



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : Agrégation interne et CAER

Section : Musique

Session 2014

Rapport de jury présenté par : M. Thierry FAVIER



Concours du second degré

Rapport de jury

Composition du jury :

Directoire

M. Thierry FAVIER

Professeur des Universités, président

M. Thierry ROLANDO

IA-IPR, vice-président

Jurés

M. Yves BALMER

Maître de conférences

Mme Francine BRUN

IA-IPR

Mme Isabelle FAES

Professeur agrégé

M. Jean-Philippe GOUJON

Professeur agrégé

M. Philippe GUMPLOWICZ

Professeur des Universités

Mme Constance HIMELFARB

Professeur d'Enseignement artistique

M. Laurent HURPEAU

PRAG

M. François MARZELLE

Professeur agrégé

M. Christophe MAUVAIS

Professeur d'Enseignement artistique

M. Éric MICHON

IA-IPR

Mme Natalie MOREL-BOROTRA

Maître de conférences

Mme Véronique POLTZ

Professeur d'Enseignement artistique

Mme Théodora PSYCHOYOU

Maître de conférences

M. Yves RAUCH

IA-IPR

Concours du second degré

Rapport de jury

Contenu

Préambule.....	4
Statistiques générales	5
Agrégation interne : Postes et candidats	5
CAER PA : Postes et candidats.....	5
Bilan statistique de l'admissibilité	6
Agrégation interne.....	6
CAER PA	6
Bilan statistique de l'admission.....	6
Agrégation interne.....	6
CAER PA	6
Admissibilité	7
Commentaire	7
A. Une solide culture générale et musicale.....	8
B. Des qualités d'écoute et d'analyse.....	8
C. Problématiser, argumenter, organiser sa pensée	9
D. Exprimer sa pensée avec précision, clarté et neutralité.	10
Dissertation.....	11
A. L'exercice de la dissertation.....	11
B. Traitement du sujet	12
Écriture	13
A. Nature de l'épreuve.....	13
B. Le texte.....	14
C. Traitement du sujet	14
Admission.....	17
Leçon.....	17
Direction de chœur	20
A. Se préparer à l'épreuve	20
B. La gestion du «contre-la-montre»	20
C. Une gestique au service de l'interprétation.....	21



Concours du second degré

Rapport de jury

D.	Le piano, un soutien pour le chœur.....	21
E.	Remarques diverses	21

Préambule

Dans le prolongement des rapports des sessions 2012 et 2013, le rapport de la session 2014 vise à apporter tous les éclairages nécessaires, tant par les chiffres qui déterminent le contour général du concours que par les analyses du jury qui détournent le profil des épreuves et la nature de leurs attendus.

Concours de recrutement interne, cette agrégation n'en demeure pas moins un concours d'excellence permettant à tout enseignant titulaire, installé dans sa carrière et soucieux de progresser de manière significative, d'accéder à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés.

Cette année encore, quinze postes étaient à pourvoir : treize au bénéfice du concours de recrutement public et deux au bénéfice du privé (CAER des professeurs agrégés). Ces chiffres stabilisés marquent la volonté de maintenir une présence ambitieuse du corps des agrégés au sein de la discipline. C'est donc avec intérêt que j'invite chaque lecteur à s'approprier les données de ce rapport, que ce soit au titre d'une analyse des enjeux induits par le déroulé d'un tel concours ou à celui d'une propédeutique à sa préparation.

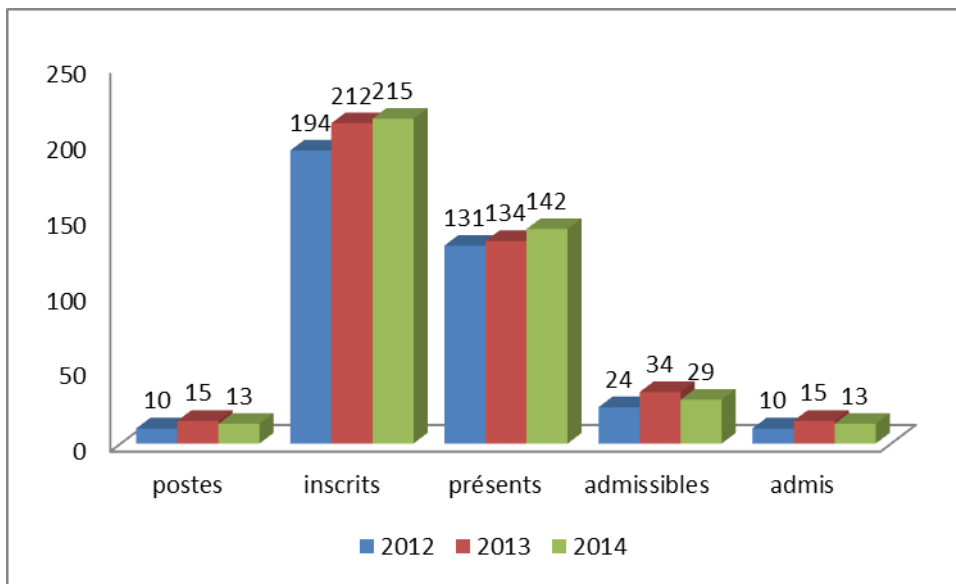
Enfin, si ce concours offre la possibilité à chaque candidat de mettre en valeur l'expérience acquise à travers son enseignement, il induit cependant une période de formation mêlant autant que de besoin, curiosité et détermination, recherche et engagement, pour construire l'expertise attendue au sein du corps des agrégés. À cet effet, le cadre des épreuves a sollicité un nombre conséquent de professeurs sur l'ensemble du territoire. Nous souhaitons naturellement que les enseignants s'emparent plus encore de cette opportunité de progression en étayant leurs parcours d'une des nombreuses formations qui chaque année accompagnent des professeurs particulièrement engagés et soucieux de réussir.

Concours du second degré

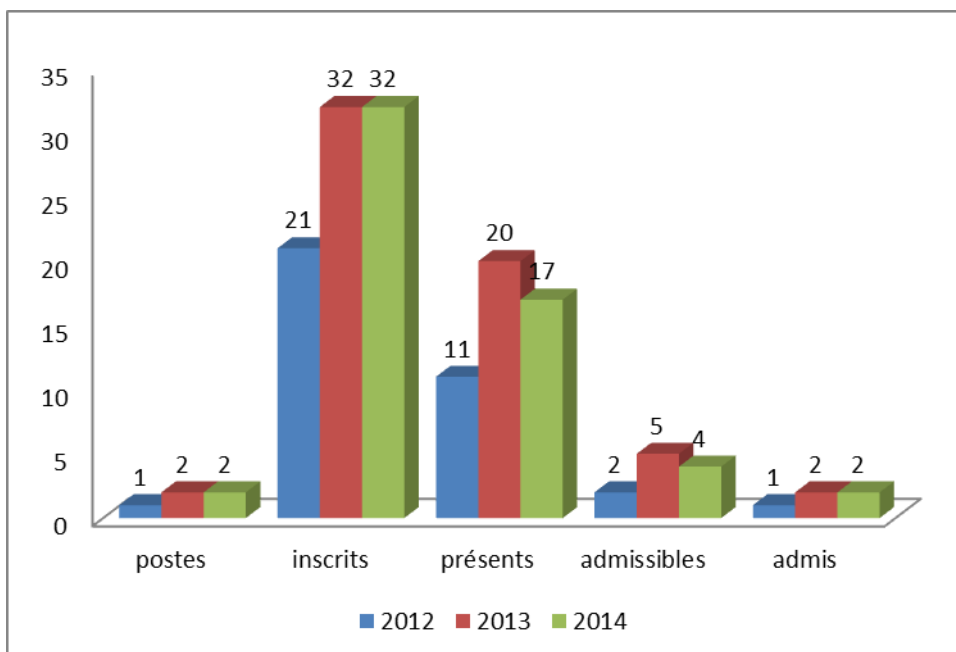
Rapport de jury

Statistiques générales

Agrégation interne : Postes et candidats



CAER PA : Postes et candidats





Concours du second degré

Rapport de jury

Bilan statistique de l'admissibilité

Agrégation interne

Moyenne générale de l'admissibilité : 6.10
Moyenne des admissibles : 8.91
Barre d'admissibilité : 8.05

CAER PA

Moyenne générale de l'admissibilité : 5.77
Moyenne des admissibles : 9.46
Barre d'admissibilité : 8.00

Bilan statistique de l'admission

Agrégation interne

Moyennes portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)
Candidats admissibles : 8.16
Candidats admis : 10.20

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission :
Candidats admissibles : 7.74
Candidats admis : 10.92
Barre de la liste principale : 7 .55

CAER PA

Moyennes portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)
Candidats admissibles : 9.30
Candidats admis : 12.25

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission :
Candidats admissibles : 9.20
Candidats admis : 13.80
Barre de la liste principale : 11.25



Concours du second degré

Rapport de jury

Admissibilité

Commentaire

Isabelle FAES

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.

La rédaction du 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 ! Cependant, s'il est sans doute utile de dénombrer ces fameuses erreurs, il l'est encore bien plus d'éclairer le candidat sur ce que l'on attend de lui. Ainsi, dans les lignes qui suivent, nous nous attacherons surtout à définir ce qu'est un « bon devoir », plutôt que de nous complaire dans le florilège des impairs de la session 2014.

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.



Concours du second degré

Rapport de jury

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 ! Oserons-nous risquer qu'il est vain de se présenter à un concours de ce niveau si l'on pense que la Renaissance se poursuit au-delà du XVII^e siècle, ou si l'on imagine identifier un Opéra de la Renaissance ?

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. Ce n'est qu'à ce prix que l'on répondra aux exigences d'un concours – et donc d'un métier – qui ne peut se satisfaire de voir Chopin classé « au XIX^e siècle » sans plus de précision, ou pire Dufay au XVI^e, tandis que Schumann compose encore en 1870... 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. Ainsi, le candidat avisé des caractéristiques de chaque style ne se contentera pas d'identifier la musique de Chopin, il sera de surcroît en mesure d'en montrer les spécificités. Son concurrent, au fait seulement de quelques généralités sur le XIX^e siècle, proposera à l'envi Schubert, Schumann, Brahms ou Liszt, tandis qu'un autre, perdu dans la chronologie ou ignorant de l'évolution du langage musical, ira jusqu'à convoquer Scriabine, voire Poulenc.

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 (Les interprètes de Monteverdi s'exprimant par « monosyllabes » ou Chopin faisant des « pompes »), mais surtout on fera montre de qualités d'écoute. Celui qui évoque un style « charmeur de serpent » suggère seulement que la musique suscite en lui les images d'un univers oriental, sans trop savoir pourquoi... quand on attend du candidat qu'il identifie des secondes augmentées, puis les qualifie éventuellement d'orientalisantes, si le contexte le permet. Disposer de ce vocabulaire précis permet également de ne pas confondre chronologie musicale et classement « de boutique de disques » : la « *world music* » ne saurait être un genre, encore moins que la « fanfare festive ». Attention cependant, aux clichés inverses : toute la musique populaire n'est pas extra-européenne... (Les Balkans sont en Europe !)

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 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



Concours du second degré

Rapport de jury

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.

À ce niveau de concours, on ne tolère plus guère d'incertitudes sur la reconnaissance des instruments : si on peut à la rigueur admettre l'hypothèse du duduk dans le contexte de Cik-Cik, il est plus difficile d'expliquer qu'un enseignant puisse encore confondre un saxophone avec une trompette, ou identifier un duo ou un chœur à la place d'un sextuor. Qu'on ne se méprenne pas, à l'impossible nul n'est tenu, et ce que la partition recèle n'est pas toujours audible : le jury n'a pas sanctionné les candidats ayant proposé un quintette pour Monteverdi, ni ceux qui se sont interrogés sur la présence d'un instrument à cordes à la fin de ce même extrait. En revanche, l'accordéon et les bois de Cik-Cik étaient aisément identifiables et l'on ne pouvait donc affirmer être en présence d'un « ensemble de cuivres ».

Les domaines du temps et de la forme sont souvent mieux maîtrisés par l'ensemble des candidats. 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 (99% des relevés notant une anacrouse au début de la mazurka, par exemple). 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. À 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 : cela signifie qu'il est par exemple inutile de convier Freud, Deleuze ou Guattari pour expliquer Chopin.

Lors de la session 2014, les extraits proposés au candidat offraient 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 les moules « Romantisme », « Seconda prattica » ou « Musique des Balkans ». L'exemple le plus frappant en étant, dans la mazurka, la modulation de fa mineur en LA Majeur, quasiment jamais entendue, ni même reconnue comme audacieuse, mais au contraire presque toujours rabotée et affadie en modulation au relatif Majeur. De même, après avoir identifié une valse ou une mazurka, innombrables ont été les candidats à avoir « entendu » un appui sur le premier temps – parfois même noté en annexe ! – alors que la caractéristique de la pièce était justement ce long commencement instable, un silence caractérisant le premier temps de la main gauche. 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



Concours du second degré

Rapport de jury

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.

Les trois pièces proposées cette année pouvaient ainsi être étudiées sous les angles suivants :

- La question du rapport à la danse (stylisation), en lien avec les caractéristiques expressives de la musique romantique pour piano, pouvait organiser le commentaire de la Mazurka de Chopin.
- L'étude du traitement du texte par le compositeur – organisation formelle, dispositif vocal, jeu sur les dissonances, sur les dynamiques – constituait un axe d'étude pertinent du madrigal de Monteverdi.
- Le métissage musical et culturel pouvait enfin être traité pour aborder la musique traditionnelle des Balkans (*Cik Cik*).

En lisant ces propositions, on comprendra que la « problématique » est contenue dans l'œuvre elle-même, qu'elle lui est consubstantielle et implicite et qu'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 n'oubliant pas qu'une grille d'écoute ne doit pas être considérée comme un plan (puisqu'elle ne permet jamais de répondre à la question posée). En ce qui concerne Chopin, par exemple, on pouvait traiter d'abord des caractéristiques de la danse, voire d'une lointaine inspiration populaire (3/4, mélodie accompagnée, forme à refrain) avant de montrer les éléments de stylisation et de mise à distance du modèle dansé (absence de 1^{er} temps marqué, instabilité mélodico-rythmique, passages harmoniques, parcours tonal, etc.).

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. Ayant identifié Monteverdi, on peut être tenté d'évoquer des figuralismes : cela ne suffit pas, il faut encore les situer (en l'occurrence, citer le mot concerné) ET décrire le procédé musical choisi par le compositeur. À 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 : nul élément du langage de la *Mazurka en famineur* ne permet de penser que Chopin, « amoureux triste, pleure après sa bien-aimée » : 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 passiste ; 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. À ceux des candidats qui, ayant suivi le conseil dispensé au début de ce texte, sont en train de nous relire à la veille de l'épreuve, nous offrons ici la liste des termes les plus souvent maltraités dans les copies de la session 2014 : Anacrouse, Baryton, Résonance, Consonance, Dissonance, Ralenti, Mélisme, Guitare, Trombone, sans oublier Schumann !

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. Or, on l'a découvert avec surprise parfois étroit d'esprit et ethnocentriste : quel mépris pour le « populaire amélioré » (sic) de *Cik-Cik* ! Quel mépris et quelle méconnaissance du jazz quand on se permet de « déplorer la justesse approximative » d'un solo de saxophone ! Et quelle condescendance dans la description du « patchwork coloré » de cette « musique ethnique »...

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.



Concours du second degré

Rapport de jury

Dissertation

Philippe GUMFLOWICZ

Maquette réglementaire

Durée de la partie d'épreuve : 4 heures (coefficient 2 pour l'ensemble de l'épreuve [commentaire + dissertation])

Dissertation : « 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.

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

Programme limitatif session 2014

L'ensemble orchestral des *intermedi* florentins à *Atmosphères* de Ligeti. L'utilisation de l'orchestre symphonique par certains compositeurs du XX^e 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^e 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.

La première partie de ce rapport propose une réflexion pratique sur l'exercice de la dissertation. La seconde partie s'applique au traitement du sujet de la session 2014. Les candidats auront néanmoins intérêt à lire les rapports des sessions antérieures des concours de l'agrégation interne ou externe de musique. Si chaque rapport est singulier, ils ont ceci en commun : chaque correcteur se montre attentif au traitement rigoureux, précis et lisible d'un sujet donné ; dès les premières phrases de la dissertation, il jauge le niveau de langue, s'inquiète des expressions relâchées, évalue la compréhension du sujet. Ensuite, viendra l'appréciation de la solidité des connaissances du candidat, la fluidité du style, la clarté de l'expression, la qualité de l'argumentation, la pertinence des exemples musicaux. C'est dans l'équilibre entre les connaissances musicales, culturelles, historiques et les qualités d'expression que se situe la « bonne copie ».

A. L'exercice de la dissertation

Dissenter, c'est prendre un sujet à bras le corps. Inscrit dans le cadre du programme limitatif, le sujet proposé découpe un territoire à partir duquel l'argumentation du candidat est appelée à se déployer. Une erreur d'aiguillage fréquente est de « passer à travers » le sujet pour y plaquer un propos d'ordre général. En l'occurrence, le commentaire demandé sur le texte proposé allait au-delà de la dissertation factuelle sur « l'orchestration de la cour de Florence au XVI^e siècle jusqu'à Ligeti ». Il portait sur le point de vue d'Arnold Schoenberg sur l'orchestration à partir de la question particulière des doublures dans l'instrumentation. On ne répètera jamais assez que la première condition de la réussite de l'épreuve de dissertation est la compréhension du sujet en ses incidences et ses enjeux. Le candidat doit donc réfléchir sur le sujet avant de



Concours du second degré

Rapport de jury

se mettre à écrire et il ne lui sera pas inutile, au moment où il pose son plan sur le papier, de s'arrêter pour rectifier le tir s'il en est besoin. La question que le candidat doit se poser peut se réduire à celle-ci : que cherche à obtenir le rédacteur du sujet ? Les incidences et les enjeux seront exposés dans une approche structurée; ils seront illustrés par des exemples musicaux, et discutés sans arrogance ni jugements péremptaires.

La dissertation n'est donc pas une simple restitution de connaissances, elle est un cheminement qui suit le protocole exposé dans le plan dès l'introduction. Celui-ci obéit à une construction harmonieuse propice à une démonstration. On rappelle l'utilité de traiter une idée par paragraphe, de pourvoir à des phrases de transition qui permettent de passer d'un paragraphe à l'autre, d'une partie à l'autre. Une idée, pour être forte et probante, doit être illustrée par des exemples musicaux. La capacité à fournir des exemples musicaux probants et adaptés valorise immédiatement une copie.

Le correcteur attend à être conduit d'une main ferme vers un but, sans digressions inutiles, sans anecdotes superfétatoires. Au cours d'une correction de copies souvent répétitives, il est heureux d'être étonné par une remarque originale, c'est-à-dire singulière, fondée sur une connaissance.

B. Traitement du sujet

Le sujet proposé aux candidats demandait de *discuter* l'idée développée par Arnold Schoenberg dans un article publié en 1931. Le compositeur, également théoricien et chef d'école, y expose un point de vue sur l'évolution de l'orchestration. Il s'interroge sur le rôle des doublures et aussi sur l'effet de masse que l'accroissement des effectifs de l'orchestre rend possible. Le sujet demande de réfléchir à partir de ce que pense Schoenberg de l'élargissement progressif de l'orchestre à partir du XVI^e siècle et donc, des effets induits par la généralisation de la doublure. L'élargissement des effectifs orchestraux a-t-elle été cause de normalisation musicale ? Le point de vue du chef de la deuxième École de Vienne pourrait faire l'objet d'une première partie. Les relevés musicaux assurent la solidité et la validité de la démonstration. Ils sont indispensables. Le candidat a intérêt à arriver au concours avec la plus large palette possible d'extraits musicaux choisis dans un corpus qui embrasse les premiers *Intermedi* des spectacles de cour au XVI^e siècle, les ouvertures d'œuvres lyriques et les concertos baroques italiens du XVII^e siècle, les premières symphonies préclassiques, les symphonies classiques jusqu'à Beethoven, les symphonies de Berlioz, le post romantisme monumental (Mahler, Strauss), les œuvres de la Seconde école de Vienne, les recompositions du timbre de Varèse jusqu'à Ligeti. La citation de Schoenberg s'interroge sur les résultats sonores produits par la massification de l'orchestre qui ne se traduit pas, dit-il, par une puissance sonore accrue mais par l'égalisation des timbres. Une proposition qui mérite discussion.

Le point de vue de Schoenberg, et cela pourrait faire l'objet d'une seconde partie, est néanmoins d'ailleurs ambigu dans les termes. Il laisse entendre que l'homogénéisation a pour mérite de « réparer » les imperfections individuelles et il conclut en affirmant que les solistes qui disposent de qualités expressives et techniques se détachent de la masse orchestrale. Cet effet d'égalisation est-il la conséquence inévitable de l'accroissement des effectifs de l'orchestre ? Est-il confirmé ou infirmé par l'attention accordée à l'orchestration et dont témoigne et le fameux *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration moderne* de Berlioz en 1843 ? Les deux points de vue gagneront à être exposés et discutés. Il serait aussi intéressant que le candidat mobilise des connaissances sur des domaines musicaux où la question de l'accroissement des effectifs s'est posée. Il en va ainsi des *big bands* dans la musique de jazz. De 1923 (Fletcher Henderson) aux grands enregistrements de l'ère swing à la fin des années trente (Count Basie, Duke Ellington) l'orchestre de jazz passe du phrasé de masse à la division en sections (saxophones, trompettes trombones). Cette différence se marque par un accroissement des effectifs, une écriture verticale par sections et une normalisation du son, vecteur d'un certain académisme.

Une troisième partie amènera le candidat à s'intéresser au « cas Schoenberg ». Où le compositeur viennois en est-il de sa trajectoire musicale en 1931 ? Son propos sur la massification entrerait-il en résonance avec les processus de massification que l'on observe dans la partie de l'Europe livrée aux régimes totalitaires ? Le Schoenberg de *Pelleas und Melisande* de 1903 propose une instrumentation qui comporte quatre flûtes, quatre hautbois, cinq clarinettes, quatre bassons, huit cors, quatre trompettes, cinq trombones, un tuba, huit



Concours du second degré

Rapport de jury

instruments de percussion, deux harpes et cordes. Il en va de même des *Gurre-Lieder*, composés entre 1900 et 1913, dont l'instrumentation post-romantique comporte huit flûtes, sept clarinettes, cinq bassons, dix cors, six trompettes. Il n'hésite pas à recourir aux effets de doublure. Mais le texte de Schoenberg est écrit en 1931, au moment où il travaille sur *Moïse et Aaron*. Une réflexion intellectuelle sur les effets de masse est à l'œuvre, au moins depuis la publication de l'ouvrage d'Elias Canetti, *Masse et Puissance*, publié en 1960. À la différence de l'individualisme démocratique, le totalitarisme exalte les masses (les peuples, la race, la classe sociale). Schoenberg s'inquiète de ce phénomène et il est probable que sa réflexion musicale soit en résonance avec les inquiétudes qu'il ressent face à la montée des périls, notamment en Allemagne. Sans conclure de manière abrupte, il sera utile de présenter ce commentaire comme un document pour l'histoire.

Écriture

Laurent HURPEAU.

Programme :

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

- Pièce pour piano à 4 mains dans le style de Franz Schubert.
- Pièce dans le style des cantates pour voix soliste, instrument de dessus et basse continue de Clérambault et de Montéclair

A. Nature de l'épreuve

Si le but du concours n'est pas de recruter des enseignants de conservatoire, les candidats doivent néanmoins faire preuve d'une maîtrise raisonnée et sensible du langage musical.

Il semble indispensable de rappeler les bases de l'exercice d'écriture. Trop de candidats ne perçoivent pas réellement le sujet. Il faut prendre le temps de l'entendre en profondeur. Certains ne parviennent pas à franchir cette étape. Dès lors, à quoi bon aller plus loin ? La qualité de l'écoute intérieure doit constituer la première préoccupation du futur candidat.

Au terme d'une écoute véritable, il faut avoir pesé chaque note pour dégager la construction du texte. On lit trop souvent des devoirs faits de notes, d'accords, d'enchaînements qui ne suivent pas les règles élémentaires du bon sens musical. Il ne s'agit pas non plus de montrer tout ce que l'on sait faire mais de sélectionner au mieux des matériaux musicaux afin de les faire servir à une démonstration cohérente.

Cette année beaucoup d'échecs sont probablement dus à l'"impasse" faite sur le nouveau sujet. Il n'en demeure pas moins vrai qu'un nombre considérable de devoirs d'écriture révèle une absence totale de logique, enchaînant des accords sans lien réel les uns avec les autres, dans un style qui n'est pas toujours le bon, le tout étant généreusement parsemé de fautes élémentaires de réalisation.

Devant les difficultés que de nombreux candidats éprouvent pour structurer un travail musical écrit et le mener à bien, nous ne pouvons que leur conseiller de ne pas attendre le jour du concours pour s'essayer à l'écriture. Nous leur recommandons de faire le point sur toutes ces questions dès le début de leur année de préparation afin de pouvoir remédier à d'éventuels problèmes en temps utile.



Concours du second degré

Rapport de jury

B. Le texte

Ce rapport n'a pas pour objet d'effectuer une recension des défauts des candidats. Nous invitons les candidats à se reporter aux rapports des années précédentes. En revanche, il convient de donner quelques indications sur la réalisation du texte.

Les treize mesures du sujet s'appuient sur un texte. Celui-ci a l'avantage d'avoir un sens intrinsèque et ne se présente donc pas comme la partie d'un tout plus vaste.

La musique suit les paroles et s'organise autour de six cadences. De manière plus précise, un jeu entre cadences suspensives et conclusives s'installe. Les différentes cadences mettent en valeur les différentes parties du texte : une demi-cadence pour la mesure deux (« l'aile d'or passe ») puis une cadence rompue avec un retard expressif sur les paroles « une fleur » (premier point d'orgue) et ainsi de suite.

Des passages, dans le mode majeur, illustrent l'évolution du papillon dans l'espace (mesures trois et neuf).

La basse, en croches continues (mesures six et sept), et l'esquisse de marche (« c'est à peine si tu te poses ») traduisent un mouvement. Il faut encore relever les harmonies expressives autour du mot "tendre" (mesure huit). Enfin, l'interjection sur l'accord de septième diminuée (mesure onze) appelait un effet dramatique.

En conclusion, il convient malheureusement de rappeler que la connaissance des partitions aux programmes est indispensable : lisez-les, copiez-les, entendez-les.

C. Traitement du sujet

(voir pages suivantes)

Concours du second degré

Rapport de jury

Chanson du papillon

Gracieux et un peu lent



Violon

Soprano

Violoncelle et basse continue

Char - mant pa - pil - lon, dont l'ai - le d'or pas - se

Vln.

S

7c. et bc.

Dans l'es - pa - - - - ce Comme u - ne fleur! Dans l'es -

pa - ce Comme u - ne fleur! C'est à pei - ne si tu te

6 7 6 3 #

6 6 6 4 5 7 6 5'

9 7 4 3 4 3 6

Concours du second degré

Rapport de jury

Chanson du papillon



7
Vln. $\text{po - ses, si - tu - te - po - ses sur la - feuil - le ten - - - dre des}$

7
S $\text{po - ses, si - tu - te - po - ses sur la - feuil - le ten - - - dre des}$

7
c. et bc. $\text{po - ses, si - tu - te - po - ses sur la - feuil - le ten - - - dre des}$

9
Vln. $\text{ro - ses, Dans - l'es - pa - ce que tu par cours que tu par -}$

9
S $\text{ro - ses, Dans - l'es - pa - ce que tu par cours que tu par -}$

9
c. et bc. $\text{ro - ses, Dans - l'es - pa - ce que tu par cours que tu par -}$

11
Vln. $\text{cours. Ah - que - tes bon - joursont courts, que}$

11
S $\text{cours. Ah - que - tes bon - joursont courts, que}$

11
c. et bc. $\text{cours. Ah - que - tes bon - joursont courts, que}$

13
Vln. $\text{tes bon - jours sont courts!}$

13
S $\text{tes bon - jours sont courts!}$

13
c. et bc. $\text{tes bon - jours sont courts!}$



Concours du second degré

Rapport de jury

Admission

Leçon

Yves BALMER

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.

La leçon d'agrégation de musique constitue pour la plupart des candidats l'exercice le plus délicat des épreuves orales de l'agrégation interne, car le plus éloigné du quotidien du métier d'enseignant qu'ils exercent : une préparation adéquate peut toutefois permettre de présenter un exposé qui emportera la conviction du jury, ce que certaines excellentes prestations lors de la session 2014 ont largement prouvé. L'épreuve n'ayant pas été modifiée dans les dernières années, on renvoie pour les considérations générales au rapport précis de la session 2012, qui présente les enjeux fondamentaux de la leçon d'agrégation de musique, et les moyens de s'y préparer, ainsi qu'aux ajouts précieux du rapport 2013. Le présent texte apporte quelques conseils supplémentaires, émanant des remarques les plus fréquemment relevées par l'ensemble des membres des deux jurys de leçon lors de la session 2014.

La leçon d'agrégation de musique est un exposé d'une durée de trente minutes, dont la structure générale et l'organisation interne sont adossées à une problématique générale. Cette première étape de description, simple, nécessite quelques remarques, puisqu'une partie non négligeable des présentations ne correspond pas à cette définition.

Premièrement, l'organisation temporelle est importante : comme chaque année, quelques candidats terminent dix voire quinze minutes avant la fin de l'exercice lorsque d'autres concluent... leur première partie 27 ou 28 minutes après le début de l'exposé. Comme pour une séance de cours de 55 minutes, le candidat doit structurer son propos afin de le faire correspondre au temps imparti : il est possible d'organiser son temps au moment même de l'exposé en développant tel ou tel aspect de l'analyse, ou au contraire en étant moins généreux en temps consacré à la présentation d'exemples. Penser à concevoir un réservoir d'exemples facultatifs pendant la préparation, afin d'être capable d'ajuster le contenu au temps, est un moyen de parvenir à répondre au mieux à cette exigence. La capacité à s'adapter à des contraintes données, de même que les capacités de concision, d'efficacité et précision de la pensée dans un temps imparti sont considérées comme les reflets d'un haut niveau intellectuel : elles sont ce faisant valorisées par le jury.

Deuxièmement, l'organisation interne de la leçon pose fréquemment problème, à défaut d'être problématisée. Si l'on voit de plus en plus de leçons réussies, ce qui est à valoriser et à affirmer, il apparaît souvent que l'organisation interne ou la "problématique" choisie ne permettent pas de produire une pensée en mouvement, c'est-à-dire une progression de la réflexion. La formulation d'une question guidant tout l'exposé est un enjeu structurant de la leçon : on ne peut que conseiller aux candidats d'y consacrer un temps important, pour éviter des questions souvent lourdes, ou de s'interroger sur des évidences. Prenons pour exemple le dossier suivant, proposé lors de la session 2014.



Concours du second degré

Rapport de jury

Document 1 : Henri Matisse, <i>Étude pour Luxe</i> , calme et volupté, tableau conservé à New York, MoMA, (32.7 x 40.6 cm)
Document 2 : Charles Baudelaire, <i>Correspondances</i> , poème extrait des <i>Fleurs du mal</i>
Document 3 : Henri Duparc, <i>L'Invitation au voyage</i> , mélodie pour voix et piano, sur un poème de Charles Baudelaire, extrait des <i>Fleurs du mal</i>
Document 4 : Henri Dutilleux, « <i>Tout un monde lointain...</i> », concerto pour violoncelle et orchestre, IV. Miroirs
Références : M. Rostropovitch, violoncelle, S. Baudo, dir., Orchestre de Paris. Épigraphe portée en tête de ce mouvement : « Nos cœurs seront deux vastes flambeaux Qui réfléchiront leurs doubles lumières Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux » Charles Baudelaire, « <i>La mort des amants</i> », extrait des <i>Fleurs du mal</i> .

Répetons-le, car les prestations entendues montrent que cela est nécessaire : il n'y a pas une seule, ou une « vraie » problématique, qu'il faudrait « trouver ». La problématique est à *construire* en fonction des documents proposés. Ceux-ci permettent d'engager une réflexion sur tel ou tel aspect de la musique, et plusieurs réflexions sont souvent possibles, au-delà de ce à quoi le concepteur du sujet a pensé. Il n'en reste pas moins que certaines sont plus pertinentes que d'autres, trop larges, ou alors pas assez, pour permettre à la pensée de se déplier. L'un des candidats a énoncé en tête de son exposé la question suivante : « Peut-on affirmer que ces œuvres, partant toutes d'un même recueil de poésies de Baudelaire sur le thème du voyage, sont très différentes ? » Il ne s'agit pas de juger la personne qui a proposé cette question, mais de réfléchir à la manière de travailler pour améliorer la formulation des problématiques ; ce type de questionnement étant représentatif de nombreuses prestations. Un point positif : on entend que l'enjeu du sujet a été en partie compris (la relation complexe qui s'établit entre des œuvres musicales et la poésie de Baudelaire, comprise comme support de la création). Mais la formulation pose problème, car cette question n'est pas une problématique. Elle ne permet pas d'avancer dans la mesure où la réponse est évidemment positive : « ces œuvres sont-elles très différentes ? » Oui, assurément, nous pouvons l'affirmer, avant même d'avoir commencé ! Si l'enjeu d'une leçon est *in fine* de nous dire que la musique de Dutilleux et celle de Duparc sont « différentes », et « différentes » du tableau de Matisse, l'exposé n'apporte rien et enfonce une porte ouverte : une *description*, avant même l'étape d'analyse, nous montre a *minima* leur différence. Il s'agit donc d'un point de départ, et non d'arrivée.

Notons dans un premier temps que plusieurs termes de l'énoncé posent problème : « affirmer » est maladroit, car le but d'une leçon est de « prouver » quelque chose, au moyen d'une démonstration ; « partant » est un terme trop vague, il ne permet pas de saisir précisément la relation avec Baudelaire ; « différence » est également trop imprécis. Enfin, la thématique du voyage, mise en avant ici, est certes présente dans *L'Invitation au voyage*, mais rien n'indique qu'elle soit au cœur de l'épigraphe portée en tête du mouvement de Dutilleux, ni dans le poème *Correspondances* : l'affirmation de ce thème dès la problématique exclut de fait les autres directions des extraits poétiques proposés également dans le sujet.

Cette formulation ne conduit *in fine* à rien de précis, qui permette de saisir les objets à analyser dans leur singularité, ni à penser leur relation à Baudelaire.

Déplacer la question permet de concevoir un questionnement plus riche. Deux grandes questions pouvaient traverser l'exposé : celle de l'influence de Baudelaire dans la musique et les arts de la seconde moitié du XIX^e et du XX^e siècle, puis celle de la « correspondance » entre les arts, thème éminemment baudelairien s'il en est. De fait, on pouvait simplement annoncer une leçon autour de « L'imaginaire baudelairien et son influence dans la musique et les arts de la seconde moitié du XIX^e et du XX^e siècle ». Il pouvait ainsi s'agir de montrer comment la référence à l'œuvre de Baudelaire s'incarne dans trois œuvres très différentes (on peut l'affirmer d'emblée) : un tableau, deux œuvres musicales (une mélodie de la fin du XIX^e siècle, dans laquelle le poème est chanté, et « mis en musique » ; un concerto, où le poème n'apparaît qu'en exergue de la partition). On pouvait ensuite, à la lumière de l'analyse du poème *Correspondances*, et des subtils éléments de définition qu'en donne le poète, questionner et évaluer cette correspondance entre les arts, au travers de *L'Invitation au voyage*, poème avec lequel deux œuvres dialoguent (Matisse et Duparc), ou, plus généralement, au travers d'une mise en relation générale des œuvres du *corpus*.

Concours du second degré

Rapport de jury

Certainement en raison de cette difficulté à formuler un questionnement profond, plusieurs candidats se sont montrés en difficultés face des sujets dont le *thème* se donnait directement, et était jugé parfois trop simple ou évident : ce qu'il n'était en aucun cas. La profondeur de la réflexion et de la pensée ne provient pas de la difficulté de la mise en relation dans une leçon d'agrégation de musique, mais de la capacité à penser une thématique dans sa densité conceptuelle, dans sa densité temporelle et chronologique, dans ses possibles incarnations dans différentes expressions artistiques, selon diverses modalités esthétiques.

Plusieurs sujets cette année présentaient en effet des thématiques assez simples, qui ont pu trompeusement passer pour des sujets faciles. Un dossier était constitué autour du thème de l'hiver et du froid.

Document 1 : Caspar David Friedrich, <i>Winterlandschaft Mit Kirche</i> [Paysage d'hiver avec église], Références : Londres, The National Gallery, (32.5 x 45 cm), 1811

Document 2 : Claude Debussy, <i>Des pas sur la neige</i> , Références : Extrait des <i>Préludes</i> , Livre 1, pour piano

Document 3 : Henry Purcell, <i>King Arthur</i> , Références : Acte III, scène 2 : « Scène du froid », début. Deller Consort and Choir, Alfred Deller, dir. Avec texte en anglais et traduction française
--

Là encore, thématiser autour de l'hiver et du froid relevait de la telle évidence qu'il était nécessaire de déplacer la question pour s'interroger sur *la manière* dont ces œuvres travaillaient ce thème, dont les artistes intégraient cette thématique au sein de leur création. Il fallait en vérité interroger comment une notion aussi commune et en même temps aussi immatérielle, le froid, pouvait être transmis par la musique, à deux époques (XVII^e, XX^e siècle), dans des *genres* de nature différente, qui intègrent le paramètre textuel d'une manière radicalement différente. Il était de ce point de vue bienvenu de convoquer le débat opposant musique pure et musique à programme, afin de questionner *la possible prise en charge par la musique d'une description du froid*, plutôt que de prendre pour acquis que ces musiques représentaient l'hiver. L'analyse musicale de la scène du froid corrélée à celle du texte montrait un choix de *figuralismes*, ancrés dans la langue musicale de Purcell ; mais qu'en est-il de ces mêmes figures (chromatismes, répétitions...) dans un autre contexte ? La confrontation de ces conclusions avec l'analyse de la relation au sens mise en place par Debussy (qui choisit d'inscrire le titre après la fin de la pièce), imaginant des solutions harmoniques dans sa propre langue pour une possible représentation du froid, était particulièrement saisissante et fructueuse. En outre, l'analyse du tableau permettait de faire émerger des degrés de lecture variés, notamment le plan symbolique véhiculé par l'idée d'hiver et de froid.

Tout cela était matière à un très bel exposé d'esthétique, le sujet portait en lui des interrogations très profondes sur le sens de l'art, dans lequel un agrégatif pouvait montrer l'étendue de sa culture. Il était du reste plus que bienvenu, dans un tel sujet, d'intégrer à la réflexion des œuvres satellites, comme le *Voyage d'hiver* de Schubert, ou *L'Hiver des Quatre saisons*...

Lors de la session 2014, comme dans la précédente, le jury s'est montré particulièrement étonné du manque d'analyse des textes proposés. La mise à distance de la signification est préoccupante : sa place centrale dans le propos artistique empêche une compréhension fine des enjeux compositionnels (comment analyser un lied, une mélodie, un air d'opéra sans évoquer le texte ?) et, partant, de ceux de la leçon... Les analyses énoncées sont souvent trop littérales et descriptives. Des éléments de préparation dans cette voie s'imposent.

Concernant l'analyse musicale, mettons en garde les candidats, comme de multiples rapports avant celui-ci, contre la généralisation hâtive. Ceux-ci ont tendance à analyser les œuvres *par rapport* à des catégories toutes faites, représentées par des œuvres d'écoles, dont ils ont la sensation de maîtriser les codes. Telle fugue de Bach ou de Ravel sera ainsi analysée à l'aune d'un hypothétique modèle, l'analyse constituant alors pour la plus grande partie à mettre en évidence des écarts par rapport à ce modèle (jamais nommé). Or, ce type d'analyse, outre que son fondement est largement critiquable, ne produit rien s'il ne se fonde sur une connaissance large du répertoire et une mise en série d'un grand nombre de cas. Il n'est pas besoin de caractériser une fugue (ou une forme-sonate) par rapport à un modèle supposé pour l'analyser : c'est au contraire une caractérisation précise de la partition donnée à travailler qui est attendue.

Bien comprendre l'exercice et les attentes du jury est un premier pas indispensable pour réussir cette épreuve : le temps consacré à la lecture et l'analyse des rapports de jury n'est jamais perdu.

Concours du second degré

Rapport de jury

Direction de chœur

François MARZELLE

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

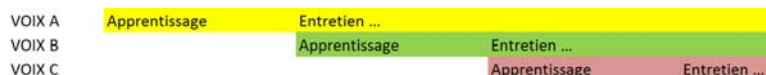
Les résultats obtenus lors de cette session témoignent d'un degré de formation globalement insuffisant et d'écart de niveau très importants entre les candidats. Fondé sur un certain nombre d'observations et de préconisations, ce rapport a pour vocation d'orienter les candidats vers une préparation plus efficace, en vue d'appréhender cette épreuve dans les conditions les plus favorables et sereines.

A. Se préparer à l'épreuve

Faisant appel à la musicalité, au chant, à la pédagogie et au relationnel, l'épreuve de direction de chœur permet d'apprécier les capacités d'un candidat à transmettre, par imitation, une polyphonie à trois voix et en proposer une interprétation. Les compétences techniques de base qu'elle convoque induisent une démarche préparatoire dont les contenus et la durée sont à déterminer en fonction de l'expérience de chacun. Si la meilleure formation réside bien sûr dans une pratique régulière de la direction, celle-ci se verra grandement optimisée par l'analyse de séquences de travail, filmées et organisées de préférence dans les conditions singulières du concours. Sans négliger l'importance d'un regard extérieur porté par les experts de la discipline, la posture réflexive doit se situer au cœur du processus d'amélioration. Ainsi émergera plus facilement la prise de conscience de carences techniques en chant, en gestique et jeu pianistique, toutes préjudiciables à la transmission d'un modèle de qualité. On ne saura trop insister sur l'importance que revêt également un excellent niveau de déchiffrage vocal sans lequel bon nombre de candidats se sont vu déstabilisés, voire contraints de recourir de manière excessive au renfort du piano. Envisagées sur le long terme, on rappellera enfin que la fréquentation et l'analyse des répertoires chorals les plus diversifiés en faciliteront grandement l'approche méthodologique et stylistique.

B. La gestion du «contre-la-montre»

Si la qualité musicale du modèle proposé et l'avancement de la partition vont en général de pair, il convient d'ajouter que la stratégie d'apprentissage élaborée durant la préparation (30') sera déterminante et d'autant plus efficace qu'elle prendra en compte **l'entretien de la mémoire**, aspect critique récurrent, dont le schéma ci-dessous permettra d'en mieux percevoir l'origine et d'envisager quelques éléments de réflexion (La disposition des voix A, B, C ne renvoie ici à aucun ordre vertical conventionnel)



Cette représentation, correspondant à l'étude successive des trois voix, du moins dans sa phase initiale, met en évidence l'inégalité du temps octroyé à chaque pupitre pour conserver la mémoire des mesures apprises. Il s'agit bien d'en trouver les contreparties et d'organiser, en conséquence, le parcours d'apprentissage. On regrettera cependant que cet entretien soit trop fréquemment omis par les candidats, délaissant parfois pendant plusieurs minutes ce qui aurait mérité d'être rapidement réinvesti en guise de complément et repère polyphoniques. Toutes les pistes permettant d'anticiper l'écoute d'une voix ou d'entretenir le matériau transmis doivent donc être explorées. L'apport du piano et/ou de la voix du chef multiplieront à bon escient



Concours du second degré

Rapport de jury

les combinaisons qui contribueront ainsi à reconstituer la pièce et en clarifier l'architecture dans l'esprit de choristes dépourvus, ne l'oublions pas, de la partition.

Méthode inappropriée ou modèle défectueux (justesse, intonation, rythme) sont le plus fréquemment à l'origine d'une perte de temps. Mais d'autres maladresses, accentuées par le stress, peuvent en être la source : textes ou éléments structurels retranscrits au tableau dont il ne sera fait aucun usage, consignes et explications confuses, notes données précipitamment ou dans un ordre perturbant (par exemple SAB au piano puis BAS au chant), incipit tronqué, partie exécutée vocalement sans que soit précisé le pupitre destinataire. On contrôlera également cette tendance contreproductive à vouloir « avancer » dans la partition, au détriment du temps de la consolidation. A l'opposé d'une course en avant, on suggèrera par exemple de ralentir le tempo pour contrôler la justesse, l'intonation, d'apprécier tel accord, telle dissonance. Ces focalisations aideront les choristes à mieux se situer dans la trame polyphonique. Rappelons enfin qu'en termes d'efficacité le caractère, le phrasé, la nuance et le timbre doivent s'inscrire dès la phase initiale de l'apprentissage et non a posteriori, « en urgence », au moment de la récapitulation opérée dans les dernières minutes.

C. Une gestique au service de l'interprétation

Les candidats paraissent souvent démunis dans ce domaine et l'on peut y déceler deux causes. La première, d'ordre technique, s'illustre dans les situations les plus diverses : bras mobilisé par la tenue de la partition ou collé au corps, gestes symétriques révélant une absence d'indépendance, mains « bavardes » qui parasitent l'information, incapacité à signifier l'anacrouse, respirations sonores ou départs verbalisés qui rendent caduque le rôle de la direction, battue trop basse ou masquée par le pupitre, instabilité métrique. Si ces erreurs, tics et maladresses peuvent aisément être corrigés, il convient surtout d'insuffler au rôle de la gestique sa légitimité première, à savoir la transmission d'une idée, d'une intention, d'une expression musicale. Force est de constater que les candidats, très attachés à la fidélité de reproduction du texte musical, en perdent de vue la dimension interprétative, qu'ils assument alors trop tardivement, comme nous l'avons déjà signalé. L'expérience prouve qu'un modèle appris de manière « désincarnée » sera toujours difficile à refaçonner chez le chanteur amateur.

D. Le piano, un soutien pour le chœur

Particulièrement propice à l'apprentissage d'œuvres de conception verticale et homorythmique, son usage ne doit rester qu'un appoint à la dimension harmonique qu'il révèle. Tel est le cas, par exemple, des parties écrites en nappes dont la mise en place peut s'avérer très fastidieuse hors de leur contexte polyphonique. Les pièces plus contrapuntiques solliciteront davantage l'habileté pianistique et la capacité de superposer sa voix à l'une ou l'autre des parties jouées. On déplorera que ces deux dernières compétences soient si peu développées ou mises à profit.

E. Remarques diverses

Toute formation en chant permet d'acquérir la conscience que la respiration influe de façon déterminante sur la qualité des attaques, du soutien, de la justesse, du phrasé. Elle contribue aussi en chant choral à la cohésion d'un pupitre. Le chef de chœur a donc la responsabilité d'en prévoir les placements au sein de chaque partie, d'en contrôler la bonne prise et de l'intégrer si besoin dans sa gestique. Il veillera notamment à la première inspiration, qui gagnera souvent à être « dirigée » hors tempo.

La gestique attachée aux départs mérite une attention particulière. Tout signal verbalisé, qui supplée souvent la défaillance d'un geste, est à éviter. Autre pis-aller, la respiration sonore du chef doit être proscrite



Concours du second degré

Rapport de jury

dès lors qu'elle instille une technique respiratoire dangereuse, particulièrement chez les choristes inexpérimentés.

Si la consigne verbale peut être justifiée en cours d'apprentissage, elle ne peut en aucun cas s'affranchir d'un modèle qui reste la référence première. On veillera, dans tous les cas, à garder la plus grande cohérence entre l'exemple proposé et la recommandation qui vise, théoriquement, à en parfaire l'interprétation.

Outre l'importance qui doit être accordée à l'articulation, notamment lorsque le texte se prête au jeu des sonorités, le jury appréciera tout effort concourant à la mise en valeur sémantique : ponctuations, césures, rapport texte-musique sont autant d'éléments qui mériteront d'être analysés et pris en considération.

Enfin, on attirera l'attention sur les risques inhérents à certaines mises en boucle, réalisées sous prétexte d'inscrire plus durablement dans la mémoire des interprètes telle phrase ou tel motif. Cette méthode présente souvent l'écueil de fixer des enchaînements mélodiques et harmoniques décontextualisés desquels il peut être difficile de se départir.

Le jury encourage vivement les candidats à entamer la préparation de cette épreuve par une lecture attentive des rapports antérieurs dont ils extrairont, à profit, une liste quasi exhaustive de recommandations. La direction de chœur reste un moment privilégié du concours ; elle est l'occasion de mettre en avant ses qualités artistiques et pédagogiques développées au travers d'un parcours musical et d'une pratique professionnelle. Épreuve exigeante sans aucun doute, qui impose aussi l'acquisition d'une technique vocale suffisamment solide et éprouvée pour que la transmission du répertoire choral qu'elle accompagne reste en définitive un plaisir partagé de tous.