

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

**SECRETARIAT GÉNÉRAL
DIRECTION GÉNÉRALE DES RESSOURCES HUMAINES**

AGRÉGATION

SECTION MUSIQUE

CONCOURS INTERNE – CAER

Session 2011

**Rapport de Monsieur Alban RAMAUT
Professeur des universités
Président du jury**

SOMMAIRE

Remarques générales et statistiques	3
Composition du jury	5
Épreuve d'harmonisation	6
Épreuve de commentaire	9
Épreuve de dissertation	14
Épreuve de direction de chœur	16
Épreuve de leçon	19

REMARQUES GENERALES ET STATISTIQUES

Alban Ramaut

Le jury de la session 2011 a connu plusieurs modifications dans sa géométrie, relativement à l'année précédente. Pour mémoire le jury 2010 était – directoire compris –, constitué de 14 membres ; il l'a été de 16 pour la session 2011.

D'autre part, ce rapport porte sur des épreuves d'une orientation qui n'est plus, et sur des natures d'épreuves qui ont été méticuleusement revisitées par le ministère de l'éducation nationale.

Ainsi le rapport concernant la leçon, s'il reste d'actualité pour le prochain oral, se distingue de celui concernant l'harmonisation qui se trouve en revanche être moins strictement en phase avec les nouvelles directives. Cependant, il subsiste toujours quelque chose à puiser dans les remarques pédagogiques des correcteurs, car ils ont pu observer durant leur travail les aspects qui réunissent les difficultés, ainsi que les lacunes, ou encore les errances méthodologiques.

Pour les lecteurs de ce préambule, je souhaite vivement qu'ils soient convaincus que leur métier consiste à transmettre la faculté de savoir écouter, savoir s'écouter et savoir se faire écouter.

Un conseil du président du jury, par conséquent : faites de la musique de la manière la plus assurée. Chantez juste et clair, cela sera toujours profitable ; sachez dans le détail ce que vous chantez, comme paroles et comme musique.

Écoutez de la musique avec une oreille éveillée, décloisonnez vos jugements, mais sachez avoir toujours un vocabulaire précis et adapté pour désigner les objets de vos discussions. Un langage approprié et la conscience chronologique seront toujours, en effet, des certitudes qui pourront vous aider face à des questions changeantes dans leurs formulations et à des confrontations inédites ou inattendues de documents.

Souvenez-vous enfin que les questions contiennent leurs réponses, mais que le professionnalisme consiste à éveiller le goût de la culture et, surtout, à entretenir celui du mystère imprescriptible de l'art.

Il y a donc toujours, lorsque l'on considère l'objet du débat, une manière de le servir qui est celle aussi de le respecter.

*

I Statistiques concernant les effectifs du concours

Effectifs	Agrégation interne	CAER
Candidats inscrits	189	29
Candidats présents	94 = 49,74% des inscrits	15 = 51,72% des inscrits
Candidats admissibles	22 = 23,40 % des présents	4 = 26,67 % des présents
Candidats admis	08 soit 36,36% des admissibles	1 soit 25% des admissibles

II Statistique au niveau des moyennes du concours

A] Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Nature des moyennes	Agrégation interne	CAER
Moyenne des candidats ayant concouru	06,94/20 (94 candidats)	05,68/20 (15 candidats)
Moyenne des candidats admissibles	10,10/20 (22 candidats)	09,47/20 (4 candidats)
Barre d'admissibilité	09/20	09/20

B] Moyenne portant sur le totale des épreuves de l'admission

Nature des moyennes	Agrégation interne	CAER
Moyenne des candidats ayant concouru	07,72/ 20 (22 candidats)	08,56/20 (04 candidats)
Moyenne des candidats admis	09,94/20 (10 candidats)	11,50/20 (01 candidats)
Barre de la liste	09,04/20	10,71/20

C] Moyenne portant sur le total général du concours : admissibilité + total de l'admission

Nature des moyennes	Agrégation interne	CAER
Moyenne des candidats ayant concouru	08,51/20	08,87/20
Moyenne des candidats admis	10,16/20	10,71/20

COMPOSITION DU JURY

RAMAUT Alban Président	Professeur des universités
HERTU Pascale Vice-présidente	Inspecteur d'Académie – Inspecteur Pédagogique Régional
BARDOT Jean-Marc	Professeur agrégé d'éducation musicale
BLAN-CANTY Florence	Professeure agrégée d'éducation musicale
CASTANET Pierre-Albert	Professeur des universités
CAZAUX Chantal	Professeure agrégée détachée à l'université
DELANNOY Sylvine	professeure agrégée d'éducation musicale
FABRE Florence	Maître de Conférences
FLOQUET Christophe	Professeur agrégé d'éducation musicale
GARDE Julien	Professeur agrégé détaché à l'université
HURPEAU Laurent	Professeur agrégé détaché à l'université
GUITTARD Inès	Professeure agrégée monitrice allocataire
LE DIAGON Xavier	Professeur agrégé d'éducation musicale
OTTO Nathalie	Professeure agrégée détachée à l'université
PÉLAPRAT Emmanuel	Professeur agrégé détaché à l'université
RIGAUDIÈRE Pierre	Maître de Conférences

ÉPREUVE D'HARMONISATION

Innès GUITTARD

Généralités

Le sujet proposé cette année était un choral dans le style de Bach. Si l'épreuve d'harmonie a été dans l'ensemble mieux réussie que celle de dissertation, rares ont été les réalisations véritablement satisfaisantes. Le jury attendait, *a minima*, un parcours tonal clair et des cadences correctement entendues. Or, force est de constater que de nombreux candidats éprouvent encore des difficultés à *entendre* ce qu'ils écrivent et ne maîtrisent pas les règles harmoniques les plus fondamentales (que de quintes ou octaves parallèles, de sensibles et septièmes doublées ou non résolues, de retards et septièmes non préparés, de quintes ou quarts à vide, et même d'accords incompréhensibles dans un cadre tonal...). Par ailleurs, le jury a déploré, dans de nombreuses copies, un défaut évident de connaissances stylistiques.

À l'inverse, les meilleures réalisations conjuguèrent un savoir-faire technique, une maîtrise du style et une sensibilité musicale (quel bonheur, pour le jury, lorsque transparaît un souci de beauté sonore...).

Analyse

Un choral

Qu'on nous pardonne ce truisme : le choral est une œuvre chantée ! Il est donc vivement recommandé de prêter attention à la prosodie. Impossible, par conséquent, de n'écrire que la moitié d'un mot (-lein), de prononcer deux syllabes sous une seule note (al-lein sous une noire par exemple), ni d'omettre le texte, purement et simplement.

Le parcours tonal

Le choral proposé permettait de moduler dans presque tous les tons voisins de si mineur (ré majeur, la majeur, fa dièse mineur, mi mineur). Il était donc inutile de s'évertuer à rester en si mineur, au prix d'une harmonisation pour le moins incongrue.

Ainsi, au début de la cinquième période, le la bécarré aurait dû alerter les candidats. Certains n'ont pas hésité, après une cadence en si mineur, à effectuer un enchaînement à caractère modal, le *la* (mes. 9) étant harmonisé par un accord de fa dièse mineur, et le ré (croche) par un accord de si mineur (ce qui donne V minorisé=>I en si mineur). D'autres se sont crus en sol majeur, oubliant visiblement la présence du do dièse. Certes, il existe des sonorités modales dans les chorals de Bach, mais de là à utiliser le mode de fa... La solution la plus simple était une harmonisation en ré majeur, le do dièse en croche étant une note de passage.

À ce sujet, on regrette que beaucoup de candidats ne sachent pas moduler. Rappelons donc que l'on trouve dans les chorals de Bach essentiellement deux types de modulation :

- directement lorsqu'il s'agit d'une modulation au ton relatif (ex : I au ton principal => V au ton relatif => I au ton relatif)
- par degré commun pour toute autre modulation.

NB. Le III^e degré peut parfois faire office de degré commun (voir choral n° 274, mes.1, 389 *Choralgesänge*, édition Breitkopf¹). La plupart des candidats ne savent cependant pas utiliser ce type de modulation et emploient le III^e degré à tort et à travers, sans moduler. Même remarque en ce qui concerne le V^e degré minorisé (voir choral n° 115, mes. 3).

Les cadences

Il existait souvent plusieurs cadences possibles. En voici quelques exemples :

- période n° 1 : cadence parfaite en ré majeur ou ½ cadence en si mineur ;
- période n° 2 : cadence parfaite en si mineur ;
- période n° 3 : ½ cadence ou cadence imparfaite en fa dièse mineur. Cette cadence semble avoir désarmé nombre de candidats et a donné lieu à des réalisations étonnantes, sinon farfelues : un accord de la majeur ou de fa dièse mineur sous les trois premiers temps de la mesure 6, des accords chiffrés +6, 6/4 ou +4 sur le dernier temps de la période (ce qui revient tout simplement à supprimer la cadence), etc. ;
- période n° 4 : ½ cadence en la majeur ou cadence parfaite en si mineur ;

¹ Dans ce cas, III est chiffré 6 et précédé d'un I^{er} degré à l'état fondamental. Or, III correspond au relatif majeur de *la* mineur (do majeur). L'enchaînement I⁵=>III⁶ s'entend donc en réalité comme un enchaînement VI⁵=>I⁶ en do majeur.

- période n° 5 : cadence parfaite en ré majeur ou ½ cadence en si mineur ;
- période n° 6 : ½ cadence en si mineur ;
- période n° 7 : cadence parfaite en si mineur.

Il était bien-sûr conseillé, pour éviter toute monotonie, de varier les types de cadences et les tons. Il aurait de plus été judicieux de réutiliser certaines tournures cadentielles et accords typiques du choral. Est-il besoin de rappeler que le II^e degré chiffré 6/5 précède très souvent une cadence parfaite, ou que la 7^e de l'accord de dominante n'est généralement pas plaquée directement (elle est souvent amenée par une note de passage dans un mouvement ascendant, ou est elle-même passage dans un mouvement descendant) ?

Questions stylistiques

Ce qui nous amène à notre dernier point. Certaines réalisations témoignaient d'une méconnaissance totale du style, voire d'une parfaite ignorance des caractéristiques les plus fondamentales du choral ; entrées décalées, unissons ou bien voix d'altos, ténors et basses en blanches ou en rondes étaient donc à proscrire absolument.

Plus généralement, on constate que la plupart des candidats ont traité ce texte comme un « devoir d'harmonie » et non comme un choral. En découlait une écriture parfois laborieuse et dépourvue de contrepoint.

Le sujet offrait pourtant la possibilité d'utiliser avec élégance des notes étrangères, et ce parfois très facilement. Par exemple :

- il est toujours possible, pourvu que cela n'engendre pas des parallélismes, d'ajouter une note de passage entre deux notes distantes d'une tierce. Par exemple à la basse, entre un I^{er} et un VI^e degré à l'état fondamental. De la même manière, un mouvement de tierces entre deux voix est chose très fréquente ;
- il est également très simple d'émailler la réalisation de quelques retards, notamment les retards chiffrés 9 ou 5/4. Nous invitons encore une fois les candidats à lire, jouer au piano, chanter, écouter les chorals afin d'observer comment Bach les utilise. Le retard de la tierce de l'accord de dominante (retard 5/4) est pour ainsi dire canonique et pouvait ici être employé ;
- la mélodie de choral offrait un exemple de passage sur le temps mes. 5 (2^e temps : *la* est passage, *sol* dièse est la note réelle). Il était bien sûr possible d'adopter un rythme harmonique plus rapide, et de considérer *la* et *sol* dièse comme des notes réelles (beaucoup de candidats ont vu là un emprunt à la majeur), mais cela conduisait à une harmonie moins intéressante. Dans tous les cas, un passage sur le temps crée une sonorité intéressante et expressive.

En revanche, le premier *do* dièse de la mesure 1 et le *si* de la mes. 10 sont des notes réelles, et non des broderies tronquées, ne serait-ce que parce que les mélodies de choral sont une très large majorité constituées exclusivement de notes réelles et de notes de passage. Dans le même registre, les candidats devraient savoir que certains accords sont à éviter. Rappelons notamment qu'il vaut mieux utiliser un +6/3 qu'un +6 et que la quinte diminuée n'apparaît généralement qu'en contretemps.

Conclusion

La marche à suivre

1° analyser le texte. Cela suppose d'entendre les modulations, d'identifier les articulations (cadences), et le cas échéant, les notes réelles et les notes étrangères, la forme. Cette première étape est primordiale : ne pas hésiter à y passer du temps.

2° réaliser les cadences, et déceler à quel endroit exactement le texte module.

3° réaliser chaque période de manière à ce qu'elle s'enchaîne à la période précédente.

4° introduire du contrepoint.

5° Relire, écouter intérieurement. Beaucoup de fautes sont dues à l'inattention et pourraient être évitées (parallélismes, mauvaises doublures, notes à mouvement obligé non résolues, etc.)

Il ne s'agit évidemment pas là d'un plan strictement chronologique, *sauf* en ce qui concerne les deux premiers points et le dernier. Trop de candidats en effet se lancent sans réflexion préalable dans une réalisation note à note, sans aucune vision d'ensemble et le plus souvent se fourvoient dans une impasse. Il est alors difficile de revenir en arrière et d'entendre une nouvelle harmonisation.

Quelques conseils

Il est très difficile de passer un concours du niveau de l'agrégation lorsque l'on enseigne déjà, et le jury en est parfaitement conscient. C'est pourquoi nous conseillons aux candidats de se préparer le plus tôt et le plus régulièrement possible. Lire de la musique, la jouer, la transposer, l'analyser, la réécrire, l'apprendre, constitue un excellent moyen de réussir cette épreuve, et ne peut de toute façon

qu'être profitable à l'enseignant ; la réalisation de textes de styles divers n'est possible qu'à cette condition.

Statistiques

Notes	Agrégation interne	CAER-PA
≥ 1 et < 3	9	4
≥ 3 et < 5	21	2
≥ 5 et < 7	19	3
≥ 7 et < 9	22	3
≥ 9 et < 10	9	1
≥ 10 et < 11	7	0
≥ 11 et < 12	4	0
≥ 12 et < 13	5	1
≥ 13 et < 14	3	0
≥ 14 et < 15	1	0
≥ 15 et < 16	0	0
≥ 16 et < 17	0	1

ÉPREUVE DE COMMENTAIRE

Pierre-Albert Castanet

L'épreuve de commentaire comporte un caractère particulier : elle surprend par la rapidité avec laquelle la séance se déroule. Après avoir rappelé la conception générale de cette épreuve d'écoute ainsi que le sujet de la promotion 2011, nous partirons de la séance d'examen pour développer les compétences attendues et donner quelques conseils de préparation et de rédaction.

Conception globale de l'épreuve

En deux heures, trois commentaires de fragments d'œuvres ou d'opus entiers (n'excédant pas quatre minutes chacun) doivent être rédigés et argumentés de manière analytique, esthétique mais également solfégique (avec des relevés précis).

Il est procédé pour chaque fragment à trois écoutes successives séparées par un intervalle de trois minutes. A la fin de la troisième écoute de chacun des deux premiers fragments, le candidat dispose de vingt minutes pour rédiger son commentaire. Au terme de la dernière écoute du dernier fragment, cette durée de vingt minutes est augmentée dans la limite de l'horaire global imparti à l'épreuve, permettant ainsi au candidat d'affiner son argumentation commentée. Le candidat peut donner à son écrit l'orientation de son choix pour chaque fragment. Le candidat est autorisé à prendre des notes pendant l'audition (durée : deux heures). Précisions que pour la session 2011, les trois commentaires étaient non identifiés et qu'aucune orientation pédagogique n'était imposée.

Les extraits proposés à la session de commentaires de 2011

1. Jean-Sébastien Bach : 1^{er} mouvement de la *Sonate en trio* n°4 en mi mineur BWV 528 - Adagio-Vivace (2'18) pour hautbois d'amour, violon-alto et basse continue (version initiale écrite pour orgue) CD Philips, page 10 – Interprètes : H. Holliger, hautbois d'amour ; T. Zimmermann, alto ; C. Jaccottet, clavecin ; T. Demenga, violoncelle.

2. Claude Debussy 2^{ème} des *Trois chansons de Charles d'Orléans* : « Quand j'ai ouy le tambourin » (1'49) pour chœur mixte et contralto solo (le tout a cappella). CD FNAC music, page 2 – Interprètes : B. Vinson, soliste et l'Ensemble vocal Jean Sourisse

3. John Cage *Sonate n°2* pour piano préparé (2'02)
CD Naxos, page 2 – Interprète : Boris Berman

Éléments d'évaluation :

1. **Jean-Sébastien Bach**, 1^{er} mouvement de la *Sonate en trio* n° 4 en mi mineur - BWV 528 - *Adagio-Vivace*

- Informations générales :

Cette sonate appartient à un ensemble de 6 sonates BWV 525 à 530. Au départ « sonate en trio » pour orgue, à deux claviers et pédalier, composée dans les premières années de son arrivée à Leipzig entre 1723 et 1729 pour son fils Wilhelm Friedmann. Elle compte trois mouvements de type vif-lent-vif à l'italienne. L'écriture évoque clairement celle des sonates à deux violons et basse continue (imitations, mouvements parallèles, dialogue des dessus...). Proche, dans le caractère, des *Concertos brandebourgeois* et du *Concerto italien*, ce premier mouvement se présente comme une transcription de la « *Sinfonia* » de la *Cantate* BWV 76 (1723) où les 3 voix étaient réparties entre le hautbois d'amour, la viole de gambe et le continuo.

Après l'écoute, le jury pouvait attendre certains éléments de base, comme :

- Tonalité : Mi mineur
- Temps : 2 *tempi* qui s'enchaînent (adagio, vivace) avec des métriques différentes (4/4 pour l'*Adagio* et 3/4 pour le *Vivace*) + coda (à la rythmique ralentie)
- Structure : 2 parties très distinctes
 - I. *Adagio* de 4 mesures ayant le rôle d'un prélude, pose le mi mineur et amène l'esprit de la dominante (si mineur)

II. *Vivace* en si mineur, s'apparente à une fugue dont le sujet présente des motifs syncopés et des éléments brodés en doubles croches

- Écriture et caractères :

Adagio lyrique ; mélodie (construite sur la double figure de l'arpège ascendant de mi et d'un intervalle de 7^{ème} descente) exposée successivement de l'aigu au grave aux 3 voix (1^{ère} entrée sur mi, 2^{ème} sur si et 3^{ème} sur mi). Opposition dans l'écriture : austérité des 4 premières croches et ornements, suavité du reste de la ligne.

Vivace dynamique, porté par la rythmique stable de la basse continue (croches et noires) ; mobilité tonale (si mineur, la mineur, mi mineur, fin émaillée par une tierce picarde (accord de mi Majeur) ; différents plans sonores : le bicinium des 2 dessus très imbriqué en questions/réponses... et la basse continue.

- Orientations possibles :

Variété d'écriture, ornements baroques, maîtrise du contrepoint / Genre de la sonate en trio / interprétation (ici instruments modernes), flexibilité des coloris instrumentaux, originalité du timbre du hautbois d'amour (en la) souvent utilisé chez Bach dans les passions ou les cantates pour sa sonorité couverte et douce (plus chaude et feutrée que celle du hautbois).

2. **Claude Debussy**, 2^{ème} des *Trois chansons de Charles d'Orléans* (« Quand j'ai ouy le tambourin sonner »)

- Informations contextuelles :

Cycle de trois chansons pour chœur mixte *a cappella*, écrit entre 1898 et 1908 sur des poèmes de Charles d'Orléans : la 1^{ère} en 1898, « Dieu ! qu'il la fait bon regarder ! » Très modéré - soutenu et expressif (sol majeur) ; la 2^{ème} en 1908 « Quand j'ai ouy le tambourin sonner » Modéré (fa dièse mineur) et la 3^{ème} en 1898 « Yver, vous n'estes qu'un villain » - Alerté et gai (mi mineur). A la charnière des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, cette période est celle où Debussy fait des recherches pour retrouver la forme et l'esprit des œuvres françaises anciennes et classiques qu'il admirait.

Après l'écoute, le jury pouvait attendre certains éléments de base, comme :

- Tempo modéré ; mesure à 3/4 ; fa# mineur

- Formation : vocale *a cappella* mais avec des parties divisées (2 parties d'altos ou de contraltos, 2 de ténors et 1 de basse voire 2 à la fin)

- Plans sonores et écriture :

deux parties distinctes :

- une mezzo soprano chante le texte : écriture mélodique ; échelle initiale inspirée du pentatonisme oriental, ambitus contenu, contour simple et fermé, peu de recherche rythmique.

- le chœur accompagne sur des « la, la, la » très élaborés : écriture à teneur rythmique ; chacune des voix montre un rythme précis qui s'organise sur les 4 mesures d'introduction. Cet accompagnement évoque la scansion d'un tambourin.

- Texte : Il y avait au moins quelques mots à relever : « quand j'ay ouy le tambourin sonner pour s'en aller » (répété 3 fois, ce qui pouvait indiquer 3 strophes dans le poème), « il est trop matin... »

- Structure :

La forme schématique est ABA' : le très modéré central est accompagné bouche fermée sauf une partie de basses (ce que reprend Debussy pour la conclusion)

- Orientations possibles :

Jeux de contrastes / apparente simplicité / traitement particulier du genre de la chanson polyphonique plus proche de la mélodie accompagnée / référence au passé / rapport tradition/modernité.

3. **John Cage**, *Sonate n°2* pour piano préparé

- Informations générales :

Après des pièces isolées écrites dès 1938 (dont certaines servaient à accompagner des chorégraphies), John Cage a composé entre 1946 et 1948 un cycle de pièces pour piano préparé intitulé *Sonates et Interludes*. Grâce à la déformation des sons due à la préparation du piano (vis, clous, gommes, papiers, verres... insérés dans les cordes), des commentateurs ont parlé d'un « orchestre de timbres » et même évoqué des sonorités exotiques rappelant celles du gamelan de Bali ou de Java. John Cage, quant à lui, voulait exprimer les « émotions » de la tradition esthétique de l'Inde. Conçues en un seul mouvement (comme chez Scarlatti), les *Sonates pour piano préparé* montrent une écriture assez raréfiée, quasi monodique, avec de fréquentes interruptions de discours.

Après l'écoute, le jury pouvait attendre certains éléments de base, comme :

- Tempo modéré : moderato 120 à la noire ; rythmique générale avec pulsations régulières
- Plans sonores : contrastes *fortissimo* / *pianissimo* (FF / pp) ; présence de voix principale et de voix secondaire
- Écriture : charpentée en deux grandes parties, la pièce est fondée sur l'idée de répétition
 - Au niveau macro formel : barres de reprise après chaque grande partie
 - Au niveau micro formel : répétitions de cellules rythmiques identiques
- Ornementation : comme pour l'écriture clavecinistique baroque, à noter l'usage de valeurs courtes, d'objets sonores non résonants, d'appoggiatures, de broderies, de trilles, d'arpèges et de guirlandes de doubles croches.
- Contraste entre phases homorythmiques et phases où la superposition de figures irrationnelles est de mise.
 - Éléments rythmiques communs entre la première et la seconde partie (A et B). Sans parler de carrure, on peut presque penser parfois à la notion dialectique d'antécédent et de conséquent (dès le début de la pièce).
- Structure :
 - AA - BB : A pouvant se composer de A1 et A2, et B de B1 et B2 (éventuellement, sentiment de *codetta* dès le trille de l'avant-dernière mesure de la sonate).
- Orientations possibles :
 - Simplicité formelle / référence à la percussion, coloris instrumental exotique, rapport tradition/modernité, sonate contemporaine, musique de danse...

Les erreurs à éviter et les compétences attendues

Le commentaire d'écoute, tel qu'il se déroule durant l'épreuve, ne laisse guère le temps à la réflexion démesurée : 40 minutes par extrait - auditions comprises - soit 20 minutes de rédaction, ce qui implique un passage quasi instantané à l'écriture (il faut travailler le réflexe). En cela, il diffère fondamentalement de la dissertation traditionnelle (dans ce cadre, le jury a tenu à apprécier à leur juste valeur l'aisance, la clarté et l'organisation de certaines copies). Mais le principal écueil ne réside pas dans la présentation générale, il se situe dans l'absence de réactivité aux divers extraits proposés (palette historique et stylistique allant de Bach à Cage). Plus précisément, c'est la faiblesse de l'analyse auditive qui est en cause, à moins - comme il arrive fréquemment - que les candidats oublient les notes prises lors des auditions, ou ne sachent pas en tirer profit, auquel cas il s'agit d'un problème de méthodologie. Néanmoins, tonalités, mesures, rythmes, hauteurs sont trop souvent inexacts, voire foncièrement inexistantes (des exemples sur portées comme dans le commentaire rédigé).

Comment peut-on ne pas déterminer le nombre de voix polyphoniques dans le premier extrait ? Cela n'est ni plus ni moins ce que l'on attend d'une classe de collège ! Ne pas relever l'apparement fugué dans la sonate de J.-S. Bach, c'est aussi bien avouer une faiblesse de niveau d'étude et de culture musicale (somme toute inacceptable à l'Agrégation). De la même façon, contresens historique (Moyen Age pour la pièce vocale de C. Debussy) ou contrevérité analytique (bande magnétique et cymbalum pour la pièce de J. Cage) dévaluent irrémédiablement tout commentaire. D'où le nombre important de copies butant sur le passage de la moyenne.

En définitive, ce qui doit transparaître dans l'épreuve de commentaire, c'est avant tout l'affirmation d'une personnalité musicale cultivée (cet accomplissement se réalise au-delà des heures d'enseignement, au fil des années précédant la préparation au concours). Il implique l'enrichissement incessant et sans faille du bagage personnel (toutes époques, tous lieux, tous genres, tous styles confondus), la maturation et l'approfondissement des connaissances théoriques et techniques acquises à l'université.

En fait, partant de l'extrait entendu, le candidat doit en proposer les caractéristiques prégnantes, l'amenant à un développement esthétique, historique, stylistique voire pédagogique, si l'extrait s'y prête.

Chaque copie a été évaluée selon des critères précis se référant aux compétences :

- techniques et d'écoute musicale (relevés solfégiques de thème, d'échelle, d'intervalle récurrent, d'harmonie, de degrés pôles, de rythme, de formule d'accompagnement, d'enchaînement de modulations, de cadences...)

- analytiques et argumentatives (formation, caractère, traitement des timbres, écriture, espace sonore, tempo, métrique, rythmique, structure, construction, rapport musique-texte...)
- esthétiques et culturelles (genre, école, compositeur, datation d'époque...)
- syntaxiques (style, vocabulaire choisi et adapté selon les différentes esthétiques...), orthographiques, méthodologiques (construction du discours, plan, choix d'une problématique) et traduisant la personnalité du candidat (références singulières, éventuelle mise en regard pédagogique...).

Les écueils à surmonter et les conseils de préparation

Cette épreuve nécessite une solide préparation car le candidat doit, dans un temps très court, écouter, analyser, synthétiser et restituer au plus près un extrait musical ; la simple description basique, linéaire, des éléments entendus étant à proscrire. Il est préférable que le commentaire s'appuie sur une problématique et soit présenté en respectant un plan (dans ce sillage, l'introduction et la conclusion sont indispensables à l'équilibre du commentaire).

Gardez à l'esprit que ce concours interne valide aussi des aptitudes pédagogiques, l'organisation ainsi que la clarté du discours, les entrées choisies, les mises en perspectives reflètent les capacités (et la personnalité) du candidat à mettre un extrait musical en valeur comme il pourrait le faire devant une classe. Une des difficultés est de trouver l'équilibre entre les différents critères d'évaluation. Il ne s'agit ni d'une épreuve de dictée musicale ni d'un exercice de dissertation avec citations choisies et grands développements. Dans cet examen, l'oreille musicale doit être pertinente, la seule ouïe devant rester au service de l'analyse et de l'argumentation.

Par ailleurs, le manque de préparation, les nombreuses étourderies et la part de précipitation sont sans doute les causes des nombreux écueils constatés dans certaines copies :

- Les faiblesses d'analyse complètent alors un constat généralement primaire éclairé de peu d'argumentations... L'écrit de 2011 a mis en valeur un manque général de méthodologie du commentaire d'écoute : plan absent du commentaire comme de l'œuvre analysée (la pièce de J. Cage était fondée sur un schéma simple de type AA BB – quasiment personne ne l'a relevé) ou manquant de pertinence (élément descriptif : « l'extrait commence, puis, ensuite, enfin... », « une note est fréquemment tenue à l'un des deux instruments »)...
- La rédaction distraite de la copie entraîne approximations, oublis et répétitions. Les examinateurs ont ainsi noté un manque crucial de vision globale. Ils ont déploré l'absence de recul du candidat (même si l'épreuve est rapide). Ils ont relevé très peu de travail autour de la forme et de la structure, beaucoup d'erreurs autour des timbres (hautbois, basson pour hautbois d'amour ; violon ou violoncelle pour l'alto chez J.-S. Bach. Pour la pièce de J. Cage, les références étaient assez étonnantes (ensemble de percussions, musique électroacoustique...).
- Quand ils existaient, le jury a lu des relevés musicaux très approximatifs (thèmes sans armure ni barre de mesure aux rythmes incomplets, erreurs de métrique, cadences erronées, mélodies improbables...). Pour la pièce chantée de C. Debussy, très peu de remarques concernaient le texte (partie incontournable pour une œuvre vocale surtout ici assez évident : texte en vieux français accompagné par des onomatopées).
- A noter des traits de confusion esthétique comme des incohérences historiques (pour le C. Debussy, « style proche de Monteverdi, peut nous permettre de définir une période comme le Moyen Age », « peut-être du XXème siècle ou de la Renaissance » ou encore « identification complexe car à la fois moderne et proche des troubadours »...). Le jury a eu à faire avec des appropriations fantaisistes traduisant des faiblesses de références en matière de culture musicale générale (pour la sonate en trio de J.-S. Bach : « c'est un concerto grosso », un « divertissement de la Renaissance » ou encore pour la sonate de J. Cage : « musique à la fonction rituelle, musique traditionnelle japonaise, musique avec électronique », ou encore « les trilles font penser à une page de Satie »). Le jury a dénombré moult expressions non claires ou propos illogiques (« pièce atonale mais parfaitement pulsée » pour Cage ou « les onomatopées rappellent le style de la gavotte » pour Debussy).
- Sans parler des erreurs de vocabulaire ou d'orthographe qui déprécient le propos général : « cordes frappées, tirées », « temps strillé », « Joseph Haynd », « Maurice Ohanna », « Nicolas Cage »...

Au regard de ces réalités inadmissibles, la relecture de la copie reste indispensable. Le candidat doit gérer le « tempo » de l'épreuve... écoutes, prises de notes solfégiques et schémas analytiques, rédaction organisée, calligraphie correcte et correction *in fine* doivent être prises au sérieux. La maîtrise du commentaire passe par la méthodologie qui, sans être systématique, doit être personnalisée en fonction des points forts de chacun et appropriée aux différentes esthétiques

musicales présentées. Elle permet d'acquérir des réflexes d'idées et d'écriture, de palier les omissions et les approximations, d'éviter l'écoute scrupuleusement descriptive et d'échapper au hors sujet.

En résumé, pour cette épreuve qui demande sans doute le plus d'automatisme, de rapidité et de méthode, il convient de rappeler que l'évaluation terminale se fait en fonction de critères distincts et précis :

Techniques : relevé de rythme, hauteur, tonalité, mode...

Analytiques : genre, forme, écriture, mode de jeu, timbre, texte...

Esthétiques : rapports à l'histoire, à l'époque, au compositeur, aux autres arts...

Méthodologiques : syntaxe, orthographe, vocabulaire précis et approprié...

ÉPREUVE DE DISSERTATION

Jean-Marc Bardot

La dissertation, depuis tout temps, constitue une épreuve-phare du concours de l'agrégation, et l'importance qui lui est donnée ne signifie nullement qu'elle se résume en un étalage d'une somme de connaissances. Si nul ne peut dissenter sur un sujet mal maîtrisé, de nombreux autres facteurs de réussite de cette épreuve entrent également en ligne de compte, parmi lesquels l'esprit de synthèse et d'organisation des connaissances qui reste primordial. Toute dissertation doit être en effet précisément en relation avec le sujet proposé. Or de trop nombreux candidats, dans l'incertitude d'une bonne compréhension de celui-ci, s'en remettent au traitement de la thématique générale d'où il est issu. En aucun cas cette pratique ne peut aboutir à un résultat satisfaisant puisque la thématique travaillée au cours de la session constitue un cadre général, une culture de référence suffisamment vaste pour susciter une grande richesse et variété d'axes de réflexion. Le sujet proposé le jour de l'épreuve en est un. Il s'agit donc de trier, classer, retenir ou au contraire écarter des éléments de connaissance afin de cerner au plus près le sens du sujet.

La compréhension de la phrase de Daniel Charles fut un premier écueil à surmonter :
« La révolution musicale provoquée par les Viennois au début de ce siècle nous a appris combien la dépendance du musicien à l'égard des normes esthétiques reçues pouvait non pas s'atténuer mais au contraire s'accroître, à la mesure même de la liberté que le compositeur se donnait de choisir et de poser ses propres règles. »

Dans cette phrase, la révolution viennoise ne constituait qu'un catalyseur à la réflexion de Daniel Charles. Aussi pouvait-elle être un point de départ de la réflexion du candidat, mais elle n'aurait pu être l'objet central de la dissertation.

L'idée était que si la révolution induit une certaine recherche de liberté, elle ne signifie nullement l'abandon des normes esthétiques. Au contraire, l'assimilation d'un système de pensée que la révolution combat semble donc nécessaire pour pouvoir le dépasser, voire l'annihiler. John Cage par exemple, dans son usage du silence, s'est défendu de proposer une esthétique d'opposition, mais plutôt d'approfondissement de postulats que les normes esthétiques avaient peu à peu mis en place. Ainsi Anton Webern avait organisé le silence en le traitant comme un phénomène positif en tant qu'élément de construction de l'œuvre.

Aucune dissertation entièrement centrée sur la Révolution Viennoise n'était donc recevable, pas davantage d'ailleurs que sur la postmodernité, dont l'ouvrage de référence donné en note de bas de page citait le terme.

Par ailleurs, quelques candidats se sont heurtés à la signification de certains mots cités tels que « musicien », lequel, apposé à « compositeur », semblait suggérer une distinction à ne pas négliger. Or s'il n'est pas choquant qu'un candidat pose la question de l'identité du « musicien » en question (terme cité dans la phrase), sa réflexion doit en revanche le ramener vers le point de départ c'est-à-dire le « compositeur », qui finalement est à la source de tout phénomène musical. D'autant plus que la phrase orientant d'emblée le sujet à partir de la "Révolution Viennoise" nous paraît lever l'ambiguïté car les Viennois qui ont fait la révolution musicale sont assurément des compositeurs. Le « musicien » est donc bien le « compositeur » et l'on aurait du mal à comprendre en quoi l'interprète ou l'auditeur (en tant que « musiciens ») « dépendent d'autant plus de la norme esthétique que le compositeur est libre d'établir ses propres règles » !

Il est donc de première importance de resituer les termes dans leur contexte, faute de quoi le contresens est inévitable, et l'objet de la discussion inutile.

Une dissertation bien menée doit apporter le plus de clarté possible dans le cheminement et l'enchaînement des idées. Pour ce faire, il s'agit de constamment repenser l'articulation des idées avec les exemples qui les étayaient. Or nous avons constaté avec dépit cette année encore que si quelques copies souffrent d'un manque notoire d'exemples à fournir pour étayer les idées, d'autres en regorgent (d'exemples), souvent donnés « gratuitement » sans que l'on puisse clairement les rattacher à une idée préalable. Ou bien le catalogue d'exemples est parfois si important que la réflexion qui les sollicite est depuis longtemps oubliée. Des renvois ponctuels à l'idée de départ s'avèrent donc nécessaires. On oublie également trop souvent que si chaque exemple apporte une

illustration de l'idée générale avancée, elle offre également par son unicité une nuance particulière qu'il est parfois utile de préciser. Là encore, un équilibre reste à trouver entre le trop et le trop peu !

D'un point de vue plus général, il paraît utile de rappeler quelques usages à observer et écueils à éviter :

- l'introduction doit exposer clairement la problématique qui sera discutée et argumentée, et peut éventuellement – ne serait-ce qu'en filigrane – annoncer brièvement le plan qui sera suivi
- le corps de la dissertation doit suivre le plan évoqué dans l'introduction : en effet le cheminement des idées conduit parfois dangereusement à s'écarter de l'idée de départ
- les exemples musicaux et citations de textes – en nombre limité – doivent être minutieusement choisis et ne peuvent en aucun cas être exposés gratuitement sous la forme d'un catalogue
- la conclusion ne doit pas se présenter comme un résumé du corps de la dissertation, mais doit exposer le point d'aboutissement de la réflexion et éventuellement ouvrir sur de nouvelles perspectives
- la syntaxe et l'orthographe doivent être irréprochables. Ils sont garants d'une lecture fluide et aisée dans le maniement d'idées souvent complexes
- la maîtrise du temps imparti est essentielle à une dissertation équilibrée dans ses différentes parties.

Statistiques :

Concours public :

Nombre et pourcentage de candidats ayant eu une note	
entre 0/20 et 6/20	40 (43 %)
entre 6/20 et 10/20	37 (39,78 %)
entre 10/20 et 14/20	13 (13,97 %)
entre 14/20 et 16/20	3 (3,22 %)

Concours privé :

Nombre et pourcentage de candidats ayant eu une note	
entre 0 et 6/20	9 (60 %)
entre 6/20 et 10/20	6 (40 %)

ÉPREUVE DE DIRECTION DE CHŒUR

Xavier le Diagon

Conditions générales de l'épreuve

(durée de la préparation : trente minutes ; durée de l'épreuve : vingt minutes ; coefficient 2).

Le texte à 3 voix mixtes (soprano / alto / baryton) que le candidat tire au sort peut appartenir à des styles, époques et genres diversifiés. Il peut être en français ancien ou moderne, anglais, italien, allemand ou encore latin. S'il n'est pas en français, le candidat dispose d'une traduction.

La préparation dure 30 minutes dans une salle équipée d'un piano.

Le candidat est ensuite conduit devant un petit ensemble vocal d'étudiants en musicologie, composé cette année de 3 soprani, 3 alti et 3 barytons. Pour l'aider, un piano, un tableau avec des feuilles de papier, un feutre sont mis à sa disposition. Il peut ainsi noter les paroles s'il juge le texte trop difficile à mémoriser. Il peut également utiliser un diapason pour faire travailler le chœur pendant les 20 minutes qui lui sont imparties. Il gère son temps comme il le souhaite. Cette année, le jury a jugé utile de le prévenir lorsqu'il lui restait 2 minutes avant la fin de l'épreuve.

Préparation (30') et organisation de l'épreuve

Pendant la mise en loge, le candidat doit repérer tous les éléments lui permettant de justifier son choix musical : époque, compositeur, titre, texte, tempo, écriture harmonique ou contrapuntique, etc... éléments dont il peut paraître souhaitable de faire part aux choristes avant de présenter la pièce vocalement. Eventuellement, il peut être intéressant de jouer les trois voix au piano.

Le candidat choisira le passage qu'il souhaite faire travailler, sans pour autant chercher à éviter un passage difficile, ce qui n'échappe pas aux membres du jury. Il déterminera la longueur du passage qu'il pourra faire travailler en 20 minutes, sachant qu'il lui faudra peut-être, en fonction de la réponse du chœur, raccourcir l'extrait pendant l'épreuve. Mieux vaut prévoir plus que pas assez, et éviter ainsi de rester sur un passage trop court pendant toute la durée de l'épreuve sans plus savoir quoi dire, et se contenter de faire répéter le chœur sans rien proposer de plus musicalement. Même si le travail dans le détail est très intéressant, il est frustrant pour le chœur, et pour le jury, de devoir se contenter de 4 mesures.

Le candidat prendra soin de ne pas se tromper de clé en lisant la partition. Cette année, un candidat a donné l'exemple aux voix d'hommes en clé de *fa* alors qu'elle était écrite en clé de *sol*. Une telle erreur n'est pas pardonnée surtout lorsque le candidat ne réagit pas à la curiosité harmonique qui en découle lorsque les trois voix sont associées !

Le candidat déterminera, pendant sa préparation, la longueur des fragments qu'il fera travailler en évitant qu'ils soient trop courts. En effet, un saucissonnage excessif ralentit l'apprentissage, multiplie le travail des enchaînements, empêche les chanteurs d'avoir une idée globale de la phrase musicale. A l'inverse, des fragments trop longs obligent à prolonger trop longtemps le travail d'une seule voix au détriment des autres qui attendent.

Il faut plutôt prévoir l'ordre d'apprentissage des voix en fonction de l'œuvre proposée, pour aborder dès que possible le travail polyphonique. Une pièce harmonique nécessite de préférence un travail à partir de la voix grave tandis qu'une pièce en imitations implique de suivre plutôt l'ordre des entrées.

Le candidat déterminera également les difficultés que le chœur et/ou lui-même risquent de rencontrer : difficultés d'intonation, respirations, départs, gestique...

Cette préparation est évidemment indispensable à la bonne réalisation de votre travail. Cependant, pendant l'épreuve, la réactivité du candidat par rapport à la réponse du chœur est essentielle, et il pourra être amené à modifier ce qu'il a prévu. C'est l'expérience de la direction de chœur qui permet de faire de nouveaux choix en temps réel, et cela ne s'acquiert pas en quelques semaines. On ne peut que conseiller un entraînement très en amont avec les élèves ou avec un ensemble amateur tout au long de l'année de préparation du concours.

Attitude pendant l'épreuve

Une chose à ne pas oublier : il faut établir un contact avec le chœur, il sera votre miroir durant cette épreuve. Être à l'aise devant un groupe que l'on ne connaît pas, qui plus est en situation de concours, n'est pas donné à tout le monde, tout dépend de son caractère, mais certains points se travaillent et

d'autres s'installent avec l'habitude. Cette épreuve se prépare donc sur une longue période. Un candidat qui ne s'entraînerait que quelques jours ou quelques semaines en espérant « limiter les dégâts » s'exposerait à une vive déception.

Si votre engagement musical est total dès l'apprentissage, celui du chœur le sera tout autant. Le candidat souriant, avenant voire complice de l'ensemble vocal obtiendra plus aisément l'adhésion des chanteurs. Certes, il s'agit d'un concours et donc de conditions de travail particulières, mais soyez dynamique dans votre attitude générale, donnez les exemples musicaux et les consignes avec conviction. Soyez exigeant et enthousiaste, vous êtes là pour montrer vos qualités de chef et partager un moment de musique avec le chœur, le résultat vocal ne pourra en être que meilleur. Les chanteurs présents étaient, cette année encore, sérieux et attentifs aux moindres exigences des candidats. Ces derniers disposaient donc d'un « outil » de qualité pour montrer leur savoir-faire.

L'épreuve ne dure que 20 minutes, il convient donc d'être efficace et d'éviter quelques écueils qui font perdre un temps précieux :

Proposition d'une méthode d'apprentissage par imitation

Le travail de préparation ayant été fait soigneusement, vous faites apprendre sa partie à l'une des voix. Lorsque le résultat vous convient, elle rechant pendant que vous chantez la deuxième voix. La deuxième voix au point, vous associez les deux puis chantez en même temps la troisième. Celle-ci travaillée, vous associez les trois voix, les équilibrez, améliorez quelques détails et poursuivez avec le fragment suivant. Vous prenez soin de faire travailler les enchaînements entre les fragments, ce que certains candidats oublient de faire malheureusement. Vous poursuivez ainsi l'apprentissage jusqu'à la fin de l'extrait choisi, si possible. A vous de surveiller le temps qu'il vous reste et de prévoir les minutes nécessaires pour améliorer la qualité musicale. Terminez l'épreuve par un filage de l'extrait réalisé, en proposant au chœur de chanter debout. Pendant tout ce travail, l'usage du piano pourra être une aide précieuse, pour préciser une ligne mélodique, rattraper des hésitations, apporter un soutien harmonique, sans pour autant en abuser.

Réactivité, choix

Comme nous l'avons déjà signalé pour la mise en loge, pour l'apprentissage par imitation, le choix de la longueur des fragments est important. Evitez l'apprentissage par incises trop courtes. Rien n'est plus fatigant et frustrant pour le chœur qu'un apprentissage par deux mesures comme nous l'avons vu trop souvent. De plus, les chanteurs n'ont pas de vision globale de la phrase, cela complique la mémorisation et oblige à travailler plus d'enchaînements.

Il est essentiel que vous soyez réactifs par rapport à la réponse du chœur. Si le choix que vous avez fait en loge ne vous permet pas d'obtenir le résultat attendu, modifiez-le en temps réel. Si, au contraire, un fragment vous paraît un peu court et que le chœur vous semble mémoriser facilement, modifiez également votre choix. Vous devez trouver le juste équilibre qui vous permet de gagner le plus de temps possible afin de présenter un extrait assez long dans lequel vous aurez montré votre maîtrise des techniques d'apprentissage, votre réactivité par rapport au chœur, votre musicalité. Cependant, il est inutile de poursuivre un apprentissage alors que le début de l'extrait travaillé n'est pas au point. N'oubliez pas que vous serez jugé sur la qualité musicale de votre travail, ce serait une erreur de se contenter d'une polyphonie approximative pour présenter un extrait plus long.

Vous devez alterner le travail des différentes voix et le travail polyphonique afin que chaque pupitre ait le moins de temps de pause possible. Il faut en effet maintenir leur concentration pendant toute la durée de l'épreuve. Apprendre des phrases trop longues à une voix, puis deux et ne vous soucier de l'existence de la troisième voix qu'au bout de 15 minutes, est un mauvais choix. Nous avons vu, trop souvent encore, les candidats s'attarder sur les deux voix de femmes et ne faire travailler les barytons qu'à la fin de leur épreuve !

L'exemple vocal devra, bien sûr, être de qualité (justesse, timbre, phrasé, musicalité...). Plus votre exemple sera précis, moins vous aurez à donner de consignes parlées, ce qui sera, une fois encore, un gain de temps non négligeable.

L'utilisation du clavier

Peu de candidats ont utilisé le piano autrement que pour donner les notes de départ. Une seule candidate a interprété, en guise d'introduction au travail, l'extrait proposé, réduisant les trois voix avec musicalité, ce qui a présenté l'avantage de donner aux chanteurs un aperçu du résultat final attendu.

La plupart choisirent de délaissier le clavier, préférant travailler seulement avec la voix, ce qui n'est pas impossible si la méthode est si efficace que l'utilisation du piano est superflue.

Néanmoins, le candidat doit être prêt, si les besoins s'en font sentir, à utiliser le clavier, pour soutenir harmoniquement, jouer une voix pendant que le chœur en chante une autre, relancer une partie défaillante, voire introduire l'extrait ou accompagner le chœur si c'est nécessaire, etc. Il est possible à tout chef ne possédant pas un niveau de piano lui permettant d'interpréter les grandes œuvres du répertoire, de travailler cet instrument pour répondre à ces besoins, ne serait-ce par exemple que pour être capable de jouer une partie avec un phrasé proche de celui de la voix et une belle sonorité, ou d'accompagner le chœur avec simplicité.

La gestique

Un minimum de technique de direction est essentiel. Un geste précis associé à la respiration est un atout pour guider les choristes, maîtriser les départs, particulièrement dans les passages contrapuntiques.

Etre capable de battre la mesure à la main droite et d'indiquer des nuances, phrasés et respirations à la main gauche est un minimum.

Conclusion :

Les candidats peuvent travailler l'apprentissage par imitation de façon régulière en cours ou avec la chorale de leur établissement. Pour être dans des conditions plus proches du concours, l'idéal est de diriger un chœur amateur. Dans tous les cas, on ne peut que conseiller aux candidats de suivre des cours de direction.

Quelques données chiffrées pour la session 2011

Eventail des notes /20	Nombre de candidats
De 0 à 4,5	5
De 5 à 9,5	14
De 10 à 14,5	4
De 15 à 20	3

Moyenne de l'épreuve : 8,38/20

Note la plus basse : 02/20

Note la plus élevée : 16/20

ÉPREUVE DE LEÇON

Chantal Cazaux

I. Présentation de l'épreuve de Leçon

A Le texte réglementaire

« Cette épreuve comporte un exposé de synthèse fondé sur l'analyse et la mise en relation de trois documents identifiés, de diverses natures, dont une partition, un enregistrement audio ou vidéo ; le troisième document pouvant être, notamment, un texte littéraire, un écrit sur la musique, un document iconographique ou multimédia.

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

Pendant la préparation et durant l'épreuve, le candidat dispose d'un clavier et du matériel nécessaire à l'exploitation des documents proposés.

Durée de la préparation : six heures. Durée de l'épreuve : cinquante minutes (exposé : trente minutes ; entretien : vingt minutes). Coefficient 2. »

B La spécificité de cette épreuve

1. Etre et savoir...

L'épreuve de Leçon, dans sa définition actuelle, suppose au candidat une excellente culture d'ordre général aussi bien qu'artistique et musical. L'un de ses buts étant de mettre en relation les arts et les esthétiques, ainsi que les évolutions qui les ont animés, des repères historiques précis mais aussi subtils sont nécessaires – culturels et intellectuels comme géopolitiques ou sociaux.

La Leçon est par ailleurs une épreuve où le candidat doit faire passer sa pensée en s'appuyant – notamment – sur des exemples musicaux. Si ladite pensée doit donc être claire et structurée en plus d'être riche et personnelle, elle met aussi en jeu des compétences musicales (piano, chant) qui révèlent le musicien derrière le professeur et le communicant... Les profils très hétérogènes sont ici désavantagés, de l'excellent technicien qui démontre sa maîtrise du clavier sans proposer de réflexion organisée, à l'orateur qui déroule flatteusement sa pensée mais s'avère être un piètre musicien...

Rappelons enfin que le coefficient de l'épreuve de Leçon est égal à celui de l'épreuve de Direction de chœur. Chance ou malchance pour les candidats, ceci exclut toute supériorité de la première sur la seconde, et unit ces deux épreuves d'admission dans la nécessité d'une *présence*, d'une *attitude*, d'une *voix*, et d'une *maîtrise* de son geste intellectuel et physique.

2. Une préparation à long terme

Les candidats à l'agrégation interne doivent mettre à profit leur *maturité* intellectuelle. Cette dernière suppose qu'ils ont passé plusieurs années à s'ouvrir au monde et à enrichir les repères premiers acquis « jadis » à l'université – ou ailleurs. Littérature, essais (en cultivant si possible les sciences humaines dans leur diversité, et les disciplines scientifiques dont les champs de pensée peuvent les recouper), expositions, concerts, culture cinématographique... sont les multiples pistes à suivre à long terme. Si la logistique à mettre en œuvre est parfois lourde pour cela, il ne faut pas oublier que cet enrichissement servira autant à préparer le concours qu'à nourrir de l'intérieur une pratique professionnelle.

Il faut aussi maintenir vivantes des activités musicales : une pratique instrumentale (et une pratique du clavier qui en fasse, au moins, plus un allié qu'un ennemi...) et une pratique vocale de niveau technique (justesse et timbre) fiable, ainsi qu'une régulière mise à jour des connaissances musicologiques (lectures, connaissance du répertoire à enrichir).

On conseillera également aux candidats de *s'entraîner* spécifiquement à l'épreuve de Leçon : se préparer entre collègues – par exemple avec les sujets listés ici ou dans les rapports précédents –, faire des exposés en conditions de *timing* et devant un auditoire, s'enregistrer pour s'améliorer, apprendre à manipuler les logiciels d'édition sonore.

II. Méthodologie de l'épreuve de Leçon

A Méthodologie de la préparation

1. Les outils de travail

Une seule salle de mise en loge est attribuée à l'ensemble des candidats. L'audition et le chant sont donc impérativement intérieurs. Le clavier et l'ordinateur sont tous deux reliés à un casque d'écoute.

L'ordinateur de la salle de mise en loge et celui de la salle d'épreuve sont équipés des mêmes logiciels (Powerpoint et Audacity). La salle de mise en loge permet en outre de scanner et imprimer des documents. Une clé USB vierge est fournie au candidat afin qu'il puisse transférer ses documents de travail sur l'ordinateur de la salle d'épreuve.

Comme chaque année, il est recommandé de n'utiliser Powerpoint que de façon justifiée : si l'on sait le manipuler avec aisance, et si l'on sait en faire un outil de présentation originale et personnelle. Mais s'il s'agit de faire défiler les titres des parties de l'exposé... son apport ne se justifie guère, et le temps passé là aurait pu servir à autre chose.

2. « *Lectio* (< *legere*) : 1. Cueillette, 2. Lecture, 3. Choix »

L'étymologie latine du mot « leçon » révèle tous les sens de l'exercice : il faut recevoir les trois documents dans leur nature, leur identité, leur surprise même ; les déchiffrer, les comprendre et les interpréter ; puis sentir ce qui résonne entre eux, qui fait sens, et repérer les indices de cette résonance.

Ceci suppose d'abord de s'approprier les documents ainsi que les notions historiques et esthétiques qu'ils convoquent, grâce à des outils de réflexion adaptés. Parmi ces outils, **l'analyse** doit être maniée à juste dose : une partition d'orchestre de trente pages et une partition pour piano de quatre pages ne s'appréhendent pas de la même manière, et ceci est vrai dans d'autres disciplines – un détail d'œuvre graphique ne s'analyse pas comme un polyptyque fourni dans son entier, un essai littéraire comme un texte bref, un extrait de deux minutes comme un *concept album* intégral... Dans un cas, le jury attendra une analyse fouillée, dans l'autre, une analyse plus globale (ce qui n'élude tout de même pas d'avoir repéré un plan tonal d'ensemble, un élément de langage saillant ou une forme clairement reconnaissable !). Soulignons au passage que la majorité des candidats oublie de prendre en compte l'aspect *littéraire* des textes proposés, et en évoque bien plus volontiers le fond que la forme. Oubli toujours regrettable, que l'on soit face à un poème, un extrait de roman, ou un essai esthétique. Beaucoup de candidats omettent aussi de prendre en compte toutes les implications d'un document : un air d'opéra est un extrait d'œuvre *théâtrale* qui met en jeu des *personnages* qui chantent un *texte* signifiant... ; une bande-annonce est un document *commercial* qui *monte* des *extraits* d'une œuvre à venir... ; *etc.*

Autre outil à mettre en jeu : **la perspective** et la contextualisation – le poids historique ou symbolique d'une œuvre, ou d'un type d'œuvre, en un temps ou un lieu donné ; les prémisses dont elle peut être le développement logique ou les ramifications qu'elle engendrera ; les catégories de pensée qu'elle convoque ou combat, *etc.* La Leçon suppose donc aussi (voire surtout) de savoir prendre de la distance par rapport aux documents, d'exercer un regard critique (au sens premier). Un texte esthétique, une œuvre artistique, peuvent avoir été représentatifs d'une époque ou d'un courant en étant avant-gardistes alors et datés aujourd'hui... Le jury attend du candidat un recul et une connaissance suffisamment profonde de l'histoire des idées pour être capable de jauger du regard à appliquer – le cas échéant, le second degré peut être utile ! La même remarque est valable concernant le croisement des documents, leur confrontation. L'intérêt de leur rapprochement tient plus souvent dans leurs différences que dans leurs points communs, et tout mettre sur le même plan revient à appauvrir la réflexion en réduisant sa profondeur de champ. On a vu cette année un candidat qui, face à la *Mort d'Isolde* et à l'*Hymne à l'amour*, a cru bon de souligner les points communs de langage entre Wagner et la chanson réaliste (dans les deux cas, des violons, *etc.*), ce qui ne permettait pas d'aller bien loin dans le « choc des mondes » que suggérait leur mise en relation...

C'est en faisant ainsi une « mise au point » sur chaque document – mise au point le plus souvent guidée par les deux autres documents, chacun pouvant fonctionner comme le révélateur d'un aspect particulier de son voisin – que le candidat pourra saisir **la problématique** qu'ils suscitent tous ensemble. Et, comme dans la Dissertation, celle-ci ne prétend pas à l'universalité ! Il faut fuir la tentation de bâtir une vaste Galerie de l'évolution (du monde, de la musique...), se méfier des problématiques faussées qui laissent de côté un document et ou le font rentrer de force dans leur jeu. Mieux vaut chercher à formuler une question circonstanciée et véritablement interrogative – plutôt qu'un titre-thématique qui n'engage pas de dialectique propre.

3. Préparer l'exposé

Vient le moment de bâtir un plan qui tente de répondre à la question posée en utilisant les différents documents et leurs différentes facettes comme autant d'arguments : il faut alors réutiliser selon un

juste dosage l'analyse préalablement effectuée, prévoir quand et comment tel exemple issu de tel document viendra soutenir telle idée avancée. La nature même de l'exercice interdit le plan linéaire (trois parties, trois documents), qui est en soi contradictoire avec l'idée de mise en relation des documents. C'est à l'intérieur de chaque partie que la pensée doit circuler d'un document à l'autre – de façon logique et filée, non pas gratuite.

Une fois le **plan détaillé** établi, il est indispensable de **le minuter** – les minutages ici proposés sont évidemment approximatifs :

- Introduction : présentation des documents, annonce de la problématique induite et de la question « soulevée » (4')
- Trois parties (voire deux, c'est plus rare), chacune ayant son intitulé (dont il faudra expliciter le positionnement à l'intérieur de la problématique générale) et son dégradé de sous-parties articulées (3 x 7' par exemple). Chaque sous-partie ayant une argumentation reposant sur tels et tels exemples : à structurer et minuter également ! [N.B. N'oubliez pas qu'une grande partie du jury découvre le sujet au moment où vous le lui remettez : s'il peut s'approprier rapidement les documents du fonds commun, ceux moins connus lui sont une surprise ; il faut donc doser l'aspect « extraction chirurgicale » des exemples et, parfois, avant de zoomer sur un détail, présenter plus globalement son contexte.]
- Conclusion : proposer une réponse à la problématique et, pourquoi pas grâce à un indice présent dans l'un des documents, offrir une ouverture, un prolongement, *etc.* (3-4')

Il est indispensable de s'entraîner mentalement à cet exposé au moins une fois vers la fin de la mise en loge, pour en vérifier la fluidité et le *timing*. Les 6 heures de temps de préparation doivent le permettre. Il ne s'agit évidemment pas de faire ensuite son exposé chronomètre en main, mais d'avoir mesuré en amont les proportions et le débit de son discours et de sa pensée, afin d'éviter les désagréables surprises de temps mal géré.

Notamment, il faut **préparer la présentation des exemples** interprétés ou diffusés : dans le cas des exemples audio ou vidéo, les monter soigneusement ou au moins en repérer le minutage exact de début et de fin ; dans le cas des exemples joués et/ou chantés, les répéter au clavier et au casque (petit conseil pour le chant intérieur : toujours s'entraîner à penser et mimer les paroles, même si l'on n'émet aucun son).

→ Enfin, les 6 heures de préparation doivent aussi vous préparer à... être en forme pour l'exposé. Si vous pouvez consacrer +/- 3 h 30 à l'appropriation des documents et de leurs enjeux, +/- 1 h à l'énonciation de la problématique et à l'élaboration d'un plan, +/- 1 h encore à la préparation technique des exemples et à la simulation de l'exposé, il vous reste au moins 20 minutes (idéalement, avant une ultime simulation) pour vous reposer, loin des documents et de vos notes, sans casque ni ordinateur ni clavier, et grignoter les provisions que vous n'aurez pas manqué d'apporter afin de ne pas enchaîner préparation et passage le ventre creux et le mental aux abois.

B Méthodologie de l'exposé

Triple objectif : *faire sens, selon les règles, et de belle manière*. C'est-à-dire : suivre le fil logique de sa pensée, en sachant gérer son temps et ses outils techniques, le tout avec personnalité. Ceci correspond aux défauts les plus souvent relevés : « mais où veut-il (-elle) en venir ?! », ou « déjà 20 mn, et on est toujours dans la première partie... », ou bien encore « que tout cela semble lui être indifférent ! »

Souvent, la clé est dans les exemples, qui *structurent* l'exposé autant qu'ils *l'agrémentent*. Il faut soigner l'entrée et la fin des extraits audio et vidéo, leur niveau sonore ; être soi-même un interprète sensible et convaincant, soigner sa position au piano, sa musicalité pianistique et vocale. Toujours, respecter l'émotion potentielle des exemples, ne pas les objectiver froidement lorsqu'ils ne s'y prêtent pas. Le jury espère toujours une belle Leçon qui va le convaincre – et pourquoi pas le toucher ! Mais toujours aussi, éviter de glisser à la démonstration technique hors sujet. A l'extrême opposé, faut-il encore rappeler ici que l'exactitude des exemples est un pré-requis de base, et que chanter faux, rythmer inexactement, jouer avec des fautes et sans même les corriger, sont des lacunes techniques réhébilitaires – qui plus est, pour un professeur en exercice !

Enfin, ne perdez pas de vue que cette épreuve d'admission à l'Agrégation interne est une Leçon au sens magistral et non scolaire ou pédagogique. Le jury n'attend pas que vous vous adressiez à lui comme à une classe du secondaire, encore moins que vous l'orientiez vers des catégories de réflexions spécifiques à la pédagogie musicale. Ceci constituerait un contresens complet quant à la nature de l'épreuve. Par ailleurs, le jury espère toujours être surpris par une idée, ravi par une démonstration, convaincu par un raisonnement, séduit par une manière de voir, en d'autres termes : il

a *a priori* confiance dans votre aptitude à déployer 30 minutes d'une réflexion maîtrisée et enrichissante – une « belle Leçon » qu'il est prêt à recevoir !

C Leçon = Exposé + Entretien !

Il ne semble pas inutile de rappeler que le descriptif officiel de l'épreuve de Leçon contient un exposé ET un entretien. L'entretien fait donc partie de l'épreuve, pour le meilleur et pour le pire... Certains exposés de bonne tenue se délitent dans les lacunes au moment de l'entretien, d'autres plus liquides y trouvent leurs points d'appui, leur capacité à rebondir et à se structurer : dans tous les cas, la note obtenue par le candidat est bien celle de sa Leçon (exposé + entretien), non pas celle de son exposé seul.

Et l'entretien est utile ! Le jury ne pose pas de question-piège : il cherche à approfondir un point que vous avez laissé trop flou, à confirmer ou infirmer une impression que vous avez donnée, à aiguiller une idée que vous avez lancée dans la mauvaise direction... Pourtant, tout arrive. Certains se croient omniscients et réagissent avec emportement, sur le mode « mais enfin, puisque je vous l'ai déjà dit ! » (!). D'autres se croient pris au piège, et perdent leurs moyens au lieu de compter sur un échange verbal constructif. Si le candidat veut bien imaginer que le jury n'est pas un *ennemi*, alors il mettra à profit les questions pour saisir les perches tendues, affiner une idée émise un peu trop globalement, réorienter sa problématique s'il s'aperçoit soudain (cela arrive !) qu'elle était hors sujet – le tout sans panique, mais dans le dialogue.

III. L'épreuve 2011

A Remarques du jury

Pour la session 2011, le jury a malheureusement constaté un niveau de réflexion très faible, des exposés ternes dans leur forme comme dans leur fond – sauf exception, bien sûr –, des lacunes techniques inacceptables de la part de professeurs en activité (qu'est-ce qu'un ton homonyme ? la pédale *tre corde* ?) et, plus largement, des lacunes de culture qui laissent pantois (la référence picturale à Ophélie, ignorée...). S'il a été parfois « étonné », c'est – avec bonheur – par les progrès de certains candidats et candidates par rapport à leur prestation des sessions précédentes, preuve d'un travail qui avait porté ses fruits.

Comme pour toutes les épreuves du concours, la confession – organisée dans l'après-midi qui suit la proclamation des résultats – est un moment précieux où le candidat peut interroger les membres de son jury de Leçon sur leurs impressions détaillées et recevoir leurs conseils pour s'améliorer. Même s'il est difficile de se libérer pour cette journée, il faut essayer de le faire, les appréciations individualisées sont toujours importantes.

B Exemples de sujets et quelques pistes pour leur problématique

Partition	Document audio	Document 3
• F. Liszt, <i>Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia</i>	C. Monteverdi, « <i>Ecco l'altra palude</i> » (Speranza, Orfeo), <i>L'Orfeo</i>	A. Schönberg, « Des rapports entre la musique et le texte (1912) », <i>Le Style et l'idée</i> [texte]
Rapports musique/texte, musique vocale/instrumentale, <i>seconda prattica</i> et ses implications, poème symphonique, traitement du texte dans une partition symphonique...		
• L. van Beethoven, <i>Egmont</i> , n° 8	A. Berg, <i>Wozzeck</i> , II-4 et III-3	B. Edwards, <i>Breakfast at Tiffany's</i> , scène d'Audrey Hepburn chantant à sa fenêtre [vidéo]
Musique intradiégétique et extradiégétique, mélodrame, didascalies, réalisme, réalisme stylisé, fosse/plateau/coulisses/bande-son...		
• W. A. Mozart, <i>Sonate pour violon et piano n° 25 K 377</i> , <i>Andante</i>	Danse des garçons, <i>umtshosho</i> , tradition Xhosa, Afrique du Sud	C. M. R. Leconte de Lisle, 4 ^e <i>Pantoun malais</i> extrait des <i>Poèmes tragiques</i> [texte]
Périodicité/répétition, danse/chorégraphie, structure/forme, forme fixe ou à contrainte (pantoun)...		
• C. W. Gluck, « Les Dieux » (Chœur final), <i>Iphigénie en Tauride</i>	R. Strauss, <i>Elektra</i> , scène finale	A. Palladio, la Villa Capra dite Villa Rotonda [iconographie]
Référence à l'Antique, Renaissance/classicisme/post-romantisme, épure/idéal, cosmogonie/divin/mythologie, jeu sur l'accord parfait majeur/mineur, tragédie grecque, catharsis...		

• O. Messiaen, <i>Messe de la Pentecôte</i> , III-IV	S. Reich, <i>Different trains</i>	O. Messiaen, « Conférence de Bruxelles » [texte]
Rythme, modes rythmiques, répétitif, boucle... Ou pourquoi pas : Inspiration XX ^e siècle, nature/homme, foi/post-Seconde guerre mondiale, Adorno...		
• A. Lloyd Webber, <i>The Phantom of the opera</i> , chanson-titre	J. Offenbach, <i>Les Contes d'Hoffmann</i> , finale III	G. Leroux, <i>Le Fantôme de l'opéra</i> , chap. VIII, extrait [texte]
La voix comme enjeu dramatique/narratif, mortel/esthétique, démoniaque/maléfique, sensuel/sexuel/amoureux...		
• C. Debussy, <i>Berceuse héroïque</i>	B. Evans, <i>Peace Piece</i>	P. Delaroché, <i>La Jeune Martyre</i> [iconographie]
Mort/sommeil/paix/guerre, berceuse/balancement/eau, citation (<i>Brabançonne</i> , Ophélie...), modalité, atonalité, improvisation, répétitions		
• F. Schubert, <i>Auf dem Wasser zu singen</i>	F. Liszt, <i>Auf dem Wasser zu singen</i>	P. Szendy, <i>Ecoute. Une histoire de nos oreilles</i> , extrait [texte]
Transcription, procédés, appropriation, langage/écriture, enjeu de la virtuosité dans une transcription...		
• G. Scelsi, <i>Quattro pezzi su una nota sola</i> , II	G. Grisey, <i>Partiels</i>	H. Dufourt, « Musique spectrale », <i>Musique. Pouvoir. Écriture</i> [texte]
Timbre/spectre, musique spectrale, fondamental/harmonique/partiel/formant, Modes de jeu, transitoire d'attaque, micro-intervalles, acoustique...		
• J. Styne, <i>A Little Girl From Little Rock</i>	J. Hartway, <i>City Sketches</i> , V	W. Allen, <i>Manhattan</i> , Générique / chapitre 1 (« New York ! »)
Jazz +/- stylisé, country, <i>musical</i> , standard, cadence, concerto, improvisation musicale/littéraire, processus de composition. Et/ou : <i>melting pot</i> musical/social, villes liées à genres ou styles musicaux (New York, Detroit), populaire/savant, ville/individu, aventure moderne...		
• R. Strauss, <i>Ariane à Naxos</i> , extrait du Prologue	W. A. Mozart, <i>Idoménée</i> , Scène de l'Oracle	A. Ayroles et J.-L. Masbou, <i>De Cape et de Crocs</i> , extrait [bande dessinée]
Genèse d'une œuvre, modifications, versions, processus de production et de création (sens artistique et théâtral), <i>making of</i> ... Mais aussi : Tragédie lyrique, <i>opera seria</i> , <i>opera buffa</i> , <i>deus ex machina</i> , opéra baroque/classique, codes d'un genre...		

A. Quelques chiffres concernant l'épreuve de Leçon

	Agrégation interne	CAER-PA
Nombre de présents	22	4
Echelle des notes	03-13,50	05-08
Note la plus basse obtenue par un admis	07	08
Notes >= 3 et < 5	4	0
Notes >= 5 et < 7	8	1
Notes >= 7 et < 9	3	3
Notes >= 9 et < 10	2	0
Notes >= 10 et < 11	0	0
Notes >= 11 et < 13	3	0
Notes >= 13 et < 14	2	0