation de ces moyens, passant aisément de l'un à l'autre, entraînant de manière particulièrement vivante l'auditoire. D'autres prennent le temps de bâtir un diaporama rappelant leur plan. Il faut rappeler que cette technique reste bienvenue si et seulement si elle est aboutie. Elle ne compensera en rien la médiocrité ou l'indigence de la question qu'elle porte. Excellent support pour un exposé fluide et dynamique chez certains, le diaporama se révèle, pour d'autres, redondant voire inutile notamment lorsque son contenu est illisible ou fait l'objet d'une récitation orale systématique.

Au terme de l'exposé, il convient de garder, non seulement de l'énergie, mais surtout la capacité à entendre les interrogations du jury, c'est-à-dire savoir accepter une éventuelle remise en cause de certains termes de l'exposé présenté. Les candidats partis dans une mauvaise direction sont quelquefois invités à corriger leur angle de vue. C'est dans cet esprit que l'entretien doit être perçu et non comme un chemin semé d'embûches. Le sujet Soulages – Schubert - Takemitsu pouvait, certes, admettre un questionnement numérogique, mais il devait engager le candidat dans une posture critique face à ces théories musicologiques discutées surtout lorsque leur application, comme c'était le cas, pouvait paraître artificielle. Si l'on peut comprendre le recours à des analyses de ce type pour aborder, par exemple les œuvres de Bach ou de Bartók, les appliquer au mouvement lent du quintette

de Schubert et aux sections du tableau de Soulages (dans la reproduction proposée passées de 324 à 28 cm et donc faussées), appelle nécessairement une distance critique que le jury a cherché à susciter. On ne saurait trop recommander aux candidats de ne pas demeurer sourds aux suggestions du jury et de ne pas manquer de souplesse intellectuelle.

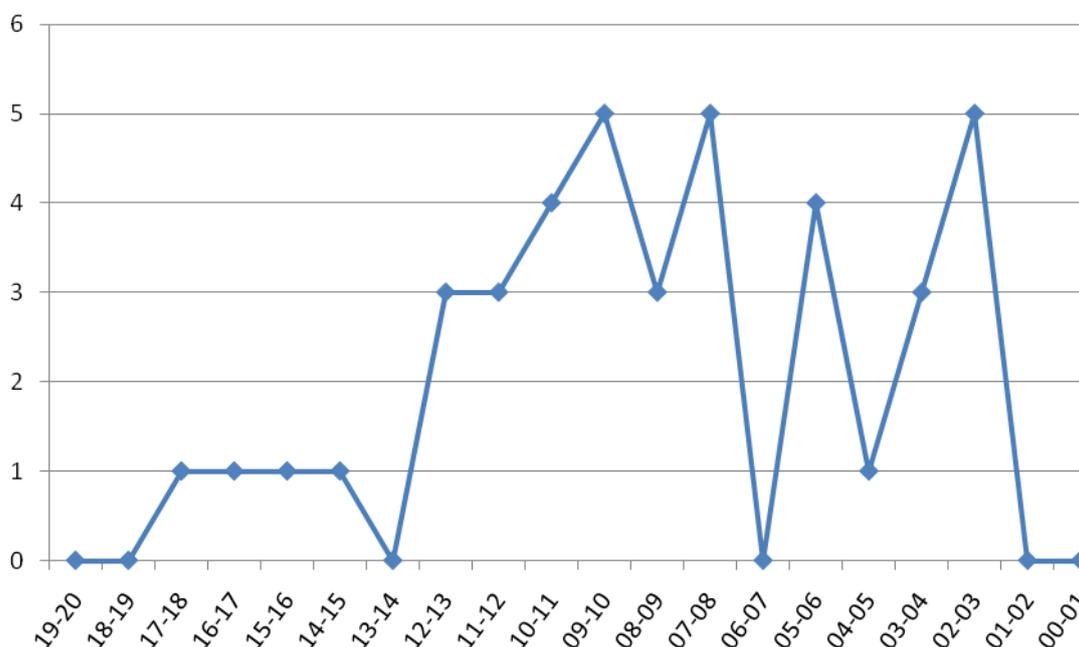
\*\*\*

Pour conclure, gardons à l'esprit le caractère pédagogique de cette épreuve : le jury ne manque jamais de transposer, autant que faire se peut, la prestation du candidat dans une salle de classe. S'engager dans cette leçon demande non seulement les connaissances musicologiques les plus brillantes, l'esprit de synthèse à toute épreuve, la curiosité intellectuelle la plus large mais aussi, il est important de le souligner, de nombreuses qualités humaines qui permettront, à terme, la transmission des savoirs.

### Éléments statistiques

40 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010
Note la plus haute	17,50	16,12	<b>17,5</b>
Note la plus basse	1,50	1,58	<b>2,00</b>
Moyenne des admissibles	9,67	8,77	<b>8,06</b>
Moyenne des admis	12,71	11,61	<b>11,82</b>

### Répartition des notes



## Exemples de sujets

Exemple 1	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Partition W.- A. MOZART, Duo n° 7, « <i>Bei Männern</i> », <i>Die Zauberflöte</i>, K. 620</li> <li>▪ Texte : Jacob et Wilhelm GRIMM, « Jorinde et Joringel », <i>Contes</i> [1812]</li> <li>▪ Enregistrement : Maurice RAVEL, « Le jardin féerique », <i>Ma mère L'Oye</i></li> </ul>
Exemple 2	<ul style="list-style-type: none"> <li>▪ Enregistrement : Dmitri SHOSTAKOVITCH, <i>Concerto pour violon, 3<sup>ème</sup> mouvement : Passacaglia. Andante</i></li> <li>▪ Partition : Jean-Sebastien BACH, <i>Variations Goldberg BWV 988 variations 1 à 15</i></li> <li>▪ Image : Vassily KANDINSKY, <i>Composition VIII</i>, 1923. huile sur toile 140x201 cm. Musée Guggenheim de New York. :</li> </ul>
Exemple 3	<p>Enregistrement : Uri CAINE, « Mozart, Sonate K. 545 n°16, <i>Andante</i> », <i>Uri CAINE plays Mozart</i></p> <p>Partition : Jean-Philippe RAMEAU, « L'Egyptienne », <i>Nouvelles suites de pièces de clavecin</i>, 1729)</p> <p>Texte : Joseph-Marie AMIOT, <i>Mémoire sur la musique des Chinois, tant anciens que modernes</i></p>
Exemple 4	<p>Partition : Claude DEBUSSY, <i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i></p> <p>Enregistrement : Jean-Philippe RAMEAU, « Menuet 1&amp;2 », <i>Les Indes Galantes</i></p> <p>Texte : Thoinot ARBEAU [1589], <i>Orchésographie</i></p>
Exemple 5	<p>Enregistrement : Auteur : Iannis Xenakis, <i>Metastasis</i></p> <p>Image : Robert FLUDD (1574-1637), « L'Univers conçu comme monocorde », <i>Sensorium dei</i></p> <p>Vidéo : Claudio MONTEVERDI, « Toccata, Prologue », <i>Orfeo</i> (Harnoncourt, Ponnelle) 1978.</p>

Les matériaux exhaustifs de ces exemples de sujets sont disponibles sur le site national de l'éducation musicale

<http://www.educnet.education.fr/musique/index.htm>

**Agrégation de musique**  
**Concours externe - Session 2010**

Epreuves d'admission

**Direction de chœur**

*Texte réglementaire*

**2° Direction de chœur** : un texte polyphonique est proposé au candidat, Après une préparation, celui-ci dispose de vingt minutes pour le faire chanter intégralement ou en partie à un ensemble vocal.

Le candidat dispose d'un clavier pendant la durée de la préparation et pendant la durée de l'épreuve (durée de la préparation : trente minutes ; durée de l'épreuve : vingt minutes ; coefficient 1).

Arrêté du 12 septembre 1988 – annexe I (modifiée par les arrêtés des 10 juillet 2000 et 21 juillet 2003).

**Rapport**

L'épreuve de direction de chœur fait appel à de nombreuses compétences qu'il s'agit de mettre en lien de manière permanente : qualités de chanteur, efficacité dans la direction, capacité d'écoute, connaissances culturelles et rigueur méthodologique.

Il est important de rappeler tout d'abord qu'un chœur mixte à quatre voix (SATB à quatre par voix) est mis à disposition des candidats, que tous les membres du chœur sont lecteurs et qu'ils disposent de la partition cinq minutes avant le début de l'épreuve. Ce chœur de jeunes adultes suit chaque jour un échauffement dispensé par un des membres du jury. Par ailleurs, un piano demi-queue, un pupitre et la partition en double exemplaire sont à la disposition du candidat.

**La méthode**

On constate que bien des candidats ont semblé perturbés par le premier déchiffrement – plutôt convaincant – du chœur. Quelle que surprenante – au sens positif - que puisse être cette première lecture, il y a inévitablement des corrections à y apporter : fausse note, faute de rythme, entrée manquée dans un discours contrapuntique, etc. Il convient d'y travailler tout de suite. Si, dans la plupart des cas, le chœur corrige seul des erreurs que le candidat n'a pas entendues, certaines d'entre elles, cependant, persisteront parfois durant toute la durée de l'épreuve. Le candidat doit donc être particulièrement à l'écoute du chœur et ne pas se lancer d'emblée, à la suite de cette première lecture, dans une énumération de nuances ou d'accents, alors que trop de points d'intonation sont encore fragiles.

Le candidat doit avoir une stratégie d'apprentissage et doit l'anticiper. Or, beaucoup de candidats semblent découvrir l'œuvre en même temps que le chœur, alors qu'ils sont censés avoir consacré la demi-heure de préparation de l'épreuve à l'analyse de la partition et à l'élaboration d'une stratégie d'apprentissage qui en découle. Néanmoins, cette conception anticipée du déroulement de la

séquence de direction ne devrait aucunement empêcher les candidats de réagir, en temps réel, aux bonnes et aux mauvaises prestations du chœur : pour certains candidats, le jury a parfois constaté que deux mondes coexistaient sans parvenir à se rencontrer : celui chœur traçant, seul, son chemin d'apprentissage du contrepoint, et celui du candidat, persévérant à l'aveugle dans des demandes inadéquates.

Une analyse pertinente de la partition – à savoir le repérage de certains aspects stratégiques de la pièce tels que la dynamique (tempo, nuances, accentuation), les harmonies significatives, la recherche de couleurs, de sonorités ou d'intentions expressives, la diction et l'articulation aiderait le candidat à tirer un profit maximal des vingt minutes qu'il passe avec le chœur et lui permettrait probablement d'éviter un travail systématiquement linéaire. Beaucoup de candidats, désarçonnés par le niveau du chœur n'ont plus su que faire au bout de dix minutes d'épreuve, ce qui révèle leur défaut de préparation, l'inadéquation de leur stratégie d'apprentissage et les lacunes de leur culture musicale (sur lesquelles nous reviendrons).

Le soutien vocal et pianistique est également un outil incontournable pour optimiser la séquence d'apprentissage et peut intervenir quand le chœur chante et quand l'une des voix est en difficulté. Il est préférable d'entendre (chanté ou au piano) ce que le candidat souhaite obtenir plutôt que de subir une litanie de consignes verbales, souvent confuses et maladroitement. En termes d'efficacité, mieux vaut travailler par l'exemple que par le commentaire oral commençant fréquemment par un « attention à ... ». Ce soutien vocal et instrumental doit en outre être utilisé à bon escient, permettre au candidat de varier ses méthodes de travail (souvent laborieuses), et contribuer à éviter la monotonie du rabâchage.

### **La voix**

Les faiblesses vocales d'un grand nombre de candidats sont très préoccupantes. Beaucoup de voix sont fragiles, fausses, ingrates, non expressives, non soutenues et non conduites. Comment demander à des choristes que leurs voix soient plus justes ou soutenues quand l'exemple du chef de chœur n'est absolument pas convaincant ou, pire, quand il n'y a pas d'exemple ? Trop de candidats demandent aux choristes ce qu'ils ne sont pas en mesure de faire eux-mêmes à l'occasion d'un exemple chanté. Ces carences sont très inquiétantes et sont rédhibitoires dans le cadre de l'activité professionnelle visée. Par ailleurs, de nombreux candidats utilisent un vocabulaire (soutien, ouverture, placement, timbre, souffle, etc.) dont ils ignorent la mise en pratique réelle, voire, parfois, la définition théorique exacte. Le travail d'apprentissage doit s'appuyer sur de beaux exemples vocaux, soutenus, placés et musicaux. C'est cela, avant tout, qui rendra le candidat persuasif, engageant et efficace.

Enfin, le travail de la voix ne peut se dissocier d'un travail sur le corps. L'engagement corporel ne peut se limiter à demander au chœur de se lever.

Le travail de pratique vocale doit donc être pris très au sérieux par les candidats durant leur cursus universitaire.

## **Le geste**

De manière générale, les candidats ont un geste symétrique, sans aucune autonomie de la battue par rapport à la main dévolue à l'expression et à la dynamique. Le geste du chef de chœur doit être précis dans tous les différents instants du chant : inspiration, émission, fluidité des phrases, respiration, coupes finales, etc. Nous avons remarqué que, si certains de ces gestes ont été bien assimilés ou, au moins, "tentés", certains autres n'étaient pas même esquissés alors qu'ils constituent l'assise de la phrase musicale des choristes, individuellement : les coupes en fin de phrases, voire en fin de morceau, ont souvent été négligées, les candidats abandonnant ainsi aux choristes le soin de gérer un élément musical qu'ils ne peuvent contrôler tous ensemble.

Le jury a également remarqué que certains candidats adoptent des postures peu propices au soutien vocal, au dynamisme, voire à la concentration du chœur. Même si la gestique n'est pas très assurée et pas très adroite, le candidat se doit d'être engagé physiquement avec le chœur, en interaction avec lui, pour une production musicale collective. La mise en jeu de l'ensemble du corps – par le regard, la posture et le geste – permet de transmettre visuellement les informations nécessaires à une vocalité expressive. Or la passivité de nombreux candidats a été trop souvent flagrante : souvent les choristes agissaient seuls, le candidat « subissant » le chœur.

## **Projet musical**

Le travail avec le chœur ne doit pas se limiter à la mise en place de la partition, il doit impérativement déboucher sur un travail d'interprétation. Or celui-ci a cruellement fait défaut lorsque les candidats avaient réussi à mener à bien assez rapidement le premier travail de mise en place. Il se résumait souvent à une recherche d'expression musicale plutôt caricaturale : « pensez bien à la nuance piano de la mesure x », « faites bien le crescendo »...

La méconnaissance stylistique des répertoires proposés (de la Renaissance à nos jours, de la polyphonie sacrée à la chanson contemporaine arrangée pour 4 voix, musiques originales ou transcriptions, *a cappella* ou accompagnées) constitue un réel handicap. Le candidat doit s'imprégner du caractère de la pièce qu'il fait travailler et avoir une idée précise de l'interprétation qu'il convient de mener (tempo(s), articulation, justesse expressive, nuances, progression, respiration, etc.) en fonction du style, de l'époque et du texte. Le jury a, hélas, pu entendre des œuvres romantiques aseptiques, des œuvres de la Renaissance d'une lourdeur hors de propos, des negro spirituals ternes et statiques, et d'autres encore, dont le sens du texte et le style d'écriture musicale n'ont en rien marqué le candidat (un *Carnevale di Venezia* de Rossini morne et sans éclat, par exemple).

Pertinence du projet musical, force de conviction du candidat sont autant de compétences à acquérir sans lesquelles aucune direction de chœur ne peut aboutir auprès des choristes.

\*\*\*

Le travail d'analyse durant les trente minutes de préparation, la stratégie d'apprentissage, la pertinence des exemples vocaux et la force du geste et du projet musical doivent avant tout permettre de donner envie de chanter au chœur, lui donner envie d'adhérer à la démarche artistique du candidat. La réalité du plaisir de chanter est une donnée essentielle, elle ne peut être écartée, au risque de voir le chœur sombrer dans l'ennui.

### **Exemples de sujets proposés**

LEJEUNE, *Une puce j'ai dedans l'oreille*

BRAHMS, *Geistliches Lied op. 30*

MILHAUD, *L'année tourne*

Trad. Irlandais, *The last Rose of Summer*

MENDELSSOHN, *Abschied vom Wald*

HINDEMITH, *Un cygne*

de VICTORIA, *Quam pulchri sunt*

de RORE, *Ne l'aria in questi di*

ENESCU, *Waldgesang*

Anon. Negro spriritual, *Soon- a will be done*

ELGAR, *As Torrents en Summer*

FAURÉ, *Madrigal op. 5*

MACHUEL, *Notre Père*

SERMISY, *Au joli bois*

de VICTORIA , *Ave Maria*

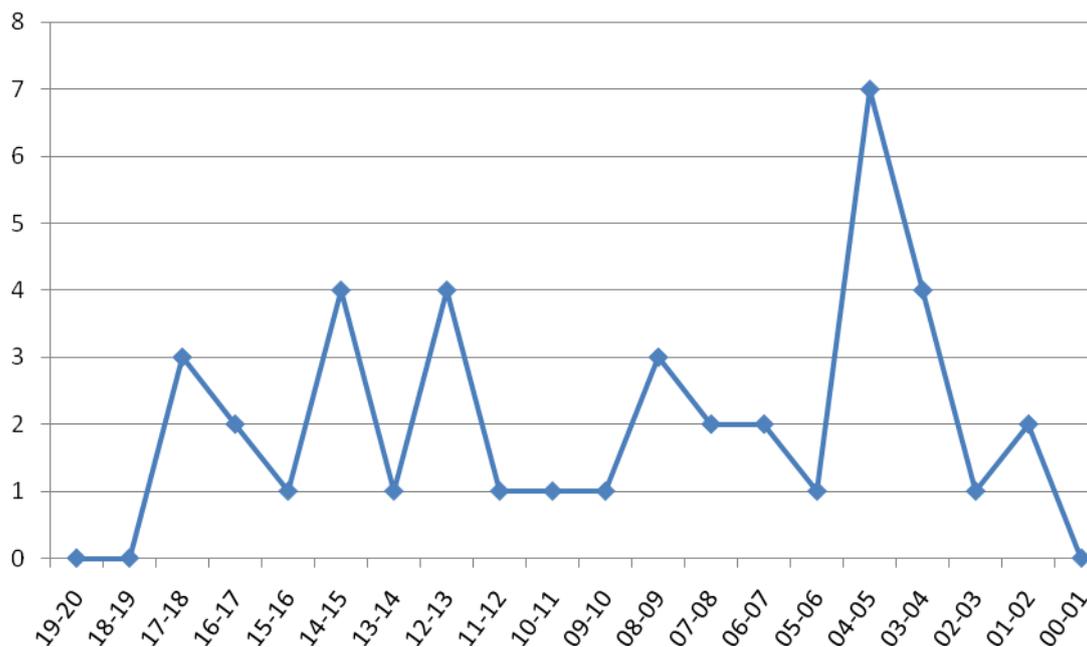
Certains de ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de l'éducation musicale dans la rubrique « concours » :

<http://www.educnet.education.fr/musique/>

## Eléments statistiques

40 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010
Note la plus haute	18	<b>19</b>	<b>17</b>
Note la plus basse	1,5	<b>0,5</b>	<b>1</b>
Moyenne des admissibles	9,65	<b>9,50</b>	<b>8,68</b>
Moyenne des admis	11,53	<b>12,26</b>	<b>11,32</b>

## Répartition des notes



**Agrégation de musique**  
**Concours externe - Session 2010**

Epreuves d'admission

**Pratique instrumentale**

*Texte réglementaire*

**3° Pratique instrumentale** : une mélodie avec paroles est proposée au candidat, Il en réalise :  
Un accompagnement en jouant ou chantant la mélodie, au piano ou sur un instrument polyphonique qu'il apporte ;  
Une improvisation instrumentale et/ou vocale à partir du texte donné, l'instrument étant librement choisi et apporté par le candidat.  
Le candidat dispose d'un clavier pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve (durée de la préparation : une heure ; durée de l'épreuve : quinze minutes ; coefficient 2).

Arrêté du 12 septembre 1988 – annexe I (modifiée par les arrêtés des 10 juillet 2000 et 21 juillet 2003).

**Rapport**

« Pratique instrumentale » : tel est l'intitulé, forcément très synthétique, de l'épreuve. Il faut l'entendre dans un sens bien souvent évoqué dans les milieux musicaux : le bon instrumentiste est celui qui exprime, à travers son instrument, un véritable chant intérieur. C'est en vertu de cet adage que semble construite cette épreuve, puisque le support initial en est précisément la partition d'une mélodie.

Le candidat doit d'abord se l'approprier : déchiffrage musical bien entendu, mais sans doute, en premier lieu, lecture et identification du texte pour comprendre à quel genre de mélodie l'on a affaire : chanson poétique, romance, blquette, fantaisie, hymne, chant populaire, prière, air à danser, etc. Repérer ce caractère permet d'opérer les choix indispensables à une interprétation, même si la partition est muette sur un certain nombre d'indications déterminantes : le tempo et ses éventuelles modifications, les nuances, l'allure générale. Signalons aussi qu'une bonne appropriation du texte permet d'éviter de « buter » sur une syllabe ou un mot, incident aussi déstabilisant pour le candidat lui-même que fâcheux pour les oreilles du jury, tant il peut donner l'impression que l'interprète « ne sait pas tout à fait ce qu'il chante ».

Le texte doit donc être chanté : il convient évidemment d'assurer les bonnes intonations – le fait de disposer d'un clavier durant l'heure de préparation ne doit pas faire oublier qu'à un moment de l'épreuve, il faudra chanter *a cappella*, et qu'il est donc indispensable d'avoir une maîtrise autonome des hauteurs relatives, c'est-à-dire des intervalles inscrits dans une tonalité, bref, une maîtrise de ce que l'on appelle « chanter juste ». L'on doit, en outre, y intégrer rythmiquement les paroles : un travail intermédiaire (ou préliminaire) en parlé-rythmé peut n'être pas superflu afin de contourner les éventuelles chausse-trapes de la prosodie. L'ensemble doit conduire vers un chant « phrasé », et l'on recommandera ici tout particulièrement de veiller à la notion de « groupe de souffle » : bien délimiter les endroits où il faut respirer, ceux où il ne le faut absolument pas (donc, choisir un tempo adapté) et

prévoir toutes les dispositions nécessaires quant à la posture pour que le geste respiratoire soit le plus libre et efficace possible. Enfin, bien évidemment, le candidat aura préparé sa voix de telle sorte qu'elle lui permette d'être à l'aise dans les divers registres et de pouvoir user d'un timbre dont l'expression soit naturelle et débarrassée de toute emphase. Le jury a remarqué, dans l'ensemble, des progrès dans ce domaine : c'est encourageant, en particulier si l'on songe à l'indispensable exemplarité artistique du futur professeur face à ses élèves.

Même si l'on a choisi ici d'éclairer en premier lieu les problématiques de l'interprétation a capella, il faut rappeler que le candidat est libre de ne pas commencer par celle-ci : il peut, par exemple, commencer par la réalisation de l'accompagnement, choix qui a été peu fréquent lors de cette session.

Réaliser un « accompagnement en jouant ou chantant la mélodie », au piano ou sur un autre instrument polyphonique : beaucoup de possibilités sont ouvertes à travers cette formulation, mais bien peu de candidats osent se saisir de cette diversité qui permet soit, d'intégrer la ligne mélodique dans le jeu instrumental, soit de la chanter en s'accompagnant. Dans les deux cas, il est indispensable d'aller plus loin qu'une simple recherche d'enchaînements harmoniques se limitant à l'énoncé laborieux d'un accord par mesure comme dans une sorte de récitatif pauvrement réalisé ; plus que d'une harmonisation, il s'agit bien d'un accompagnement qui doit nourrir de son dynamisme le déroulé de la mélodie. Il est donc recommandé de choisir une ou plusieurs formules mélodico-rythmiques (arpèges, « stride », accords répétés, « walking bass », anatoles, etc.) susceptibles de s'adapter à tout ou partie du texte. Certains candidats sont parvenus à jouer un fragment du texte dans le registre grave, avec accompagnement à la main droite : initiative intéressante pour peu que la technique instrumentale soit suffisante (rappelons à ce sujet que, dans cette épreuve, l'écrasement systématique de la pédale forte ne peut en aucun cas faire figure de raffinement pianistique). D'autre part, le jury a été étonné de constater que quelques candidats, en particulier guitaristes, ont cru nécessaire de réaliser leur accompagnement au piano, se contraignant inutilement : tout autre instrument polyphonique familier au candidat – sous réserve qu'il l'apporte avec lui ! – est admis dans cette épreuve.

Concernant le moment d'improvisation, nous rappellerons d'abord que la réglementation prévoit la possibilité pour le candidat d'utiliser sa voix chantée. Mais quel qu'en soit le médium, l'enjeu principal d'une préparation consiste à trouver l'équilibre entre la capacité à s'appropriier le matériau mélodique, rythmique et harmonique proposé par le texte de référence et le développement d'une réelle imagination sonore, pour offrir un résultat musical à la fois conduit, construit et personnel. Cela exige un travail de longue haleine, faute de quoi la prestation frôle parfois la caricature : abus de marches d'harmonie, d'ostinatos, traces de schémas préétablis (réitérations unitonales de formules IV / V / I) insuffisamment nourris par le matériau proposé. De ce point de vue, il est recommandé d'éviter le choix trop « passe-partout » : gamme, arpège... qui suscite la suspicion du copié-collé. On évitera également la paraphrase : ainsi, reprendre l'intégralité de la trame harmonique présentée dans l'accompagnement ne constitue pas une réelle improvisation, non plus que la variation mélodique pure

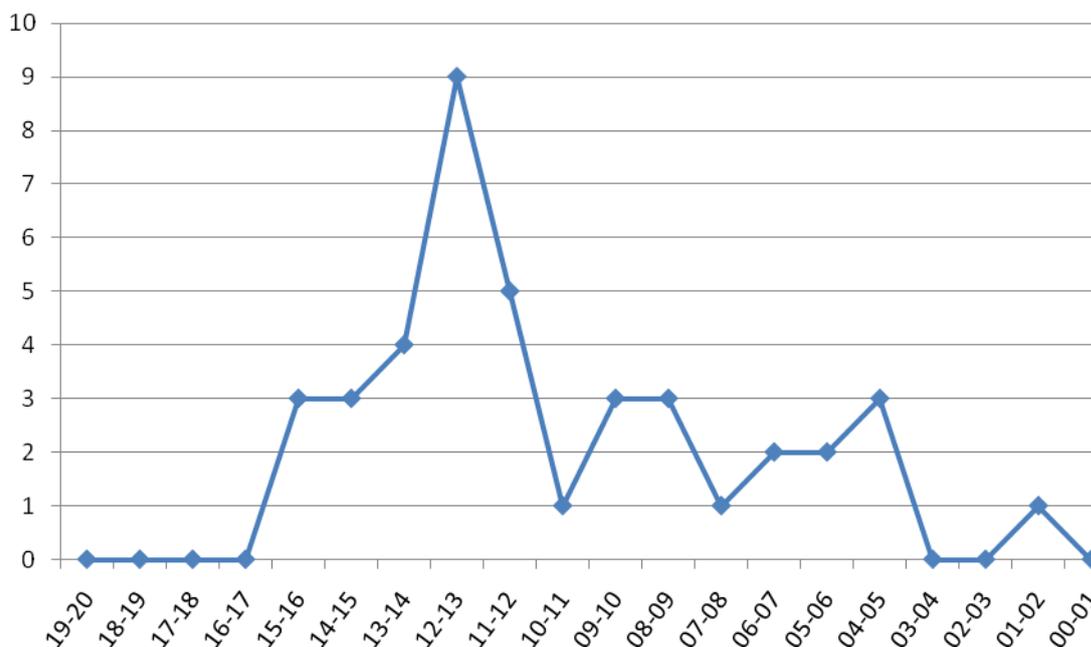
et simple. Ces dispositifs présentent d'ailleurs un inconvénient commun, souvent regretté : ne pas tirer suffisamment parti du temps de l'épreuve. Si la plupart des improvisations ont présenté une structure formelle, peu de candidats ont proposé un travail de dérivation, tonal ou encore moins modal. Ainsi, le résultat a trop souvent revêtu le caractère de sections juxtaposées. Certains ont tenté de montrer tous les outils en leur possession : or, il importe de savoir faire un choix parmi ceux-ci dans l'élaboration d'un parcours d'improvisation étroitement conçu à partir du texte de référence.

Pour conclure, ce qui a fait la différence entre les candidats a été la capacité à **adapter les outils au matériau** et non pas le contraire. En outre, le jury a apprécié les (rares) usages spécifiques de l'instrument (modes de jeu, travail sur les registres) et l'écart stylistique vis-à-vis du texte original, sous réserve bien sûr que le matériau constitutif en soit vraiment issu. Un peu de prise de risque ne peut pas nuire en ce domaine, à partir du moment où, au-delà de la nécessaire maîtrise de l'instrument (et/ou de la voix) ainsi que de la lecture musicale, l'on a su développer une véritable « pensée du sonore » dans le sens de l'initiative et de l'imagination.

### Eléments statistiques

40 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010
Note la plus haute	14	18	<b>15,5</b>
Note la plus basse	3	2,5	<b>1,00</b>
Moyenne des admissibles	10	10,29	<b>10,19</b>
Moyenne des admis	11,65	13,06	<b>12,12</b>

### Répartition des notes



### Allez, suivez ses pas.....

Al - lez, al - lez sui - vez ses pas, Mon coeur, ne l'a - ban -  
 Quit - tez, quit - tez ces tris - tes lieux, Le sort vous est trop

5  
 don - nez pas, De - meu - rez tou - jours, tou - jours a - vec el -  
 ri - goureux, il vaut mieux mou - rir, mou - rir au - près d'el -

9  
 1. le. le. A - mour vous don - ne cet - te  
 le. le. le.

13  
 loi, N'es - tes - vous pas à cet - te bel - - - le, Bien

17  
 plus, bien plus que vous n'es - tes à moy? A - moy?  
 1. 2.

# Anomalies

Pas trop lent

A - no - ma - lies, ce car - ton froid, cet hom - me pâ - le, cette a - ve -  
nue et ces pas - sants in - dif - fé - rents ; a - no - ma - lies, ces ce - ri - siers dont les pé - ta - les  
vien - nent fleu - rir la lo - que du men - diant, a - no - ma - lie, cet ar - gent qui pour rit le  
mond(e), a - no - ma - lie, lors - que sans bruit vers l'ou - tre huit le va - ga - bond des -  
cend en morne ou - bli, a - no - ma - lie...

# Le Rat et l'Éléphant

Modéré

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of five staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and a *f* dynamic. The second staff begins with a *mf* dynamic. The third staff begins with a *mf* dynamic. The fourth staff begins with a *mf* dynamic. The fifth staff begins with a *mp* dynamic and includes tempo markings: *rit* (ritardando) and *a tempo* (return to original tempo). The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Se croire un per-son-nage est fort com-mun en France. On y fait l'hom-me d'im-por -  
tance. Et l'on n'est sou-vent qu'un bour - - - geois: C'est pro - pre -  
ment le mal Fran - çois. La sot-te va-ni-té nous est par-ti - cu-lière. Les  
Es-pa-gnols sont vains, mais d'u - ne au - tre ma-nière. Leur or-gueil me semble en un mot beau-  
coup plus fou, mais pas si sot. Don - nons quelque i-ma-ge du nôtre Qui sans doute en vaut bien un autre.

# Cheval

The musical score is written on a single treble clef staff in G major (one sharp) and common time. It consists of six lines of music, each with a measure number (3, 6, 9, 13, 17) at the beginning. The lyrics are written below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The piece concludes with a double bar line.

Tous les ma - tins il par - tait A l'heure où le coq chan - tait  
3 dans son crâne u-ne tem-pê-te La fiè-vre sous sa cas-quet-te ses sou-ve-nirs d'é-co - lier  
6 Les saints du ca-len-dri - er La guer-re les co-lo-ni-es Tout lui é - tait rê - ve - ri - e  
9 Et sur les rou - tes jo - lies Cueil - lait pas des pis-sen - lits  
13 Mais dans son sac a-mas - sait Le tré - sor du Pe-tit Pou - cet Che-  
17 val je te sa-lue toi qui du haut des cieux N'en fi - nis pas de fai-re ta tour - née d'a-dieux

# Aubade

Moderato, un poco andante

Voix

L'au-be nait et ta porte est clo - se. Ma belle ah!

*p*

6

Pour-quoi som-meil - ler? A l'heure où s'é-veil - le la ro -

*pp*

11

se ne vas-tu pas te ré-veil-ler?

16

O ma char-mante é - coute i - ci l'a - mant qui chante et

20

pleure aus - si, l'a - mant qui chante et pleure aus - si!

rit.

Ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de la musique dans l'éducation nationale dans la rubrique « concours » :

<http://www.educnet.education.fr/musique/>

## Agrégation de musique

### Concours externe - Session 2010

Epreuves d'admission

#### Commentaire d'une œuvre musicale

##### *Texte réglementaire*

**Commentaire d'une œuvre musicale** enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes :

*Le candidat écoute trois fois avec le jury le document sonore proposé, L'écoute se déroule sans partition et le candidat est autorisé à prendre des notes. Ce dernier donne à son commentaire l'orientation de son choix, L'exposé, d'une durée n'excédant pas dix minutes, est suivi d'un entretien en relation directe avec celui-ci (durée de l'épreuve : trente minutes; coefficient 1),*

Arrêté du 12 septembre 1988 – annexe I (modifiée par les arrêtés des 10 juillet 2000 et 21 juillet 2003).

#### Rapport

La majorité des candidats est désormais bien préparée au cadre de cette épreuve, à savoir la gestion des trois écoutes – relevé des matériaux sonores exploitables, utilisation du diapason, préparation du plan de l'exposé – puis le commentaire n'excédant pas dix minutes et illustré d'exemples musicaux chantés et/ou joués au piano, commentaire suivi d'un bref entretien avec les membres du jury. Quelques exposés ont été trop brefs (moins de cinq minutes), mais la plupart se situent dans une fourchette de huit à neuf minutes tout à fait adaptée à l'exercice ; de même, la quasi-totalité des candidats fait l'effort de se mettre au piano ou de reproduire vocalement – parfois simultanément – les matériaux qu'ils jugent caractéristiques du document sonore proposé. Cependant, il est important de se rendre compte qu'un exemple, pour être convainquant, doit être judicieusement choisi : certains candidats donnent à entendre des matériaux secondaires sans même en mentionner d'autres, pourtant fondamentaux.

Il serait parfois préférable de ne pas donner d'exemple plutôt que de s'installer au piano pour jouer deux ou trois sons n'ayant aucun rapport avec le document sonore entendu. Certains extraits se prêtent moins que d'autres à un commentaire illustré, il faut donc s'adapter à ce qui est proposé et non pas s'accrocher à un fonctionnement pré-établi. Face aux trop nombreux candidats ne présentant qu'une brève de mélodie ou de motif rythmique, parfois inexacts, le jury a valorisé la prestation de ceux qui étaient capables de jouer un thème avec sa basse, de chanter en reconstituant au piano la structure harmonique de l'exemple, ou encore de reproduire plusieurs matériaux en les confrontant les uns aux autres, ce qui donne une dimension intéressante à l'analyse. En définitive, lorsque le candidat choisit ses exemples, il doit toujours s'interroger, d'une part, sur leur légitimité et, d'autre part, sur l'exactitude avec laquelle il est apte à les jouer ou les chanter.

Concernant l'organisation du commentaire, on a pu noter une réelle volonté de structurer l'analyse en annonçant clairement le plan en début de prestation, même si l'écueil du commentaire exclusivement chronologique subsiste parfois. Néanmoins, ces fils conducteurs s'avèrent encore trop souvent inadaptés : la notion de « contraste » est fréquemment convoquée à mauvais escient ; il est pour le moins risqué d'axer le commentaire sur les rapports texte-musique lorsque l'on n'a pas compris le sens des paroles ! De même, l'opposition musique savante/musique populaire n'est finalement opérante, en tant que telle, que dans un nombre relativement limité de cas, et trahit souvent la tendance qu'ont les candidats à véhiculer bien des clichés et autres lieux communs. Cette remarque est également valable pour ce qui concerne le contenu même des exposés : associer systématiquement Varèse à la notion de bruit, ou Debussy à l'utilisation de la gamme par tons, s'avère souvent dommageable : les candidats donnent ainsi l'impression de « réduire » l'écriture des compositeurs cités à ces seuls traits, ce qui, la plupart du temps, révèle des déficiences dans la connaissance des œuvres et des styles.

Certains candidats convoquent un savoir théorique, historique, stylistique, souvent réel et étoffé, mais sans lien aucun avec l'extrait proposé et manifestent dans ce cas, un manque de contact inquiétant avec la musique elle-même. Nous ne redirons jamais assez que le commentaire doit partir de l'œuvre et s'appuyer sur ce qui est entendu.

Durant l'entretien, le jury ne cherche jamais à piéger le candidat, mais, au contraire, lui donne souvent l'occasion de réajuster certains aspects de son commentaire, soit en apportant des précisions, soit en tentant de faire prendre conscience au candidat de certaines erreurs. Il est donc opportun d'être particulièrement attentif aux questions posées par le jury afin de pouvoir en tirer profit. Un bon entretien permet parfois de rattraper considérablement une prestation peu convaincante.

Les membres du jury déplorent une connaissance parfois très lacunaire de l'histoire de la musique de la part des candidats. Il n'est pas acceptable de prétendre à l'agrégation si l'on est incapable de citer un compositeur de musique « savante » occidentale de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ou si l'on considère que le style classique n'est représenté que par Mozart. De même, la méconnaissance des répertoires de la musique religieuse demeure un problème récurrent.

La diversité des extraits proposés est particulièrement importante : chaque candidat doit se préparer à réagir aussi bien à un motet du XIII<sup>e</sup> siècle qu'à un extrait de style "métal". Le jazz, la chanson française, les répertoires baroque, classique et romantique, celui de la renaissance, mais aussi des musiques indiennes ou d'Iran, des œuvres néoclassiques ou issues des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, ont été proposés. Le jury n'attend pas des candidats une connaissance spécialisée de répertoires aussi variés, mais bien plus une aptitude à en extraire les éléments caractéristiques, à entendre et en analyser les aspects déterminants. Il ne faut pas tenter d'occulter à tout prix ses lacunes, mais les assumer et se dire qu'elles seront probablement pardonnées (au moins en partie) si l'on sait tirer

parti du document sonore proposé, en utilisant un vocabulaire adéquat. Il est parfois impossible pour certains candidats, malgré les sollicitations du jury, de citer ou de définir des termes comme « teneur », « riff », « rondeau », « mode », « distorsion », « break », « strette », « after beat ». À l'inverse, un certain jargon de musicien est à proscrire (par exemple des expressions comme « tempo binaire ») de même que des banalités du genre « musique très ressentie » ou « musique carrée », etc. Une préparation adéquate, étoffée d'une culture musicale diversifiée, devrait permettre d'éviter, sans trop de mal, ce genre de déconvenue.

Dans le domaine du rock et des musiques actuelles, il faudrait que les candidats puissent repérer et nommer quelques effets sonores obtenus aux moyens de pédales : « delay », « reverb », « saturation », ne serait-ce que pour éviter la situation, qui peut être riche si elle n'est pas trop systématique, de tout apprendre de leurs futurs élèves. Que les candidats n'hésitent pas à décrire l'enregistrement en tant que tel : le son produit, la prise de son, tel effet de mixage ou de spatialisation, la réverbération, etc.

Dans le cas d'une transcription ou d'une réécriture, il est souhaitable de reconnaître certains grands classiques, même lorsque la formation en est modifiée (le cas d'un extrait du *Requiem* de Mozart transcrit pour quatuor à cordes en est l'exemple type) mais cela ne signifie pas qu'il faille se focaliser sur l'identification de l'œuvre et de l'auteur, qui demeure « un plus » dans la majeure partie des cas. Ce sont toujours le matériau musical (au sens large) et sa mise en œuvre dans l'extrait écouté qui doivent conduire le commentaire. En fonction du document proposé, le candidat doit adapter sa stratégie. S'il est évident que l'on attend d'un futur professeur agrégé qu'il connaisse un certain nombre de jalons incontournables de la culture occidentale, auxquels il doit pouvoir se référer et dont il doit, le cas échéant, citer le titre et le compositeur, le cas de figure est différent lorsqu'il s'agit de musiques provenant de sphères plus éloignées. Il ne faut pas pour autant négliger l'étude de ces dernières. De la même façon, il est souhaitable de pouvoir dégager, par exemple, les grandes périodes du jazz, en reliant celles-ci à des œuvres et des noms importants.

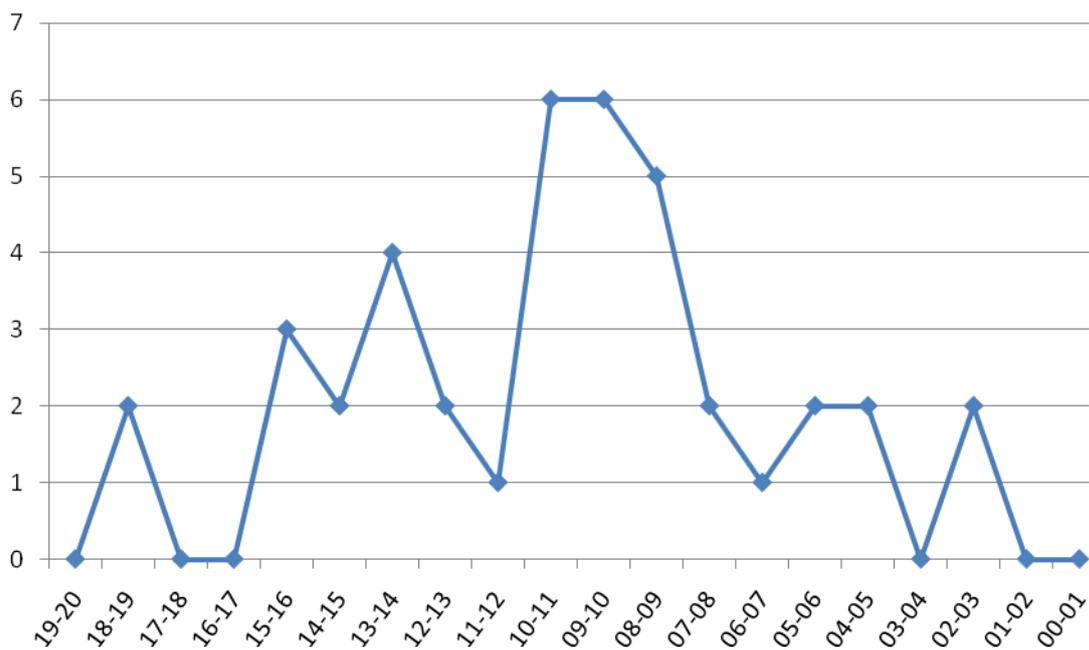
Enfin, il ne faut pas systématiquement se focaliser sur la composition au détriment de l'interprétation, c'est-à-dire de ce qui est réellement entendu.

Une préparation efficace de cette épreuve devrait passer par l'acquisition de ces connaissances générales, mais devrait également s'appuyer sur la constitution d'un répertoire complémentaire : nous conseillons aux futurs candidats de se composer un réservoir d'œuvres ou d'extraits d'œuvres, de styles et d'époques très divers, des œuvres qui auront été écoutées et réécoutées, analysées pour certaines, jouées pour d'autres, des œuvres, en tout cas, qu'ils choisissent en fonction de leurs goûts personnels, qu'ils connaissent parfaitement et dont il sont capables d'extraire à volonté des exemples, qu'ils peuvent aussi situer du point de vue du genre, du style, du langage. Cet ensemble permet à coup sûr de relier une nouvelle écoute à quelque chose de connu et constitue un apport personnel qui atteste de la curiosité et de la diversité des connaissances du candidat. Il constituera aussi un fond pédagogique important pour le métier de professeur d'éducation musicale.

## Éléments statistiques

40 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	<b>Session 2010</b>
Note la plus haute	18	18	<b>18</b>
Note la plus basse	1	2	<b>2</b>
Moyenne des admissibles	9,78	10,99	<b>9,39</b>
Moyenne des admis	13,12	13,71	<b>12,38</b>

## Répartition des notes



## Exemples de sujets proposés

Shostakovitch, *Prélude et fugue Op.87 n°2*

Haydn, « Quoniam tu solus sanctus », *Thereiennemesse*

Pierre Charvet , *L'invitation au voyage*

Ockeghem, *Rondeau*, « L'autre d'antan »

Björk, *Medùlla*

Mondonville, « Et exultavit ut gigas", *Grand Motet Coeli enaran*

Peter Eotvos, *Shadows1*

Anonyme Iran, *Santur*

Milhaud, « Ipanema », *Saudades do Brasil*

Gluck, « Chi mai dell'erebro fra le caligini » *Orfeo ed Euridice*, II

Varese, « Chanson De La-Haut », *Offrandes - 1*

Armstrong, *Don't Jive Me*

Ecole ND, *Kyrie*

Vivaldi, « Frema pur, si lagni Roma », *Ottone In Villa*

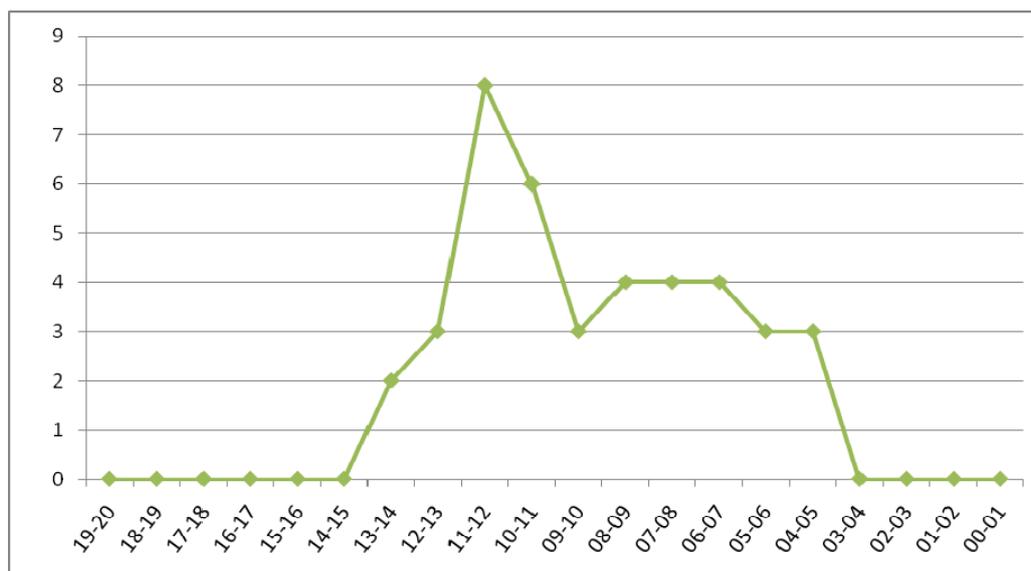
Ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de la musique dans l'éducation nationale dans la rubrique « concours » :

<http://www.educnet.education.fr/musique/>

## Statistiques sur l'ensemble de l'admission

40 candidats notés	Session 2008	Session 2009	<b>Session 2010</b>
Note la plus haute	14	13,80	<b>13,92</b>
Note la plus basse	3,67	4,89	<b>4,00</b>
Moyenne des admissibles	9,77	10,37	<b>9,18</b>
Moyenne des admis	12,23	12,19	<b>11,78</b>

## Répartition des moyennes générales des quatre épreuves d'admission



## Répartition des moyennes pour les quatre épreuves

