

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

**SECRÉTARIAT GÉNÉRAL
DIRECTION GÉNÉRALE DES RESSOURCES HUMAINES**

CONCOURS DE L'AGRÉGATION

Concours interne et CAER

SECTION MUSIQUE

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

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

Sommaire

Composition du jury	3
Préambule	4
Admissibilité	6
Première épreuve d'admissibilité : épreuve en deux parties	7
➤ Première partie : commentaire de trois fragments d'œuvres enregistrées	7
Pistes pour un commentaire de chacun des trois extraits	8
Eléments statistiques	18
Première épreuve d'admissibilité : épreuve en deux parties	19
➤ Deuxième partie : dissertation	19
Rapport	19
Eléments statistiques	27
Pour mémoire, programme limitatif de la session 2016	27
Deuxième épreuve d'admissibilité : écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ seize mesures.	28
Rapport	32
Eléments statistiques	34
Bilan statistique de l'admissibilité	35
➤ Concours public	35
➤ Concours privé	35
Pour mémoire, programme limitatif de la session 2016	36
Admission	37
Première épreuve d'admission : leçon devant un jury	38
Rapport	38
Eléments statistiques	45
Exemples de sujets	45
Seconde épreuve d'admission : direction de chœur	52
Rapport	52
Eléments statistiques	57
Exemples de sujets	57
Bilan statistique de l'admission	80
➤ Concours public	80
➤ Concours privé	81

Composition du jury

Président

Vincent MAESTRACCI IGEN

Vice-Président

Thierry ROLANDO IA-IPR

Jurés

Violaine ANGER	Maître de conférences
Gérard BOUGERET	Maître de conférences
Francine BRUN	IA-IPR
Gérald BUDZINSKI	Professeur de chaire supérieure
Marie DEMEILLIEZ	Maître de conférences
Jean DUCHAMP	Maître de conférences
Isabelle FAËS	Professeure agrégée
Yves KRIER	Maître de conférences
Philippe LEMOINE	Professeur agrégé
Vincent MANAC'H	PRAG
Eric MICHON	IA-IPR
Pierre PASCAL	Maître de conférences
Véronique POLTZ	Professeur de la fonction publique territoriale
Yves RAUCH	IA-IPR
Alice TACAILLE	Maître de conférences
Dominique TERRY	IA-IPR
Gérard THIRIET	Professeur agrégé
Bertrand THOMAS	Professeur agrégé

Préambule

Soucieux de souligner les points essentiels qui spécifient ce concours comme la posture la plus à même d'en permettre une préparation efficace, ce préambule sera bref. Il sera largement complété par les rapports des différentes épreuves, rapports dans lesquels les candidats malheureux de la session 2015 trouveront les repères pour une analyse fine des difficultés rencontrées quand ceux de la prochaine session puiseront nombre de conseils pour construire une année de préparation tirant notamment pleinement parti de leur situation professionnelle.

Rappelons le d'emblée : si l'agrégation interne vise à recruter dans un corps prestigieux, elle permet surtout à des professeurs certifiés titulaires de la fonction publique d'être promus dans le corps des agrégés. En conséquence, si l'agrégation interne doit, comme l'externe, vérifier un certain niveau scientifique dans les domaines culturels et techniques de la musique, elle doit aussi prendre en compte les compétences professionnelles qui se sont construites au fil d'une expérience significative de professeur certifié d'éducation musicale et de chant choral. Les pages qui suivent en témoignent ; que ce soit dans l'épreuve de commentaire de l'admissibilité ou dans les épreuves d'admission, cette préoccupation était constante dans l'esprit du jury et les candidats comprendront à leur lecture qu'ils ne doivent jamais oublier que leur expérience professionnelle peut être un atout de réussite.

Pour autant, il serait illusoire de penser qu'un tel concours peut se passer d'une préparation idoine, pariant sur les seuls acquis d'une formation initiale déjà lointaine et d'une expérience professionnelle même assez longue. Bien naturellement, les professeurs titulaires peuvent avoir perdu le contact avec l'exercice de la dissertation ou encore celui de la réalisation d'un chant donné, ils peuvent parfois malgré eux avoir entretenu des carences dans leur connaissance de l'histoire de la musique et des arts, ou bien, outils numériques aidant, avoir perdu l'habitude de prendre en note à la volée des caractéristiques mélodiques, rythmiques et harmoniques d'un extrait musical entendu. En outre, ils peuvent tout aussi naturellement ne pas être familiers des programmes limitatifs des épreuves d'admissibilité, que ce soit celui qui préside à la dissertation ou celui d'écriture. A elle seules, ces remarques de bon sens justifient de planifier avec rigueur et sur le long cours une préparation ambitieuse couvrant notamment tous ces aspects. Les épreuves d'admissibilité arrivant très tôt dans l'année (janvier), ce long cours gagne bien entendu à s'envisager dès l'année scolaire précédant celle effective du concours.

Cette préparation est en soi un défi. Mais le professeur-candidat a aussi des atouts : que ce soit en collège ou en lycée, il enseigne la musique. Dans tous les cas, son enseignement, adossé aux programmes en vigueur, exige de sa part

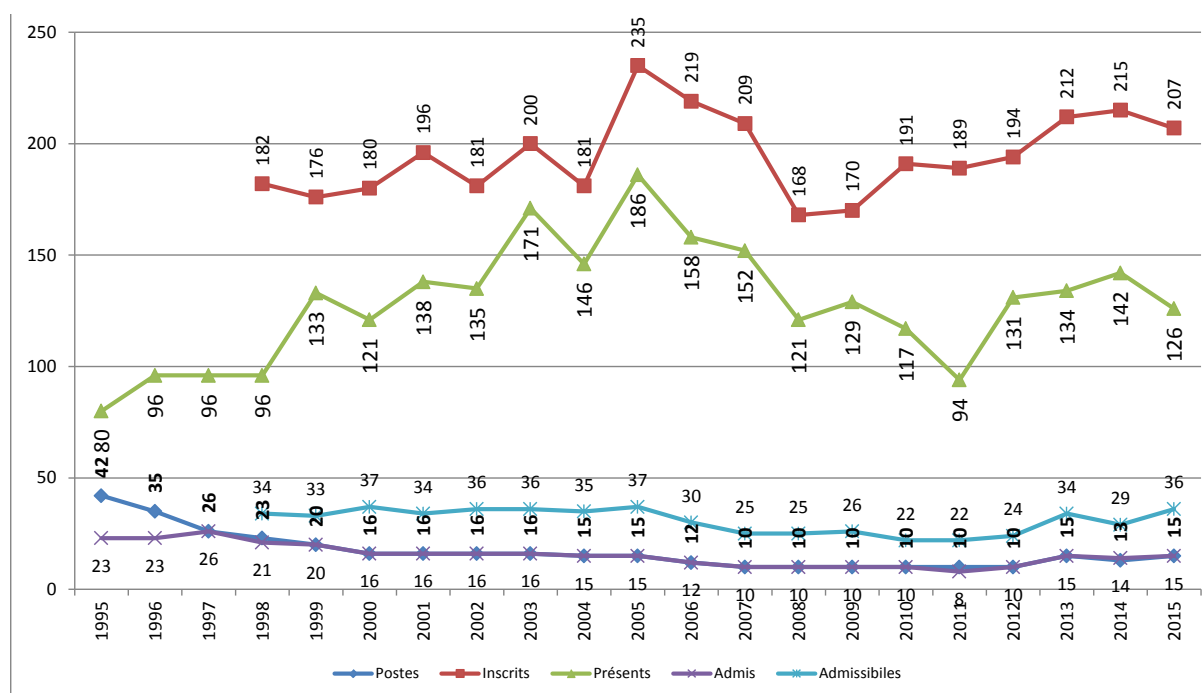
- qu'il écoute une grande diversité de musiques pour effectuer des choix pédagogiques pertinents et organiser les progressions annuelles de ses élèves ;
- qu'il définisse des problématiques dynamiques et structurantes articulant différents répertoires et différentes activités ;
- qu'il documente les œuvres choisies afin d'en tirer pleinement parti avec les élèves ;
- qu'il analyse des partitions pour garantir la qualité d'un travail d'écoute des élèves ou pour préparer une pratique vocale ;
- qu'il arrange, transforme ou développe des répertoires pour qu'ils deviennent les supports des pratiques musicales de la classe ;
- qu'il dirige un groupe de chanteurs en classe et la chorale de l'établissement.

Or, le lecteur l'aura deviné, chacune de ces nécessités professionnelles, non seulement résonne avec certains attendus des épreuves du concours, mais, surtout, est une occasion de s'y préparer. C'est dans cet esprit que les rapports des différentes épreuves soulignent explicitement ce qu'il est possible d'envisager au bénéfice d'une solide préparation au fil de son activité d'enseignement. Les professeurs-candidats doivent en être convaincus : s'ils l'investissent aussi de cette façon, leur métier au quotidien pourra être un formidable outil de préparation au concours !

Enfin, rappelons que le jeu d'un concours est de classer les candidats et qu'en conséquence, les rapports s'appuyant sur l'ensemble des copies corrigées comme sur toutes les prestations des candidats admissibles, ils reflètent imparfaitement les qualités de bon nombre de candidats. Or, les jurés en ont tous témoigné, ils ont corrigé d'excellentes copies et assisté à de très bonnes prestations orales. Ce constat montre s'il en était besoin que, malgré ses incontestables exigences, l'agrégation interne / CAER est une perspective réaliste pour des professeurs certifiés d'éducation musicale et chant choral dès lors qu'ils ont pris la mesure des attendus des épreuves, apprécié objectivement leurs propres forces et faiblesses et sont prêts à s'investir dans une préparation rigoureuse mobilisant pleinement les situations professionnelles quotidiennes.

Pour conclure ce préambule, le graphique ci-dessous présente l'évolution du complexe inscrits / présents / admis / postes depuis... 1995 et pour le concours public. Si le nombre de postes, d'admis et d'admissibles reste assez stable depuis une quinzaine d'années, la nouvelle décreue du nombre de présents aux épreuves constatée lors de cette session vient rompre la courbe ascendante qui marquait enfin les trois dernières sessions. Il faut donc le dire et le dire encore : l'agrégation interne de musique est une perspective réaliste pour les professeurs d'éducation musicale titulaires dès lors qu'ils sont prêts à envisager une préparation personnelle sérieuse tirant pleinement parti des nombreuses opportunités que leur donne leur métier.

Vincent MAESTRACCI
Inspecteur général de l'éducation nationale
Président du concours



Admissibilité

Première épreuve d'admissibilité : épreuve en deux parties

➤ Première partie : commentaire de trois fragments d'œuvres enregistrées

Rappel du texte réglementaire

Première partie : 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.

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Sujet de la session 2015

Vous commenterez successivement les trois extraits diffusés.

Le dernier fragment est extrait de la Sonate pour alto seul opus 31 n°4 (1924) – thème et variations de Paul Hindemith. S'inscrivant dans la lignée des œuvres pour instruments à cordes solo, cette pièce témoigne du style du compositeur, notamment par son écriture rythmique, ici dans le cadre d'une forme thème et variations.

Il sera 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, vous disposerez de 20 minutes pour rédiger votre commentaire. Au terme de la dernière écoute du dernier fragment, cette durée de 20 minutes sera augmentée dans la limite de l'horaire global imparti à l'épreuve, vous permettant ainsi d'affiner votre commentaire.

Le troisième extrait étant identifié, vous développerez votre commentaire en proposant une démarche pédagogique visant la connaissance par des élèves de collège et lycée de l'extrait entendu.

Les trois extraits diffusés étaient les suivants :

- **J-C Bach, Quintette pour flûte, hautbois, violon, alto & violoncelle**, Ré Majeur, Op. 11/6, BWV 165 (T. 304/3), 2^e mouvement : *Andantino*, 3'21
- **Child in time (Deep Purple)**, album *In Rock*, 1970; version proposée : Album live *Made in Japan*, enregistré à Osaka le 16 octobre 1972, 3'31''

- **Paul Hindemith – *Sonate pour alto seul* opus 31 n°4 (1924) – *thème et variations* extrait,** 2'11, Album Paul Hindemith – Sonatas for viola/piano – Kim Kashkashian (et Robert Levin) – ECM 1988

Le rapport qui suit s'organise en deux parties successives. Pour chacun des extraits, la première partie propose quelques pistes non exhaustives qui pouvaient former la trame d'un devoir riche et bien construit. La seconde partie s'attache à formuler des observations générales déclinées en conseils destinés aux candidats des prochaines sessions. Cette seconde partie reprend pour une large part les conseils déjà formulés par les rapports des sessions précédentes.

Pistes pour un commentaire de chacun des trois extraits

- **J-C Bach, *Quintette pour flûte, hautbois, violon, alto & violoncelle* en Ré Majeur, Op. 11/6, CW B75 (T. 304/3), 1777, 2^{ème} mouvement : *Andantino*, 3'21, Album « Musique à la cour de Mannheim », Concentus Musicus Wien, Nikolaus Harnoncourt, 1992**

Il s'agit d'une pièce facile à situer historiquement, de langage tonal simple et sans difficulté majeure. Le jury attendait en conséquence une certaine précision dans les différents relevés (thèmes, plan tonal). Cette relative simplicité devait également permettre de soigner particulièrement la conception et la rédaction du commentaire : choix judicieux d'une problématique pour organiser le commentaire et organisation du propos notamment.

Si la formulation de la problématique pouvait être envisagée de diverses façons, le jury attendait du candidat que, d'une manière ou d'une autre, il évoque l'idée de *transition* entre deux époques musicales. Plutôt que de s'engouffrer dans la dialectique « tradition et modernité », il semblait préférable d'évoquer la « charnière » entre époque baroque et époque classique, ou encore de saisir cette opportunité pour souligner les caractéristiques d'une œuvre « préclassique », à moins que ne soient identifiées et précisées les particularités de l'Ecole de Mannheim. Dans tous les cas, cette problématique devait être évoquée et les éléments d'analyse s'y rapportant devaient être rigoureusement précisés.

Si le terme de quintette n'était pas obligatoirement attendu, les cinq instruments (et leurs fonctions) devaient être précisément identifiés : flûte, hautbois, violon, alto et basse continue (violoncelle, clavecin) car c'est bien la désignation des instruments et de leur fonction qui était déterminante pour nourrir la problématique centrale d'un commentaire de cette œuvre. En complément devaient être évoqués le jeu d'opposition des timbres, les contrastes de dynamique, le rôle thématique des bois, les dialogues flûte/hautbois ou encore le trille initial des cordes.

Le diapason à 415 de cet enregistrement, au demeurant fréquent pour ce répertoire, pouvait poser quelques difficultés de relevé pour qui n'est pas coutumier de ce répertoire. Mais une notation en fa# pour un diapason à 440 aurait vite surpris et engagé le candidat à noter en sol majeur. Le jury attendait que, dans ce cadre, le cheminement harmonique soit identifié : sol majeur → ré majeur | ré majeur → sol majeur – modulation par marche harmonique - pédale de Vème degré (ré) et enfin longue période cadentielle. Enfin, il était bienvenu d'identifier les accords de +7 en fin de périodes.

Ci-dessous, un exemple de présentation du relevé du thème principal (auquel il convient d'ajouter encore les chiffres d'accords) :



Dans un tempo d'andantino à 6/8, le rythme de sicilienne était très prégnant et une formule d'accompagnement caractéristique pouvait être opportunément notée :



De même et toujours du point de vue de l'organisation du temps, l'asymétrie des phrases (ex. au début : 4 mesures + 9 mesures) pouvait être identifiée et référée à une des caractéristiques de l'école de Mannheim.

La forme de cette pièce en deux parties était simple à repérer même si elle n'était pas toujours facile à expliquer sans la présenter sous forme de schéma.

1. Enoncé du thème en sol majeur (hautbois puis flûte, puis les deux instruments), doubles-croches à la tierce, puis dialogue, enfin cadence parfaite en ré.
2. Succession de formules cadentielles en ré : motif initial en ré à la flûte puis en sol au hautbois, puis même jeu que dans 1 + modulations par marche harmonique, le hautbois répétant la 1^{ère} mesure du thème.

➤ **Child in time (Deep Purple, album *In Rock*, 1970);** version proposée : Album live *Made in Japan*, enregistré à Osaka le 16 octobre 1972, 3'31''

Relevant du répertoire du rock anglo-saxon, cette pièce est l'œuvre d'un groupe emblématique des années 1970 et du courant « hard rock » qui les traverse, même si l'extrait proposé par le sujet relève plutôt du « rock progressif ». Dans ce cadre, la formation vocale/instrumentale est des plus classique : voix d'homme, orgue, guitare, basse, batterie.

Le jury attendait des candidats qu'ils identifient les principales particularités de cette écriture dans le contexte général précédemment cité.

- Une introduction d'un style inhabituel dans ce type de pièce, particulièrement soignée (omniprésence du clavier – orgue -, ornementation, orientalisme, écriture dialoguée orgue-batterie, nuance pianissimo, etc.)
- La forme traditionnelle de la chanson est évitée (pas de structure couplet-refrain identifiable sur la totalité de l'extrait, mais une grande forme au développement continu.
- Une virtuosité vocale particulière devenue typique du style hard-rock.
- Le rôle structurel de la batterie.

Cet ensemble de caractéristiques engageait le candidat à problématiser son propos en mettant notamment en perspective cette œuvre avec d'autres traditions musicales au sein desquelles on peut retrouver certaines de ces caractéristiques. Dès lors, les éléments d'analyse qui figurent ci-dessous pouvaient venir alimenter un commentaire nourri et solidement construit.

Structure générale

- Introduction : 3 x 8 mesures, instrumentale (orgue basse batterie essentiellement)
- Partie A : 4 x 8 mesures, entrée de la voix, avec texte, a b1 b2 b3.
- Partie B : 6 (= 2 x 3) x 8 mesures, voix sur onomatopée (oooohhhh) a a' a''

L'évolution dynamique consiste en un grand crescendo engendrant une tension croissante.

Certains éléments caractéristiques de cette introduction pouvaient aisément être relevés :



Écriture harmonique : le jury attendait que la modalité induite par le *la mineur* sans sensible soit évoquée par les candidats. Par ailleurs, la grille harmonique, qui sous-tend l'ensemble de l'extrait, est construite sur le balancement modal VII-I, avec un passage par VI-VII (cf. ci-dessus).

Construite pour l'essentiel sur un dialogue orgue – cymbales, il était attendu que ce soit notée la grande délicatesse du jeu sur les cymbales. Ce n'est qu'à la troisième grille qu'apparaît la grosse caisse venant renforcer le balancement cadentiel ; la mélodie jouée à l'orgue se fait alors plus orientalisante avec une harmonie en quarts ; la guitare rentre alors très discrètement en égrenant un accord de tonique.

Après cette introduction, deux parties, A & B se succédaient :

Partie A :

- Entrée de la voix ; le texte est découpé en quatre parties (a b1 b2 b3)
- Le batteur n'utilise toujours pas la caisse claire
- a : nuance piano, ambitus restreint

- b1 : forte, un 5^{te} au-dessus, vocalises ; idem pour les deux reprises sur un texte différent

Partie B :

- Voix sur onomatopée
- Trois occurrences d'un mouvement mélodique conjoint descendant sur 3 notes – modifié la troisième fois -, montée progressive dans l'aigu sur les degrés de l'accord parfait de La m (do – mi – la).
- Chaque occurrence est reprise, donc six grilles en 3 x 2
- Nuance pianissimo la première fois, violent fortissimo dès la deuxième occurrence. Violence du jeu de la guitare rythmique, avec effet de distorsion du son.
- Entrée de la caisse claire pour marquer plus fortement la rythmique binaire.

Dès lors que l'époque de composition de cette pièce était identifiée (guerre du Vietnam), ou bien si certaines phrases étaient comprises, le candidat pouvait mettre en relation les caractéristiques précédentes avec le propos porté par le texte. C'est dans cet esprit que nous reproduisons ci-dessous le texte original et sa traduction française.

*Sweet child in time, you'll see the line
the line that's drawn between the good and the
bad
see the blind man, he's shooting at the world
the bullets flying, they're taking toll.
If you've been bad, Lord i bet you have
and you've not been hit by flying lead
you'd better close your eyes
you'd better bow your head
wait for the ricochet*

*oooh
I'm crying for you day and night
oooh
aaah
I wanna hear you say
aaah*

*Doux enfant dans le temps, tu verras la ligne
la ligne qui est tracée entre les bons et les mauvais
Vois l'homme aveugle, il tire sur le monde
les balles qui volent, elles ont des conséquences.
Si vous avez été mauvais, Seigneur, je parie que
vous l'avez été
et vous n'avez pas été touché par des éclats de
plomb
vous feriez mieux de fermer les yeux
vous feriez mieux de baisser la tête
d'attendre le ricochet*

*oooh
Je pleure pour vous jour et nuit
oooh
aaah
Je veux vous entendre dire
aaah*

- **Paul Hindemith – Sonate pour alto seul opus 31 n°4 (1924) – thème et variations** extrait, 2'11, Album Paul Hindemith – Sonatas for viola/piano – Kim Kashkashian (et Robert Levin) – ECM 1988

Pour cet extrait, le sujet précisait : *Le troisième extrait étant identifié, vous développerez votre commentaire en proposant une démarche pédagogique visant la connaissance par des élèves de collège et lycée de l'extrait entendu.*

La seconde partie du rapport sur cette épreuve apportera des conseils généraux visant une bonne et efficace préparation à cet exercice particulier consistant non seulement à commenter un extrait musical a priori inconnu de son auditeur mais également de présenter une démarche pédagogique portant sur la connaissance par des élèves d'éléments caractéristiques qui y sont contenus, qu'il s'agisse d'éléments spécifiques propres à l'œuvre ou encore de processus d'écriture mis en œuvre par le compositeur et/ou l'interprète. Au préalable, les lignes ci-dessous apporteront quelques éclairages sur ce que le jury pouvait attendre aussi bien du point de vue de l'analyse auditive que des perspectives qui, en conséquence, pouvaient être imaginées.

Les éléments d'analyse que les candidats pouvaient facilement relever étaient les suivants :

- Le thème avec une forte utilisation des cordes à vide de l'alto (do, sol, ré, parfois la) ;
- La progressivité des phrases vers un ambitus de plus en plus large ;
- Une construction mélodique à partir de quartes descendantes ;
- Des fins de phrases récurrentes ;
- Une rythmique binaire sobre ;
- Une mise en valeur des possibilités de l'alto : doubles cordes à l'octave ou à la quinte, arpèges, jeu de l'archet, utilisation récurrente de la corde grave do ;
- Une atonalité obtenue par l'utilisation d'intervalles ou d'échelles particuliers (quartes, pentatonisme), à comparer aux recherches des compositeurs de la même période ;
- Une élaboration des variations pensée à l'image des *Partitas* de J.-S. Bach pour violon seul avec un recours progressif à la virtuosité et un cheminement polyphonique et rythmique de plus en plus riche ;
- La rugosité, l'énergie mécanique, la solennité et la beauté glaciale ainsi obtenues.

En conséquence s'ouvraient plusieurs perspectives pédagogiques dont il restait à préciser l'ambition et les moyens pour un niveau de formation :

- La variation, la transformation d'un thème ;
- Un genre à travers l'approche de deux époques et de deux compositeurs (P. Hindemith vs J.S. Bach) ;
- La variété des courants musicaux au début du XX^{ème} siècle ;
- La construction d'un discours avec les éléments récurrents ;
- Une approche artistique commune avec le courant artistique porté par le Bauhaus.

Rapport sur l'épreuve de commentaire

Ce rapport général sur l'épreuve de commentaire est organisé en deux parties. La première cite l'excellent rapport de la session précédente correspondant à cette partie d'épreuve. Afin d'en accentuer la dimension générique, il est allégé de ses références aux extraits diffusés comme aux difficultés et réussites spécifiques rencontrées par les candidats en 2014. La seconde apporte quelques éclairages complémentaires dans la perspective d'une solide préparation de la prochaine session.

➤ Extraits du rapport de la session 2014

La rédaction d'un commentaire d'écoute sollicite toutes les compétences espérées chez un professeur d'éducation musicale : solide culture générale et musicale, réelles aptitudes à l'écoute et l'analyse, capacité à problématiser, argumenter et organiser sa pensée, parfaite maîtrise de la langue

française. Ces qualités multiples doivent, le jour de la composition, s'épanouir dans un temps strictement contraint, faisant à juste titre de cette épreuve l'une des plus redoutées du concours.

On renverra une fois encore aux rapports rédigés à l'issue des sessions antérieures, et tout particulièrement aux deux excellents comptes rendus 2012 et 2013, qui énoncent très clairement les attendus de l'épreuve. Ils sont aussi une source de précieux conseils à l'usage des candidats. Au sortir de la session 2014, nous attirerons une nouvelle fois l'attention sur les erreurs à ne pas commettre, dont la récurrence d'année en année suggère que ces textes ne sont pas exploités comme ils devraient l'être. Or, si une connaissance précise du déroulement de l'épreuve permet d'éviter surprises désagréables et pics de stress indésirables, celle des attentes d'un jury d'agrégation est indispensable à la réussite du concours. On ne saurait trop conseiller aux candidats, avant d'entamer leur préparation, de s'imprégner du contenu de ces rapports, mais aussi de les relire très attentivement à la veille de chaque épreuve. C'est la première clé du succès !

Un devoir de concours est un exercice scolaire et codifié, qui vise à démontrer un certain nombre de qualités et de compétences. L'accepter comme tel et identifier lesdites qualités et compétences constitue la première étape de la préparation.

A. Une solide culture générale et musicale

Acquérir puis dominer une culture large et ouverte est un travail de longue haleine qui, en toute logique, doit avoir été entamé très en amont de la préparation du concours. On peut légitimement attendre d'enseignants qui exercent depuis plusieurs années qu'ils puissent s'appuyer sur une connaissance approfondie et solide de la chronologie de l'histoire de la musique et qu'ils aient fréquenté assidument, non seulement le répertoire de la musique savante occidentale, mais aussi celui des musiques extra-européennes et des plus grands genres de la musique populaire. Vaste programme, certes !

Nous avons tous, au cours de notre vie de musicien, fait des choix et approfondi nos connaissances sur telle époque, tel genre, tel compositeur. Avant d'aborder le concours, il est essentiel de prendre un peu de hauteur et d'évaluer les lacunes à combler, puis de s'y atteler avec méthode : afin d'embrasser les phénomènes musicaux dans leur diversité, il convient évidemment de les parcourir, de l'universel au particulier, de la lecture d'ouvrages généraux jusqu'aux articles les plus spécialisés. Mais c'est encore davantage la rencontre sensible avec les œuvres, associée à une approche analytique, qui forme progressivement à repérer les éléments constitutifs d'un langage donné dans une œuvre inconnue et permet d'en produire un commentaire pertinent.

La maîtrise et la compréhension des styles musicaux dans leurs spécificités impliquent la capacité à utiliser un vocabulaire adapté à chacun d'eux. En effet, nulle transmission de savoir ne peut se faire sans une précision irréprochable de la langue : on évitera d'une part ainsi les erreurs les plus grossières, mais surtout on fera montre de qualités d'écoute.

Ajoutons qu'une culture musicale qui ne serait pas adossée à une vaste culture humaniste, littéraire et artistique n'a que peu de chances d'être cohérente. Le travail à engager peut sembler titanesque, mais gageons qu'aucun candidat au concours ne part réellement de zéro : en s'appuyant sur les connaissances déjà acquises et maîtrisées, cet approfondissement ne saurait procurer que de profondes satisfactions, avant même d'être un atout certain pour la réussite au concours.

B. Des qualités d'écoute et d'analyse

C'est là un point extrêmement délicat, puisqu'il touche à la spécificité de nos compétences en tant que professeur de musique. Il faut pourtant se rendre à l'évidence : c'est aussi le point le plus faible d'une grande majorité de candidats. Cela est compréhensible puisqu'il s'agit ici de savoir-faire hautement fragiles. Nous le constatons tous : quelques mois sans pratiquer, et tout est à refaire, ou presque... Le professeur qui décide de se présenter au concours doit avoir conscience qu'il va avoir en quelque sorte à « réactiver » ses anciennes compétences par un entraînement intensif. Heureusement, aujourd'hui, nul besoin de monopoliser ses amis pour dicter des fragments au piano : le concours ne confronte les candidats qu'à de la « vraie musique » et notre monde sur-connecté dispense à la fois toutes les musiques imaginables et de multiples outils d'entraînement en ligne (de nombreux candidats pourraient déjà s'y re-familiariser avec quelques intervalles simples) Mais au-delà de l'entraînement à la table, chaque candidat ou presque dispose du plus efficace des outils : son métier ! En effet, repiquer une chanson plutôt que d'en télécharger le fichier MIDI, relever les thèmes des œuvres que l'on propose aux élèves avant de consulter la partition, ne pas se référer systématiquement à la pochette du disque avant d'identifier une formation : c'est quotidiennement que notre travail nous permet de progresser et d'entretenir nos compétences.

A ce niveau de concours, on ne tolère plus guère d'incertitudes sur la reconnaissance des instruments. Qu'on ne se méprenne pas, à l'impossible nul n'est tenu, et ce que la partition recèle n'est pas toujours audible.

C'est, sans surprise, le domaine de l'espace qui pose le plus de problèmes. Qu'en est-il de la délicate question des relevés ? Leur fonction est d'appuyer le commentaire, de constituer en quelque sorte la preuve de ce que l'on affirme. Or, une immense majorité des relevés proposés au jury sont inutiles car d'une brièveté insigne ou truffés d'erreurs. De ce fait, ils n'apportent rien à l'analyse puisque le candidat ne peut s'y référer, tout en ayant monopolisé une partie du temps très compté de l'épreuve. A l'inverse, quelques candidats, plus sûrs d'eux sans doute dans ce domaine, proposent deux, voire trois pages d'exemples musicaux, sans que le commentaire lui-même (souvent bref, par là même) ne s'y réfère : c'est inutile aussi !

En résumé : si l'on note un thème, il doit être évidemment correctement relevé, et, sinon complet, du moins musicalement cohérent. Selon les pièces proposées, ce n'est pas obligatoirement la mélodie qui fera sens mais plutôt l'ostinato, telle ou telle rythmique caractéristique ou tel enchaînement d'accords. Quoi qu'il en soit, ces exemples doivent être impérativement reliés à l'ensemble du commentaire (et cités clairement dans ce dernier avec les renvois appropriés), faute de quoi ils sont superflus.

Enfin, rappelons que dans le cadre d'un commentaire d'écoute, on attend bien du candidat qu'il rédige un devoir portant sur l'extrait proposé, et sur lui seul.

Les extraits proposés au candidat [offrent parfois] la particularité d'être identifiables dès les premières secondes. Cette propriété qui peut a priori sembler rassurante recèle néanmoins un écueil de taille avec la tentation de reproduire un discours tout fait sur la période ou le compositeur que l'on a reconnu. Ainsi, généralités et clichés peuvent tendre à remplacer l'analyse de l'extrait et parfois même empêcher cette analyse : on a pu constater que nombre de candidats en sont venus à distordre ce qu'ils avaient sans doute correctement entendu, et à en reconfigurer les éléments afin de les faire entrer respectivement dans [des « moules »]. En bref, il faut veiller à ce que les connaissances livresques ne paralysent pas les oreilles !

C. Problématiser, argumenter, organiser sa pensée

L'analyse doit être organisée selon un plan clair, annoncé dans l'introduction, à partir d'une problématique adaptée aux caractéristiques de l'œuvre, présentée ou non sous la forme d'une question. L'impératif de problématisation est présent à tous les niveaux scolaires et universitaires. Il ne s'agit pas de la dernière lubie à la mode : la formulation d'un problème permet l'étude d'un sujet en échappant à l'empirisme et aux lieux communs, tout en permettant une meilleure contextualisation. Si l'on veut formuler les choses autrement, on dira que le candidat doit choisir un angle d'attaque pertinent, une perspective, à laquelle sera rattachée chaque remarque portant sur les paramètres musicaux.

[Ainsi] la « problématique » est contenue dans l'œuvre elle-même, elle lui est consubstantielle et implicite et il n'est nul besoin d'échafauder des constructions intellectuelles hasardeuses : il suffit le plus souvent de prendre en compte la musique, et –encore une fois- seulement elle. La question sera ensuite traitée en autant de sous-parties que nécessaire, en oubliant pas qu'une grille d'écoute ne doit pas être considérée comme un plan (puisque'elle ne permet jamais de répondre à la question posée).

Le cœur du devoir est ainsi bâti autour de la description et de l'analyse précise des éléments de langage entendus, qui sont les véritables preuves à l'appui de la démonstration. Ces exemples doivent être localisés sans ambiguïté. A l'inverse, décrire très précisément un objet musical sans le relier à la problématique choisie n'offre pas d'intérêt en soi.

Terminons en précisant que l'impératif de problématisation et l'injonction de se limiter à l'extrait proposé excluent toute projection ou interprétation psychologique : on gagnera un temps précieux à s'abstenir de tous lieux communs sans fondements.

D. Exprimer sa pensée avec précision, clarté et neutralité.

Il devrait être inutile de préciser qu'à ce niveau de concours, une maîtrise parfaite de la langue française est attendue. La correction de l'écriture n'est pas, comme on l'entend souvent dire, une marque de respect, ce n'est pas non plus un gadget pour membre de jury passéiste ; c'est simplement l'outil indispensable à la communication d'idées et de notions complexes. Les outils pour se perfectionner dans ce domaine sont nombreux et accessibles.

Pour compléter ce « portrait du parfait agrégatif », osons suggérer que le professeur d'éducation musicale doit aussi faire preuve de quelques qualités humaines sans lesquelles les compétences déjà citées n'ont aucun sens. On attend en effet d'un musicien accompli une certaine ouverture d'esprit, un minimum de réflexion et de recul [lui permettant d'border avec pertinence des esthétiques éloignées dans ses références immédiates].

La lecture de ce rapport ne doit en aucun cas décourager les candidats potentiels, bien au contraire. Au-delà du surcroît de confort professionnel et personnel que permet l'accès au grade d'agrégé, la préparation du concours peut être l'occasion d'un formidable voyage intellectuel, musical et culturel qui, après cette expérience, continuera d'irriguer toute une vie de passionnantes découvertes.

➤ Ajouts au terme de la session 2015

Chaque session le confirme, le commentaire est donc un exercice complexe qui requiert des connaissances historiques, stylistiques, techniques et analytiques des plus larges et nécessite un esprit de synthèse efficace ainsi qu'une fluidité de rédaction. A cela s'ajoutait lors de cette session

2015, pour le troisième extrait, la prise en compte d'une réflexion pédagogique élaborée afin que les élèves puissent saisir les contours principaux de l'œuvre diffusée pour se les approprier.

Le candidat en poste dans un établissement, souvent à temps plein, doit articuler son temps de préparation avec le reste de ses activités et pour cela profiter des moments pédagogiques vécus avec ses élèves ou des recherches qu'il mène régulièrement pour préparer ses cours et compléter les domaines dans lesquels il est le moins performant.

Le *Référentiel de compétences professionnelles des métiers du professorat* incite le candidat à orienter sa préparation dans deux directions complémentaires qui alimentent à la fois son quotidien d'enseignant et le contenu de sa formation aux concours :

- ***Utiliser un langage clair et adapté aux différents interlocuteurs rencontrés dans son activité professionnelle ;***
- ***Compléter et actualiser ses compétences scientifiques, didactiques et pédagogiques.***

Quelques constats issus de la session 2015 (*nous attirons particulièrement l'attention des candidats sur les passages en gras et encadrés*)

Si les copies sont la plupart du temps d'une écriture agréable à suivre et d'un langage plutôt explicite (avec une nuance toutefois, car de nombreuses fautes de français ont été relevées), le contenu reste d'une teneur hétérogène pour chacun des trois commentaires.

Les candidats défaillent encore trop souvent :

- sur la grande différence de style de chaque extrait ;
- sur l'approche analytique à choisir pendant le moment d'écoute ;
- sur l'orientation pédagogique attendue dans le troisième extrait ;
- sur le choix des éléments musicaux à mettre en avant afin d'apporter une argumentation efficace ;
- sur le ton à adopter pour décrire ces éléments ;
- sur l'organisation même du commentaire, la problématisation y étant trop souvent absente.

Ce manque d'adaptabilité trahit une préparation insuffisante qui rejaillit sous un aspect ou un autre lors de l'épreuve et donne un résultat global plutôt mitigé et souvent décevant. Pour aider les futurs candidats à y remédier, nous proposons ci-dessous quelques pistes méthodologiques pour la préparation à l'épreuve.

- **Se préparer à devoir commenter une grande diversité d'esthétiques**

Si les candidats ont des habitudes d'écoute de plus en plus diversifiées, la connaissance plus profonde de chaque style reste très aléatoire, chacun maîtrisant le domaine dans lequel il a été formé et se contenant le plus souvent de survoler les autres uniquement pour les besoins professionnels les plus urgents. Il s'agit donc pour chacun d'explorer les styles abordés le moins fréquemment et de lire la documentation qui leur est dédiée pour en acquérir le vocabulaire original. Un extrait de rock progressif par exemple ne se décrit pas avec les termes employés pour une musique classique ; rien de plus déroutant pour le correcteur – comme, dans un autre cadre, pour l'élève – que d'essayer de comprendre une description quand celle-ci utilise un vocabulaire inapproprié ou imprécis.

En profitant des moments de recherches sur les extraits d'œuvres à destination de ses séances de

cours, le candidat-professeur approfondit ses connaissances, rationalise son temps de préparation et peut répondre plus facilement aux attentes de ses élèves.

Nous notons toutefois qu'un certain nombre de candidats font référence à d'autres œuvres (musicales ou non) souvent avec bonheur.

➤ **Se préparer à devoir analyser « en temps réel » et à effectuer des choix judicieux**

Lors de l'épreuve, le candidat doit à la fois capter des éléments saillants et organiser sa pensée. Ce double geste n'est pas spécifique au concours de l'agrégation. Chaque professeur utilise ce procédé en permanence avec ses élèves.

Une écoute approfondie, dans les conditions du concours, des extraits choisis pour les situations d'enseignement permet d'en capter le sens, de prévoir ainsi un scénario d'approche pour les élèves et de s'entraîner à problématiser en vue de l'épreuve de commentaire.

De nombreuses copies se contentent encore d'une description linéaire d'éléments musicaux selon leur ordre d'apparition, récit cherchant à détecter une époque ou un style, ceci sans que le sens de l'œuvre ou son intérêt artistique ne soient approchés. Pour remédier à cette tendance, un appui sur l'expérience pédagogique vécue au quotidien est une aide efficace.

➤ **Se préparer à identifier des objectifs pédagogiques et développer l'argumentaire qui les accompagne**

En reliant l'écoute approfondie de chaque extrait dédié aux élèves aux mises en situation possibles en classe, en expérimentant une approche progressive, cohérente et attractive à l'aide d'activités simples et abordables par tous, bref en alimentant sa préparation au concours d'expérimentations réellement vécues en classe, le candidat affine son approche du commentaire tout en permettant à ses élèves de vivre des moments musicaux encore plus constructifs.

Ce travail de mise en situation ne doit cependant pas déboucher sur un commentaire d'écoute qui décrit en détail les consignes données aux élèves et les activités qui en découlent. Le candidat veillera donc à préserver un savant équilibre entre une approche analytique qui doit rester précise et une approche pédagogique objective et construite, fruit de son expérience.

➤ **Se préparer à bien gérer le temps de l'épreuve**

Les commentaires parfois écourtés, écrits avec une soudaine accélération du nombre de fautes d'orthographe ou ne traitant pas de la problématique annoncée informent les correcteurs d'une gestion du temps de l'épreuve déficiente. Il s'agit pourtant là d'une composante importante dans la préparation au concours, composante qui ne peut se passer d'un entraînement régulier à la prise de notes sur papier, à la transcription d'éléments musicaux et à l'élaboration de plans ou d'extraits de rédaction.

Nous vivons entourés par le numérique, rédiger sur papier demande maintenant un effort particulier que seul l'entraînement peut adoucir. Celui-ci peut prendre plusieurs formes progressives : la prise d'éléments sur portée, le relevé d'éléments musicaux entendus, la recherche d'une problématique et de l'organisation du discours puis la rédaction, d'abord d'un paragraphe puis d'un devoir de type concours réalisé en temps réel, sur un, deux puis trois extraits différents.

Chaque candidat doit donc dégager du temps en priorité pour cet exercice écrit.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 126 candidats notés et non éliminés	CAER 23 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /10	6.88	6.67
Note la plus basse /10	0.43	0.75
Moyenne générale /10	3.23	2.86
Moyenne des admissibles /10	4.29	3.76
	36 admissibles	5 admissibles

Première épreuve d'admissibilité : épreuve en deux parties

➤ Deuxième partie : dissertation

Rappel du texte réglementaire

Deuxième partie : dissertation

Durée : 4 heures

Cette partie de l'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.

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Programme limitatif de la session 2015

L'ensemble orchestral des intermedi florentins à Atmosphères de Ligeti. L'utilisation de l'orchestre symphonique par certains compositeurs du XX^{ème} siècle consacre l'éclatement d'un modèle qui, stabilisé à l'époque de Haydn, résultait lui-même d'un processus d'autonomisation, d'homogénéisation et de standardisation de l'écriture instrumentale d'ensemble remontant à la fin de la Renaissance. L'étude sera menée sur une période partant des formations constituées à l'occasion des intermedi donnés à la cour de Florence au XVI^{ème} siècle, et s'achevant avec les œuvres pour orchestre de Ligeti. Elle tiendra compte notamment des différents contextes de recours aux ensembles orchestraux, des pratiques culturelles auxquelles ils étaient liés, de la diversité de leurs nomenclatures et de leurs effectifs, ainsi que de l'incidence de l'écriture orchestrale sur l'évolution générale du langage musical.

Sujet de la session 2015

En 1955, Boulez écrit dans la revue Die Reihe :

« [...] l'orchestration n'est plus ce seul pouvoir décoratif qu'on lui a souvent dévolu au XIX^e siècle, elle acquiert une puissance de structure, inconnue jusqu'à présent ; elle n'est plus un "vêtement", elle est le phénomène sonore dans sa totale manifestation. » (Pierre Boulez, « À la limite du pays fertile », in Relevés d'apprenti, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 218)

Vous montrerez comment la conception de l'orchestration qu'expose ici Pierre Boulez peut éclairer l'évolution de « l'ensemble orchestral », aussi bien dans la pensée qui préside à la création musicale que par rapport aux contextes de diffusion et de réception. Vous pourrez nourrir votre réflexion de références à d'autres domaines artistiques comme à l'histoire des idées et des civilisations.

Rapport

Le rapport ci-dessous est organisé en deux parties complémentaires. La première semble s'imposer au regard des constats effectués lors de la correction des devoirs de la session 2015 : la dissertation est en effet un exercice reposant sur des règles et une méthodologie de mise en œuvre et trop de copies souffrent encore d'une construction approximative, lâche voire fantaisiste ce qui nuit immédiatement à l'efficacité de l'argumentation. Cette première partie s'attache donc à préciser les règles techniques qui président à cet exercice. La seconde, qui doit être lue à la lumière de la

première, présente un ensemble de remarques spécifiques au traitement du sujet de la présente session.

Technique et méthodologie de la dissertation

Sont présentés ci-dessous quelques conseils dont la prise en compte doit permettre aux candidats de remédier à certains défauts récurrents :

✓ Introduction

- Ne pas recopier intégralement la citation dans l'introduction, qui doit au contraire identifier de façon claire et synthétique les principales idées à discuter ; la pertinence avec laquelle un candidat isole les propositions ou les formules les plus frappantes de la citation est en soi la preuve d'une bonne analyse du sujet.
- S'interdire toute révision, modification du sujet dans son essence pour les besoins du développement ultérieur.
- Bannir les phrases d'ouvertures trop vagues et générales, qui n'apportent strictement rien à la réflexion (« la musique évolue-t-elle avec l'homme ? »), et – évidemment – les formules éculées (« Depuis la nuit des temps... »). Il faut également se méfier des formulations un peu pédantes (« Musique musiques que croire et qu'en dire ? Musique musiques que faire et qu'en faire ? »). Certes, l'introduction a pour fonction rhétorique de séduire et intéresser le lecteur (la *captatio benevolentiae*) mais, dans bien des cas, la clarté et la sobriété d'une phrase d'ouverture *in medias res* sont préférables à des maladresses.
- Se méfier de l'accumulation de questions non hiérarchisées dans l'introduction, qui finissent trop souvent par se substituer à la définition d'une problématique centrale ; celle-ci étant souvent absente, les plans annoncés ensuite sont peu compréhensibles de prime abord.

✓ Développement

- Le plan annoncé par l'introduction doit être respecté et ses différentes parties équilibrées ; si le plan est en trois parties, la troisième ne peut être tronquée par manque de temps. En tout cas, le nombre des parties importe moins que la qualité de leur enchaînement et l'argumentation qu'elles déploient.
- Une bonne problématisation initiale - qui reste le guide de l'ensemble du devoir - évite bien souvent l'ornière de l'énumération. Il y a un réel danger à multiplier les références avec le risque d'enfouir la réflexion sous un amoncellement d'exemples. Une énumération reste cependant bienvenue pour autant que la notion et le procédé étudié aient été, au préalable, très précisément expliqués.
- Le temps très court de l'épreuve (quatre heures) est manifestement une gêne pour certains candidats. S'il faut privilégier certains points, le détail de l'explication est essentiel, même au détriment du nombre d'exemples.
- Il faut s'interdire les formules d'articulation qui trahissent un plan par juxtaposition (« Il faut encore citer... »). La meilleure preuve qu'une dissertation est bien, comme il se doit, le *développement d'une argumentation*, ce sont les enchaînements logiques

qui introduisent les différents paragraphes (« Au contraire... » ; « C'est pourquoi... » etc.). Cette remarque vaut y compris quand le développement comprend une part de récit chronologique, qui ne saurait être une simple succession de faits sans rapport logique.

- Veiller à ne pas multiplier les exemples illustrant une même idée sans faire avancer la réflexion. Un unique exemple bien analysé vaut presque toujours mieux qu'une accumulation anecdotique de titres cités avec plus ou moins de précision, mais sans travail discursif. En outre, il faut éviter les rapprochements inattendus sauf s'ils sont précisément inscrits dans une perspective comparatiste. Sans contextualisation cohérente, il ne s'agit que d'anachronismes incompréhensibles.
- Citer les titres d'œuvres et leurs auteurs avec rigueur. Ceci vaut bien sûr pour les exemples musicaux cités à l'appui de l'argumentation, mais également pour les textes musicologiques, y compris pour l'auteur de la citation qui sert de sujet.
- Si certains candidats sont capables de citer les partitions de façon impressionnante, il serait bienvenu que ces citations soulignent toujours clairement ce que le commentaire veut montrer, ce qui n'est pas toujours le cas. Le lecteur doit n'avoir aucun doute sur le rapport de la citation au sujet.
- En règle générale, préférer un style clair, sobre et précis à toute forme de jargons, d'effets de style ou autres complications inutiles, qui risquent de paraître creux, maladroits, confus voire incompréhensibles. Les candidats qui recourent ainsi à du vocabulaire ou à des figures qu'ils ne maîtrisent pas vraiment risquent surtout d'attirer l'attention du correcteur sur leurs lacunes.

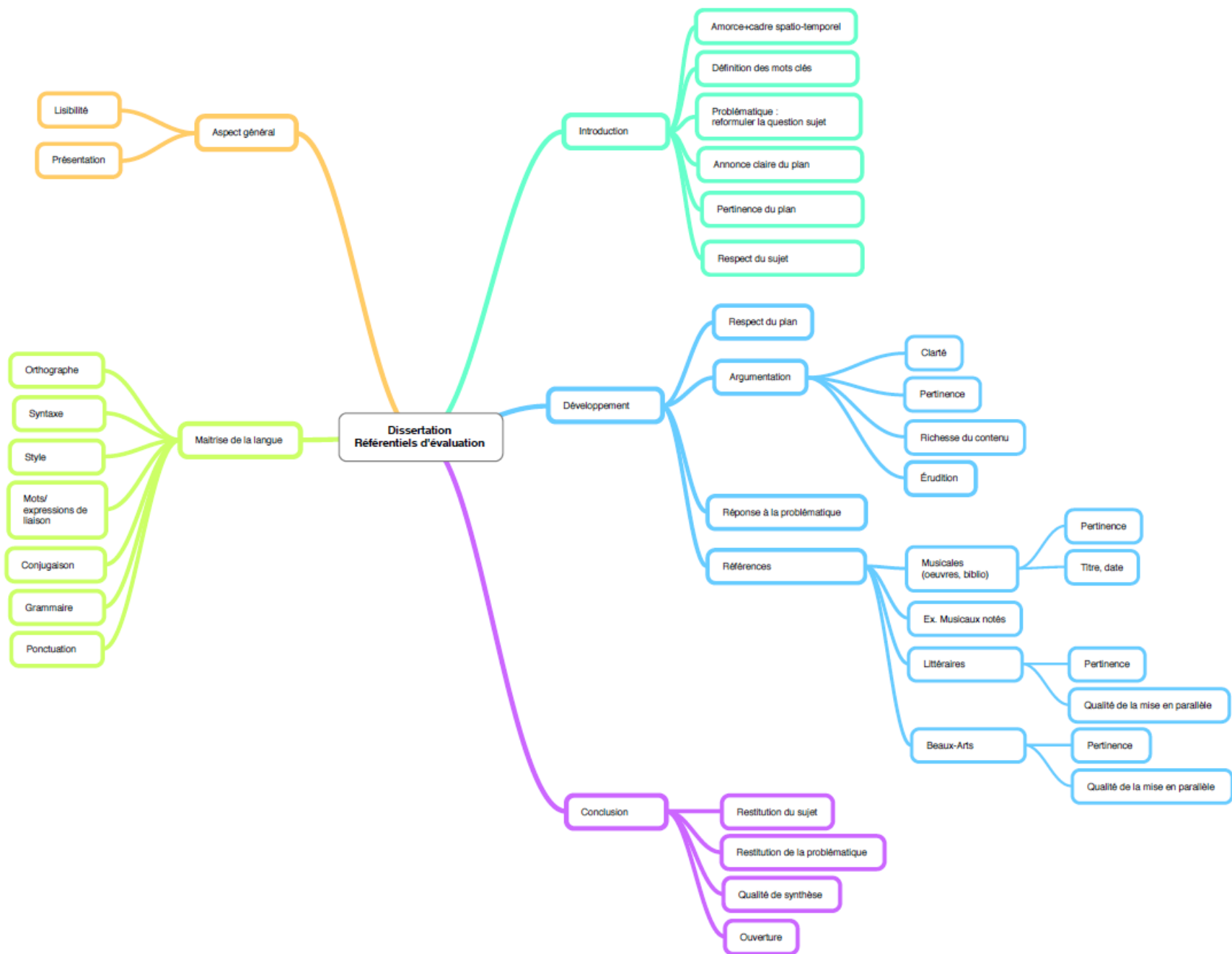
✓ **Conclusion**

- Elle ne peut être bâclée voire absente, faute d'avoir organisé de façon suffisamment rigoureuse le temps de l'épreuve pour permettre de la rédiger correctement.
- Moment de synthèse de la réflexion précédente, elle doit clairement faire référence au sujet comme à la problématique qui a organisé la réflexion, sans omettre d'engager le lecteur vers des autres horizons.

✓ **Style**

- On ne saurait trop insister sur la nécessité d'une parfaite maîtrise de la langue. Une syntaxe construite, claire et fluide, la richesse du vocabulaire, le respect des règles grammaticales et de conjugaison sont des atouts indéniables pour une dissertation... comme une exigence première du métier de professeur.
- Pour autant, un style emphatique reste bien peu adapté à une dissertation d'agrégation. Dans cet esprit, une lecture finale du travail rédigé s'avère essentielle. Elle permet de corriger bien des aspects qui contribuent aussi bien au confort de lecture qu'à l'expression pertinente de la pensée.

En complément, la carte heuristique ci-dessous présente les différents qualités qui, articulées logiquement entre elles et alimentées par un corpus solide et large de connaissances, permettent de réussir l'exercice de la dissertation.



Le traitement du sujet

Que pouvait-on faire de la citation de Boulez ? S'il fallait évidemment la critiquer, trop de candidats s'en sont juste servie pour décrire une évolution de l'orchestre au détriment d'une réflexion problématisée. Pourtant, cette citation est située (1966) et éminemment critiquable ! Plusieurs « portes d'entrée » étaient ainsi envisageables.

✓ En travaillant des critères simples.

Certains candidats ont travaillé l'opposition entre une œuvre dont la transcription au piano reste possible sans perte de sens et une œuvre qui ne l'est pas. A partir de là, la discussion de la citation de Boulez était effectivement possible mais c'était manquer tout un pan de l'écriture pianistique, qui, avec Liszt notamment, s'inscrit dans une recherche explicite de timbre en concurrence avec l'orchestre.

✓ En travaillant la notion de structure

Structuration, organisation, forme, architecture, *Gestalt*, *Form*, *Bildung* : autant de termes délicats à cerner dans leurs périmètres et leurs usages. Certains candidats ont alors travaillé l'idée d'unité partant de sa *sensation* malgré l'absence repères formels, surtout dans des œuvres de Ligeti ou Stockhausen. Mais alors, comment survient-elle ?

Le rôle de l'instrumentation, comme celui de la mélodie, était une autre entrée possible car le sujet orientait autant vers une histoire de la forme que de l'instrumentation. Fallait-il alors parler de structure ou de timbre jouant un rôle de pivot, par exemple pour la flûte dans le *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* ? Cette approche engageait alors, plus que de forme, à évoquer la notion de « matériau » doté de caractéristiques propres qui vont être déployées pour structurer le discours musical.

✓ En travaillant la notion de « vêtement »

Vêtement suppose un corps à vêtir ; mais qu'est-ce qui structure ce corps ? A-t-il un squelette ? Lequel ? L'idée de décoration implique une pensée duelle. Si cela décore, est-ce inutile (Voltaire, *Le Mondain* : « le superflu, chose très nécessaire ») ? Mais cela suppose qu'on extraie ce qui est utile, c'est-à-dire une « idée ». Là commencent les questions : l'œuvre serait-elle décorative si elle évoquait une idée extra-musicale ? Choisir un instrument pour évoquer l'enfer, ce n'est pas simplement une imitation, mais bien une structuration de l'œuvre. On peut donc discuter l'opposition imitation/ornement et ornement = vêtement

Le rôle du thème peut également être discuté. Chez Berlioz par exemple, l'argument se substitue au thème et décentre du même coup le point d'origine de la création : il n'y a plus de thème à *habiller*. C'est une question d'écriture : écriture et orchestration sont donc liées.

Si l'on refuse cette idée que le timbre serait « décoratif », alors il est un paramètre à part entière. Il faut donc discuter la question de ce que sont les paramètres musicaux. Hauteur et dynamique peuvent être indissociables du timbre. Et paradoxalement alors, le timbre individualisé n'est plus perçu comme tel mais peut se fondre dans une masse sonore. Ligeti, influencé par la musique électro-acoustique, peut s'enorgueillir de ce que le rythme est aboli et que sa musique n'est plus qu'harmonie et timbre ; Varèse peut dès lors dénigrer la mélodie car anecdotique.

Le vêtement est aussi appareil. Le timbre comme représentation (d'une idée, d'une richesse de commanditaire, etc.) peut aussi être politique autant que musical ou artistique.

✓ En travaillant le lien entre écriture et orchestration

Ce lien existe-t-il ? Ce n'était pas si simple à expliquer mais certaines copies s'y sont lancées. Dans *Farben*, une note pour deux groupes instrumentaux seuls : les effectifs sont donc moins importants. La pensée sérielle implique un jeu sur les timbres comme moteur, tout comme chez Monteverdi – mais partant d'une autre façon bien entendu – le timbre est alors structurant.

Une telle approche reste complémentaire d'une histoire culturelle du matériau sonore. L'orchestre en tant que formation naît avec l'opéra (un ensemble instrumental fixe et non pas des solistes). Son histoire se poursuit, par exemple avec le développement des sciences de l'acoustique en tant que science du son. On peut alors se demander ce que peut bien vouloir dire « le son pour lui-même » ? Est-ce le timbre qui souligne la cadence et donc participe de la forme de l'œuvre ? Le timbre peut-il souligner les phases (mélodiques et/ou harmoniques) structurellement importantes de l'œuvre ? *Quid* de l'idée de l'orchestre comme un instrument unique ? Mais le timbre n'est pas toute l'orchestration. Lorsque la forme est uniquement guidée par l'évolution des masses sonores, le timbre individualisé s'efface. Et le « phénomène sonore » ? Pour Berlioz tout corps vibrant est un instrument de musique. C'est bien dans cette perspective que des partitions comme *Ionisation* ou mieux *Pacific 231* peuvent être interrogées : l'évocation d'un phénomène sonore est-elle « manifestation du phénomène sonore » ?

✓ En travaillant les paramètres de la musique.

A la différence des autres paramètres de la musique, le timbre est intimement lié à chaque instrument. Mais c'est aussi un paramètre qui peu interagir avec les autres (hauteur, intensité, durée), et non pas un paramètre qui existerait en soi. Hauteur, intensité et durée deviennent indissociables du timbre (le basson suraigu du *Sacre*, etc.). De fait, des mélodies n'ont de sens que grâce au timbre (cf. tout le travail orchestral de Berlioz).

✓ En travaillant les termes employés par Boulez

Le choix et l'agencement des termes de la citation de Pierre Boulez pouvaient également donner matière à questionnement.

- il est finalement paradoxal d'opposer structure et ornement. Boulez le sent lui-même. Il hésite entre structure, « puissance de structure », « manifestation ». *Dynamisme* donc, qui ne renvoie pas à la « forme », ni à la « structure ». On dit plutôt « puissance de structuration », ce que Boulez ne fait pas.
- Qu'est-ce que la structure en musique ? Le mot structure n'est-il pas le cheval de bataille visant à remettre en cause un centre métaphysique (sujet, *archè*, Dieu, *telos*) ? Surtout en l'opposant à « vêtement » ? Comment expliquer le rapport entre perception et cognition sans passer par l'analogie avec la phrase (cadence, ponctuation, etc.) mais plutôt avec un système de différence comme le langage et la linguistique. D'où la recherche de lois perceptives et compositionnelles que le compositeur sait retrouver (le sérialisme ?).
- L'idée de *manifestation* : ce dynamisme inclut le temps, le processus, donc l'opposé de la structure. C'était l'opportunité de convoquer Schenker mais aucune copie n'a essayé d'en discuter les principes théoriques en lien avec le sujet.
- De même, il est tout à fait paradoxal de dire que « le timbre, c'est la structure ». Cela paraît même antinomique, et c'est sur cette antinomie que se déploie d'ailleurs toute l'œuvre de

Boulez. En d'autres termes, le compositeur emprunte ici un vocabulaire de son temps qui n'est pas totalement rigoureux.

Comment critiquer Boulez ?

- Sur l'idée de structure, de Gestalt, à l'opposé de l'expérience sensible avec ses discontinuités et son affect, qui dans les années 1950 est travaillé par les existentialistes et les phénoménologues.
- Sur la structure même, en faisant l'hypothèse qu'elle pourrait être la « musica mundana » médiévale. Dans ce cas, on ne pourrait plus penser l'idée de timbre : la voix et surtout le lien avec les mots articulés et le sens, le nombre seraient essentiels à la musique
- En référence à l'art nouveau : le Bauhaus et son esthétique fonctionnelle structurelle s'oppose à la pensée organique, à l'imitation des formes naturelles (« l'arabesque » chez Debussy), ce qui mettrait Boulez en difficulté dans sa formulation même. Ce serait aussi mettre le compositeur devant ses contradictions : *Le Marteau sans maître*, finalement, reprend *Le Pierrot Lunaire* d'une manière décorative au sens d'une reprise, d'un hommage et non d'une nécessité interne.
- En référence à d'autres esthétiques que celles de Boulez au XX^e siècle, que ce soit Stravinsky, Messiaen (la *Turangalila*, les modes, le gamelan) ou encore la musique de film. Sa conception de l'histoire est de ce point de vue tout à fait critiquable
- Sur l'idée même de structure liée au seul timbre : ceci reste surprenant de la part de Boulez qui, dans les années cinquante s'intéresse certes aux séries de timbres mais aussi de rythmes, de nuances, etc.
- En référence à la reconnaissance de l'importance du timbre dans la musique baroque à la lueur d'études musicologiques, ou encore de l'utilisation du timbre dans l'œuvre baroque repensée par le courant néoclassique (*Puccinella* de Stravinsky), ce qui viendrait totalement contredire la vue téléologique de Boulez.
- En référence aux recherches sur le timbre d'illustres compositeurs du passé (J.-S. Bach : hautbois *da caccia*, hautbois d'amour, Monteverdi : *Orfeo* ou encore Vivaldi et les *violons in troma marina*...).
- Au départ de la « fonction » de l'œuvre : l'instrumentation peut souvent s'expliquer par la fonction (jusqu'à la musique de film) ou bien par les contraintes notamment fonctionnelles qui pèsent sur le compositeur. Le musicien est alors tributaire de ce qu'il a à sa disposition. Haydn à Esterhazy a un orchestre à sa disposition, ce qui n'est pas du tout le cas du compositeur qui fait avec ce qu'il a, ou qui veut explorer de nouvelles voies de création.

Le rapport aux autres arts

Conformément à la réglementation, le sujet engageait les candidats à *nourrir [leur] réflexion de références à d'autres domaines artistiques comme à l'histoire des idées et des civilisations*. En conséquence, le jury attendait des références notamment à d'autres formes d'expression artistique qui puissent apporter des éclairages complémentaires aux références principales de la réflexion développée. Tirer pleinement parti de ces possibilités supposait cependant d'éviter les mises en relation convenues et donc sans intérêt pour la discussion du sujet. Ainsi, citer Delacroix lorsqu'on évoque Berlioz, sans explication, n'apporte rien sauf à imaginer une potentielle théorisation des liens

musique et peinture. Il est dans ce domaine toujours préférable de souligner des coïncidences précises ouvrant implicitement à une réflexion plus vaste. Attention également aux passages trop rapides sur « le chaos de la Seconde guerre mondiale » qui amène à l'abandon de la tonalité, et aux grandes affirmations vaines et discutables selon lesquelles « l'orchestration reflète la société de son temps ». A noter, à propos de la question du timbre comme couleur, le parallèle fait par une copie entre la Nativité, sujet qui donne lieu à de multiples tableaux, et un Kandinsky ou un Klee par exemple, tableaux uniques où le sujet est beaucoup plus diffus. Cependant, force est de constater que la majeure partie des copies ne propose aucun rapprochement entre la musique et « d'autres domaines artistiques », attente pourtant clairement stipulée par le sujet et la réglementation. Et rappelons qu'un professeur d'éducation musicale porte des responsabilités générales de formation à une culture artistique large.

Certains candidats ont discuté le fait de considérer le timbre comme un élément colorant lié à une écriture tonale et réductible au piano. Mais dans ce cas, lorsqu'on abandonne la tonalité, que devient la couleur ? Peut-on considérer que le timbre quitte l'organisation syntaxique comme la couleur quitterait l'objet dans l'art non figuratif (Kandinsky) ? De façon plus générale, entre couleur et dessin, l'idée qu'« orchestrer c'est colorer » pouvait être discutée : l'instrumentation est-elle autre chose que l'ajout d'un instrument sur une ligne mélodique préexistante ?

Éléments statistiques

	Agrégation interne 126 candidats notés et non éliminés	CAER 23 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /10	7.82	7.82
Note la plus basse /10	0.71	0.35
Moyenne générale /10	4.11	4.13
Moyenne des admissibles /10	5.45	6.92
	36 admissibles	5 admissibles

Pour mémoire, programme limitatif de la session 2016

✓ Les représentations du compositeur du XIV^e siècle à la fin des années 1980

La question porte sur les représentations manifestes du compositeur au sein même de l'œuvre musicale. Celles-ci résultent de procédés précis et multiples tels que la signature sonore, l'hommage, l'évocation ou la figuration de compositeurs. On s'interrogera sur l'influence des contextes historiques, esthétiques, sociologiques et techniques sur la nature ainsi que sur les formes de ces représentations.

http://www.education.gouv.fr/cid58356/programmes-des-concours-second-degre-session-2016.html#Concours_interne%20de%20l%27agr%C3%A9gation%20et%20CAERPA

Deuxième épreuve d'admissibilité : écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ seize mesures.

Rappel du texte réglementaire

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

- Durée de l'épreuve : 6 heures
- Coefficient 1

Un **programme limitatif** renouvelé périodiquement est **publié sur le site internet du ministère** chargé de l'Éducation nationale. Il **précise deux styles d'écriture** définis en référence à des compositeurs, chacun lié à une ou plusieurs formations instrumentales ou vocales ou associant un ou plusieurs instruments à une ou plusieurs voix.

Le **diapason mécanique** est **autorisé**.

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Programme limitatif de la session 2015

- Pièce dans le style des cantates pour voix soliste, instrument de dessus et basse continue de Clérambault et de Montéclair.
- Pièce pour violon et piano dans le style des sonates de Beethoven pour cet effectif.

Sujet de la session 2015

Vous harmoniserez et réaliserez pour piano cette mélodie de violon.

Vous réaliserez votre devoir sur la partition préparée présentée par le sujet.

(Cf. pages suivantes)

Moderato (♩ = 100)

The first system of the musical score is in 3/4 time, marked Moderato with a tempo of 100 beats per minute. The melody is written in the treble clef, starting on a middle C and moving in a series of eighth and quarter notes, mostly ascending. The dynamic is marked *mp* (mezzo-piano). The piano accompaniment is shown in the grand staff (treble and bass clefs) but contains no notes.

The second system of the musical score begins at measure 4. The melody continues with a dynamic shift from *sf* (sforzando) to *p* (piano). It features a half-note rest followed by a half-note chord. The piano accompaniment remains empty.

The third system of the musical score begins at measure 8. The melody continues with a dynamic shift to *sf* (sforzando). It features a half-note rest followed by a half-note chord. The piano accompaniment remains empty.

12

poco rit. *T° P°*

p

16

16

20

p

20

Quelques pistes pour le traitement du sujet

Dans ce texte, la mélodie suit un schéma classique, avec une demi- cadence à la 4^e mesure et une cadence parfaite à la 8^e. La modulation en sol mineur des mesures 9 et 10 peut être aisément amenée par la sensible fa# (sur le 1^{er} temps de la mesure 9 plutôt que sur l'anacrouse 3^e temps de la mesure 8) : modulation classique vers le II^e degré au début de la partie B.

Les mesures 11 et 12 reprennent le même motif - marche harmonique - que les deux mesures précédentes mais un ton au-dessous, il suffit alors de transposer les harmonies. La transition entre

les mesures 13 et 15 vise à ramener le thème par le biais d'un emprunt en do majeur, dominante de dominante (mesure13).

Le jury a regretté la non utilisation du chiffrage +6 alors qu'il aurait été bienvenu aux mesures 2 et 16.

Rapport

Les conclusions du jury au terme des corrections de cette épreuve convergeant largement avec celles présentées par les rapports des sessions précédentes, ce rapport sera bref. Il sera très utilement complété par la lecture des rapports des sessions antérieures qui, outre des constats similaires, proposent un ensemble de conseils à mettre en œuvre pour organiser sa préparation et réussir l'épreuve. En conséquence, le propos ci-dessous s'attache principalement à identifier certaines difficultés rencontrées par les candidats qui, ayant à traiter d'un texte de style Beethoven sans surprise, devaient pouvoir, à ce niveau de recrutement, réussir aisément leur devoir. Or, les éléments statistiques figurant plus bas en témoignent, le jury a constaté d'importantes lacunes dans un nombre significatif de copies, celles-ci relevant aussi bien d'une insuffisante maîtrise de l'écriture harmonique tonale que de l'appropriation d'un style.

Force est tout d'abord de constater qu'un certain nombre de candidats ne semble pas entendre ce qu'ils écrivent, voire n'ont pris le temps d'entendre correctement le texte à harmoniser. Celui-ci était pourtant d'une grande limpidité du point de vue de sa structure globale ainsi que de ses charnières cadentielles et donc des phrases constitutives. Avant même de se préoccuper du style, le cheminement tonal doit être précisément identifié et la mélodie correctement harmonisée en conséquence. C'est alors que le candidat peut opportunément décliner des éléments stylistiques particuliers propres au compositeur de référence (Beethoven en l'espèce) : agencements harmoniques, textures pianistiques et gestes expressifs, formules rythmiques, etc.

A chacun de ces titres sont présentés ci-dessous quelques constats qui sonnent comme autant d'alertes à prendre en compte dès le début d'une préparation rigoureuse à cette épreuve :

- Certains candidats à l'agrégation interne de musique ne semblent plus savoir réaliser une cadence parfaite, notamment avec une sixte et quarte en double appoggiature ;
- La réalisation harmonique se révèle souvent incomplète et « creuse » (sans tierce), fait révélateur de l'absence de lecture et d'écoute verticales ;
- Les réalisations pianistiques sont souvent indigentes (« à deux doigts ») ou, plus rarement, injouables (avec des écarts impossibles ou nécessitant une troisième main...) ;
- La conduite des lignes est souvent inexistante, les candidats réalisant ponctuellement le texte sans prendre en compte la globalité du discours musical ;
- En extension du point précédent, les figures d'accompagnement se révèlent globalement segmentées, s'enchaînant les unes aux autres sans lien organique, sans raison d'ordre musicale et expressive.

Dès lors, le jury ne peut que s'interroger : comment des enseignants musiciens, maniant le piano quotidiennement pour les besoins de leur exercice professionnel et étant familiers de la diversité de la musique peuvent-ils rencontrer de telles difficultés ? Certains objecteront peut-être que, que ce soit au collège ou au lycée, l'écriture Beethovenienne n'est pas un enjeu de formation en soi. Ils auront évidemment raison mais, s'arrêtant à cette seule objection, oublieront trop rapidement que l'enseignement de la musique vise notamment la capacité à écouter la musique et à identifier ses caractéristiques. Or l'atteinte de cet objectif suppose que le professeur soit lui-même un « excellent

auditeur », capable d'identifier, discriminer et enfin réinvestir des figures techniques dans des contextes notamment de pratique musicale.

Car l'élément le plus frappant est celui de la pauvreté de l'écriture pour le piano dans un grand nombre de copies. Pour les candidats non familiers de l'écriture pour cet instrument, notamment pour les non pianistes, on pourrait suggérer, sur le style qui était cette année la référence du sujet proposé, la démarche suivante :

- Etudier les écritures du piano qui se déploient dans les cycles de lieder de la première moitié du XIX^e siècle : le *Winterreise* de Schubert ou le *An die ferne Geliebte* de Beethoven en sont de bons exemples. En dehors de leur richesse musicale générale, ces cycles présentent une variété d'écriture de l'accompagnement dont les principes sont clairs. Bien d'autres opus peuvent bien entendu jouer le même rôle.
- Le candidat peut ensuite se plonger dans une ou deux pièces à variations, par exemple les 32 *Variations en ut mineur* de Beethoven ou les *Variations sérieuses* de Mendelssohn : chacune d'entre elles obéit à un processus identifiable. Là encore les possibilités sont nombreuses.
- Enfin, le candidat peut analyser en détail quelques sonates pour piano de Beethoven, sans pour autant se plonger dans les méandres des derniers opus qui sont des monuments débordant très largement les attendus de l'agrégation.

Dans les cycles d'apprentissage complets, on n'omet pas le travail d'écriture de variations à partir de modèles clairement identifiés, et l'expérience montre que ça n'est ni inutile ni réducteur. Mais il n'y a pas de recette, et il faut se garder de vouloir plaquer à tout prix telle ou telle formule. Cependant, réinvestir un procédé en l'adaptant au texte proposé est un bien meilleur pari que d'imaginer trouver le jour de l'épreuve une disposition tout à fait nouvelle et tout à fait adéquate.

A l'heure du numérique et des logiciels d'écriture toujours plus ergonomiques et performants, un dernier point a frappé le jury. L'écriture musicale « crayon/papier » est souvent maladroite, imprécise sinon illisible, allant souvent de pair avec d'importantes lacunes techniques, l'ensemble révélant un manque évident de pratique d'écriture, notamment manuscrite. Si, pour d'évidentes raisons, il n'est pas envisageable d'organiser cette épreuve sur des outils numériques, les candidats doivent prendre la mesure des exigences propres à l'écriture manuscrite. Outre le soin apporté à la notation des symboles, cette technique s'appuie exclusivement sur une audition intérieure de qualité qui n'a pas le supplétif d'une confortable écoute immédiate de « vérification ». Si les professeurs sont de plus en plus nombreux à manier quotidiennement divers logiciels de notation musicale – et nous ne pouvons que nous en réjouir, ils doivent rester vigilant à ce que cet usage banalisé ne cause la perte progressive mais inéluctable d'une « main musicale ».

Au terme de ce bref rapport, nous engageons les futurs candidats, comme pour l'épreuve de commentaire, à mobiliser leur pratique professionnelle pour se préparer à réussir cet exercice. Nous l'avons vu, le travail d'écoute est essentiel et les situations professionnelles permettant de l'approfondir sont légion. Mais la diversité des pratiques musicales que le professeur organise pour ses élèves peut également être l'occasion d'exercices préparatoires à l'épreuve tout en élaborant des arrangements, des pastiches, des variations d'une pièce donnée, soit que les élèves auront à interpréter, soit, plus souvent, qui serviront d'accompagnement à la pratique vocale de la classe.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 126 candidats notés et non éliminés	CAER 23 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	16.99	17.19
Note la plus basse /20	0.10	2.18
Moyenne générale /20	8.35	8.97
Moyenne des admissibles /20	10.73	13.65
	36 admissibles	5 admissibles

Bilan statistique de l'admissibilité

➤ Concours public

Nombre de candidats inscrits : 208

Nombre de candidats non éliminés : 126 Soit: 61 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, FA, 00.00)

Nombre de candidats admissibles : 36 Soit: 29 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 23.02 (soit une moyenne de :23.02/20)

Moyenne des candidats admissibles : 30.52 (soit une moyenne de :30.52/20)

Rappel

Nombre de postes : 15

Barre d'admissibilité : 26.69 (soit un total de : 26.69/20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 1)

➤ Concours privé

Nombre de candidats inscrits : 26

Nombre de candidats non éliminés : 23 Soit: 88 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, FA, 00.00)

Nombre de candidats admissibles : 5 Soit: 22 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 22.96 (soit une moyenne de :22.96/20)

Moyenne des candidats admissibles : 35 (soit une moyenne de : 35/20)

Rappel

Nombre de postes : 2

Barre d'admissibilité : 30.32 (soit un total de : 30.32/20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 1)

Pour mémoire, programme limitatif de la session 2016

✓ **Chanson à quatre parties à la manière des pièces constitutives du corpus ci-dessous** (nouveau sujet)

- Arcadelt, *Le triste cœur*
- Certon, *Là, là, là je ne l'ose dire*
- Certon, *Mon père m'y veult*
- Certon, *Un jour que Madame dormoit*
- Goudimel, *Qui renforcera*
- Janequin, *Dur acier et diamant*
- Janequin, *La plus belle de la ville*
- Janequin, *Pauvre cœur*
- Sandrin, *Douce mémoire*
- Sandrin, *Puisque vivre en servitude*
- Sermisy, *Amour me poingt*
- Sermisy, *Au joly bois*
- Sermisy, *Il me suffit*
- Sermisy, *Je n'ai point plus d'affection*
- Sermisy, *Jouyssance vous donneray*
- Sermisy, *Las je m'y plains*
- Sermisy, *Si j'ai du mal*
- Sermisy, *Tant que vivray*
- Sermisy, *Vivre ne puis*
- Sermisy, *Vous perdez temps*

Un sujet adossé à cette entrée du programme limitatif de l'épreuve d'écriture s'appuiera sur un ensemble à 4 voix, soprano, alto, ténor et basse. La partition sur laquelle le candidat effectuera son devoir reposera sur les conventions actuelles de la notation musicale.

✓ **Pièce pour violon et piano dans le style des sonates de Beethoven pour cet effectif** (sujet reconduit)

http://www.education.gouv.fr/cid58356/programmes-des-concours-second-degre-session-2016.html#Concours_interne%20de%20l%27agr%C3%A9gation%20et%20CAERPA

Admission

Première épreuve d'admission : leçon devant un jury

Rappel du texte réglementaire

- *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.

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Rapport

Par son long temps de préparation, par la durée de l'épreuve elle-même, par la diversité des connaissances qu'elle mobilise et par celle des sujets proposés aux candidats, la leçon reste une épreuve difficile. En complément des rapports des sessions précédentes, les observations ci-dessous apportent des éclairages supplémentaires sur la base des épreuves de la session 2015 et dans la perspective d'une solide préparation des candidats de la prochaine session.

Ces observations sont accompagnées de la publication d'un choix de sujets proposés lors de la session 2015 ; ils pourront être autant d'occasion de se préparer aux conditions et exigences de cette épreuve.

La relation au jury et la communication orale

Nombre de candidats ont acquis dans le cadre de leur activité professionnelle une aisance manifeste à l'oral ce qui renforce les attentes et espoirs du jury. Et lorsque le niveau général du candidat est satisfaisant, la réussite est au rendez-vous. Cependant, pour certains, les modalités de prise de parole en classe ont pu engendrer, face à un jury, un mode de communication inapproprié, où la prétention et la condescendance se sont érigées en vains remparts alors que des questions posées, prenant à défaut des connaissances pour le moins vagues voire empiriques, leur paraissaient manifestement inopportunes. Est-ce dû à une représentation erronée des attentes de cette épreuve ? Dans tous les cas, il est urgent de remédier à ces travers qui laissent une étrange impression au jury : des candidats ne venant pas réellement soumettre quelque chose d'important pour eux, sans réelle conscience de l'enjeu de la situation et attendant juste une validation de leurs compétences sur la seule base de leur assurance.

La forme et le numérique

Durant sa préparation puis durant l'épreuve, le candidat dispose de plusieurs outils numériques (ordinateur, clavier, logiciels de la suite Libre Office, Audacity). Dans la salle d'épreuve, s'y ajoutent

un piano acoustique, un vidéo projecteur et un système de diffusion audio. Si certains candidats mettent à profit ces ressources pour présenter un exposé « augmenté » d'une présentation numérique parfois très élaborée, d'autres ont manifestement surestimé leurs compétences en ce domaine et se sont lancés dans des présentations complexes mal maîtrisées qui les ont desservis. Si cette composante formelle de l'exposé peut l'enrichir, elle n'est pas non plus obligatoire. Elle ne peut, durant la préparation, obérer le temps nécessaire à la réflexion sur les documents du sujet et à l'élaboration de l'exposé qui doit en émaner ni, durant l'entretien, déstabiliser le candidat par des imprévus ou des manipulations peu sûres. Dans ce second cas, des documents, exemples et extraits, classés et numérotés soigneusement pour être facilement convoqués, peuvent remplacer sans grand inconvénient une présentation numérique mal maîtrisée. On peut même utiliser le tableau à disposition qui, parfois, peut autant aider qu'un diaporama handicapant. Les candidats doivent entendre que le jury apprécie d'abord le fond de l'exposé, la vigueur de la problématisation, la richesse des exemples, la fluidité du propos, bien avant la perfection formelle d'une éventuelle présentation numérique.

Piano, voix, diffusion, espace...

Diffusion d'extraits audios, piano, voix chantée accompagnée : trois composantes de la réalité musicale qui, utilisées à bon escient, réunissent les conditions d'une leçon réussie. Dans cette perspective, la préparation de l'épreuve doit viser à intégrer ces trois vecteurs d'expression musicale de la façon la plus organique qui soit.

Un piano est à disposition du candidat : enseignant chevronné, il est attendu que celui-ci n'hésite pas à s'en servir pour montrer quelques exemples musicaux précis (notamment lorsqu'il ne dispose pas de l'enregistrement de l'œuvre). Comme en classe, la voix du candidat est l'instrument le plus immédiatement mobilisable pour illustrer musicalement un propos. Elle doit donc être suffisamment travaillée – dans tous les cas l'épreuve de direction de chœur y engage largement – pour être sans cesse disponible et utilisée efficacement. Notons à ce propos qu'au terme de la préparation, les candidats qui le souhaitent ont la possibilité de s'isoler – la salle de préparation accueille tous les candidats en loge simultanément – durant 15 minutes dans une salle dotée d'un piano numérique à toucher lourd mais sans ordinateur. Cela leur permettra de se mettre en voix, d'assurer certains exemples qui nourriront l'exposé et d'éviter les pièges d'un passage mal anticipé de la voix parlée à la voix chantée. La diffusion des extraits doit être solidement réfléchie. Il ne peut s'agir de faire découvrir au jury les éléments du sujet - qu'il connaît déjà - mais bien, appuyer une réflexion ou une analyse, et focaliser son écoute sur un point particulier, cette dernière venant alors nourrir le déroulé de l'exposé.

Piano, voix, diffusion audio : les meilleurs candidats s'attachent à illustrer un maximum de choses à l'aide de ces différents « outils », en interaction permanente avec les propos tenus (comme avec des élèves de collège ou de lycée, annoncer un effet sonore que l'on n'entendra que dix minutes plus tard est déstabilisant, voire frustrant). Car même si l'exposé doit incontestablement s'appuyer sur des capacités d'ordre intellectuel mobilisant de nombreuses connaissances, la musique doit non seulement y transparaître mais vivre à travers des exemples et illustrations joués et/ou chantés. Un exposé sans engagement musical personnel laissera toujours une impression mitigée. Finalement, la leçon doit révéler une pensée agile et synthétique où la musique domine et vit.

La façon dont les candidats investissent l'espace de la salle d'épreuve est un indicateur de leur aisance avec le sujet exposé comme le signe d'une juste attention à tous les aspects d'une communication.

Tout comme un professeur se déplace sans cesse en classe en fonction des situations de travail et/ou du besoin des élèves, un candidat doit nécessairement circuler dans l'espace ne serait-ce que pour utiliser ses différents outils.

Comme pour l'épreuve de commentaire de l'admissibilité, nous attirons particulièrement l'attention des candidats sur les passages en gras et encadrés

Or, beaucoup de candidats restent figés dans une posture frontale, parfois essentiellement assis, s'en « échappant » seulement par la contrainte de l'usage d'un outil. Que les candidats en soient convaincus : le jury, en ce domaine, n'attend en aucun cas le respect de règles tacites renvoyant à des pratiques archaïques ou à une symbolique déférente contraignant un positionnement dans l'espace plutôt qu'un autre. Il n'attend rien d'autre qu'une communication fluide, vivante et dynamique et constate toujours qu'une de ses conditions de mise en œuvre reste la façon dont le candidat occupe l'espace de la salle.

Gestion du temps

Rappelons l'importance d'une bonne gestion du temps, aussi bien durant la préparation que durant l'épreuve. La préparation est un long moment très exigeant qu'un candidat ne peut sereinement appréhender s'il ne s'est pas régulièrement entraîné à gérer toutes les aspects de cette durée dans la perspective d'élaborer un exposé oral.

La préparation d'un cours en collège ou lycée peut-être l'occasion d'expérimenter cette situation même si, bien évidemment, son objectif est différent.

Pour ce qui est de l'exposé, rappelons tout d'abord qu'avant même le commencement de l'épreuve, le jury donne aux candidats un temps non mesuré pour se familiariser avec l'ordinateur et vérifier que tout fonctionne. Précisons ensuite que la réglementation est contraignante et que le jury n'accorde jamais de minutes supplémentaires pour terminer un exposé. Regrettons enfin que plusieurs candidats aient dû réduire leur dernière partie, s'apercevant bien tardivement, souvent à l'alerte du jury, qu'il ne leur restait plus que quelques minutes pour conclure.

Le choix de la problématique et le plan de l'exposé

Il est essentiel que, durant la préparation, soit menée une réflexion approfondie permettant de définir une problématique dynamique visant à faire dialoguer les documents du sujet dans un exposé construit et suivant un plan lisible. Aussi est-il nécessaire d'éviter les problématiques trop larges (« comment l'art traite-t-il de la mythologie ? », « en quoi l'œuvre d'art peut-elle nous aider à supporter l'idée de la mort ? ») pour privilégier un questionnement ouvrant sur une véritable réflexion adossée aux documents fournis. Mais attention, une problématique n'est pas une thématique – ou un sujet. La thématique définit un périmètre, clarifie le champ embrassé lorsque la problématique choisie vise à conduire un travail mobilisant tout un faisceau de notions critiques.

Cette démarche est loin d'être étrangère aux pratiques pédagogiques en éducation musicale. Au collège par exemple, la définition d'une « question transversale » parcourant l'ensemble des activités et supports d'une séquence permet au professeur d'accompagner ses élèves vers des

apprentissages structurés.

Il doit en être de même pour la problématique de la leçon d'agrégation qui, sur un plan différent, organise progressivement l'argumentation. Elle engage le candidat à puiser dans sa culture personnelle et accompagne le jury dans une juste compréhension des propos tenus.

Mais la définition d'une problématique n'est pas tout : il lui faut un plan qui structurera l'exposé initial. S'il engage à établir des liens fréquents entre documents, il est non seulement efficace mais permet souvent de montrer une réelle maîtrise de la problématique choisie. Cette démarche n'est cependant pas la seule possible. Un des documents peut par exemple être mis à part de manière provisoire, avant d'être éclairé par l'ensemble de la réflexion qui aura précédé. Toutes les stratégies sont possibles pourvu qu'elles soient claires.

Une présentation dénuée d'ossature, qu'elle soit prévue devant une classe de collège ou devant un jury, n'accroche aucun auditoire, même si les connaissances du candidat-professeur sont avérées. Les gestes professionnels de base utilisés avec les élèves gagneront alors à être transposés lors de l'épreuve de leçon : proposition d'un plan d'exposé, explication de la démarche, questionnement, temps de synthèse, relance sur d'autres approches, en sont des exemples non exhaustifs.

Il y a deux exigences indissociables pour réussir une leçon : s'imprégner de la manière la plus approfondie possible des documents proposés en réponse à la question plus générale qui leur est posée et faire naître un point de vue argumenté sur cette question en la confrontant aux œuvres et documents du sujet.

L'exposé et l'entretien

L'exposé est le moment permettant d'attester la diversité de ses connaissances, la façon dont on les associe pour nourrir la problématique choisie, le moment où l'on peut faire montre de sa connaissance des contextes comme des approches artistiques en lien avec les documents imposés, où l'on expose volontiers ses idées avec conviction et à l'aide d'un vocabulaire précis, où l'on témoigne d'une certaine habitude de traiter des sources très hétérogènes pour ouvrir des perspectives.

Certains exposés étaient ainsi habilement construits et tiraient le meilleur parti des documents : un plan structuré et clair, rappelé à intervalles réguliers. Ces présentations étaient soutenues par un visuel numérique sobre, dont le candidat « oubliait » parfois la présence, ce qui rendait dès lors le dispositif léger, et non pas encombrant donc source d'anxiété. On a pu voir aussi des candidats montrant dans le détail, dans chaque document, comment l'idée qu'ils poursuivaient pouvait être reformulée et travaillée. D'autres ont été tout à fait convaincants au piano dans leur lecture musicale commentée – ce qui a été bien plus rare pour la voix. D'autres encore ont fait preuve d'une grande habileté pour centrer le découpage audio sur le passage qu'ils voulaient faire ressortir, disposant dès lors du temps nécessaire pour multiplier les exemples.

Cependant, certains exposés se sont déroulés sans que l'on sache *in fine* si le candidat était... musicien (voix/instrument/analyse). Des temps de parole trop longs, une fuite en avant technique (où sont mes documents ? Ma présentation ne fonctionne pas...) rendaient rapidement l'exposé indigeste, voire incohérent.

Pour sa part, l'entretien sort du cadre énoncé ci-dessus en offrant au candidat la possibilité d'un retour critique constructif « à chaud » et une occasion de compléter ses propos comme de corriger quelques imprécisions ou quelques oublis. Toujours bienveillant, le jury ne tend jamais de piège. Il n'a de cesse de permettre aux candidats, outre d'approfondir leurs réflexions et leur permettre de témoigner de leurs connaissances, finalement les amener à mobiliser toutes leurs compétences de musicien, de musicologue et de pédagogue pour que leurs prestations soit à la hauteur de leurs possibilités.

D'une manière générale, plus le candidat sait exactement ce qu'il veut dire et présente ses idées avec conviction, plus le travail de préparation sur le plan de l'exposé porte ses fruits durant l'épreuve. En effet, avec des documents très différents et parfois insolites, on peut rapidement glisser vers un propos décoratif se satisfaisant - faute de mieux - d'un survol des œuvres proposées, avec parfois en toile de fond un diaporama dont les exemples sonores incrustés tardent à se déclencher et dont les fondus-enchaînés et autres animations sont tellement riches sur le plan visuel qu'ils captent toute la mémoire vive de l'ordinateur à défaut de celle de l'auditoire.

De l'usage des documents

Rappelons tout d'abord une exigence de l'épreuve : l'exposé doit recourir à l'ensemble des documents proposés par le sujet, y compris ceux sur lesquels le candidat est le moins à l'aise. En complément, il est évidemment possible de convoquer d'autres références, que ce soit dans le domaine musical ou dans d'autres domaines artistiques.

✓ Présentation des documents

La présentation des documents au jury est un moment essentiel de l'exposé car il engage tout le propos qui va suivre. Il faut donc la soigner. L'ordre dans lequel on les présente est déjà l'amorce d'une problématique : sera-t-il purement chronologique ? raisonné ? Commencer d'emblée, en quelques phrases, à en montrer l'enjeu aide bien plus sûrement à entrer dans le sujet. Et, qu'à ce premier moment comme à d'autres, le candidat puisse témoigner d'une relation sensible aux œuvres et à la musique n'est en rien une ineptie, bien au contraire.

Les sujets sont souvent composés de deux ou trois documents cohérents les uns par rapport aux autres et d'un dernier qui ouvre, qui tranche, qui bouscule, qui oblige le candidat à ne pas se contenter de l'analyse ou de l'évocation d'un contexte, notamment historico-esthétique pour rechercher un angle d'attaque différent, questionnant et sans réponse immédiate. Cependant, dans cette perspective, plusieurs points de vigilance doivent être relevés :

Attention aux platitudes comme l'opposition sacré/profane ou encore savant/populaire et utilisant des notions non discutées en amont. Autre exemple, la notion de « rapport texte/musique » est beaucoup trop vague pour constituer une entrée d'analyse satisfaisante.

Attention aux assertions sur ce qui sert à « renouveler le langage musical », à faire « évoluer le langage », au fait que les compositeurs « intègrent des éléments extérieurs dans leur propre langage », trouvent des moyens pour « régénérer l'art », etc. Il est bien plus pertinent d'essayer de dégager plus spécifiquement les différences des œuvres les unes par rapport aux autres, par exemple, de se demander de quel rapport au passé implicite elles relèvent, et si vraiment elles affichent le souci d'une « évolution de l'art » ; ou bien, si l'on veut déboucher sur l'idée que l'« union entre des styles différents » permet de dépasser les conflits et d'entrer dans un monde d'harmonie

anhistorique, de se demander ce qui permet cette union selon les œuvres et la vision du monde dont elles sont porteuses, dans l'évaluation mutuelle de leurs différences.

Attention aux conclusions qui, englobant les œuvres dans une même perspective, constitueraient « toutes à leur manière une ouverture à l'art total » ou « nous permettraient de comprendre l'universalité de l'humain »...

Le souci louable d'ouvrir le champ de réflexion dans une troisième partie d'exposé conduit souvent les candidats à des propos lénifiants et vagues. Un vrai questionnement progresse dans l'appréhension des différences et des spécificités de chaque document, au regard d'une problématique elle-même affinée.

✓ **Analyse des documents**

Le jury est vigilant à ce qu'un grand nombre de documents soit issu de corpus très connus. En miroir, le candidat doit pouvoir aisément les contextualiser. Tout en admettant que la leçon n'est pas une épreuve d'analyse musicale ou de commentaire d'écoute, le jury apprécie tout de même que le candidat présente des éléments d'analyse précis dans le cours de sa démonstration, mobilisant un vocabulaire adapté témoignant d'une certaine aisance avec le répertoire proposé. Il attend aussi généralement que le candidat ait repéré la forme, les principaux thèmes, quelques éléments de langage harmonique, et que s'il ne les exploite pas dans sa démonstration, il soit ensuite capable d'y revenir lors de l'entretien.

A la fin de la leçon, tous les documents doivent avoir été abordés en fonction de la problématique choisie. Le jury doit en avoir une idée sonore assez précise, aussi bien sur les enjeux de la grande échelle (forme) que sur les spécificités sonores de chacun. Attention donc à ne pas réduire l'œuvre à des détails (harmonique, mélodique, ...) en oubliant la globalité dans laquelle ils s'insèrent. Il faut savoir souligner les éléments essentiels qui permettront de suggérer le caractère général de l'œuvre et ses points saillants. Le tout doit rester au service d'un questionnement qui progressera à mesure qu'il deviendra plus concret. Les candidats qui s'emparent vraiment des documents musicaux qui leur sont proposés et dans le cadre de la problématique choisie sont toujours valorisés. Forme, éléments saillants du langage (harmonies complexes, instrumentation originale...), rapports texte/musique pour la musique vocale deviennent alors des incontournables de l'analyse.

Un candidat à l'agrégation trouvera le plus souvent parmi les documents du sujet une ou plusieurs œuvres qu'il ne connaît pas. Plutôt que de s'en inquiéter, voire de rester bloqué devant cette supposée difficulté, ce doit être pour lui l'occasion d'étayer un raisonnement ou une analyse à l'aide d'hypothèses de différentes natures. On voit bien alors la nécessité de disposer du fil rouge de la problématique choisie, d'y revenir sans cesse pour que, quelles que soit les difficultés rencontrées, la réflexion avance et se structure.

Finalement, l'étude des documents nécessite un travail minutieux que le candidat répertorie et regroupe pour une réutilisation durant sa présentation. C'est une exigence similaire à celle qui préside au travail du professeur d'éducation musicale qui, voulant préparer une séquence, s'assure de bien maîtriser les contenus historiques, stylistiques voire sociologiques des supports qu'il a choisis d'utiliser. Et il mène toujours ce travail avec le souci de combler ses lacunes culturelles, de préciser certains points techniques ou encore de mieux s'informer sur un contexte socio-historique d'une œuvre ou d'un artiste. En prenant la mesure de ce parallélisme des démarches, le candidat à l'agrégation interne de musique optimise son expérience professionnelle

Culture musicale, générale et pédagogique

Si le jury a apprécié la variété de la culture générale des candidats, variété témoignant d'une certaine ouverture sur les formes d'art contemporain, il a aussi fait trop souvent le constat de connaissances insuffisantes sur des périodes plus anciennes. Peut-être sont-elles moins sollicitées dans la pratique pédagogique quotidienne mais il n'en reste pas moins nécessaire, au niveau de l'agrégation, d'être capable d'une analyse simple d'une mélodie médiévale, ou encore de citer les noms de compositeurs représentatifs de chaque époque.

La leçon nécessite de bien connaître toutes les périodes de l'histoire de la musique, et le vocabulaire spécifique qui leur est attaché. C'est à cette seule condition que le candidat saura contextualiser les documents et identifier les questions qu'ils suggèrent. Corolaire du point précédent, trop de candidats manquent de précision dans le vocabulaire qu'ils utilisent. Cantus firmus, parodie, paraphrase, citation ne sont pas équivalents. Mieux que des souvenirs de cours rapidement et anxieusement remémorés, une brève analyse des exemples en question et une mise en perspective comparée permettraient davantage de saisir les enjeux qu'il y a à préciser cette terminologie. Et comme elle est souvent discutable, sa discussion fait partie intégrante de la leçon ! De même, dans un sujet mélangeant des œuvres d'inspiration italienne et française, les notions de « goût », de « bon goût », de « manière », de « musique française » ou « italienne », de style, d'identité nationale par un style « populaire », ne sont absolument pas équivalentes. Onomatopée et scat, ne sont pas synonymes. Un leitmotiv n'est pas un thème ni un refrain. Un graduel n'est pas une communion, une antienne n'est pas un répons.

Attention par ailleurs à bien maîtriser les entrées d'analyse utilisées. Que signifie exactement un « langage symbolique » opposé à un « langage artistique » ? Le mot de « code » est un terme générique dont l'ambiguïté amène des confusions fréquentes. La virtuosité est une autre notion délicate que les œuvres doivent servir à questionner et à préciser. Pour tous ces exemples, des définitions provisoires peuvent être d'emblée proposées, mais seulement de façon dynamique et sujette à révisions au fur et à mesure que le raisonnement avance.

Un minimum de culture du fait religieux est également nécessaire pour appréhender une grande part du répertoire musical occidental des siècles passés : *a minima* faut-il connaître le texte de l'Ordinaire de la messe et sa signification (au niveau de l'agrégation, il est par exemple indispensable de savoir situer un *Et incarnatus* dans la liturgie, et ceci même si le texte n'est pas fourni par le sujet).

Enfin, si quelques candidats ont fait montre d'une attention à l'actualité de l'interprétation des musiques du passé (recherches sur les modes de jeux, sur l'organologie), de manière générale, rares sont les candidats à l'aise avec l'histoire de la théorie musicale (les traités anciens comme la musicologie plus récente).

Pour conclure ce rapport sur l'épreuve de leçon, soulignons la possibilité d'envisager ponctuellement un questionnement à orientation plus pédagogique au cours de l'exposé. Sans attendre du candidat qu'il présente la structure d'une séquence d'enseignement en collège ou lycée, le jury saura apprécier que tel ou tel point abordé soit rapidement présenté comme pouvant faire l'objet d'un

travail à un niveau scolaire donné pour alimenter l'atteinte d'un objectif précisément identifié. Ou bien encore, que le candidat esquisse les relations d'une des œuvres du sujet avec d'autres qui n'y figurent pas, ensemble qui pourrait alors nourrir une séquence d'enseignement scolaire sur une problématique adaptée. L'agrégation interne, concours de promotion doit, parallèlement à l'excellence scientifique, reconnaître l'expérience voire l'excellence pédagogique. Les candidats professeurs certifiés d'éducation musicale doivent en prendre la mesure dans la plupart des épreuves de ce concours et, à coup sûr, dans celle de leçon.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 36 candidats notés et non éliminés	CAER 4 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	18	13.5
Note la plus basse /20	2	6.5
Moyenne générale /20	10	9.25
Moyenne des admis /20	12.2	10.75
	15 admis	2 admis

Exemples de sujets

NB : tous les sujets sont introduits de la façon suivante :

« Vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. »

(Les documents accompagnant chacun des sujets proposés ci-dessous sont en ligne sur le site national de l'éducation musicale à l'adresse : <http://eduscol.education.fr/musique/index.htm>)

Sujet 1

Document 1

Auteur : François Couperin (1668-1733)

Titre : *Concert instrumental sous le titre d'Apothéose composé à la mémoire immortelle de l'incomparable Monsieur de Lully Apothéose de Lully*

Références : Fac-similé de l'édition originale (Paris, 1725) : page de titre, préface, p. 9-14

Document 2

Auteur : Béla Bartók (1881-1945)
Titre : <i>Rhapsodie pour violon & piano n° 1: a. Lasso</i>
Références : Extrait de l'album <i>A Sonata Recital by Joseph Szigeti (violon) & Béla Bartók (piano)</i> . Enregistrement de 1940, édité par Vanguard Classics (<i>The Historical Series</i> , 2005).
Document 3
Auteur : Johann Joachim Quantz (1697-1773)
Titre : <i>Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière.</i>
Références : Extraits du chapitre XXII : « Comment il faut juger d'un musicien & d'une musique » (transcription de l'édition Berlin, Christian Friedrich Voss, 1752)
Document 4
Auteur : Isaac de Benserade - Jean-Baptiste Lully
Titre : <i>Ballet de la Raillerie</i> , « Intermède de la musique française et de la musique italienne »
Références : Fac-similé du livret de 1659. Page de titre, p. 16-19

Sujet 2

Document 1

Auteur : Joseph Mallord William Turner 1775–1851

Titre : *Tempête de neige en mer (Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth)*

Références : Tate Britain, Londres | Date Exhibited 1842 | Medium Oil paint on canvas
Dimensions Support : 914 x 1219 mm – frame : 1233 x 1535 x 145 mm

Document 2

Auteur : Franz Liszt (1811-1886)

Titre : 5. *Orage*

Références : *Années de Pèlerinage I. Première année — Suisse* (partition – 8 pages)

Document 3

Auteur : Edward Van Halen (né en 1955 aux Pays-Bas)

Titre : *Eruption*, suivi du début du morceau suivant *You Really Got Me*

Références : (enregistrement) Disque « *Van Halen* » paru en 1978 (WB)

Sujet 3

Document 1

Auteurs : JR (né en 1983 à Paris) et José Parlá (né en 1973 aux USA)

Titre : *Wrinkles of the City*, installations

Références : deux photos prises à La Havane (mai 2012)

Document 2

Auteur : Clément Janequin (1485-1558)

Titre : *Les cris de Paris*

Références : Ensemble Clément Janequin & Dominique Visse in album *Choral Masterpieces*

Document 3

Auteur : S. Mos

Titre : *Un poco loco*

Références : enregistrement de novembre 2010 — extrait de l'album *Hip hop and jazz mixed up. Featuring Twista, Bud Powell & Max Roach*

Document 4

Auteur : Bud Powell (1924-1966)

Titre : *Un poco loco*

Références : partition du thème (Real Book) | (ligne mélodique et accords)

Sujet 4

Document 1

Auteur : attribué à l'école de Laurent La Hyre (floruit 1630-1650)

Titre : Saint François consolé par la musique des anges

Références : 185 x 223 Peinture à l'huile sur toile

Rouen, Musée des Beaux-arts, Provenance du Couvent des Capucins, vraisemblablement dans la chapelle de St François

Document 2

Auteur : Jean-Sébastien Bach

Titre : Chœur final de la *Passion selon st Matthieu*

Références : document audio

Document 3

Auteur : Robert Schuman. Texte : Adelbert von Chamisson

Titre : *La Vie et l'amour d'une femme*, op 42, dernier lied

Références : partition. Seul le texte allemand est à considérer.

NB : Le motif de « wie das erste Lied » est une citation du premier lied du cycle

BACH

Wir setzen uns mit Tränen nieder
Nous nous asseyons en larmes
Und rufen dir im Grabe zu:
Et nous t'appelons dans ta tombe :
Ruhe sanfte, sanfte ruh!
Repose calmement, calmement repose !
Ruht, ihr ausgesognen Glieder!
Reposez, membres épuisés !
Euer Grab und Leichenstein
Votre tombeau et votre pierre tombale
Soll dem ängstlichen Gewissen
Pour notre conscience angoissée seront
Ein bequemes Ruhekissen
Un oreiller confortable
Und der Seelen Ruhstatt sein.
Et l'endroit où nos âmes se reposeront.
Höchst vergnügt schlummern da die Augen
ein.
Avec le plus grand plaisir nos yeux se
fermeront endormis.

SCHUMANN - Von CHAMISSON

Nun hast du mir den ersten Schmerz getan,
Der aber traf.
Du schläfst, du harter, unbarmherz'ger Mann,
Den Todesschlaf.

Es blicket die Verlaßne vor sich hin,
Die Welt is leer.
Geliebet hab ich und gelebt, ich bin
Nicht lebend mehr.

Ich zieh mich in mein Innres still zurück,
Der Schleier fällt,
Da hab ich dich und mein verlornes Glück,
Du meine Welt!

Pour la première fois tu m'as fait souffrir
En plein cœur [littéralement : *mais cela a*
vraiment touché]
Tu dors, homme cruel et sans pitié,
Du sommeil de la mort

La délaissée regarde autour d'elle
Le monde est vide
J'ai aimé et vécu
Je ne suis plus vivante

Je me retire en moi-même
Le voile tombe,
Là, je t'ai encore, avec mon bonheur perdu
Toi, mon univers !

Sujet 5

Document 1

Auteur :

Titre : *Alleluia*, Messe du jour de Pâques

Références : partition. Graduale triplex

Document 2

Auteur : Wolfgang Amadeus Mozart

Titre : *Et incarnatus est*, Messe en ut mineur K 427

Références : Mass n°18 in C minor, K 427, Edith Wiens & London Philharmonic orchestra & Franz Welser-Möst

Document 3

Titre : Extrait de *Sister Act 2 : back in the Habit (de retour au couvent) – Joyful, Joyful*

Références : film américain de Bill Duke, 1993, avec Whoopi Goldberg

Pour comprendre la mise en scène au début de l'extrait, il faut savoir que la jeune chanteuse participe au concours en cachette de sa mère ; or elle découvre sa présence dans la salle au moment de chanter.

Document 4

Texte et traduction de la chanson *Joyful, Joyful* du document précédent. Il repose sur un poème écrit en 1907 par l'américain Henry van Dyke (1852 – 1933). Son intention était qu'il puisse se substituer au texte original du final de la 9^{ème} symphonie de Beethoven.

Sujet 6**Document 1**

Auteur : chanson populaire

Titre : *J'ai vu le loup, le renard chanter*, XV^e siècle, parodie du *Dies Irae* liturgique (durée 4'40) – document sonore

Références : in *Aux marches du palais, romances et complaintes de la France d'autrefois* par Le Poème Harmonique, Vincent Dumestre, Alpha 500, 2001

C'est dans neuf ans, je m'en irai
J'ai vu le loup, le renard cheuler (*boire à la pinte*)
J'ai vu le loup, le renard, le lièvre,
J'ai vu le loup, le renard cheuler
C'est moi-même qui les ai rebeuillés (*épiés*)

J'ai ouï le loup, le renard, le lièvre,
J'ai ouï le loup, le renard chanter :

C'est moi-même qui les ai rechargés (*imités*)

J'ai vu le loup, le renard, le lièvre,
J'ai vu le loup, le renard danser :
C'est moi-même qui les ai revirés (*fait danser*)

Document 2

Auteur : Franz Liszt

Titre : « Thème » et première variation tirés de la *Danse macabre, paraphrase sur « Dies Iræ » pour piano avec accompagnement d'orchestre* (œuvre composée en 1849)

Références : partition

Document 3

Auteur : DreamWorks

Titre : extrait du dessin animé *La route d'EL DORADO* – document audio-visuel

Références : DreamWorks, 2001

Document 4

Auteur :

Titre : *Dies Iræ*, séquence grégorienne tirée de la Messe des morts (extrait)

Références : Paroissien romain n° 800, 1932

Document 5

Auteur : Jacques Brel

Titre : *La mort m'attend*

Références : Enregistrement, 1982

Sujet 7

Document 1

Auteurs : **Christoph Willibald Gluck**, livret de François Gand-Leblanc du Roullet, d'après Ranieri de' Calzabigi

Titre : ***Alceste*** (1776) - Ouverture et Première scène (Chœur du peuple, le Hérault, une Coryphée, Évandre)

Références : CD - Direction : John Eliot Gardiner; Monteverdi Choir, English Baroque Soloists (Production Théâtre du Châtelet, 1999)

Document 2

Auteurs : **Igor Stravinsky**, Texte de Jean Cocteau (trad. latin : Jean Daniélou)

Titre : **Oedipus Rex** (1927-rév.1948) - "ACTE 1 : Après le Prologue, rideau. En scène : le Choeur, Oedipe"

Références : **Partition** (éditions Boosey and Hawkes, 1949) - Complément : Prologue et traduction de l'extrait (latin-français)

Document 3

Auteur : **Antoine Bourdelle**

Titre : **Centaure mourant** (1914, Musée Bourdelle-Paris)

Références : **Photographie** d'une **Sculpture** au Musée (Plâtre)
(La photo de l'œuvre est disponible sur la clef USB accompagnant le sujet)

Document 4

Auteur : **Jacques Louis DAVID**

Titre : **Les lecteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils** (1787-89, Musée du Louvre, Paris)

Références : **Photographie** du **tableau** (huile : 3,23m sur 4,22 m)
(La reproduction couleur est disponible sur la clef USB accompagnant le sujet)

Seconde épreuve d'admission : direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

- *Durée de la préparation : 30 minutes*
- *Durée de l'épreuve : 20 minutes*
- *Coefficient 3*

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.

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Rapport

Il faut se rendre à l'évidence : la session 2015 du concours fut décevante en ce qui concerne l'épreuve de Direction de chœur, avec seulement deux prestations globalement satisfaisantes sur quarante. Cela ne laisse pas d'interroger, alors qu'il s'agit de l'épreuve la plus immédiatement liée à l'exercice professionnel réel du candidat se présentant à ce concours *interne* : en effet, la plupart des compétences nécessaires à la réussite de cette épreuve sont également requises dans l'exercice quotidien de la profession, lors des *cours* d'éducation musicale en collège et lycée, sans même parler de la direction de la chorale de l'établissement, cadre de préparation idéal s'il en est.

Beaucoup trop de candidats ne semblent pas faire le lien entre les compétences techniques, musicales et humaines que la direction de chœur requiert, la pratique de la direction de chœur dans leur cadre professionnel et les attendus de l'épreuve. Son appréhension parfois totalement intellectuelle donne à penser qu'on oublie que l'agrégation de musique ne s'attache pas exclusivement à évaluer des savoirs académiques et une capacité à les mobiliser dans le cadre d'une réflexion construite mais qu'elle est également concernée par des problématiques d'interprétation et de réalisation musicales.

Le jury a constaté avec surprise que de nombreux candidats se présentaient sans préparation spécifique, et donc sans avoir projeté leur expérience professionnelle dans la situation particulière de l'épreuve pourtant précisée par la maquette réglementaire et surtout par les rapports des sessions antérieures. Et, bien souvent, cette absence de préparation se conjugait avec une attitude fataliste voire défaitiste, laissant suinter l'urgence de la délivrance...

Avec le coefficient affecté à cette épreuve – 3 sur 5 à l'admission, 3 sur 9 sur l'ensemble du concours –, une telle légèreté frise l'inconscience. Il s'agit bien de l'agrégation interne de *MUSIQUE*, présentée dans l'immense majorité des cas par des professeurs certifiés d'éducation musicale et de chant choral, et qui recrute pour servir des missions d'enseignement d'éducation musicale au collège ou de musique au lycée où, dans les deux cas, les pratiques musicales et notoirement vocales occupent une place centrale.

Cette épreuve sollicite de nombreuses qualités qu'il convient d'exploiter à des fins d'*expression musicale*. Elle requiert pour ce faire à la fois une bonne technique vocale, un minimum de technique de direction, un solide sens de la pédagogie et des qualités relationnelles. Comment alors comprendre que des professeurs certifiés expérimentés ne puissent majoritairement relever ce défi et réussir cette épreuve ?

Le candidat doit garder à l'esprit qu'avant de « passer » devant un jury, il passe d'abord devant un chœur, et que l'objectif premier de ce passage est exactement le même que lorsqu'il travaille avec ses choristes ou ses musiciens habituels : en tant que « chef », il doit *conduire* le groupe, être l'élément fédérateur qui permet à des individus de faire de la musique *ensemble* avec un maximum de musicalité, de plaisir et d'efficacité. Les meilleurs candidats sont ceux qui ont su construire un moment authentiquement musical, sans perdre de temps, en suscitant et conservant l'intérêt du chœur tout au long de la séance.

Un moment musical convaincant, un maximum de musicalité

Jury et chœur attendent du candidat qu'il leur propose un projet d'interprétation reposant sur plusieurs préalables. La connaissance des styles d'écriture pour chœur comme des esthétiques musicales dont peuvent relever les sujets en est un premier. Celui-ci se construit sur le long cours, *a minima* l'année préparatoire au concours mais plus vraisemblablement tout au long d'une carrière de professeur d'éducation musicale/musicien/choriste/chef de chœur. La connaissance approfondie de la partition, son sens, sa portée, ses références, ensemble incluant une analyse fouillée est le second préalable.

Malgré le temps contraint de la préparation, satisfaire ce préalable suppose un entraînement régulier tout au long de l'année qui précède l'épreuve, étant entendu qu'à ce niveau, les compétences solfégiques doivent être solides pour être rapidement mobilisées. Au regard de nombreuses prestations reposant sur une appropriation imprécise de la partition (allant jusqu'à des lignes de basses modifiées engendrant un bouleversement harmonique), le déchiffrage est manifestement une compétence à (re)travailler en vue de cette épreuve.

Enfin, un chef de chœur ne peut passer son temps le regard accroché à la partition ; il doit s'en libérer le plus souvent possible pour « écouter » le chœur, le diriger et le soutenir avec... ses yeux. Etant donnée l'intense concentration que cet exercice réclame aux chanteurs (ne possédant aucun support écrit, rappelons-le), il leur est très difficile de mémoriser une phrase musicale sans cesse changeante ou de corriger une phrase initialement mémorisée de manière erronée. Les erreurs d'apprentissage ainsi engendrées font perdre un temps considérable au détriment d'un travail spécifiquement musical. En résumé, la capacité du candidat à mémoriser précisément et rapidement est une autre exigence indispensable à la réussite de l'épreuve.

Il est également nécessaire de rappeler que cette épreuve de direction de chœur ne s'attache pas seulement à évaluer la capacité à faire « apprendre par imitation » un texte à un chœur mais attend surtout un travail d'expression et d'interprétation de qualité. Or le jury a parfois constaté avec stupeur que, pour certains candidats, le travail de direction de chœur se limitait à l'apprentissage d'une partition « au kilomètre », laissant totalement de côté l'articulation des dynamiques, des phrasés, le rapport au texte, etc. Or c'est dès la phase d'apprentissage qu'il faut transmettre toutes les composantes de l'interprétation.

Que ce soit en collège ou lycée, les situations de pratiques vocales peuvent donner au professeur/candidat une occasion récurrente de simuler la situation qu'il rencontrera au moment de l'épreuve : prendre un extrait de texte polyphonique que l'on souhaite faire chanter à sa classe – le plus souvent à deux voix en collège – et le préparer sur tous les plans en trente minutes. Il est ensuite, bien entendu, temps d'y revenir pour approfondir les points qui n'ont pu l'être dans le temps imparti. Cela permet, outre de finaliser le travail préparatoire à celui des élèves, d'identifier

les difficultés rencontrées pour mieux les dépasser la fois suivante.
--

Comme pour l'épreuve de commentaire de l'admissibilité, nous attirons particulièrement l'attention des candidats sur les passages en gras et encadrés

Une nécessaire écoute... harmonique

Le jury a souvent déploré qu'aucun travail n'ait été mené sur la justesse harmonique de l'interprétation du chœur alors que la dimension horizontale restait l'objet de toutes les attentions. Ce constat nous semble devoir être mis en rapport avec les difficultés manifestes rencontrées par certains pour entendre une polyphonie dans la réalité musicale en train de sonner, et donc à diagnostiquer les problèmes rencontrés dans le complexe polyphonique. Pour y remédier, le travail « au geste » peut être un outil efficace pour ajuster les équilibres et la justesse, et plus généralement pour faire sonner un accord en donnant à entendre aux chanteurs certaines particularités harmoniques : par exemple, une alternance des modes majeur et mineur, la particularité d'un spectre construit par l'empilement de quartes justes, la couleur creuse de la quinte à vide, ou tout simplement un accord parfait.

Rappelons une évidence : le premier outil de transmission du chef de chœur est sa voix. Il est impossible de s'essayer à la direction chorale si l'on ne peut proposer des exemples vocaux parfaitement justes et timbrés. Le chef de chœur ne doit jamais demander quelque chose qu'il n'est pas en mesure de réaliser lui-même. Le chœur est un miroir qui renvoie l'image de celui qui l'anime : les problèmes de justesse, les décalages, les approximations sont souvent dus au chef de chœur. Pour autant, il ne peut être question d'attendre des candidats qu'ils disposent d'une voix lyrique mais, bien plus simplement, qu'ils fassent avec l'authenticité maîtrisée de leur voix, avec une justesse portée par le soutien (régularité et souplesse du souffle, vibrato contrôlé), par la clarté de l'émission (voyelles devant, voix timbrée) et par la sensibilité de leur rapport à la musique qu'ils ont à interpréter. Cette maîtrise vocale, seule à même de pallier l'inévitable trac le jour de l'épreuve, suppose donc un travail régulier et approfondi.

La gestuelle du chef – qui ne saurait se limiter à la battue, mais inclut aussi la posture et plus globalement la mobilisation du corps dans l'espace – est garante d'efficacité, mais aussi et surtout de musicalité. D'un geste *legato*, clair et vivant dépendent le tempo, le phrasé, les nuances, mais aussi la justesse.

Certains candidats ont esquissé quelques schémas de direction (à trois et quatre), reléguant au second plan des gestes très importants dirigeant la respiration ou la coupe. Une importance excessive donnée à la battue éloigne bien souvent d'un geste musical organique et naturel. Ainsi, certains candidats ont encore beaucoup de mal à proposer un geste de départ – avec respiration – ou de coupe. Sans doute les considèrent-ils à tort davantage comme des gestes techniques que comme des gestes musicaux et se trouvent dès lors dans l'incapacité de les adapter à la singularité de la situation de l'épreuve : un texte particulier à diriger, un chœur expérimenté à animer.

Prendre des cours de direction reste bien sûr formateur. Mais changer de point de vue en adoptant celui du chanteur peut également apporter des repères et une expérience utiles. En chantant dans un chœur, les candidats pourront éprouver le pouvoir agissant d'un geste sur leur propre voix, sur la cohésion et le son du chœur, et bien entendu sur la puissance de l'expression musicale.

Ajoutons enfin que la quasi-totalité des indications données verbalement doit pouvoir se lire dans les gestes du chef qui, dès lors, ne devrait avoir qu'une seule phrase à prononcer : « Regardez-moi » !

Il est nécessaire de répéter ici que ces techniques s'acquièrent, se travaillent, s'entretiennent et s'approfondissent. Chaque cours d'éducation musicale en donne l'occasion !

Un maximum d'efficacité, sans perdre de temps

Il est crucial que le candidat ait utilisé son temps de préparation à élaborer une méthode d'apprentissage : préparer une répétition de chœur ne consiste pas seulement à « déchiffrer les notes », sinon à apprendre à répéter à peu près correctement les modèles donnés par le chef. Il convient de choisir avec soin l'ordre d'apprentissage des voix, les passages à privilégier, les enchaînements à travailler, en gardant à l'esprit que la perception de l'esprit de l'œuvre, l'efficacité du travail musical, mais aussi le plaisir des choristes (qui nécessite d'aborder la polyphonie le plus tôt et le plus souvent possible).

Adopter un tempo de travail enlevé, privilégiant un aller-retour permanent entre le chœur et son chef, aller-retour musical et sans paroles inutiles, est un gage d'efficacité car de mobilisation active du chœur. Le jury a trop souvent constaté une importante disproportion entre paroles et musique, les candidats expliquant beaucoup, de manière parfois confuse, des commentaires ou attentes que le geste aurait suffi à exprimer pleinement. Dans la plupart des cas, le geste de direction demeure plus efficace que bien des discours, par exemple pour l'indication des phrasés et des dynamiques.

Les candidats doivent également être attentifs à la longueur des fragments donnés à mémoriser. Car ils peuvent être parfois trop longs ou... trop courts. Si le découpage proposé permet d'appréhender le mécanisme qui articule chacune des phrases (marche mélodique par exemple), si son sens musical est au moins implicitement présent, sa mémorisation par le chœur n'en sera que plus rapide et de meilleure qualité.

Tout comme le fait en permanence un professeur d'éducation musicale qui, ayant prévu à la table une séquence d'éducation musicale, reste à l'écoute de la façon dont ses élèves s'en empare pour ajuster en permanence sa mise en œuvre, cette indispensable stratégie doit être appliquée avec la souplesse requise pour s'adapter au mieux et le plus efficacement possible à la réponse du chœur.

C'est là un autre point essentiel de l'épreuve : le candidat doit savoir qu'en aucun cas il ne pourra plaquer des remarques toutes prêtes (notamment des conseils sur l'expression vocale) mais qu'au contraire il devra en permanence faire preuve de qualités d'écoute (acuité auditive, analyse et diagnostic) visant à faire progresser le travail dans tous les domaines possibles : intonation, couleurs vocales, nuances, etc.

Faire de la musique ensemble, un maximum de plaisir

Chacun sait que c'est la personnalité et l'enthousiasme du chef de chœur qui font le succès d'une chorale. Voici donc une épreuve de concours qui nécessite non seulement des compétences techniques mais aussi un minimum de tonus, une envie de communiquer avec des choristes qui ne demandent qu'à chanter, et une certaine humilité : c'est en effet le chef de chœur qui induit la plupart des erreurs, par un exemple vocal de piètre qualité, ou encore une gestique imprécise ou excessive (en taille, en *staccato*, etc.), sinon un défaut de « soutien » qui peut s'incarner de diverses

façons. La dimension relationnelle, tellement importante dans la construction d'un ensemble vocal, fait donc également partie des compétences évaluées par le jury. A ce titre, une attitude courtoise et bienveillante à l'égard des choristes est toujours préférable à une autorité aveugle qui, incapable de remédier aux difficultés rencontrées devient vite cassante et bien entendu improductive. C'est aussi à cette condition que se développera un certain plaisir à faire de la musique ensemble.

Faire de la musique ensemble, un besoin de méthode

Une grande part des candidats a semblé prendre en compte les conseils donnés par les précédents rapports du jury, introduisant leur propos par une présentation générale de l'œuvre (auteur, style, sens du texte), recopiant autant que de besoin les textes de langue étrangère au tableau afin d'en faciliter la mémorisation et privilégiant l'apprentissage par polyphonie. En revanche, le jury a constaté que ces méthodes étaient souvent plaquées de façon peu réfléchies et donc inappropriées, sans que le candidat prenne en compte la réalité du chœur qu'il doit diriger durant vingt minutes ni les spécificités du texte musical qu'il a à monter (imitations, style, écriture syllabique, etc.). Ainsi, certaines méthodes mises en œuvre, trop systématiques ou déconnectées des réalités du groupe et du texte musical devenaient-elles inefficaces, faisant de surcroît perdre aux candidats un temps qu'il eut été plus judicieux d'utiliser pour aborder un travail spécifiquement musical. Rappelons ici que le chœur est constitué d'une quinzaine de choristes expérimentés venant de divers horizons, habitués à mémoriser et assimiler rapidement. Leur compétence va de pair avec une grande neutralité qui les amène à rester en toutes circonstances le fidèle reflet des demandes de leur chef de chœur/candidat.

Le texte et la musique

Le jury a bien souvent regretté que les candidats ne prennent pas la mesure du sens porté par les paroles de la partition aboutissant parfois à de surprenantes contradictions entre sa portée et les choix d'interprétation proposés. Permettons-nous alors ici quelques conseils afin d'y remédier.

Il y a trois niveaux d'appréhension du texte, *materia prima* du chant.

Le premier niveau reste le sens général qui engage les choix d'interprétation dans des domaines aussi différents mais néanmoins complémentaires que le tempo, la dynamique, l'agogique, les articulations, etc. Tous ces domaines concourent à donner le caractère d'ensemble de l'interprétation. Le deuxième niveau est la couleur de la langue. Chaque langue en possède une, adossée principalement à ses voyelles. Un « o » comme dans « pomme » n'est pas un « ô » comme dans « dôme », un « é » n'est pas un « è » ou encore, le « u » n'est pas le même dans « ou » et dans « hum ». Certes, selon les régions cela peut varier, mais le chef doit veiller à homogénéiser ces couleurs. Si cette question n'est pas prioritaire en l'état, il n'en reste pas moins qu'elle fait qu'un chœur sonne ou ne sonne pas (c'est une affaire de conjonction d'harmoniques). Le troisième niveau est celui que l'on pourrait appeler « la mélodie de la langue ». Lorsqu'un texte est mis en musique, cela se traduit principalement par la prise en compte des accents toniques (principaux et secondaires). Ces variations d'intensité et/ou d'intention deviennent le squelette sur lequel les compositeurs s'appuient pour créer leur « mélodie musicale ». Cette prosodie est la source de la phrase musicale. Bien comprise, elle évacue un grand nombre de pseudo-difficultés rythmiques.

Et plus pragmatiquement...

Malgré l'indication précise de la localisation du sujet (pagination ou numéros de mesure), quelques erreurs ont été commises par certains candidats. Le sujet repose en effet souvent sur une partition

dont il est demandé de ne monter qu'un passage précisément indiqué. Or certains candidats, à leur détriment, se sont attachés à un passage beaucoup plus difficile que celui attendu par le jury. Il faut simplement mais précisément lire les énoncés.

D'autres candidats ont choisi de débiter l'épreuve par un extrait du sujet situé en son milieu, ce qui est évidemment possible. Dans ce cas, il reste non seulement indispensable de ne jamais perdre de vue la cohérence musicale globale du texte, mais également d'assumer pleinement ce choix en l'explicitant brièvement et en recontextualisant l'extrait travaillé.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 36 candidats notés et non éliminés	CAER 4 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	15	12
Note la plus basse /20	0.5	2
Moyenne générale /20	6.51	5.25
Moyenne des admis /20	10.30	8
	15 admis	2 admis

Exemples de sujets

NB : tous les sujets sont introduits de la façon suivante :

« Vous disposerez de vingt minutes pour faire chanter intégralement ou en partie le texte polyphonique proposé -ou un extrait précisé ci-dessous – à un chœur à 3 voix mixtes. Vous serez seul(e) à disposer de la partition. »

Sujet 1

Auteur : BRACHROGGE Hans (1598-1638)

Titre : *Ecco il verno*

Le sujet porte sur la première page

Ecco il verno, ecco i venti!
Tutti Eolo disserra
e di neve coperta è omai la terra.

Voici venir l'hiver, voici que les vents se mettent
à souffler !
Eole les libère
Et la terre est déjà recouverte de neige

Ecco il verno

Giovanni Brachrogge

Source : Madrigaletti a 3 voci---Libro I---Copenhagen---H.Waldkirch---1619.
Editor : André Vierendeels (20/03/14).

Soprano 1

Soprano 2

Bass

Ec - co, ec - co'il ver - no, ec - co i

Ec - co, ec - co'il ver - no, ec - co'i ven -

Ec - co, ec - co'il ver - no, ec - co'i ven -

S 1

S 2

B

ven - - ti, tut - ti E - o - lo__ ser - - -

- - - ti, tut ti E - o - lo dis - ser - - -

- - - ti, tut - ti'E - o - lo__ ser - - -

S 1

S 2

B

ra, tut - - - ti'E - o - lo dis - ser - - - ra,

ra, tut - - - ti'E - o - lo dis - ser - - - ra,

ra, tut - - - ti'E - o - lo dis ser - - - re,

Ecco il verno

2

13

S 1 e di ne-ve co-per-ta'eo-mai la ter-ra, e di

S 2 e di ne-ve co-per-ta'eo - mai la ter-ra, e di ne-ve co-

B e di ne-ve co-per-ta'eo - mai la ter-ra, e di ne-ve co-

18

S 1 ne ve co-per-ta'eo - mai la ter-ra, ra.

S 2 per-ta'eo - mai la ter-ra, ra/

B per-ta'eo - mai la ter-ra, ra.

Notes : Originam clefs : C1, C1, F4
 Editorial accidentals above the staff.

Sujet 2

Auteur : Thomas Tompkins

Titre : How great delight

Le sujet commence au début de la partition

How great delight from those sweet lips I taste
Whether I hear them speak, or feel them kiss!

Quel grand plaisir je goûte de ces douces lèvres !
Que je les entende parler, ou que je les sente me baiser.

How great delight

Thomas Tomkins (1622)

Soprano

How great de - light, how great de-light, de-light, from those sweet

Alto

How great de-light, how great de - light, from those sweet lips I

Basse

How great de - light, de - light, how great de -

6

S

lips I taste, I taste, Whe - ther I hear them speak, or feel them

A

taste, from those sweet lips I taste, Whe - ther I hear them speak, or feel them

B

light, from those sweet lips I taste, Whe - ther I hear them speak, or feel them

11

S

kiss, or feel them kiss, or feel, or feel them kiss!

A

kiss, or feel them kiss, or feel, or feel them kiss!

B

kiss, or feel them kiss!

Sujet 3

Auteur : Luca Marenzio

Titre : *Amor e ritornato*

Amor è ritornato
Dal campo il dispietato,
E milion avanti,
Mena il suo carro di prigion'Amanti.

L'amour est de retour
Et du champ de bataille, l'impitoyable
Par millions avançant
Ramène son chariot d'amants emprisonnés

AMOR È RITORNATO

Luca Marenzio

First system of the musical score. It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The lyrics are: A - mor è ri - tor - na - to Dal cam - po il di -

Second system of the musical score, starting at measure 5. It includes a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). The lyrics are: - spie - ta - to, to, E mi li - on a - van - di - spie - ta - to, to, E mi li - on a - van - di - spie - ta - to, to, E mi - li - on a -

Third system of the musical score, starting at measure 9. The lyrics are: ti, e mi - li - on a - van - ti Me - na il suo van - ti, e mi - li - on a - van - ti Me - na il suo car - ro

Fourth system of the musical score, starting at measure 13. It includes a first ending bracket (1) and a second ending bracket (2). The lyrics are: car - ro di pri - gio - n'A - man - ti. E mi - li ti. di pri - gio - n'A - man - ti. E mi - li ti. di pri - gio - n'A-man - ti. ti.

Sujet 4

Auteur : anonyme XVIIème siècle

Titre : Vive Henri IV

Vive Henri Quatre

Anonyme XVIIème siècle

Vive Hen-ri qua - tre Vi - ve ce roi vail - lant ! Vive Hen-ri

Vive Hen-ri qua - tre Vi - ve ce roi vail - lant ! Vive Hen-ri

Vi - ve ce roi, ce roi vail - lant Vive Hen-ri qua - tre

qua - tre Vi - ve ce roi vail - lant ! Ce diable à qua - tre A le tri - ple ta -

qua - tre vi - ve ce roi vail - lant ! Ce diable à qua - tre A le tri - ple ta -

Vi - ve ce roi, ce roi vail - lant Ce diable a le tri - ple ta -

lent De boire et de bat - tre Et d'ê - tre vert ga - lant

lent De boire et de battre Et d'ê - tre vert ga - lant

lent De boire et de battre Et d'ê - tre vert ga - lant

Sujet 5

Auteur : Giovanni Battista Martini

Titre : *Adoramus te Christe*

Adoramus te Christe et benedicimus tibi

Nous t'adorons ô Christ et nous te bénissons

Quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum.

Parce que par ta sainte croix tu as racheté le monde.

Adoramus te Christe

G.B. Martini

Soprano

A - do - ra - mus te Chris - - - te, a - do -

Alto

A - do - ra - mus te Chris - - - te, a - do -

Basse

A - do - ra - mus te Chris - - - te, a - do -

6

S

ra - mus te Chris - - - te, et be - ne - di - ci - mus ti -

A

ra - mus te Chris - - - te, et be - ne - di - ci - mus ti - - -

B

ra - mus te Chris - - - te, et be - ne - di - ci - mus

11

S

- - - bi, qui - a per sanc - tam Cru - cem tu - am

A

- - - bi, qui - a per sanc - tam Cru - cem tu - am, re -

B

ti - - - bi, qui - a per sanc - tam Cru - cem tu - am,

16

S

re - de - mis - ti mun - dum re - de - mis - ti mun - dum.

A

- de - mi - - - sti mun - dum, re - de - mi - - - sti mun - dum.

B

re - de - mi - sti mun - dum, re - de - mi - sti mun - dum.

Sujet 6

Auteur : Amédée Gastoué

Titre : *Kyrie* de sa Petite messe "Ave verum corpus" (1906)

"AVE VERUM CORPUS."

Avec Orgue *ad libitum*

A. GASTOUÉ

Andante
p *espress.*

cresc.

son, Kyrie eleison. e-lei-son. e-lei-son.

Sujet 7

Auteur : Serge LAMA

Titre : *Une île*

Le sujet commence au début de la partition.

Une île

Serge Lama
Arr. Michel Renault

Sopranos

Une île en-tre le ciel et l'eau Une île

Altos

Une île en-tre le ciel et l'eau en-tre le ciel et l'eau une

Basses

Une île en - tre le ciel et l'eau une

6

sans hom-mes ni ba teaux in - cul - te un peu comme une in - sul - te, sau

île sans hom - mes ni ba - teaux in - cul - te comme une in -

île sans hom-mes ni ba-teaux, in - cul - te comme une in -

11

va - ge sans es-poir de vo - ya - ge, une î - le, une î - le en-tre le ciel et

sul - te, sau - va - ge, sans es-poir de vo - ya - ge, une î - le en-tre le ciel et

sul - te, sau - va - ge, sans es-poir de vo - ya - ge, une î - le en - tre le ciel et

17

l'eau Ce se-raït là face à la mer im-men-se Là, sans es-poir d'es-pé - ran - ce Tout

l'eau là face à la mer im-men-se et Là, sans es-poir d'es-pé - ran - ce

l'eau La mer im - men - se sans es - pé - ran - ce

22

seul face à ma des-ti - née Plus seul qu'au coeur d'u-ne fo - rêr, Ce se-raït

seul face à ma des-ti - née Plus seul qu'au coeur d'u-ne fo - rêr, Ce se-raït

ma des - ti - née, plus seul qu'au coeur d'u - ne fo-rêr, ce se-raït

26

là dans ma pro-pre dé - fai - te Tout seul sans es-poir de con - quê - te, Que

là dans ma pro-pre dé - fai - te Tout seul sans es-poir de con - quê - te, Que

là ma dé - fai - te, seul sans con - quê - te

30

je sau-rai en - fin pour-quoi je t'ai quit - tée moi qui n'ai-me que toi, Une

je sau-rai en - fin pour-quoi je t'ai quit - tée n'ai-me que toi,

Je t'ai quit - tée, je n'ai - me que toi

Sujet 8

Auteur : Charles TRENET

Titre : La polka du roi

La Polka du Roi

Charles Trenet

Soprano

Oh oh oh oh Oh oh oh oh En-trons en dan - se, Quel-le ca -

Alto

Oh oh oh oh Oh oh oh oh En-trons en danse

Basse

Oh oh oh Oh oh oh Oui en danse

5

S

den - ce! Oh oh oh oh Oh oh oh oh Le me-nu - et c'est la pol -

A

Quel-le ca-dence! Oh oh oh oh Oh oh oh oh Le me-nu - et

B

Quelle ca - dence! Oh oh oh Oh oh oh Le me-nu - et

9

S

ka du roi. Vou-lez vous dan - ser Mar - qui-se? Vou-lez vous le me - nu - et? Vous se -

A

pol-ka du roi. Vou-lez vous Mar - qui-se? Vou-lez vous dan - ser le me - nu - et?

B

la pol - ka. Vou-lez vous, vou-lez vous dan - ser le me - nu - et?

14

S

rez vi - te con - qui - se Don-nez moi la main, s'il vous plaît.

A

Vous se - rez con - qui - se Don-nez moi la main, s'il vous plaît.

B

Don-nez moi, don-nez moi la main s'il vous plaît.

Sujet 9

Auteur : Traditionnel

Titre : Dieu, quel métier !

Dieu, quel métier

(Chanson bourguignonne)

(arr. Jacques Grindel)

Soprano

Alto

Basse

Le soir nous n'rentrons tard d'sus

le soir nous n'rentrons tard d'sus

Le soir nous ren - trons des vi - gnes comm' ça pas trop tard A - per - ce - vous

7

S

A

B

la vill' le brouil - lard

la vill' le brouil - lard c'est les che - mi -

d'sus la vil - le un é - pais brouil - lard: c'est les che - mi - nées

13

S

A

B

c'est les che - mi - nées d'nos cam - bu - ses qui sont en - flam - bées

nées d'nos cam - bu - ses qui sont en - flam - bées nos cam - bu -

d'nos cam - bu - ses qui sont en - flam - bées nos cam - bu - sié - res

19

S

A

B

nos cam - bu - sié - res qui s'a - mu - sent à fair' nos sou - pées.

sié - res qui s'a - mu - sent à fair' nos sou - pées.

qui s'a - mu - sent à fair' nos sou - pées, à fair' nos sou - pées.

Sujet 10

Auteur : Chant traditionnel du Languedoc. Restitution et arrangement : Abel K

Titre : La Mère

La Mère

Traditionnel du Languedoc
Restitution et arrangement : Abel K.

Assez allant

mf La mère a a - che - té un porc, sans le con - naître, l'a con - dam - né à mort.

La mè - re La mère l'a con - dam - né à mort.

La mère a a - che - té un porc, l'a con - dam - né à mort.

mp

8 Vou - lez - vous de bon - nes cô - te - let - tes? Gar - dez les tri - pons pour les ma - çons.

8 Vou - lez - vous de bon - nes cô - te - let - tes? Gar - dez les tri - pons pour les ma - çons.

8 Gar - dez les tri - pons pour les ma - çons.

f

14 Vou - lez - vous de bon - nes cô - te - let - tes? Gar - dez les tri - pons pour les ma - çons. *ossia*

14 Gar - - - dez les bons tri - pons!

14 Vou - lez - vous des cô - te lett's? les bons tri - pons!

Bilan statistique de l'admission

➤ Concours public

Nombre de candidats admissibles :	36	
Nombre de candidats non éliminés :	36	Soit: 100 % des admissibles.
Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, VA, FA, 00.00)		
Nombre de candidats admis sur liste principale :	15	Soit: 42 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0	Soit: 0 % des non éliminés.
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0	

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

Moyenne des candidats non éliminés :	70.12	(soit une moyenne de : 11.69/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	87.38	(soit une moyenne de : 14.56/20)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire :	0	(soit une moyenne de : 0/20)
Moyenne des candidats admis titre étranger :	0	(soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	39.6	(soit une moyenne de : 7.92/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	55.47	(soit une moyenne de : 11.09/20)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire :	0	(soit une moyenne de : 0/20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :	0	(soit une moyenne de : 0/20)

Rappel

Nombre de postes :	15	
Barre de la liste principale :	76.47	(soit un total de : 12.75/20)
Barre de la liste complémentaire :	0	(soit un total de : 0/20)
(Total des coefficients : 6 dont admissibilité : 1 admission : 5)		

➤ Concours privé

Nombre de candidats admissibles :	5	
Nombre de candidats non éliminés :	4	Soit: 80 % des admissibles.
Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, VA, FA, 00.00)		
Nombre de candidats admis sur liste principale :	1	Soit: 25 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0	Soit: 0 % des non éliminés.
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0	

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

Moyenne des candidats non éliminés :	66.9	(soit une moyenne de : 11.15/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	96.55	(soit une moyenne de : 16.09/20)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire :	0	(soit une moyenne de : 0/20)
Moyenne des candidats admis titre étranger :	0	(soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	34.25	(soit une moyenne de : 6.85/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	63	(soit une moyenne de : 12.6/20)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire :	0	(soit une moyenne de : 0/20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :	0	(soit une moyenne de : 0/20)

Rappel

Nombre de postes :	2	
Barre de la liste principale :	96.55	(soit un total de : 16.09/20)
Barre de la liste complémentaire :	0	(soit un total de : 0/20)
(Total des coefficients : 6 dont admissibilité : 1 admission : 5)		