



Secrétariat Général

Direction générale des
ressources humaines

Sous-direction du recrutement

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2013

CONCOURS DE L'AGREGATION

Concours interne et CAER

SECTION MUSIQUE

Rapport de jury présenté par
Monsieur Thierry FAVIER
Président de jury

Les rapports des jurys des concours sont établis sous la responsabilité des
présidents de jury

Contenu

Composition du jury	4
Préambule.....	5
Statistiques générales	5
1. Agrégation interne	5
2. CAER PA	6
Bilan statistique de l'admissibilité	7
1. Agrégation interne.....	7
2. CAER PA.....	7
3. Statistiques par épreuve.....	7
Bilan statistique de l'admission.....	10
1. Agrégation interne.....	10
2. CAER PA.....	10
3. Statistiques par épreuve	10
Admissibilité	11
1. Commentaire	11
A. L'analyse auditive.....	Erreur ! Signet non défini.
B. La rédaction	Erreur ! Signet non défini.
2. Dissertation.....	16
A. Sujet proposé	17
B. Un exercice académique, un exercice de la pensée.	17
C. Conclusion	20
3. Ecriture	20
A. Première approche du texte.....	20
B. Réalisation.....	21
C. Relecture	22
D. Conclusion	22
Admission.....	26
1. Leçon.....	26
A. Le fond.....	26
B. La forme.....	27

C.	Exemples de sujets	28
2.	Direction de chœur	29
A.	La préparation	29
B.	L'épreuve	31
C.	Exemples de sujets	34

Composition du jury :

Directoire

M. Thierry FAVIER	Professeur des Universités, président
M. Thierry ROLANDO	IA-IPR, vice-président

Jurés

M. Yves BALMER	Maître de conférences
Mme Francine BRUN	IA-IPR
Mme Isabelle FAES	Professeur agrégé
M. Jean-Philippe GOUJON	Professeur agrégé
M. Philippe GUMPLOWICZ	Professeur des Universités
Mme Constance HIMELFARB	Professeur d'Enseignement artistique
M. Laurent HURPEAU	PRAG
M. François MARZELLE	Professeur agrégé
M. Christophe MAUVAIS	Professeur d'Enseignement artistique
M. Éric MICHON	IA-IPR
Mme Natalie MOREL-BOROTRA	Maître de conférences
Mme Véronique POLTZ	Professeur d'Enseignement artistique
Mme Théodora PSYCHOYOU	Maître de conférences
M. Yves RAUCH	IA-IPR

Préambule

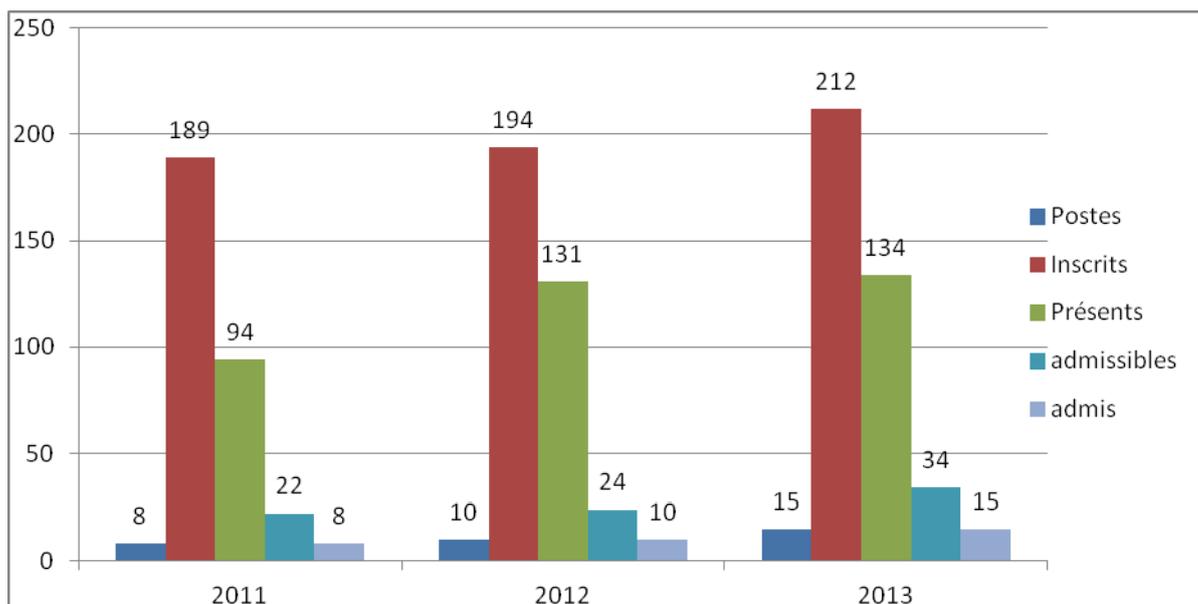
Le présent rapport résulte d'une réflexion menée par l'ensemble du jury afin de guider les candidats dans leur préparation. Le rapport de l'année 2012 avait l'ambition de proposer un cadre susceptible d'aider à structurer la préparation des candidats par des réflexions générales et des conseils méthodologiques plus précis. Certaines de ses sections avaient été conçues comme de véritables tutoriaux et nous invitons les futurs candidats à s'y référer. Dans ce rapport de la session 2013, le lecteur trouvera un compte rendu de chacune des épreuves, notamment de la nouvelle épreuve d'écriture, mais aussi des indications sur la façon dont celles-ci pouvaient être abordées et sur les erreurs à éviter. Nous ne pouvons qu'inciter les candidats à l'étudier dans le détail.

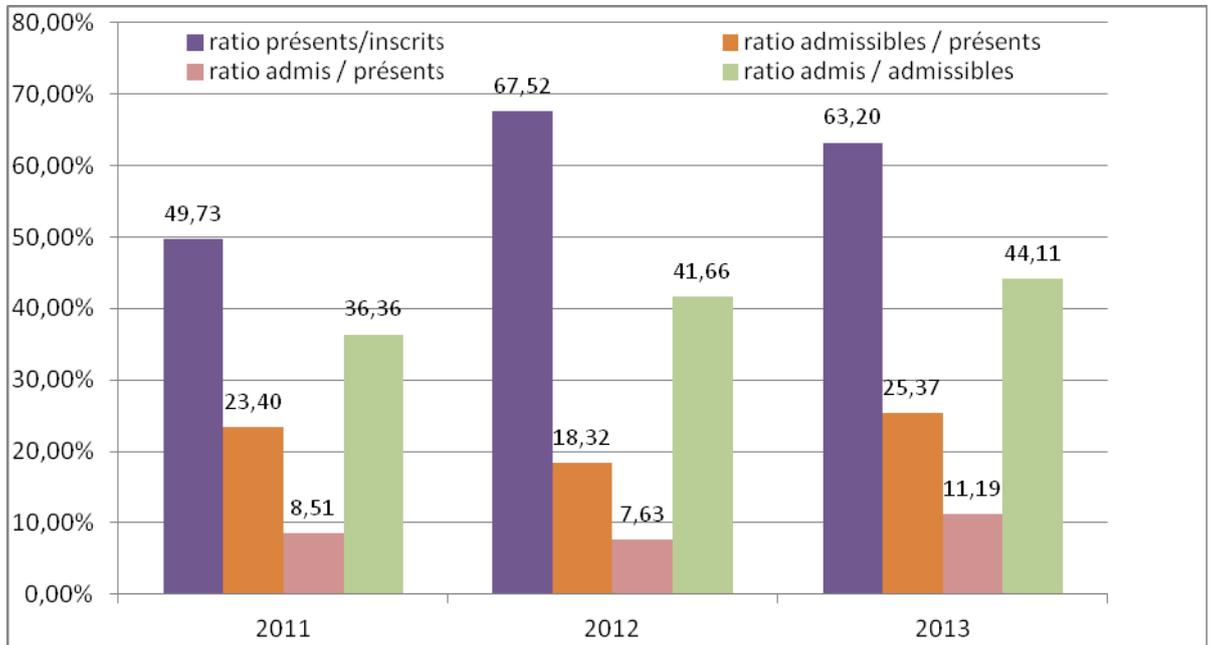
En 2013, le nombre de postes offerts au concours de l'agrégation interne a augmenté de 50 % par rapport à l'année précédente, avec un total de 15 postes qui ont tous été pourvus. Le nombre de candidats qui se sont inscrits et présentés au concours n'a pas augmenté dans les mêmes proportions, d'où un ratio admis/présents en nette augmentation.

Mais l'évolution la plus nette et la plus encourageante concerne la répartition des candidats par académies. Cette année encore, les académies parisiennes concentrent plus d'admis que toute autre académie mais, des 15 académies représentées par les candidats présents, toutes le sont encore par les admissibles et 10 par les admis (contre 5 l'année précédente). Si cette évolution est sans doute le résultat d'un effort d'amélioration des préparations en province, elle manifeste également une meilleure prise en compte par les enseignants de province de leurs chances de réussite. Quelques soient leur académie d'origine, leur formation et leur parcours musical individuel, les professeurs qui souhaitent s'investir dans une formation susceptible d'améliorer leurs compétences et d'enrichir leur pratique ont toutes leurs chance et nous espérons l'année prochaine accueillir des candidats issus d'académies encore plus nombreuses.

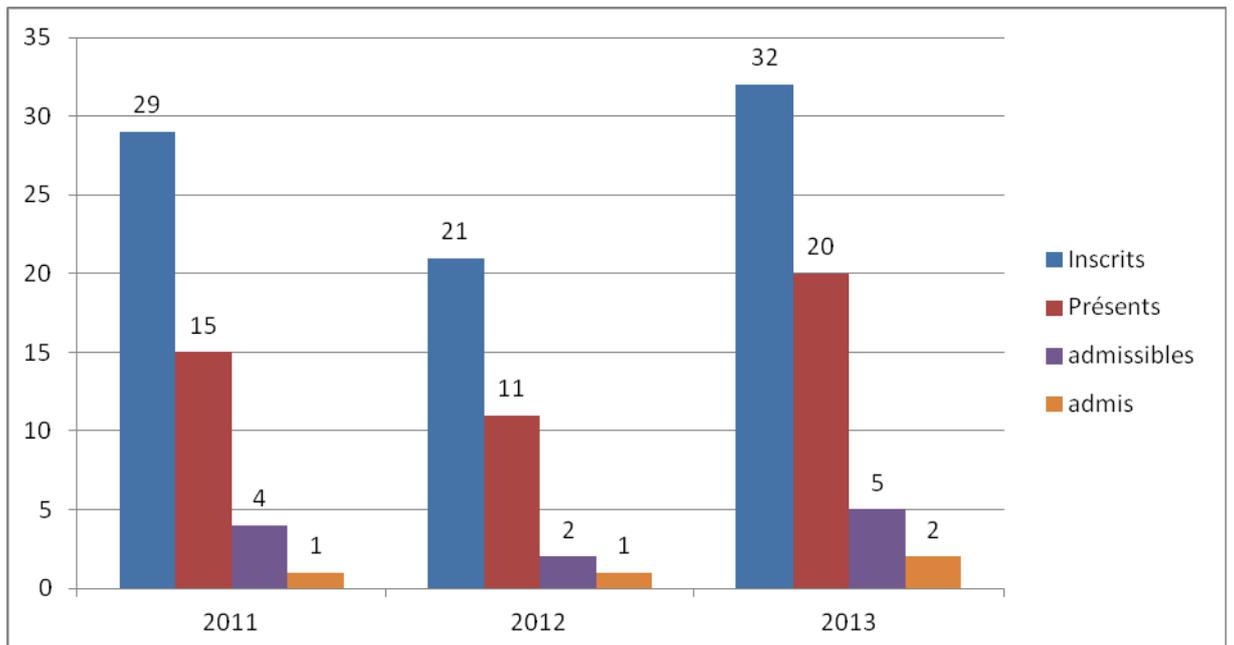
Statistiques générales

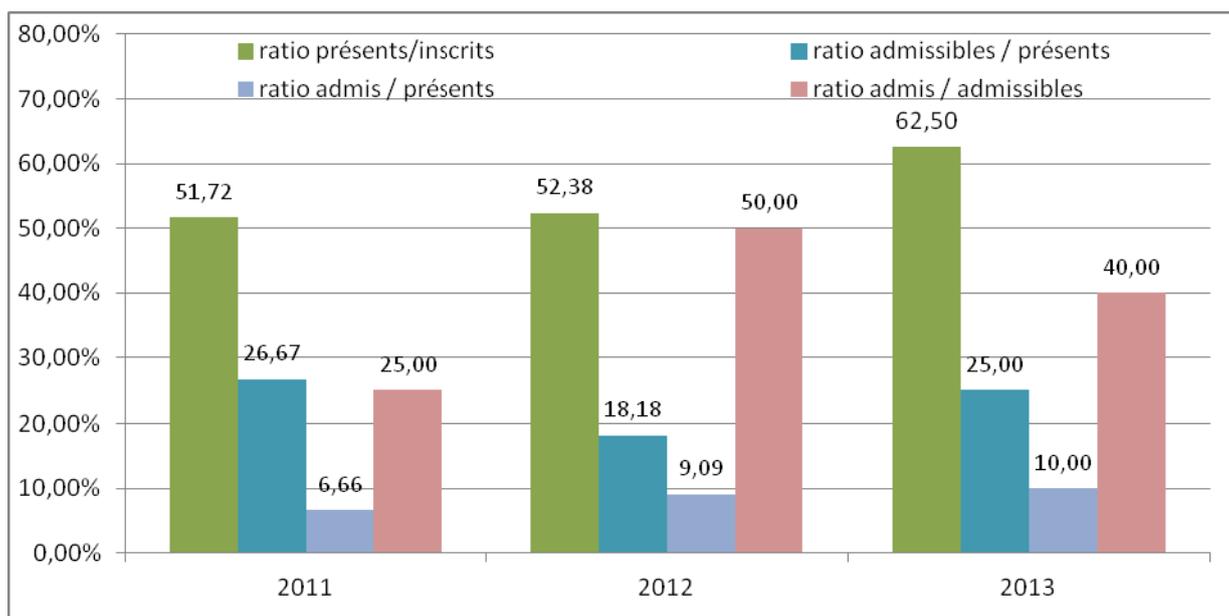
1. Agrégation interne :





2. CAER PA :





Bilan statistique de l'admissibilité

1. Agrégation interne

Moyenne générale de l'admissibilité : 6.77

Moyenne des admissibles : 9.42

Barre d'admissibilité : 8.20

2. CAER PA

Moyenne générale de l'admissibilité : 5.61

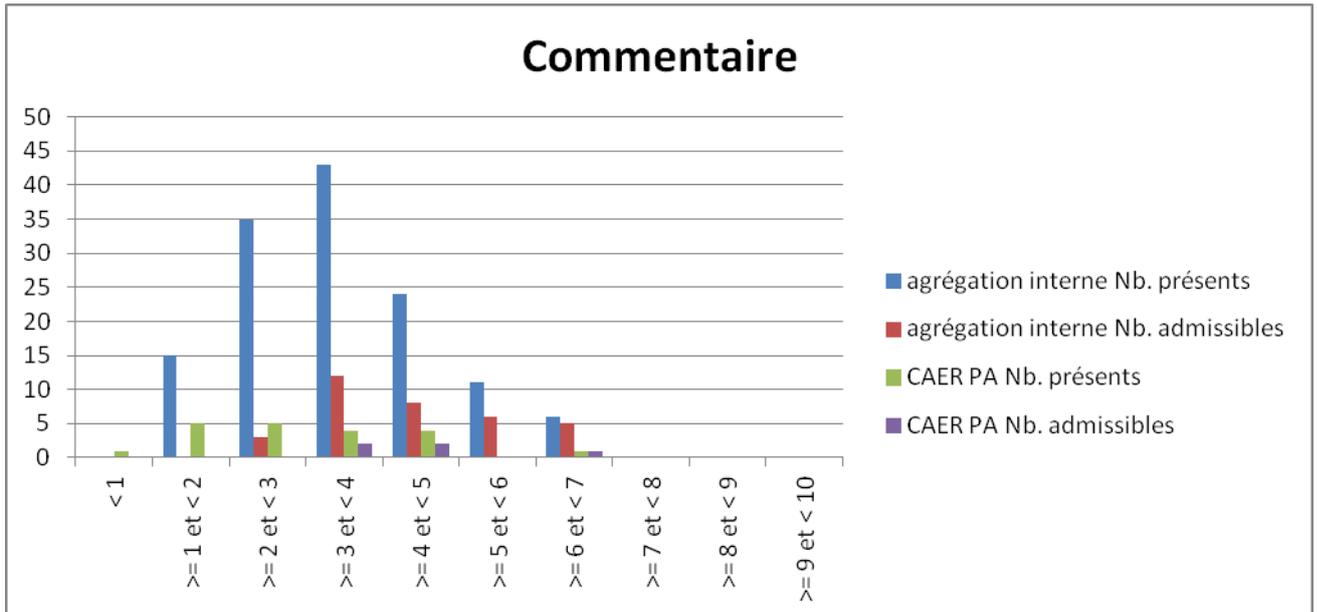
Moyenne des admissibles : 8.91

Barre d'admissibilité : 7.63

3. Statistiques par épreuve

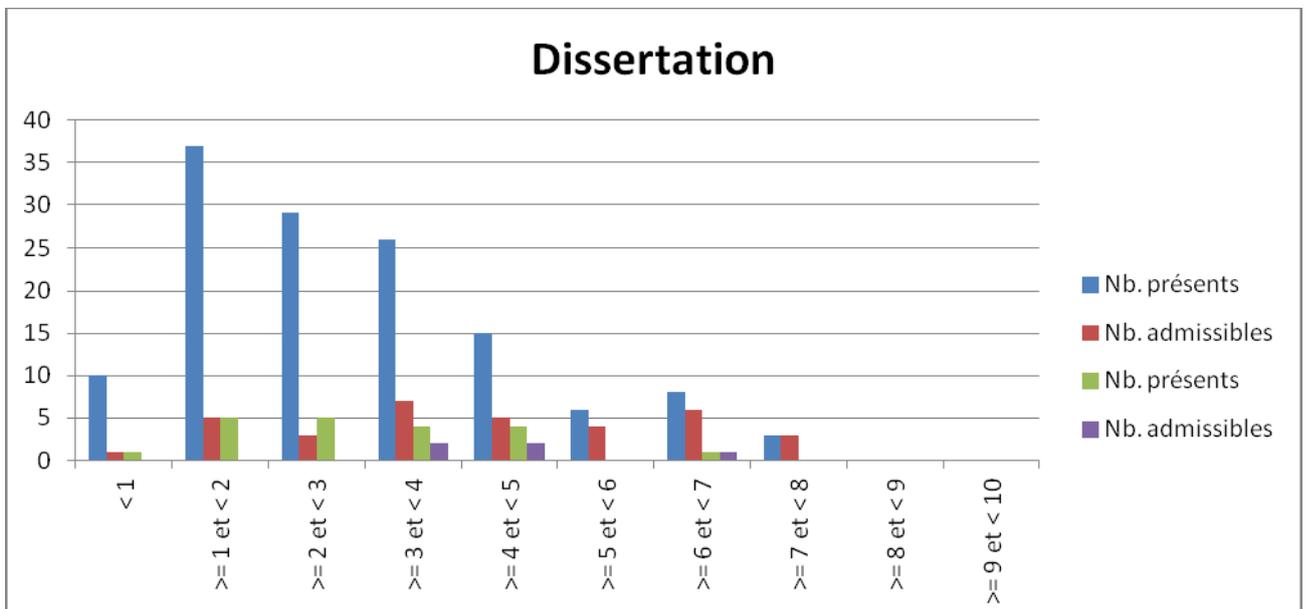
Commentaire (sur 10)

	Moyenne des présents	Écart type des présents	Moyenne des admissibles	Écart type des admissibles	Note min. des présents	Note max. des présents	Note min. des admissibles	Note max. des admissibles
agrégation interne	3.39	1.25	4.35	1.13	1.00	6.50	2.50	6.50
CAER PA	2.90	1.40	4.42	1.08	0.8	6.50	3.50	6.50



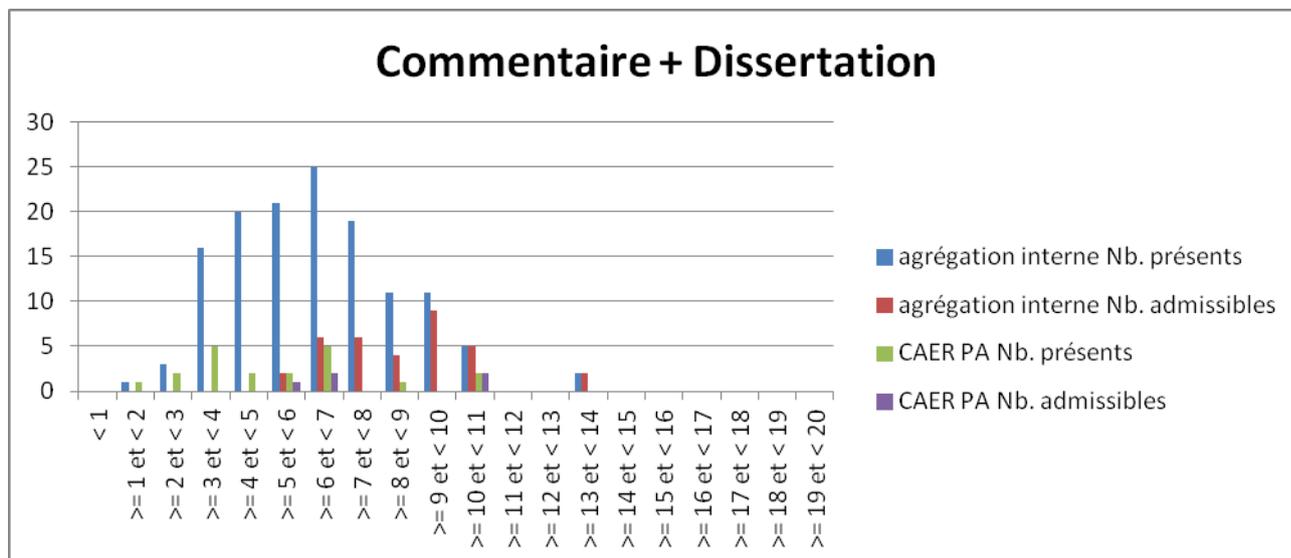
Dissertation (sur 10)

	Moyenne des présents	Écart type des présents	Moyenne des admissibles	Écart type des admissibles	Note min. des présents	Note max. des présents	Note min. des admissibles	Note max. des admissibles
agrégation interne	2.86	1.69	4.22	1.96	0.25	7.50	0.75	7.50
CAER PA	2.21	1.57	3.50	1.58	0.25	6.25	2.00	6.25



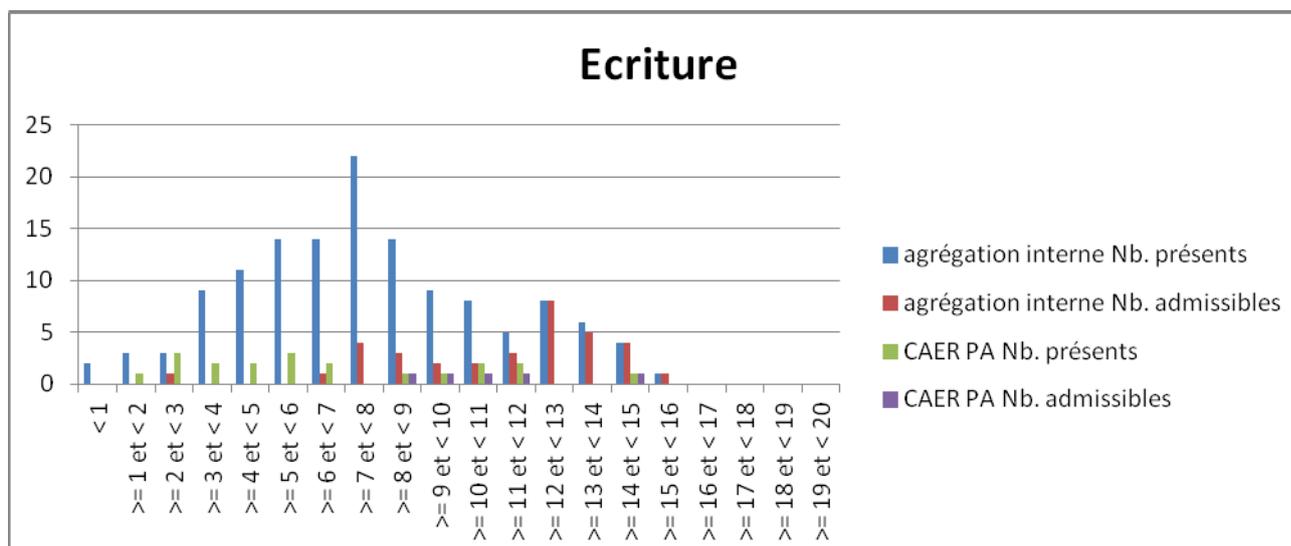
Total première épreuve (commentaire + dissertation)

	Moyenne des présents	Écart type des présents	Moyenne des admissibles	Écart type des admissibles	Note min. des présents	Note max. des présents	Note min. des admissibles	Note max. des admissibles
agrégation interne	6.25	2.22	8.57	1.92	1.75	13.30	5.00	13.30
CAER PA	5.19	2.49	7.92	2.18	1.05	10.75	5.75	10.75



Écriture (sur 20)

	Moyenne des présents	Écart type des présents	Moyenne des admissibles	Écart type des admissibles	Note min. des présents	Note max. des présents	Note min. des admissibles	Note max. des admissibles
agrégation interne	7.69	3.30	11.12	2.85	0.25	6.25	2.25	6.25
CAER PA	6.45	3.59	10.88	1.96	0.25	7.50	0.75	7.50



Bilan statistique de l'admission

1. Agrégation interne

Moyennes portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Candidats admissibles : 8.76

Candidats admis : 10.84

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission :

Candidats admissibles : 8.36

Candidats admis : 11.70

Barre de la liste principale : 9.01

2. CAER PA

Moyennes portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Candidats admissibles : 8.86

Candidats admis : 11.06

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission :

Candidats admissibles : 8.82

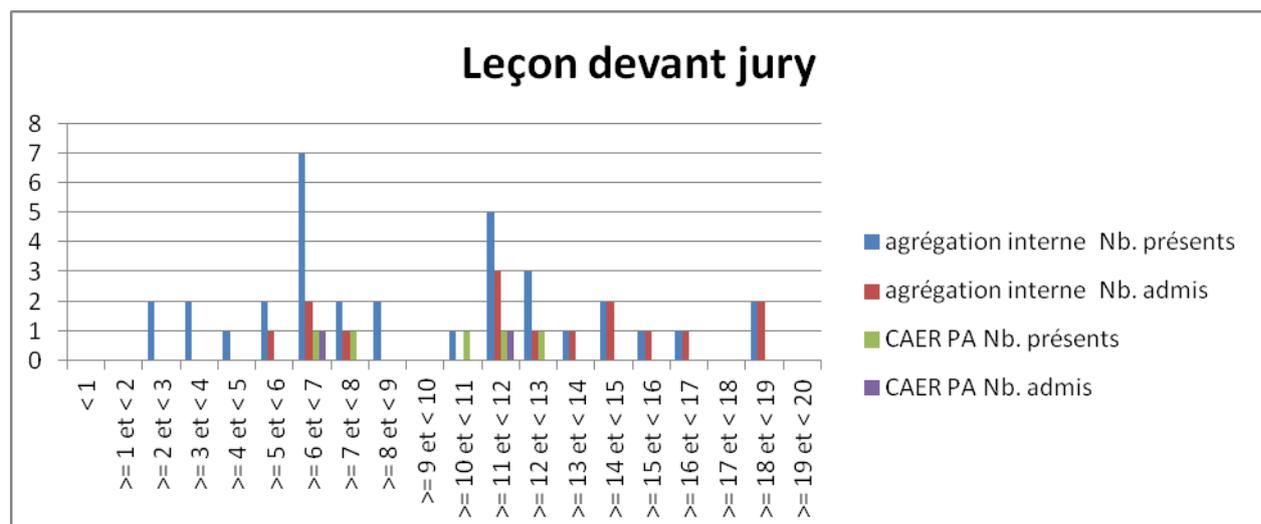
Candidats admis : 11.95

Barre de la liste principale : 10.03

3. Statistiques par épreuve :

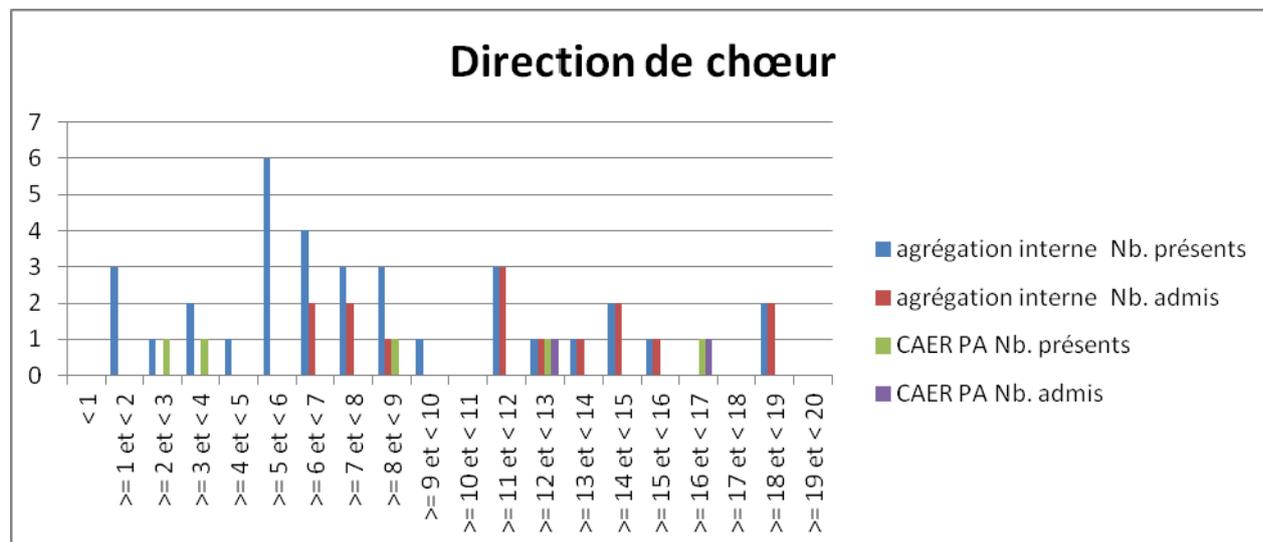
Leçon devant le jury

	Moyenne des présents	Écart type des présents	Moyenne des admis	Écart type des admis	Note min. des présents	Note max. des présents	Note min. des admis	Note max. des admis
agrégation interne	9.21	4.39	12.00	4.07	2.00	18.00	5.00	18.00
CAER PA	9.30	2.36	8.50	2.50	6.00	12.00	6.00	11.00



Direction de chœur

	Moyenne des présents	Écart type des présents	Moyenne des admis	Écart type des admis	Note min. des présents	Note max. des présents	Note min. des admis	Note max. des admis
agrégation interne	7.79	4.55	11.50	3.86	1.00	18.00	6.00	18.00
CAER PA	8.50	5.20	14.25	1.75	2.00	16.00	6.00	16.00



Admissibilité

1. Commentaire

par Natalie Morel-Borotra

Commentaire de trois fragments d'œuvres enregistrées d'une durée n'excédant pas quatre minutes chacun

Durée : 2 heures

Seul le dernier des fragments peut être identifié par le sujet distribué au début de l'épreuve.

Dans ce cas, le candidat dispose de brèves indications sur son auteur et sur les principales caractéristiques du langage musical utilisé.

Il est procédé pour chaque fragment à trois écoutes successives séparées par un intervalle de trois minutes. Au terme de la troisième écoute de chacun des deux premiers fragments, le candidat dispose de 20 minutes pour rédiger son commentaire. Au terme de la dernière écoute du dernier fragment, cette durée de 20 minutes est augmentée dans la limite de l'horaire global imparti à l'épreuve, permettant ainsi au candidat d'affiner son commentaire.

Le candidat peut donner à son commentaire l'orientation de son choix pour chaque fragment non identifié. En revanche, lorsque le dernier des trois fragments est identifié, le candidat doit développer son commentaire en proposant une démarche pédagogique visant la connaissance par des élèves de collège et lycée de l'extrait entendu.

Le candidat est autorisé à prendre des notes pendant l'audition.

Le concours 2013 proposait un éventail d'œuvres d'époques, de genres et d'esthétiques fort différents : le premier mouvement « Allegretto » du quatuor à cordes n° 7 en *fa* dièse mineur *op. 108* de Dimitri Chostakovitch (interprété par le Quatuor Borodine), un virelai de Guillaume de Machaut, « Dame, à vous sans retollir », extrait du *Remède de Fortune* (Ensemble Project Ars Nova) et « Guy Danse », une pièce tirée de la *Suite africaine* du trio Aldo Romano, Luis Sclavis et Henri Texier.

Cette épreuve, qui fait appel à des qualités et à des compétences multiples, mobilisant aptitudes auditives, cultures générale et musicale, analyse, réception sensible, mise en forme rédactionnelle, nécessite un travail préparatoire important pour éviter l'écueil de l'indigence ou du fourvoiement, et peut-être aussi pour aider à maîtriser l'appréhension suscitée par l'ampleur du répertoire concerné et la brièveté du temps imparti (trop de copies, encore, laissées inachevées !). De précieux conseils ont déjà été donnés dans les rapports antérieurs, et l'on renverra notamment à l'excellent rapport de la session précédente, explicitant de façon remarquable les attendus d'une telle épreuve et proposant une liste d'ouvrages pouvant encadrer et faciliter un travail souvent réalisé en solitaire. Les remarques qui suivent ont pour objet de relever les erreurs les plus courantes, de (re)formuler quelques évidences oubliées et quelques conseils basiques mais qui, on l'espère, feront effet s'ils sont suivis avec persévérance. Et de montrer, exemples à l'appui, les erreurs à éviter : il ne s'agit pas de susciter, au dépend de tel ou tel candidat, l'amusement ou la vindicte générale, mais d'aider à faire prendre conscience de lacunes, de facilités, d'approximations dont un concours tel que l'agrégation ne peut pas s'accommoder, et qui peuvent être corrigées par un travail ciblé et régulier.

A. Les difficultés de l'épreuve

Le tempo rapide de ces trois pièces a manifestement gêné certains candidats pour la prise de notes à la volée. Il est vrai que les réflexes de la dictée musicale peuvent s'émousser lorsqu'ils ne sont pas entretenus par une pratique régulière, permettant de donner de l'assurance à tous ceux qui ont été ici déstabilisés par la vitesse, la ligne mélodique accidentée ou la souplesse rythmique de motifs qui, par ailleurs, n'étaient pas toujours difficiles à noter. Les candidats auront aussi intérêt à choisir intelligemment les extraits pris en dictée, en fonction de la commodité de notation comme de la pertinence musicale. Un refrain répété onze fois tel celui du virelai de Machaut est incontournable, mais on peut aussi relever, selon les cas, des pôles mélodiques ou harmoniques, une échelle modale, un schéma rythmique récurrent, des motifs structurants ou illustrant des points stylistiques révélateurs, au lieu de se cantonner à ce qui est considéré comme « le thème » et qui correspond en fait aux premières mesures un ambitus. Dernière remarque : repérer le déhanchement rythmique de « Guy Danse » est important, mais l'écrire correctement est indispensable. Etourderie ou stress, plusieurs copies annonçaient une mesure à sept temps et présentaient un motif musical noté sur huit pulsations !

Le jury, que ce soit pour le commentaire, la dissertation ou la leçon, déplore souvent lacunes et imprécisions dans les connaissances musicales de base : la réalisation d'une chronologie détaillée permet de se donner un cadre fiable et précis, qui éviterait par exemple de parler de façon approximative et confuse d'une « époque des trouvères et des troubadours », et de faire glisser celle-ci jusqu'à la Renaissance (comprise), ou de se contenter d'un vague « Moyen Age » de dix siècles... Elle serait aussi l'occasion de situer convenablement les principaux compositeurs et de découvrir des noms moins familiers, de réviser les principaux jalons de l'évolution du langage, des formes, des genres et des styles musicaux. Un travail de ce type doit bien sûr s'accompagner d'écoutes actives et attentives, et s'intéresser à toutes les époques comme à tous les répertoires, y compris ceux des musiques ethniques et actuelles.

Il est étonnant de constater la méconnaissance des timbres instrumentaux et vocaux de la part d'enseignants chevronnés, et qui proposent souvent à leurs élèves des exercices d'identification dans

ce domaine ! Manque de connaissances organologiques ou musicales, anachronismes et défaillances auditives sont trop fréquents. L'œuvre de Chostakovitch a été entendue comme un duo ou un trio – ce qui peut se concevoir seulement à l'écoute des premières mesures ou de certains passages –, mais également comme un « ensemble de chambre à cordes », voire un « quatuor à cordes frottées » comme s'il s'agissait d'une formation particulière propre à cette pièce et non d'un genre canonique. Les correcteurs ont pu aussi découvrir avec stupeur que le quatuor à cordes comprenait, pour certains, une contrebasse ! Plusieurs candidats repéraient une viole ou un violon accompagnant le virelai de Machaut, signalant par là leur méconnaissance à la fois de la diffusion de la vièle au Moyen Age et de l'apparition postérieure de la viole et du violon, ou n'identifiaient pas la présence de cordes pincées (luth inexistant ou se muant, par exemple, en « épinette »). L'incertitude orthographique se doublait d'une confusion gênante lorsqu'une « vièle à roue » était entendue dans le virelai de Machaut, quand une autre copie faisait allusion à un « petit orchestre qui accompagne les solistes », définissant ainsi l'effectif : « baryton, mezzo-soprano, violon, mandoline et vielle (*sic*) ». Des confusions de tessitures et d'effectif (un « chœur Renaissance » repéré à côté de l' « orchestre » ou de l' « ensemble instrumental ») signalaient encore l'inattention de l'écoute. De même, omettre de mentionner la présence d'une batterie, son jeu, sa technique, son rôle, au sein d'un « trio » de jazz s'avère fort regrettable. Le saxophone soprano, dont la tessiture n'a pas toujours été correctement perçue, était quant à lui confondu non seulement avec la clarinette (alors que la succession ou la superposition des deux instruments auraient dû permettre de lever l'ambiguïté pour ceux qui hésitaient encore) mais aussi avec la flûte traversière, le hautbois ou le basson, et les modalités de son jeu ainsi que le travail de registre et de sonorité effectué dans le chorus n'ont pas toujours été pris en considération.

D'une façon générale, on relevait, à côté de copies bien écrites et agréables à lire, des commentaires à l'expression relâchée (« le chanteur raconte quelque chose », il le répète « pas mal de fois »), faisant usage de clichés ou d'images d'Epinal douteuses (« le troubadour, musicien des rues », le « chromatisme douloureux » qui « torture » le thème, « il ressort un sentiment très ethnique » qui ne peut être « que caribéen ») ou encore de formulations malheureuses, approximatives, pointant des lacunes culturelles : il était question par exemple de « chanson courtisane » ou d' « amour galant romantique ». De plus, le correcteur s'attend, à ce niveau de concours, au maniement correct et à bon escient d'un vocabulaire spécifique. Dire que « le thème sera haussé » pour signaler transposition ou modulation, que les instruments « jouent à l'unisson et en homorythmie », mêler, parfois de façon ambiguë, le sens courant du terme « dynamique » avec son emploi pour évoquer les nuances, sont quelques exemples d'imprécision ou de pauvreté lexicales à bannir.

L'utilisation des termes adéquats est révélateur de la familiarité avec un répertoire, mais aussi d'une conscience de l'évolution du langage et des pratiques qui évite les anachronismes, ou pointe certains enjeux : ainsi, pour la pièce de Machaut, quelques candidats, parlant de « monodie » car « les instruments doublent, ils n'accompagnent pas au sens moderne du mot », ont été attentifs à manier les termes d' « œuvre » ou de « tonalité » avec précaution et à en justifier ou écarter l'emploi, alors que d'autres n'ont pas hésité à employer sans sourciller un vocabulaire marqué par la syntaxe tonale et donc peu adapté à une époque où ces notions ne correspondent pas aux réalités apparues ou formalisées plus tard. De même, dans le quatuor de Chostakovitch, le choix du vocabulaire doit être fait en fonction de l'objet analysé : la plupart des copies ne connaissent que le « thème » (terme en réalité employé pour tout élément mélodique récurrent repéré), alors que parler de « cellule » permettait de renvoyer à un travail sur la texture même de l'écriture pour cordes, qui décompose le rapport « classique » entre mélodie et harmonie (ainsi les trois croches sur *fa* dièse, que l'on entend dès la quatrième mesure, engendrent un véritable développement aux quatre instruments : cette cellule de base mute en élément à la fois mélodique et rythmique d'accompagnement). Quant au troisième extrait, il est apparu que tous les candidats ne maîtrisaient pas un lexique adapté permettant plus de précision, et certains ont conduit leur analyse en utilisant le vocabulaire de la musique savante : un chorus est alors appelé « cadence », le rimshot « le cercle de la caisse claire »,

il est question de succession d'harmonies et non de grille, etc. On est surpris aussi de la confusion de notions et d'époques : dans ce qui est présenté comme « un morceau instrumental jazz » est relevé « un rythme bien particulier, sur 7 temps, même si évidemment, on est bien loin de la musique mesurée à l'antique » !

La présentation formelle de certaines copies laisse encore à désirer. Certaines erreurs sont uniquement des points de détail contrevenant aux usages en place (les apostrophes ou parenthèses situées en fin de ligne, comme le fait l'ordinateur, ou les chiffres arabes pour les siècles), d'autres sont en lien avec une pensée défectueuse (par exemple, les retours à la ligne constants, sans rapport avec une structuration en paragraphes correspondant à des idées séparées) ou décousue (plusieurs lignes sautées entre certains paragraphes, sans raison particulière si ce n'est peut-être le désir d'« étoffer » la copie). Une relecture rapide doit permettre de vérifier que la syntaxe est correcte (que de phrases sans verbe !), que les accords basiques (verbes, adjectifs - attention tout particulièrement au e final intempestif dans les adjectifs masculins : « genre musicale », par exemple) sont bien effectués, les termes du vocabulaire de la discipline et les noms de compositeurs bien orthographiés (Chostakovitch a donné lieu à des transcriptions très personnelles de l'alphabet cyrillique, mais on relève aussi « trémollo », ou le très fréquent « mode de jeux »), les titres des œuvres soulignés et ceux de leurs parties mis entre guillemets, que les majuscules n'encombrent pas certains mots pour leur donner de la majesté (la Musique, l'Art) mais sont bien présentes dans les substantifs (et non les adjectifs) de nationalité, ou encore que les platitudes et lapalissades (« le texte des refrains ne varie pas, celui des couplets si ») sont bien absentes. Cela peut apparaître comme des points de détail, mais il en va de la légitimité des enseignants face à leurs élèves : connaissances et compétences dans la discipline, mais aussi culture générale, rigueur et maniement correct de la langue française leur sont demandés.

B. La nécessité d'une méthode de travail

Un manque de références tirées de l'histoire musicale et du répertoire est constaté tout au long des copies. Ainsi, pour le premier commentaire, le quatuor constitue un genre canonique de l'écriture savante et il est impératif pour chaque candidat de construire dans un tel domaine un champ de repères essentiels : or les quatuors de Beethoven ou celui de Debussy, par exemple, semblent inconnus de la majeure partie des candidats, ce qui constitue une entrave pour commenter un mouvement de quatuor russe du XXème siècle. Des remarques similaires peuvent être faites aussi bien pour la musique ancienne et ses formes fixes, que pour le jazz et ses grands courants. Il est également évident qu'une pièce telle que le virelai de Machaut suppose que l'on s'intéresse au poème (thématique de l'amour courtois, analyse du champ lexical, des rimes, de la métrique, rapport texte/musique), avec, là aussi, des repères et des jalons dans le répertoire poétique. Cette culture musicale et littéraire est en effet nécessaire pour permettre l'appréciation de l'œuvre proposée, et l'émergence d'une problématique qui permette de structurer et de donner un sens aux observations relevées lors de l'écoute.

Avant de se lancer dans la rédaction du commentaire, le candidat doit donc s'attacher tout d'abord à élaborer un plan qui soit un angle d'attaque, un axe de réflexion, et non une simple division du commentaire en deux ou trois points abordés successivement (« nous étudierons les différents éléments du langage musical de cette pièce », « il est intéressant de remarquer comment se conjuguent les divers éléments musicaux au travers du jeu instrumental, de la mélodie et de l'harmonie »). Il ne faut pas, en effet, confondre simple organisation du travail, qui relèverait plutôt de la grille d'écoute que le candidat est invité à réaliser rapidement lorsqu'il découvre l'œuvre, et plan intelligent, qui dévoile un ou plusieurs aspects intéressants de la pièce, qui propose des façons de l'écouter – parfois discutables, mais que l'argumentation qui les étaye rend recevables –, montrant précisément la richesse de pièces que l'on peut aborder sous différents angles. Ainsi un candidat commente-t-il « Guy Danse » à partir des notions de continuité et de rupture. Un autre oppose la

simplicité de la présentation thématique et la liberté et l'expressivité du chorus, improvisation qui s'émancipe de plus en plus, s'évade du carcan modal et joue sur la sonorité du saxophone, pour démentir la fausse naïveté de l'image première. D'autres encore l'envisagent à partir d'une histoire du jazz dont ils retrouvent des jalons.

Une fois le plan proposé, il doit être suivi, ce qui n'a pas toujours été le cas. Bien des candidats annoncent des subdivisions pour lesquelles ils manquent d'éléments permettant de les traiter convenablement (une partie consacrée à un langage harmonique remarquable se trouve liquidée en une bribe de phrase relevant « un cadre tonal très mouvant »), ou qu'ils délaissent faute de temps et/ou de réflexion. Suivre le plan conduit à argumenter, c'est-à-dire à démontrer à l'aide d'éléments qui permettront de légitimer le plan annoncé. Il ne faut pas perdre de vue les idées avancées en se rabattant sur une description linéaire des événements musicaux successifs – principal écueil de bien des copies ! -, mais au contraire développer ces idées en relevant de façon pertinente des éléments musicaux probants, dans un raisonnement bien construit. Il s'agit donc de réorganiser les observations faites lors de l'écoute en fonction de la problématique choisie, ces observations devenant des points d'argumentation (et non un catalogue de relevés mécaniques), et pouvant nourrir une discussion.

On pouvait, par exemple, se demander si l'interprétation proposée du virelai de Machaut était destinée à la danse ou plutôt réservée à l'audition - en d'autres termes, si la danse avait guidé les choix de ces interprètes, en imprimant par exemple telle accentuation à la phrase, ou s'il s'agissait d'une interprétation prenant ses distances par rapport à la chorégraphie. Les remarques concernant la mélodie, le rythme, l'effectif vocal et instrumental, la forme, le rapport texte/musique et les prises de notes effectuées lors des auditions successives, ajoutées aux connaissances concernant l'esthétique et les pratiques de cette période, peuvent alors être réutilisées en étant versées au débat. Par exemple, on notera que le refrain comme le couplet sont découpés en sections inégales, et que l'interprétation tend à renforcer cette dissymétrie : une accentuation très fluide, avec même une syncope au milieu de ces combinaisons souples et variées de rythmes trochaïques et iambiques, la vièle qui, par ses tenues (phrase B, déjà peu accentuée par elle-même), tend encore davantage à noyer la perception d'appuis et à souligner la forme irrégulière des phrases, voilà deux points qui ne cherchent pas à donner des repères aux danseurs – alors que, par ailleurs, le choix du chant collectif pour reprendre le refrain induit une mixité qui n'est pas en relation avec le texte (puisqu'il s'agit d'un amant qui s'adresse à sa dame), mais avec le genre de la danse incluant un refrain qui peut être repris par tous, c'est-à-dire hommes et femmes tels qu'on les voit, en alternance et se tenant la main, dans les représentations iconographiques contemporaines (en particulier, l'un des manuscrits du *Remède de fortune* d'où provient ce virelai).

Rappelons aussi que, même si l'on attend du candidat des marques de sa sensibilité musicale, les jugements de valeur et les indications subjectives et parfois assez naïves se rapportant à l'atmosphère des pièces entendues (« l'ambiance » ou « le ressenti », deux termes à proscrire) ne constituent pas des propos de nature à étayer une argumentation, ou à fournir sans autre élaboration la teneur d'une problématique qui tienne la route (« c'est un ressenti très tourmenté qui vient à nous à la suite de l'écoute de cet extrait (...) Quel est donc ce compositeur et surtout de quelle manière organisée peut-il créer une impression de tel désordre ? »). Une telle situation devra plutôt inciter le candidat d'une part à affiner son analyse, et d'autre part à se questionner sur la démarche compositionnelle. Ainsi, au lieu d'écrire « un climat se dégage, de l'ordre du folklore » et « foncer » sur Bartok, mieux vaudrait revenir sur cette impression, relever les éléments qui en sont à l'origine (motifs thématiques et leur traitement, modes de jeu) et réinscrire l'œuvre dans une histoire du genre, afin de mener une réflexion qui infléchirait les conclusions tirées. Le quatuor à cordes, formation classique par excellence, correspond à une série de conventions d'écriture qui, pour un compositeur expérimenté tel que Chostakovitch, sont une donnée compositionnelle a priori : son travail consiste en une « interprétation » du genre du quatuor selon son style personnel. Cette perspective historique permettra donc de saisir toute l'ironie qui sous-tend l'écriture de Chostakovitch, attaché à déconstruire la grandiloquence et le sérieux attachés à l'image du quatuor.

Il s'agit enfin de proposer une identification, qui ne concernera pas forcément l'œuvre ou même le compositeur, mais l'époque, l'aire géographique, le style, à partir des arguments présentés et non en fonction d'a priori ou de clichés à partir desquels on fait alors une lecture rétrospective de l'œuvre proposée, quitte à ne plus tenir compte de ce que livre une écoute attentive. Ainsi certains, en vertu d'une association « quatuor à cordes/classicisme », ont cantonné leurs efforts à chercher une forme-sonate dans l'œuvre de Chostakovitch. D'autres ont suivi l'équation « quatuor du XX^e siècle = Bartok », et ont donc envisagé le mouvement en fonction de caractéristiques généralement associées à ce compositeur. L'absence ou la légèreté d'arguments étayant l'identification proposée ont conduit l'attribution de ce mouvement à un panel de compositeurs dont la diversité laisse rêveur : Debussy et Ravel notamment, mais aussi Liszt, d'Indy, Gédalge, Kodaly, Stravinski, Prokofiev, Schoenberg, Berg, Webern, Janacek, Messiaen, Ligeti, les deux extrêmes étant Schubert d'un côté et Steve Reich de l'autre !

De même, bon nombre de copies n'ont proposé, pour « Guy Danse », une identification qu'à partir d'un seul rapprochement, parfois bien tenu. Pour certains, il s'agissait d'un nom de saxophoniste, pour lequel il n'y avait généralement aucune argumentation, ce qui donnait l'impression que c'était le seul connu du candidat : John Coltrane, Sonny Rollins ou Jan Garbarek ont été les plus souvent cités. Pour d'autres, l'utilisation d'une mesure à sept temps fut déterminante, et beaucoup ont alors conclu d'une façon très péremptoire : mais avancer le nom de Dave Brubeck, sans précaution de style ou d'esthétique, au seul prétexte que celui-ci usa lui aussi de métriques impaires, porte préjudice à la conclusion du commentaire et révèle finalement un manque flagrant de connaissance du répertoire du jazz.

Avant de conclure, rappelons, encore une fois, que l'exploitation pédagogique des œuvres n'est pas à prendre en compte dans cette épreuve. A l'issue de ces remarques visant à identifier les points négatifs afin de permettre leur dépassement, nous voudrions rappeler la réussite de certains candidats, qui sont parvenus à donner une « image sonore » de l'œuvre telle qu'à la lecture de leur commentaire, on retrouve la pièce, son esprit, son esthétique, ses éléments saillants. La préparation demandée en amont est certes importante pour parvenir à un tel résultat, mais le candidat assidu ne manquera pas de remarquer ses progrès permanents, et de profiter du surcroît de plaisir musical procuré par la finesse de l'écoute et la profondeur de champ permise par la culture musicale. Souhaitons qu'il en tire réconfort et fierté dans les moments de fatigue et de découragement !

2. Dissertation

par Théodora Psychoyou et Isabelle Faes.

Agrégation du second degré et CAER – Programmes des concours internes – session 2012 (Bulletin officiel n°10 du 10 mars 2011)

NOR : MENH1103761N

note de service n° 2011-030 du 21-2-2011

MEN - DGRH D1

La présente note de service complète la note de service n° 2010-253 du 31 décembre 2010 publiée au Bulletin officiel spécial n° 1 du 27 janvier 2011.

Programme limitatif : Frontières du chant et de la parole

Depuis les tragédies grecques jusqu'au *slam* en passant par la *seconda prattica*, les occasions d'interroger les spécificités de la voix chantée au regard de la voix parlée/déclamée ont été nombreuses. Selon les périodes ou les genres, ces deux vecteurs de profération textuelle ont été rapprochés, confondus ou radicalement distingués. L'analyse de l'évolution de leurs frontières communes sera menée en référence à l'histoire des arts, des idées et des sociétés.

A. Sujet proposé :

« La comparaison entre le chant et la parole est sous-jacente à l'analogie souvent posée entre l'acte musical et l'action de l'orateur. En 1636, le théoricien de la musique Marin Mersenne identifie le potentiel expressif commun de ces deux gestes à une « force de la voix ». À la fin d'une proposition de son *Harmonie universelle* concernant la dynamique du rythme et de la mesure musicale, il précise cette idée :

« [Les Musiciens] ne trouveront peut-être rien plus puissant dans leur art que cette manière de mouvements précipités, pourvu qu'ils en usent avec discrétion, et qu'ils y joignent la véhémence et le degré de force de la voix, ou des autres sons, suivant le sujet, la lettre, et la passion qu'ils désirent toucher, et que les degrés et intervalles du chant requis y soient employés avec jugement, et conformément à l'intention de la lettre et du sujet. J'ai dit *la force de la voix*, parce qu'elle donne une si grande différence aux temps et aux mouvements, qu'ils semblent remplis de vie et d'énergie lors qu'ils en sont accompagnés, et qu'ils n'ont quasi nulle vigueur quand ils en sont destitués. »

Marin Mersenne, *Harmonie universelle* (livre 6^e, De l'art de bien chanter), Paris, Cramoisy, 1636, p. 401 [orthographe modernisée]

Vous discuterez cette proposition de Marin Mersenne en mettant en perspective sa *force de la voix* comme possible moteur des finalités créatives recherchées dans les modes d'expression chantés ou déclamés. Vous appuierez vos arguments sur des exemples puisés par-delà les siècles et les genres musicaux, et en référence à l'histoire des arts, des idées et des sociétés. »

B. Un exercice académique, un exercice de la pensée.

La dissertation est un exercice d'argumentation organisée, fondé sur une problématique que le candidat doit préalablement définir. En tant qu'exercice, la dissertation possède une part artificielle, comparable aux exercices de musculation du sportif ou à la fugue académique pratiquée dans des classes d'écriture musicale. Si elle n'est pas une fin en soi, la pratiquer permet de s'exercer à organiser sa pensée selon des critères logiques, à analyser et synthétiser, à améliorer la précision de la langue. L'épreuve de dissertation de l'agrégation vise donc à montrer que le candidat possède les compétences requises par l'exercice, elles-mêmes indispensables à l'exercice de son métier, adossées à une solide culture générale et musicale. Il convient en tout premier lieu d'analyser le sujet et d'en extraire la ou les questions qui sont posées.

L'introduction. C'est le lieu aussi dense que possible de l'analyse du sujet : il faut en éliminer toute considération générale (« De tout temps, l'homme s'est posé cette question... »). En exposant le sujet, l'introduction en présente les développements et annonce donc le plan de l'essai.

Le plan (organisation). Il n'y a pas de pensée cohérente sans organisation. La réponse à la problématique dégagée du sujet doit se décliner logiquement en plusieurs idées directrices, correspondant aux grandes parties du devoir. Au sein de celles-ci, plusieurs arguments, agencés en paragraphes, viennent étayer le propos, lequel ne saurait avoir la moindre valeur s'il ne s'appuie sur des exemples précis.

Dégager une problématique est donc le préalable à la dissertation, car elle articulera et organisera la réflexion et les arguments et exemples qui seront déployés. Il s'agit en d'autres termes de déterminer quels sont les problèmes : c'est sans doute la partie la plus difficile de l'exercice, car par définition le sujet ne le dit pas (si le sujet le disait, on serait davantage dans le cadre d'une question de cours que dans l'exercice de la dissertation). Le sujet *n'est pas* la problématique, il faut le transformer pour dévoiler le véritable sujet et le traiter. En général, un sujet est ouvert à plusieurs lectures possibles et

peut potentiellement supporter plusieurs problématiques, particulièrement dans le cadre d'une « question transversale ». Malgré tout, dans le cas du sujet proposé, la citation et ses paratextes invitaient le candidat assez explicitement à s'orienter vers la question de la déclamation et, en cela, à se détacher du modèle de l'immanence de la partition. Plusieurs candidats, attachés davantage aux termes du programme limitatif qu'à ceux du sujet proposé, ont eu du mal à mettre en perspective les deux termes, parler et chanter, dans une action commune, celle du geste oratoire.

Le décryptage du sujet est donc décisif : c'est lors de cette étape que l'on peut « glisser » vers le hors-sujet. Il ne faut surtout pas oublier que la dissertation n'est pas un discours d'opinion mais une forme d'exercice du jugement. Il n'y a pas de « ficelle » pour dévoiler le sujet à coup sûr, mais il y a des procédés à essayer systématiquement. Il faut analyser les clefs de l'énoncé, qui donne les indices suffisants. Un ou deux mots-clefs permettent de produire un certain nombre de transformations du sujet, ce sont ces transformations qui vont fournir la matière à argumenter. Prenons l'exemple de notre sujet. Il est question de « force de la voix » (à trois reprises dans l'énoncé du sujet, tout de même !) : il s'agit de comprendre et d'articuler cette idée avec « les modes d'expression chantés ou déclamés », comme le sujet engage explicitement à le faire. Le sujet commence par un postulat, une affirmation : « La comparaison entre le chant et la parole est sous-jacente à l'analogie souvent posée entre l'acte musical et l'action de l'orateur ». Par ce « souvent », le postulat garde les distances inhérentes à la généralisation abyssale d'une « question transversale », qui brasse un périmètre chronologique et géographique sans aucune limitation explicite (« des tragédies grecques jusqu'au *slam* »). Puis, le postulat nous plonge dans un contexte extrêmement précis : Marin Mersenne, Paris, 1636. Il convient alors de replacer ce propos dans un contexte : celui, familier aux candidats ayant préparé cette question, du début du XVII^e siècle (la « *seconda prattica* » est même mentionnée dans le programme limitatif), avec des éléments de pratique et d'esthétique musicale et des exemples tirés du répertoire, dont le candidat doit avoir une idée assez claire (ne serait-ce que de l'ordre de la culture musicale générale), même s'il ne connaît pas cet auteur en particulier.

Autrement dit, puisque le sujet proposé cette année aux candidats les invitait explicitement à discuter une notion que Mersenne désignait par « force de la voix », il était alors insuffisant de se contenter de ne voir dans la citation qu'un prétexte à restituer des connaissances acquises lors de l'étude du programme limitatif. Traiter le sujet demandait au contraire de prendre une certaine distance avec le programme pour pouvoir en envisager un éclairage particulier. Aussi convenait-il de se détacher d'expressions comme « profération textuelle » ou « voix parlée/voix chantée », étrangères à la terminologie employée par Marin Mersenne dans la citation. L'emploi de ces formules, rencontré dans nombre de copies, dénonçait immédiatement une lecture superficielle, l'absence d'analyse et de mise à distance à la fois du programme limitatif (qu'il convient d'oublier au moment de la rédaction) et surtout du sujet. Un défaut d'argumentation récurrent est lié à une lecture de ce type : procédant par comparatisme systématique, plusieurs candidats ont forgé des entités imperméables servant de points de repère fixes pour l'articulation du propos et de son argumentation. Concrètement, le clivage parlé/chanté posé par le thème général de cette question transversale a favorisé une pensée binaire, ou la première opposition se superpose à d'autres dichotomies, la plus fréquente étant celle entre récitatif et air. Là aussi, le glissement ne peut être automatique dans le cadre d'un syllogisme sérieux : ne pas discuter la transposition et l'analogie, à partir d'exemples notamment, rend le propos schématique et caricatural (par exemple, affirmer que le récit de la *Messagiera* dans l'*Orfeo* de Monteverdi est du « parlé » ne va pas de soi, surtout en l'absence, *a minima*, d'une définition préalable et une contextualisation de ce fameux « parlé », issu de l'opposition de voix chantée/voix parlée).

D'une façon encore plus générale, et dans la perspective du nouveau programme limitatif soumis aux candidats, rappelons quelques principes (qu'on trouvera mieux développés dans des manuels académiques de dissertation, dont plusieurs pages web librement accessibles en ligne peuvent être consultées avec profit) : la dissertation invite le candidat à soutenir une thèse et à mener une réflexion : cela se fait par *argumentation*. D'où viennent les arguments et quelles sont leurs sources ? De l'auteur de la dissertation, du cours et des différents documents dont l'auteur s'est servi, des auteurs que l'auteur de la dissertation a lus. Le plus important est d'acquiescer la position d'un

auteur de dissertation : ce n'est pas une personne particulière. De fait : (1) L'opinion personnelle ne vaut pas en soi, à moins qu'elle ne soit transformée en argumentation et en thèse pouvant être argumentée : on ne donne pas ses préférences, ses coups de cœur musicaux et artistiques, ses goûts, on ne « s'exprime » pas. Il y a une différence entre la personne particulière et la personne rationnelle singulière : c'est cette dernière seule qui écrit la dissertation et c'est à des personnes rationnelles qu'elle s'adresse. (2) Le style allusif ne convient pas : on ne raisonne pas en faisant allusion à des choses qu'on considère comme des prérequis partagés tacitement avec le lecteur lors d'une discussion antérieure. Il faut expliquer au lecteur, et ré-effectuer soi-même le détail des argumentations, exemples en guise de preuves à l'appui.

Les « preuves » : les exemples. Chaque argument doit absolument être illustré par un ou plusieurs exemples (l'analyse précise d'un extrait d'œuvre, éventuellement une citation) en vertu du principe selon lequel l'affirmation gratuite doit être éliminée de la dissertation. C'est là le principal défaut de l'immense majorité des copies. Les exemples musicaux, notés ou non, doivent être considérés comme des preuves à l'appui des arguments avancés : leur analyse et/ou contextualisation *précises* doivent être conduites afin d'alimenter les hypothèses proposées. Le principe même de la question transversale conduit à une vision tellement macroscopique que les propos pêchent souvent par leur manque de précision. Le statut du chant et du chanteur n'est pas le même chez Hildehard von Bingen, dans un madrigal de Gesualdo, dans une chanson de *hard rock*. Même si l'argumentation se fonde sur le commentaire de phénomènes considérés comme constants – par exemple, telle technique déclamatoire réputée comme introduite par Démosthène mais appliqué toujours par les orateurs d'aujourd'hui, la déclamation d'un aède homérique mise en parallèle avec celle d'un chanteur de *slam*, les techniques d'action oratoire applicables potentiellement à la parole et au chant dans quantité d'exemples différents, le contenu sémantique des gestes vocaux au-delà du sens des paroles lorsque celles-ci existent, etc. –, le candidat est invité à contextualiser très précisément ses propos, à la fois sur le plan historique et sur le plan des mises en parallèle transversales qui rapprochent des exemples et phénomènes a priori éloignés. Le principe de la question transversale est en partie fondé sur l'articulation d'exemples éloignés rapprochés autour de principes communs. L'exemple précis est le meilleur moyen de clarifier et d'éclairer un argument ou un propos en évitant le nivellement des nuances inhérentes à chaque exemple (chaque genre, époque, cas de figure).

Les exemples convoqués doivent le plus possible faire la démonstration d'une culture ouverte, variée et personnelle : si certaines œuvres paraissent incontournables en fonction du sujet traité (*Le Pierrot Lunaire* ou *Pelléas* pour la session 2013), le jury a regretté l'omniprésence d'exemples moins impérieux répétés à l'envi de copie en copie, comme une régurgitation irréfléchie de tel ou tel cours dispensé ici ou là... Le candidat doit absolument se forger un catalogue d'exemples propres susceptibles d'illustrer les problématiques suggérées par le programme, qui témoigneront de son travail personnel de préparation au concours. On attend également du candidat une vaste et solide culture générale, ainsi que la faculté de tisser des correspondances entre les disciplines, plutôt que le plaquage forcé de références fondées sur des analogies terminologiques (tel l'exemple du *Cri de Munch*).

Un autre écueil à éviter est la mise en place d'une narration qu'on pourrait qualifier de positiviste. Celle-ci s'appuie sur un récit chronologique condensé, qui embrasse une période allant du Moyen âge à nos jours, et décrit une histoire du chant en termes de progrès continu, partant d'un point de départ rempli de contraintes vers un point d'arrivée – le présent –, associé à une libération totale du chant, de la musique, de l'art, du compositeur, etc. Cette vision récurrente, difficile à tenir de façon pertinente, surtout en si peu de pages, a plongé plusieurs dissertations dans une argumentation faible, remplie d'idées reçues rarement fondées et mettant en avant une vision restreinte et schématique des possibles articulations entre voix parlée et chantée.

Si le nouveau programme limitatif pose un périmètre beaucoup plus restreint (de la fin du xvi^e au xx^e siècle), il va de soi que les mêmes principes doivent impérativement être appliqués (exemples mis en contexte chronologique, géographique, institutionnel, stylistique, esthétique ou autre, assortis d'une lecture réflexive de l'histoire de la musique et de l'histoire en général, etc.).

La rédaction. Il est enfin utile de préciser qu'à ce niveau, une maîtrise irréprochable de la langue française est attendue : on ne peut, dans le cadre d'un concours dont les candidats sont d'ores et déjà enseignants, tolérer une expression écrite défailante. Il existe aujourd'hui de nombreux outils qui permettent d'améliorer une orthographe fragile. Quant à la syntaxe, sa qualité ne peut être que le résultat de la fréquentation quotidienne d'une littérature de qualité.

C. Conclusion

La dissertation est une épreuve qui peut valoriser les candidats dont la hauteur de vue et la maturité se distinguent du commun. Inversement, elle pointe l'approximation, la légèreté et l'absence d'ouverture culturelle. Nous conseillons aux candidats, au moment de la dissertation, de puiser sereinement dans leurs acquis, de déployer des savoirs maîtrisés – ils en ont forcément ! – au profit d'une argumentation logique et cohérente, une démonstration personnelle dépourvue de présupposés éventuels en termes d'horizon d'attente du jury, qui plonge souvent les essais dans la platitude et la banalité et/ou dans des considérations outrageusement schématiques. Maturité, énoncé clair, maîtrise d'exemples issus d'un spectre large et varié, mis au service d'une pensée intellectuellement honnête et d'une argumentation cohérente, sont des ingrédients dont le candidat devrait se munir afin d'aborder efficacement cet exercice.

3. Ecriture

par Laurent Hurpeau.

Programme :

Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ 16 mesures

- Pièce en référence à l'écriture des sonates en trio de Corelli, pour deux violons et basse continue.
- Pièce pour piano à 4 mains dans le style de Franz Schubert.

Cette année, les étudiants ont eu la chance de travailler sur un texte d'une grande clarté, audible à la première lecture. Il est apparu que, dans l'ensemble, les candidats ont pris bonne note des observations consignées dans le rapport de 2012. Cependant, certains défauts restent encore trop présents.

A. Première approche du texte

Comme toujours, il convient de prendre le temps d'effectuer un travail d'analyse préliminaire avant de se lancer dans l'harmonisation. Il est indispensable de chanter intérieurement pour sentir les respirations et les modulations, distinguer les notes réelles des notes étrangères et, enfin, écrire les chiffrages appropriés, sans fantaisie. Le texte, de forme binaire, est construit en cinq courtes phrases ponctuées par des cadences.

Dans la première partie, les chromatismes montants du premier violon (seconde phrase) appellent ceux, descendants, du violoncelle (première phrase). Comme souvent, les degrés mobiles des gammes mineures (6^{ème} et 7^{ème} degrés) donnent naissance à une ligne de basse descendante et chromatique dont l'aboutissement est l'arrivée sur l'accord de dominante du ton principal *sol*. La première partie s'achève bien évidemment par une cadence parfaite au ton de la dominante.

La seconde partie débute par une marche harmonique offrant la possibilité de moduler dans les tons voisins (*do* et *si b*). Dans cette marche, les fondamentales s'enchaînent par quintes descendantes et aboutissent à une cadence évitée puis à une cadence parfaite dans le ton relatif du ton principal (*si b*). Cette seconde partie offre la possibilité d'utiliser des retards puis se termine par le retour du ton principal.

Bien évidemment, les différentes phrases musicales peuvent donner lieu à des écritures instrumentales variées grâce à l'utilisation de notes de passage et de broderies. Chaque instrument

doit avoir un phrasé marqué par la présence de rythmes pointés (sur le modèle du rythme caractéristique de la sarabande) et de silences. Chaque candidat est évalué sur sa maîtrise du langage harmonique et de l'écriture instrumentale ainsi que sa connaissance de certaines particularités de style. Enfin, la réalisation doit donner une impression de continuité propre à la danse en proposant, par exemple, des motifs de relance au violoncelle ou au second violon (mesures 6, 10, 12 et 19).

B. Réalisation

De manière plus précise, montrons, dès la première phrase, que le texte est intégré et compris. Loin de procéder note à note, mettons-nous à l'unisson de l'esprit du texte. Celui-ci contient des chromatismes au premier violon. Un bon phrasé est une forme d'éloquence. C'est le signe d'une oreille intérieure qui fonctionne. Une basse peut-être statique ou mobile. Elle se déplace en montant ou en descendant, diatoniquement ou chromatiquement. Ici, le violoncelle prépare le terrain avec une basse dont les chromatismes naissent de l'utilisation des degrés mobiles des gammes mineures. En effet, il est fréquent de voir ces sixièmes et septièmes degrés engendrer une telle basse. De même, certains réflexes élémentaires sont utiles. Par exemple, l'utilisation du saut d'octave, lorsque l'ambitus le permet, sur la tonique après une cadence parfaite terminale. Il ne suffit pas d'avoir une bonne basse, encore nous faut-il proposer une bonne réalisation.

Dans la seconde phrase, relevons tout d'abord la présence d'une symétrie mélodique pouvant entraîner une symétrie harmonique. La présence d'une marche modulante utilisant une alternance d'enchaînements V-I de divers tons est en principe à la portée de tous les candidats encore faut-il aller un peu plus loin qu'une simple identification. L'utilisation judicieuse de modulations montre l'acuité de l'audition intérieure, même s'il ne s'agit ici que d'une suite de différentes sensibles suivies de leurs toniques, placées au soprano. Attention à la qualité des intervalles mélodiques : que penser d'une copie utilisant alternativement un triton à la basse suivi d'une septième majeure au deuxième violon puis un autre triton, le tout combiné à l'absence de résolutions des sensibles (exemple certifié authentique) !

L'identification de la marche dont les fondamentales s'enchaînent par quintes descendantes n'est pas suffisante. Une réalisation satisfaisante propose un bon dosage entre modulations et contrepoint, afin de respecter le style. S'il y a un temps pour tout, ce n'est certainement pas celui d'utiliser des harmonies de neuvième de dominante à la manière des compositeurs romantiques. L'utilisation d'une basse intéressante et, dans ce genre de formules archi-rebattues, de procédés mélodiques – comme les retards par exemple – en renouvellent l'intérêt.

La quatrième phrase s'articule autour d'enchaînements cadentiels en *si b*. Tout passage modulant suppose une écoute intérieure plus intense. Les différentes solutions sont à considérer puis à articuler avec le reste du texte. Mais, avant cette étape, il faut séquencer l'écoute. Chaque passage doit avoir une cohérence liée au phrasé. Il faut ensuite l'inscrire dans l'organisation plus générale du discours musical. Avant donc que d'harmoniser, apprenons à écouter une phrase musicale. Une juste écoute fait la synthèse des paramètres qui donnent naissance aux sons (hauteur, intensité, durée). Une bonne harmonie en découle alors. N'oublions jamais que la recherche d'une harmonie euphonique est première et que la réussite du contrepoint est conditionnée par le contrôle des rencontres. Dans cette phrase, l'utilisation d'une cadence évitée suivie d'une cadence parfaite donne une fausse impression de conclusion, immédiatement suivie d'une arrivée sur l'accord modulant pour le retour en *sol* de la toute dernière phrase. Déterminer la place des cadences, c'est aussi déduire la courbe de la phrase c'est-à-dire son début et sa fin. Ceci est important pour la place des renversements et des états fondamentaux. Les premiers s'utilisent davantage dans le courant des phrases et les seconds au moment des conclusions. Dans des phrases où la basse évolue autour des mêmes notes, pensons à varier les hauteurs en octaviant ou en modifiant l'aspect rythmique grâce à l'utilisation des notes de passage.

Enfin, soignons cette conclusion qu'est la dernière phrase. Elle laisse une dernière impression très importante. Trop souvent, malheureusement, elle ne fait que montrer l'essoufflement d'une réalisation dont l'intérêt va *decrescendo*. La présence attendue d'une cadence terminale ne doit pas nous faire oublier la nécessité de la recherche d'un intérêt mélodique. Dans un passage aussi conventionnel, l'attention doit se porter sur la réalisation. L'écriture mélodique doit être intéressante à la basse ; aussi faut-il éviter des notes pédales simplement tenues et l'utilisation intempestive des silences. Notre harmonie doit proposer des sonorités intéressantes voire des rythmes intéressants.

Dans la dernière phrase de ce texte une hémiole est décelable. Tout ceci nous conduit à l'écriture d'une conclusion digne de ce nom.

C. Relecture

Elle est nécessaire. Les correcteurs n'ont pourtant pas l'impression que les candidats y consacrent suffisamment de temps. C'est un devoir recopié à l'encre qu'il faut rendre et non un brouillon vaguement rédigé au crayon à papier. L'essentiel des problèmes à résoudre lors de la relecture sont classables en trois catégories :

Les problèmes de solfège

Vérifions nos altérations pour ne pas en oublier. Souvenons-nous que si une altération accidentelle est valable toute la mesure, elle ne l'est que pour le même instrument à une seule hauteur. Lorsque nous écrivons les hampes, n'oublions pas le sens qu'elles doivent avoir. Une faute de rythme – par exemple une "valeur ajoutée" modifiant la mesure – rend la lecture du travail incompréhensible. Par ailleurs, l'accord d'un instrument n'est pas sans conséquence sur son ambitus. Enfin, lorsque le texte propose des barres de reprises tenons en compte lors de notre réalisation.

Fautes basiques

Méfions-nous des parallélismes (parfois de secondes), des mauvaises doublures, des sonorités creuses ou dures. Installons-nous dans la bonne fréquence harmonique en évitant les syncopes d'accords. N'abusons pas de procédés systématiques qui conduisent à des aberrations harmoniques. Signalons, pour certaines copies, trop de tierces parallèles ou trop d'états fondamentaux, de trop longs croisements entre les violons, sans parler des croisements violon-basse. Ne forçons pas les imitations. Vérifions l'écriture des retards. Méfions-nous des catachrèses de sixte et quarte, des syncopes mélodiques irrégulières, de l'intérêt mélodique concentré sur un seul instrument. L'ignorance totale des enchaînements les plus élémentaires (cadences ou marches, parcours fantaisiste des modulations) est-elle pardonnable dans le cadre de ce concours ? Gardons le sens des proportions en évitant de faire des pédales de quatre mesures à la basse ou en écrivant cinq mesures de silence au deuxième violon. Sachons utiliser, à bon escient, les différentes formes de gammes mineures. Enfin, méfions-nous des hiatus dans la réalisation. Qu'ils soient mélodiques ou harmoniques, ils montrent une absence de recul très dommageable dans un texte aussi court.

Les problèmes de style

Évitons l'emploi exclusif des chiffrages à la française ou l'absence totale de chiffrages. L'utilisation d'enchaînements hors-style frôle le hors-sujet de même que l'utilisation de distances excessives produisant un effet non usité par le compositeur italien. Veillons encore aux équilibres entre diatonisme-chromatisme ainsi qu'entre consonance-dissonance. Tenons compte du rythme de danse proposé par le sujet ne serait-ce que pour l'écriture de transitions placées aux divers instruments.

D. Conclusion

Chaque instrument est un personnage de l'action musicale qui se joue. Tous tiennent une place dans un ensemble plus global et conservent, néanmoins, leurs particularités. Les personnages de la pièce donnée doivent endosser les costumes qui conviennent et trouver le ton juste. Il faut donc attribuer un rôle intéressant à chacun d'eux en contrôlant les rencontres. La palette est large. Chaque instant musical naît de la rencontre de plusieurs lignes mélodiques produisant un effet d'ensemble. Nos pratiques, instrumentales ou vocales, selon leurs natures, nous inclinent vers l'une ou l'autre de ces solutions. Mais il convient de rééquilibrer cette propension de départ en fonction du style vers lequel on tend. Les équilibres (contrepoint-harmonie) sont différents selon que l'on écrit du Schubert, du Corelli, du Clérambault ou du Montéclair. En ce domaine, et même pour les âmes bien nées, la valeur attend le nombre des années de pratique de cette matière difficile et formatrice qu'est l'écriture. L'habitude de trouver les équilibres qui génèrent un style musical ne s'improvise pas l'année du concours. Parvenir à recréer ce que l'on assimile résulte d'un travail de longue haleine, fruit de l'adéquation entre des formations de qualités (à l'université ou au conservatoire) et des étudiants gagnés par "l'inquiétude harmonique". L'art est l'effort par lequel on tend vers le Beau, disait Camille Saint-Saëns. La fréquentation assidue des concerts, des partitions et des exercices d'écriture sont des prérequis indispensables.

Sarabande

Largo

Violon I

Violon II

Violoncelle

6 6 4 2 6 6

Vln. I

Vln. II

Vc.

5 # 6 5 4 2 6 7 #

Vln. I

Vln. II

Vc.

5 4 6 6 4 5 # 5 6 7 5

2/10 Sarabande

Violin I
Violin II
Vc.

Fingerings: 9 8 6 5 9 8 5 6

13

Vln. I
Vln. II
Vc.

Fingerings: 5 6 5 4 4 3 9 8 5 4 3

16

Vln. I
Vln. II
Vc.

Fingerings: 5 6 7# 5 6 9

Sarabande

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Sarabande". It consists of three staves: Violin I (labeled "Vc."), Violin II (labeled "II"), and Violoncello (labeled "Vc."). The music is written in a single system with a repeat sign at the end. The Vc. staff has handwritten fingering numbers: "5" under the first note, "6" under the second, "5#" under the third, and "5" under the fourth. The piece is in a minor key, indicated by a single flat in the key signature.

Admission

1. Leçon

par Jean-Philippe Goujon

Durée de la préparation : 6 heures

Durée de l'épreuve : 50 minutes (exposé : 30 minutes ; entretien : 20 minutes)

Coefficient 2

Cette épreuve comporte un exposé de synthèse fondé sur l'analyse et la mise en relation de plusieurs documents identifiés de nature diverse, dont une œuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia. Le nombre total de documents ne peut être supérieur à cinq.

Le candidat expose et développe une problématique de son choix à partir des 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. Durant l'épreuve, le candidat dispose d'un appareil de diffusion et d'un piano.

Le futur candidat à l'agrégation trouvera dans ce rapport la synthèse des remarques et observations émanant du jury de l'épreuve de leçon. En complément de cette lecture, le candidat gagnera à s'imprégner des rapports des précédentes sessions, dont le contenu est toujours d'actualité. Dans un souci de clarté, nous traiterons successivement du fond et de la forme de la leçon d'agrégation de musique.

A. Le fond

L'absence de programme limitatif, la multiplicité et la diversité des documents (depuis la session 2012 le dossier-sujet remis au candidat peut compter jusqu'à cinq documents) font de la leçon d'agrégation une épreuve difficile. Rappelons donc que l'une des clefs de la réussite à cette épreuve est l'acquisition préalable d'une solide culture disciplinaire. Cette dernière, sans être encyclopédique, doit permettre au candidat de mieux comprendre toutes les implications du sujet et lui éviter de commettre des maladresses voire des erreurs fréquemment relevées par le jury (problèmes de chronologie, visions simplistes de l'histoire, approximations, lacunes techniques sévères). C'est également cette culture disciplinaire qui lui permettra d'argumenter, de proposer par exemple d'autres œuvres présentant les mêmes caractéristiques que celles du sujet, ou au contraire s'en éloignant, puis de répondre, au cours de l'entretien, aux demandes d'éclaircissement ou d'approfondissement du jury.

Toutefois, comme le rappelait Yves Balmer dans le précédent rapport de jury, « si, certes, une culture disciplinaire solide est nécessaire, c'est surtout la faculté de mettre en relation les pièces du dossier documentaire et de construire, à partir de ces supports, un exposé fin, montrant l'amplitude des qualités intellectuelles du candidat, qui est notée. De fait, raviver ses connaissances universitaires et les cultiver durant les mois de préparation est important, mais c'est avant tout la méthodologie de l'exercice qu'il faut développer pour préparer, et passer, cette épreuve dans les meilleures conditions ». Nous enjoignons donc les futurs candidats à lire et relire avec attention ce précédent rapport qui développe avec précision cet aspect essentiel de l'épreuve.

Les documents littéraires, pourtant présents dans un peu plus de la moitié des dossiers proposés lors de la session 2013, sont, de l'avis du jury, moins bien exploités et souvent abordés de manière plus superficielle que les autres documents. S'agit-il d'un roman, d'une correspondance, d'un traité théorique ou esthétique ? Le propos se veut-il scientifique, objectif ou est-il plutôt partisan et empreint de subjectivité ? Quel est le contexte de rédaction, peut-on rattacher ce texte à un courant littéraire,

musical, esthétique, historique ? Ce questionnement préalable (à adapter en fonction des documents), portant sur le genre du texte, son objet, son auteur ou encore son contexte de création, nourrira à coup sûr la réflexion du candidat et lui apportera une certaine hauteur de vue lui permettant de relativiser, de mettre à distance, les propos de l'auteur lorsque cela s'impose. Prenons l'exemple de l'article « Contrepoint » écrit par Pierre Boulez (*Relevés d'apprenti* [Paris, Le Seuil, 1966, p. 286-295]) qui était proposé dans un dossier comprenant la partition d'un extrait des *Variations Goldberg* de Jean-Sébastien Bach (21^e variation) ainsi que l'enregistrement du 6^e *Prélude* pour piano en *mi* bémol mineur de Gabriel Fauré. Le médium choisi par Pierre Boulez (un article scientifique « Pour une encyclopédie musicale »), le propos, qui vise à retracer l'histoire du contrepoint, sont *a priori* objectifs et il serait donc tentant de se servir de cet écrit comme d'une source documentaire faisant autorité. Toutefois, certains propos contenus dans cet article font apparaître une dimension plus subjective, voire polémique, notamment lorsque Pierre Boulez écrit qu'il souhaite « liquider » les tentatives de retour au contrepoint des années 1914-1940 qui sont, selon lui, « d'une affligeante pauvreté ». Il convient donc, dans ce cas précis, non seulement de relever ce point de vue éminemment partisan, mais aussi de le discuter tout en le remettant dans son contexte.

Certains sujets comportaient cette année plusieurs reproductions de partitions anciennes propres à susciter l'intérêt et la curiosité des candidats : le *Sommeil d'Atys* de Lully, imprimé par Ballard en 1689 ; un extrait manuscrit d'un *Te deum* de Joseph-Mathieu Pellegrin daté de 1745 ; ou encore la *Bataille d'Austerlitz*, partition de Jacques-Marie Beauvarlet-Charpentier, gravée vers 1805. Or, force est de constater que bien peu de candidats se sont intéressés à la matérialité des documents qui leur étaient proposés. Quelques notions de paléographie musicale, quelques connaissances sur l'histoire du livre et de l'édition musicale, du XVI^e au XX^e siècle, auraient permis aux candidats d'interroger les documents et ainsi d'en extraire un certain nombre d'informations essentielles (contexte de création, diffusion de l'œuvre, destination, etc.).

Rappelons également aux candidats que, lorsque le sujet les invite à réfléchir sur la diversité et la relativité des cultures, toute approche ethno-centrée des documents, inévitablement réductrice, est à proscrire. On conviendra qu'il est aujourd'hui parfaitement dépassé et déplacé d'analyser les musiques de tradition orale, européennes ou extra européennes en se référant au seul système tonal tempéré alors qu'il existe à travers le monde une multiplicité de modes, d'échelles et de tempéraments.

B. La forme

La gestion du temps, à quelques rares exceptions, est une compétence relativement maîtrisée par les candidats. Rappelons de surcroît que « le jury est très regardant sur la capacité à organiser sa pensée dans le temps imparti, tout en structurant clairement le propos : introduction et conclusion sont nécessaires, de même qu'une pensée argumentative directionnelle ; la leçon d'agrégation doit suivre, peu ou prou, le modèle d'une dissertation » (rapport du jury, session 2012).

Durant la présentation de l'exposé, le jury évalue, au même titre que le fond, les aptitudes à l'expression orale et à la communication du candidat. Rappelons qu'une excellente présentation orale est indissociable d'une parfaite maîtrise de la langue (grammaire, orthographe, conjugaison, syntaxe...). Les meilleures leçons allient d'ailleurs toujours un savoir de haut niveau à un vocabulaire riche et précis, puisé dans le registre soutenu de la langue (la familiarité, les jugements de valeur sont, rappelons-le, lourdement sanctionnés par le jury). Précisons également que le propos n'a nul besoin d'être simplifié car le candidat n'est pas en situation pédagogique. À l'inverse, le candidat évitera de parsemer son discours de formulations absconses qui obscurcissent inutilement le propos. La maîtrise de la voix parlée contribue grandement à la qualité de la communication orale. En amont du concours, le candidat aura donc tout intérêt à travailler sa diction, son articulation, à réguler son débit de parole et à placer correctement sa voix de manière à en contrôler l'intensité.

Au cours de sa leçon, le candidat est invité à illustrer son propos par des exemples musicaux issus de la partition, de l'enregistrement ou éventuellement de son propre répertoire. Pour ce faire, il peut notamment utiliser sa voix et un piano mis à sa disposition. Les exemples doivent être pertinents (ni artificiellement plaqués, ni gratuits), en lien avec la démonstration et, dans un souci de musicalité, être adaptés aux capacités techniques de jeu du candidat. Lorsque certaines pièces proposées,

comme par exemple *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* de Frantz Liszt, réclament manifestement de la part de l'interprète une grande virtuosité, une restitution séparée des aspects mélodiques et harmoniques, joués avec sensibilité, est préférable à une interprétation mal maîtrisée de l'ensemble. Notons enfin que, malgré les recommandations du précédent rapport, la voix chantée a été peu utilisée, y compris d'ailleurs lorsque le dossier du candidat contenait des pièces vocales et que son usage semblait s'imposer.

Outre le piano et un tableau blanc, les candidats avaient à leur disposition, comme lors de la précédente session, plusieurs outils informatiques : un logiciel de traitement de texte (Word) ; un logiciel de présentation (Powerpoint) ; un logiciel de lecture de documents multimédias (VLC) et un logiciel permettant de manipuler et de retravailler les documents sonores (Audacity). L'usage de ces logiciels n'est pas obligatoire, mais il est recommandé car, lorsqu'il est maîtrisé, il peut être un véritable atout pour le candidat. Une présentation du plan, éventuellement de ses sous-parties sous la forme d'un diaporama peut lui permettre de fluidifier son exposé et ainsi le rendre plus dynamique et attractif.

Au cours de cette session, la gestion des écoutes a parfois été assez mal maîtrisée (manipulations maladroitement, coupures abruptes, volume sonore trop faible ou au contraire trop fort). Rappelons que, durant la phase de préparation, le logiciel Audacity permet d'isoler des extraits précis qui, pour autant qu'ils soient bien choisis, sont susceptibles de renforcer utilement le propos du candidat (attention toutefois à ne pas se mettre inutilement en difficulté en multipliant les exemples). Signalons également que l'une des fonctionnalités du logiciel permet de fondre en ouverture ou en fermeture les extraits découpés, ce qui limite les manipulations et permet ainsi au candidat de se concentrer en toute sérénité sur son exposé. Enfin, précisons que lorsque le candidat se présente devant le jury, il est autorisé à tester et régler brièvement le matériel mis à sa disposition.

La leçon d'agrégation est une épreuve difficile qui requiert de nombreuses qualités et la maîtrise de compétences larges : savoirs disciplinaires, culture générale, technique de l'exposé, capacités d'analyse et de mise en relation des documents, esprit de synthèse, endurance. Mais cette difficulté ne doit pas pour autant décourager les futurs candidats, car elle peut être surmontée par une préparation sérieuse et un entraînement régulier en amont du concours, et ce, sans attendre d'avoir pris connaissance des résultats de l'admissibilité. Aussi le candidat est-il invité, quand cela lui est possible, à se rapprocher des structures universitaires proposant une préparation aux concours interne et/ou externe. Enfin, rappelons que la leçon d'agrégation est aussi un moment de plaisir intellectuel et musical porteur de sens. C'est en effet une épreuve du concours qui permet à chaque candidat de convoquer et de réinvestir une grande partie des savoirs qui ont nourri son parcours de musicien et de musicologue.

C. Exemples de sujets

1. Debussy, *Voiles*, partition.
 2. Liszt, *Der Traurige Mönch*, enregistrement.
 3. Messiaen, « Modes à transpositions limitées », *Technique de mon langage musical* (Paris, A. Leduc, 1944), texte.
-
1. Biber, *Battalia*, partition et enregistrement.
 2. Pellegrin, préface du *Troisième Te Deum à grand chœur très court en 1745*, source manuscrite (Bibliothèque municipale d'Aix-en-Provence), texte.
 3. Beauvarlet-Charpentier, *Bataille d'Austerlitz*, partition [c.a. 1805].
 4. Lalande, *Te Deum* (« symphonie » et « Te Deum laudamus »), enregistrement.
-
1. Liszt, *Jeux d'eau à la Villa d'Este*, partition (extrait)
 2. Ravel, *Jeux d'eau*, enregistrement.
 3. Fauré, *Lettre à Madame Camille Clerc*, extrait de la *Correspondance*, texte.
-
1. Dvořák, *Quatuor à cordes n° 14* (deuxième mouvement « Scherzo ») partition et enregistrement.
 2. Kati Svorák, *Kárpáti menyasszony* (la fiancée des Carpathes), enregistrement.

3. André Coeuroy, *La Musique et le peuple en France* [extrait] (Paris, Stock, 1941), texte.
 4. Henri Davenson [Henri-Irénée Marrou], *Le Livre des chansons* [extrait] (Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1944), texte.
1. Chopin, *Valses brillantes* op. 34 n°1 (1835) et n°2 (1831), partition.
 2. Brueghel l'Ancien, *Danse de paysans* (1568), huile sur bois.
 3. Campra, *Musette ; Rigaudon ; 1^{er} et 2^e Menuets ; Passacaille* extraits d'*Idoménée*, tragédie (reprise de 1731), enregistrement.
 4. Igor Stravinsky (1882 – 1971), *L'Histoire du Soldat*, 1917 (Tango, Valse, Ragtime), enregistrement et partition.
 1. Kurt Weill, *L'Opéra de Quat'sous*, 1928, (Ouverture et La complainte de Mackie), partition.
 2. Tony Gatlif, deux extraits du film *Swing* (2002)

2. Direction de chœur

par François Marzelle

Un texte polyphonique est proposé au candidat. Après une préparation, celui-ci dispose de vingt minutes pour le faire interpréter intégralement ou en partie par un ensemble vocal. Le candidat dispose d'un piano pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve. (durée de la préparation : 30 minutes ; durée de l'épreuve : 20 minutes ; Coefficient 3)

Le rapport de 2012, relatif à l'épreuve de direction de chœur, recensait les principales exigences auxquelles doivent répondre les candidats et proposait de précieuses pistes quant à la stratégie à adopter dans le contexte d'un apprentissage par imitation. A l'issue de cette session 2013, force est de constater que, dans la plupart des cas, les conseils prodigués par le jury n'ont pas été suffisamment suivis. Il sera donc judicieux et profitable de considérer ce nouveau rapport comme complémentaire du précédent, lequel reste un guide pertinent pour aborder cette étape du concours dans la plus grande sérénité.

La difficulté de l'épreuve tient en grande partie à l'objectif de reconstruire en vingt minutes un « puzzle » sonore à trois voix, dont seuls le candidat et le jury connaissent, du moins au début, les composantes et l'architecture. Si cohérente soit-elle, la méthode élaborée durant la mise en loge sera soumise aux aléas de l'apprentissage. La capacité du chef à jongler entre le déterminé et l'imprévu sera ainsi mesurée avec la plus grande attention. Les missions d'un chef de chœur sont multiples : permettre à la voix de s'épanouir dans les meilleures conditions, développer les capacités musicales et expressives des choristes, faire découvrir un répertoire, les caractéristiques d'un style, d'une époque, d'un compositeur ; programme ambitieux qui ne doit pas omettre l'adhésion à l'œuvre elle-même. En d'autres termes, il s'agit de mettre en lumière les qualités intrinsèques d'une composition vocale, tant au niveau de son écriture que des liens qu'entretiennent éventuellement la musique et son texte fondateur.

A. La préparation

Au regard des diverses prestations observées durant la session 2013, il semble utile de redéfinir les points à traiter lors de la mise en loge.

1. Présentation de la pièce

Dans la majorité des cas, les candidats préparent une introduction dont la durée généralement raisonnable est conditionnée par l'écriture du texte au tableau et la lecture éventuelle de sa

traduction (toujours fournie). Une présentation du texte découpé par syllabes à l'instar de son impression sous les notes n'a, a priori, pas de justification. Le jury apprécie par ailleurs que l'œuvre soit resituée dans son contexte artistique, le compositeur et l'auteur cités. Le genre, le style et le type d'écriture identifiés par le candidat lui-même ne sont que trop rarement évoqués.

2. Choix d'un extrait

La sélection de l'extrait est laissée la plupart du temps à l'appréciation du candidat. Il peut arriver toutefois que le début soit imposé par le sujet ; certains candidats n'en ont pas tenu compte. L'évaluation du nombre de mesures à travailler est un exercice délicat qui nécessite un entraînement dans les conditions imposées par le concours.

3. Appropriation de l'œuvre

Dans le contexte d'un apprentissage par imitation, la **présentation initiale** d'un modèle est **déterminante** : ce principe, si évident pour un professeur d'éducation musicale aguerri, doit être réaffirmé avec conviction. Empreint de la plus grande musicalité et conforme à l'interprétation finale recherchée, le modèle chanté doit être dénué de la moindre erreur rythmique ou d'intonation qui risquerait alors de s'imprégner de manière tenace, voire indélébile, dans la mémoire de choristes attentifs ; et pourtant, combien de candidats, dotés d'un niveau de déchiffrage insuffisant ont d'eux-mêmes engendré ces difficultés particulièrement chronophages et dont ils ont eu souvent peine à se débarrasser ! Le recours exagéré au piano, en présence des choristes, est d'ailleurs un signe éloquent de fragilité solfégique. Le déchiffrage doit donc être rigoureux mais rapide afin de permettre à chacun de consacrer la majorité du temps à l'élaboration d'une méthode d'apprentissage (cf. rapport 2012).

A ce stade, la question du placement des respirations doit aussi être étudiée. Trop de candidats négligent cet aspect pourtant essentiel, abandonnant au mieux les choristes à leur propre choix ou capacités respiratoires : « Vous avez bien fait de respirer », « On peut respirer quand on en a besoin ».

Enfin, si le style de l'extrait s'y prête, il est important que le candidat se prépare à donner une interprétation chantée avec accompagnement au piano, qui présentera l'immense avantage de reconstituer de manière la plus complète possible la trame polyphonique et d'informer d'emblée les choristes sur la durée de l'extrait, son style, son caractère et les nuances envisagées.

4. Anticipation des difficultés

La démarche d'un chef de chœur est de se mettre dans la peau des interprètes pour mieux prévenir et limiter les risques d'erreurs. Prendre conscience d'une difficulté est déjà en soi une manière de l'appréhender, de l'atténuer voire de l'évincer. Pas toujours inhérente à la partition, la complexité peut être aussi induite par l'apprentissage lui-même, par la méthode engagée.

Exemple 1 (Paroles supprimées)

The image shows a musical score for three voices: Soprano (S), Alto (A), and Bass (B). The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The Alto part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, F5, and G5. The Bass part begins with a half note G3, followed by quarter notes F3, E3, D3, C3, B2, A2, and G2.

Une analyse succincte de cette polyphonie fait ressortir :

- une légère différence de rythme à la mesure 1 entre le soprano et les deux autres voix homorythmiques. L'interprétation initiale de l'extrait incluant le soprano au chant mettra en

évidence le rythme noire pointée-croche, ce dernier risquant ensuite d'être reproduit par mimétisme aux autres voix.

- un changement d'éclairage induit par le passage du do dièse au do bécarré ; l'exécution chantée des quatre premières mesures de l'alto facilitera l'imprégnation du demi-ton qui peut a contrario devenir problématique dans le cas d'un apprentissage morcelé en deux fois deux mesures ; dans ce contexte précis, l'apport harmonique du piano justifie pleinement son utilisation.

- une cadence à la quatrième mesure, repère harmonique indispensable au chanteur, qu'il est souhaitable de faire entendre au plus tôt.

Exemple 2 (Paroles supprimées)

The musical score for Example 2 consists of three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The key signature has one flat (B-flat). The Soprano staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto staff begins with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Bass staff begins with a half note E3, followed by quarter notes F3, G3, and A3. Dynamic markings are placed above the notes: 'p' (piano) above the first note of each staff, 'mf' (mezzo-forte) above the second note, and 'f' (forte) above the third note. The piece concludes with a cadence on the fourth measure.

La source d'erreur peut provenir ici de la parenté des motifs : entièrement ascendant aux deux voix inférieures, le motif du soprano subit quant à lui une légère inflexion en son extrémité : la confusion engendrée par cette différence mit à rude épreuve les efforts du candidat pour tenter une réinitialisation du modèle à mémoriser.

Exemple 3 (Paroles supprimées)

The musical score for Example 3 consists of three staves: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The key signature has one flat (B-flat). The Soprano staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The Alto staff begins with a half note F4, followed by quarter notes G4, A4, and B4. The Bass staff begins with a half note E3, followed by quarter notes F3, G3, and A3. Dynamic markings are placed above the notes: 'mf' (mezzo-forte) above the first note of each staff, and 'cresc.' (crescendo) above the first note of the Bass staff. The piece concludes with a cadence on the fourth measure.

Prévenir les risques d'erreurs conduit aussi à envisager une gestique qui soit un soutien compatible avec toutes les parties : fidéliser chaque pupitre à un geste différent tend finalement à déstabiliser le chœur qui ne sait plus en définitive à quel visuel se référer. Il faut donc arrêter au plus vite une gestique intégrant les difficultés potentielles majeures. Dans le cas ci-dessus, le calage rythmique de la phrase d'alto s'avéra très laborieux, faute d'une geste constant et rigoureux. En dernier recours, le décompte parlé des temps s'avéra contre-productif.

B. L'épreuve

Les compétences requises pour la direction de chœur sont en principe très largement convoquées dans la pratique quotidienne d'un enseignant d'éducation musicale et le jury d'un concours interne ne

peut en faire abstraction. C'est pourquoi la capacité primordiale à transmettre la musicalité mais aussi les qualités de gestion de l'espace et du temps seront passées au crible de l'évaluation.

1. La gestion de l'espace

Les rapports de concours évoquent souvent, à juste titre, la question du stress. Dans le contexte qui nous intéresse, la mise à disposition d'un piano induit des déplacements qui, sous la pression, prennent parfois une proportion exagérée, dégageant une impression d'agitation toujours nuisible à la concentration. Pour y remédier, on peut recommander un usage plus systématique du diapason (mis à disposition), qui contribuera à réduire de façon conséquente le nombre d'allers et retours entre le pupitre et l'instrument.

Le pupitre, accessoire certes banal, doit tout de même faire l'objet d'un minimum d'attention : le réglage de sa hauteur, sa position par rapport aux choristes et au piano sont à intégrer à la check-list du candidat. Un déplacement réitéré du pupitre éveille tout autant l'attention du jury et doit être évité à tout prix pour les raisons invoquées précédemment. A l'opposé, le pupitre est parfois délaissé : la tenue de la partition mobilise alors une main dévolue théoriquement à la direction ou à l'accompagnement pianistique !

Concernant la disposition des choristes, rappelons que le candidat a toute liberté pour la modifier à sa convenance.

2. Les outils d'un art complexe

Quand bien même le bilan de la session 2012 alertait chacun sur l'importance que revêt une **formation vocale personnelle**, on ne peut que déplorer encore cette année le nombre élevé de candidats se présentant avec un outil de travail mal maîtrisé. La sensibilisation aux différents écueils de la technique vocale et de l'interprétation paraît improbable quand la formation est réduite à néant. L'évidence s'impose d'elle-même : les candidats les mieux placés en direction de chœur avaient de sérieux atouts sur le plan vocal.

Quant à la gestique, elle garde dans bien des situations un caractère désincarné, inexpressif. Outre des choix maladroits sur le plan strictement solfégique ou incohérent avec le caractère de la pièce, la battue ne fait pas souvent l'objet d'une grande attention : on déplorera souvent un poing fermé, quand on sait la diversité d'informations qu'une main peut véhiculer avec précision. Enfin, toute gestique qui décompose de façon exhaustive les mouvements intervalliques est à proscrire : souvent inefficace, cette manière créée, de plus, une dépendance visuelle qui nuit fortement à la fluidité du phrasé.

Le piano, dont il faut user à bon escient et avec parcimonie, permet de suppléer aux limites de certaines tessitures ou de compléter une polyphonie ; est-il nécessaire de rappeler à ce propos que les correspondances entre les tessitures vocales et le clavier du piano doivent être parfaitement connues des candidats ! Le jury peut parfois en douter dans le cas de doublure du chant à l'octave supérieure ou inférieure. La capacité à chanter une voix en complétant la polyphonie à l'instrument représente un savoir-faire précieux acquis généralement sur le long terme mais que le jury n'observe encore que trop rarement.

Enfin, de façon constante se pose la question de la communication entre le candidat et les choristes. Dans la majorité des cas, la relation instaurée est empreinte de bienveillance. On peut toutefois mettre en garde contre un certain relâchement de l'attitude ou du langage qui ne s'accorde pas avec l'état d'esprit d'un oral de concours. A titre d'exemple, une main dans la poche, un pouce levé en signe d'acquiescement, des exclamations du genre « super » « okey », « ça marche » « trop belle » sont autant de tics comportementaux ou langagiers qu'il convient de surveiller.

A l'instar des autres épreuves, le candidat doit aussi maîtriser un vocabulaire qui apportera précision et concision à son discours, lequel ne doit toutefois jamais se substituer au modèle vocal, vecteur essentiel et privilégié de l'apprentissage : *césure*, *croisement*, *frottement*,

retard, imitations, homorythmie, marche sont autant de termes qui faciliteront l'assimilation du langage musical.

C'est au fil de l'expérience que le candidat se constituera un véritable livre de recettes qui lui permettront d'acquérir la réactivité nécessaire pour faire face aux multiples situations imprévisibles qu'une stratégie pertinente aura tenté de prévenir. Art complexe, dont on rappellera succinctement quelques pistes :

- L'apprentissage doit être dynamique, jouant de toutes les configurations (Sop-Alt ; Sop-Bar ; Alt-Bar ; Sop-Alt-Bar) et modes d'émission possibles (avec ou sans texte, bouche fermée, etc.)
- L'exposition d'une nouvelle partie dans son contexte polyphonique (avec le support éventuel du piano) permet d'installer instantanément des repères et d'entretenir la mémorisation des voix déjà travaillées.
- La variation des tempi est souvent opportune : un ralentissement favorisera par exemple l'identification puis la correction d'une erreur d'intonation, d'une difficulté harmonique, d'une imprécision rythmique. L'accélération présentera l'avantage de mieux percevoir le phrasé d'une ligne en valeurs longues.
- Donner la note de départ impose une grande vigilance : la plupart des candidats ne se contentent pas de donner la note mais chantent, à juste titre, l'incipit du fragment en cours d'étude, intégrant en principe plusieurs paramètres (hauteur, tempo, couleur, nuance). Le soin porté à cet incipit (justesse et musicalité) contribue largement à la qualité de l'attaque du son et souligne ainsi l'exigence d'un chef ; *a contrario*, quand ce dernier s'inquiète ouvertement d'une baisse du chœur (« on baisse »), il est révélateur que l'identification de la cause réelle lui échappe !

3. Des erreurs récurrentes

Ce dernier chapitre dresse une liste de pratiques, méthodes ou omissions qui s'avèrent préjudiciables à la réussite de l'épreuve.

- Le recours à des exercices classiques d'échauffement ne sont pas utiles et engendrent une perte de temps.
- La méthode du parlé-rythmé est souvent improductive car appliquée dans la majorité des cas de façon très inexpressive.
- Un zoom (justifié *a priori*) sur telle ou telle difficulté donne fréquemment lieu à la mise en boucle d'un motif tronqué sur le plan sémantique ou/et musical : « ier mais comment faire » (au lieu de « à marier mais comment faire » ; « tal d'amore » au lieu de « ne late vital d'amor »)
- Le souci du timbre, de son homogénéisation au sein des pupitres n'est quasiment jamais traité. (Une candidate fit remarquer avec justesse que le O se transformait imperceptiblement en A ; cette attention portée à la couleur des voyelles fut quasiment unique)
- La volonté « d'avancer » prime parfois sur la qualité de la mise en place polyphonique et confère un sentiment d'inachèvement, de fragilité qui ne valorise pas, de surcroît, le travail du chœur.
- L'augmentation insidieuse de la durée du dernier son d'un motif ou d'une section en cours d'apprentissage (tendance récurrente des chanteurs à tenir la fin des phrases) engendre des modifications rythmiques sans conséquence dans le travail voix par voix mais qui compromettent à coup sûr les étapes ultérieures.

- Le rapport texte-musique est trop rarement étudié ou mis en avant dans le travail d'interprétation.
- Les inspirations sonores (très mauvais exemple pour les chanteurs) ainsi que toute autre formule parlée en guise de départ représentent des pis-allers et témoignent généralement d'une gestique défailante, teintée d'amateurisme.

Conclusion

La direction de chœur est certainement l'épreuve qui mobilise le maximum de savoir-être et savoir-faire pédagogiques et didactiques acquis et éprouvés dans le cadre professionnel des candidats. A cet égard, la préparation au concours est l'occasion de dresser un bilan de compétences et le fruit de cette démarche représente, à n'en pas douter, une source de progrès pour la pratique de chacun.

C. Exemples de sujets :

Je ne fus jamais si aise, P. Certon

Madonn' io non lo so, G. de Nola

Le petit jardin, J. Lanzmann, J. Dutronc, J. Berthe

Vive la canadienne, trad. Québec, harmonisation N. Lancien