



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : agrégation externe

Section : musique

Session 2019

Rapport de jury présenté par :

Vincent MAESTRACCI

IGEN, Président du jury

Sommaire

Sommaire.....	2
Préambule.....	3
Admissibilité	5
Dissertation	6
Éléments statistiques	15
Épreuve technique : notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés	16
Éléments statistiques	34
Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures	35
Éléments statistiques	38
Bilan statistique de l'admissibilité	41
Admission	42
Épreuve de leçon devant un jury.....	43
Éléments statistiques	45
Épreuve de direction de chœur.....	52
Éléments statistiques	61
Épreuve de pratique instrumentale et vocale.....	70
Éléments statistiques	72
Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes	78
Éléments statistiques	80
Bilan statistique de l'admission	83

Préambule

Le nombre de postes ouverts à la session 2019 du concours était sensiblement équivalent à celui de la session précédente, dans tous les cas identique au nombre d'admis de la session 2018 où 30 postes sur 32 avaient été pourvus. Cependant, malgré un nombre d'inscrits qui restait satisfaisant au regard des sessions précédentes (*cf. infra*), ce ne sont que 104 candidats qui se sont présentés aux épreuves d'admissibilité marquant ainsi une baisse préoccupante du taux de pression pour le concours 2019 (présents/poste).

Session	Postes	Inscrits	Présents	Admis	Postes non pourvus
2012	20	228	90	19	1
2013	30	236	93	15	15
2014	35	221	130	19	16
2015	40	258	138	13	27
2016	40	236	125	25	15
2017	40	209	111	27	13
2018	32	235	121	30	2
2019	30	207	103	30	0

Si cette situation ne peut être comparée à celles des années 2012 et 2013, elle confirme cependant que l'embellie des trois sessions suivantes n'aura été que de courte durée, le nombre d'inscrits puis de présents aux épreuves ayant eu depuis de nouveau tendance à s'amenuiser. Remédier à cette situation suppose notamment qu'une juste et complète information sur les métiers ouverts par l'obtention de l'agrégation soit apportée aux étudiants en musique et musicologie et ceci le plus tôt possible durant leur parcours de formation. Cette information, qui gagne à solliciter les témoignages des praticiens de l'enseignement scolaire ou encore à s'appuyer sur l'observation de séquences pédagogiques ou le suivi de la réalisation de projets de toutes natures, doit pouvoir aider les jeunes étudiants à envisager ces perspectives avec une sérénité et une maturité dégagées de leurs propres souvenirs d'élèves. Ils doivent pouvoir ainsi mesurer combien, pour exigeant qu'il soit, le métier de professeur d'éducation musicale au collège ou de musique au lycée est un espace professionnel de créativité pédagogique, où l'exigence de transmission – de connaissances et de techniques – est nourri du plaisir de la pratique musicale et du partage de ses réussites. Ils constateront également que les élèves, dès lors qu'ils aboutissent à une pratique musicale exigeante et en donnent une interprétation singulière et aboutie, ne sont pas avares de l'expression de leur satisfaction.

C'est bien dans cette logique qu'ont été modifiées il y a maintenant trois sessions les épreuves d'admissibilité et d'admission. Chacune tend à couvrir une facette déterminante d'une professionnalité maîtrisée. La dissertation d'histoire de la musique – sur un programme limitatif annuel – permet aux candidats de faire valoir certes leurs connaissances mais surtout leur agilité intellectuelle à les mobiliser au service d'une réflexion solidement charpentée, logiquement et clairement formulée. L'épreuve d'écriture et celle dite de technique couvrent des aspects quotidiens du métier de professeur : repiquer un extrait audio, arranger une œuvre, créer un contrechant ou encore harmoniser une mélodie. A l'admission, l'épreuve dite de leçon est le pendant oral de la dissertation. Sur la base des documents proposés, le candidat a en effet toute liberté de construire une réflexion adossée à leur analyse et servant une réflexion centrée sur une problématique qu'il aura initialement dégagée. Mais il pourra également à cette occasion témoigner de ses compétences à investir l'oralité dans toutes ses dimensions pour convaincre son auditoire de la pertinence de sa réflexion. Certes, la qualité de langue sera en l'espèce essentielle mais gagnera toujours à s'enrichir d'un usage approprié de la voix chantée, du piano, voire du tableau ou encore du matériel informatique mis à sa disposition. Et, pour cette épreuve comme pour les autres, n'oublions jamais l'espace de la salle : celui-ci ne se réduit pas à une chaise et une table devant laquelle on s'assoit. Elle est un volume bien plus vaste que le candidat – comme le professeur – doit savoir occuper pour renforcer la portée de son propos.

L'épreuve de commentaire d'écoute vient opportunément compléter l'épreuve technique de l'admissibilité. Il s'agit en effet de mettre son acuité auditive au service d'un commentaire analytique et musicologique. Le

temps de préparation réunit les conditions d'un professeur préparant une séance d'analyse d'œuvre : système d'écoute à disposition (enceintes + casque), ordinateur pour faciliter les déplacements rapides dans un fichier audio et la pose de marqueurs, piano, salle individuelle permettant de préparer des exemples vocaux... Toutes les conditions matérielles doivent permettre au candidat de construire un commentaire qui, s'il ne peut toujours identifier l'œuvre proposée, doit le conduire à envisager des parentés, des influences, des filiations au départ de l'analyse auditive qu'il a menée.

L'épreuve de pratique instrumentale et vocale comme l'épreuve de direction de chœur complètent l'épreuve d'écriture de l'admissibilité. La voix chantée, en tant qu'objectif de formation scolaire mais aussi comme outil premier du professeur de collège ou de lycée, est alors fortement sollicitée. Qu'elle vise à donner des modèles précis et expressifs au chœur ou qu'elle soit l'instrument d'une interprétation *a cappella* d'une mélodie simple, la qualité de son intonation, de son timbre, finalement de sa maîtrise est la clef de la réussite de ces épreuves comme, au-delà, de la qualité des pratiques musicales menées en classe. Mais s'expriment également lors de ces deux épreuves d'autres compétences essentielles à l'enseignement de la musique. En pratique instrumentale et vocale, il s'agit aussi de chanter en s'accompagnant (au piano ou sur un instrument apporté par le candidat) mais aussi d'improviser sur - et autour - du texte proposé selon une stratégie mûrement réfléchie durant l'heure de préparation. Ces compétences sont essentielles à l'exercice de métier de professeur, les situations d'accompagnement des pratiques vocales étant quotidiennes lorsque celles nécessitant de savoir improviser permettent d'installer des respirations pédagogiques toujours bienvenues. En direction de chœur, au-delà de sa maîtrise des techniques de direction comme de la qualité de l'analyse de la partition qui lui est soumise en vue de l'apprentissage par le chœur, le candidat peut témoigner d'une qualité relationnelle qui sait allier exigence et bienveillance, critique et encouragement, rigueur et relâchement mais aussi tension et... humour.

Ce sont ces qualités qui sont au cœur des évaluations portées par les jurés tout au long des épreuves et qui président aux délibérations du jury. Elles doivent aussi être au centre des préoccupations des candidats tout au long de leur préparation aux épreuves. Mais elles gagnent également, bien en amont du concours, à irriguer tout un parcours de formation en musique et musicologie tant elles sont de nature à nourrir sinon permettre d'investir une multiplicité de perspectives professionnelles où la médiation et la transmission tiennent une place importante.

Vincent MAESTRACCI

IGESR, Président du concours.

Admissibilité

Dissertation

Rappel du texte réglementaire

- Durée : 6 heures
- Coefficient 1

Cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à solliciter ses connaissances sur la musique en rapport avec l'histoire des arts, des idées et des sociétés.

Un programme de trois questions est publié sur le site internet du ministère chargé de l'Éducation nationale. L'une des questions porte sur une notion ou une composante du langage musical étudiée à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents. Les deux autres sont centrées chacune sur une période historique, un courant esthétique, une forme, un genre ou un auteur.

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

Programme de trois questions publié au B.O. pour la session 2019 du concours

Les temps de la musique : composition, partition, interprétation, improvisation

Le sujet s'intéresse aux échelles de temps impliquées et entremêlées dans la création musicale, selon ses différentes modalités de production et ses différents contextes historiques ou culturels. À la lumière des répertoires les plus variés (des musiques anciennes au jazz et aux musiques actuelles), s'appréciera l'écart entre plusieurs temporalités : celle du compositeur à l'œuvre, celle de l'œuvre composée ou encore celle de l'œuvre interprétée ou improvisée. Sera également étudiée la distance prise par l'interprète ou l'improvisateur avec les modèles de temporalité induits par les différentes formes de notation. Le sujet engagera in fine à interroger l'histoire de la musique fixée ou non par l'écrit (ou par l'enregistrement), transmise oralement ou par la lecture, relevant de la plus grande diversité de cultures musicales afin d'apprécier les équilibres subtils instaurés entre différents rapports au temps.

Les résonances musicales de l'exotisme dans la musique savante européenne du *Désert* de Félicien David à *Padmâvati* d'Albert Roussel

Au tournant des XIXe et XXe siècles, de nombreux compositeurs imprègnent leurs créations d'éléments issus ou imités d'un langage musical exogène plus ou moins bien connu, voire emprunté à un imaginaire, pour tenter de répondre à une volonté de dépaysement ou de renouvellement de la matière sonore. La réflexion portera sur les écritures musicales de ce phénomène d'acculturation (rythme et temps, espace et orchestration, tonalité et modalité, etc.), mais aussi sur son apport à la musique savante et l'influence des contextes historiques ou sociologiques qui ont pu y présider.

L'écriture concertante à l'époque des Lumières de Carl Philipp Emanuel Bach à Joseph Haydn

De Carl Philipp Emanuel Bach à Joseph Haydn, le style concertant touche l'ensemble des genres instrumentaux (sonate, concerto, symphonie, etc.) ou vocaux (opéra, musique sacrée, etc.). L'étude portera sur les différentes formes de cette écriture et concernera aussi les facteurs sociologiques (développement de la musique de chambre, du divertissement et de la musique amateur, redéfinition du soliste, etc.), esthétiques ou philosophiques (émergence de la musique pure, renouvellement de la sensibilité, etc.) ayant favorisé son développement.

Rapport

Considérations générales

L'épreuve de dissertation permet de mettre en valeur un savoir rhétorique et un savoir-faire rédactionnel. Le propos doit être guidé par une réflexion riche et précise, tout d'abord musicale, puis élargie à tous les domaines pertinents (historiques, littéraires, picturaux, cinématographiques, sociétaux...), et enfin illustrée et valorisée par des exemples choisis et détaillés, qu'il faut déterminer de manière pertinente (évoquer Bigflo & Oli, comme l'a fait un candidat, est maladroit par exemple sur cette question de l'exotisme). Le discours ne peut non plus se montrer pédant, artificiel, voire superficiel ; le candidat doit prendre un certain plaisir à organiser sa pensée à partir de la discussion proposée et surtout en s'appuyant sur les différents axes du sujet.

La dissertation est donc une épreuve exigeante, imposant l'appropriation de solides connaissances spécifiques à la discipline musicale, ainsi qu'un corpus qui sera le vivier des citations et exemples analysés et notés sur portée (motif, thème, harmonie, rythme, structure...). De manière complémentaire, ces références musicales seront enrichies par un savoir transversal permettant une compréhension globale et une problématisation du sujet. Certains candidats ont ainsi montré une connaissance assez approfondie des travaux de Jean-Pierre Bartoli, auteur de la citation, dont toute une part des recherches porte précisément sur le concept d'exotisme en musique.

En outre, la rédaction doit témoigner de la maîtrise de la langue française : orthographe irréprochable, syntaxe et style appropriés au niveau de l'agrégation. Par exemple, cette année, plusieurs copies comprenaient plus de vingt fautes d'orthographe (accord du pluriel, conjugaison...), d'autres utilisaient un style relâché ou télégraphique, avec l'emploi de « on », « il y a », « c'est » plus propres à l'oralité, ou interpellaient le correcteur avec « mille excuses » ou encore « sauf erreur ». Enfin, certains candidats n'utilisent pas les majuscules pour les noms propres et ne soulignent pas non plus les titres des œuvres. Nous avons également trouvé des erreurs dans le titre des exemples cités. Nous invitons les candidats à utiliser le temps imparti de l'épreuve pour se relire soigneusement.

Ces exigences ne sont pas à prendre comme des principes passéistes, mais bel et bien comme les moyens de structurer sa pensée, ses idées et de les formuler clairement afin qu'elles soient comprises. Le soin de la copie, l'application dans l'écriture, ainsi que la relecture, sont des données absolument impératives. Plusieurs exemples de copies sales et difficiles à lire ont été relevés, avec une calligraphie des mots et exemples sur portée parfois indéchiffrables et donc difficilement évaluables. Il est indispensable d'aérer le devoir en mettant en valeur les parties, paragraphes (qui ne sont pas des parties entières), transitions et exemples.

Bien que l'épreuve de dissertation se réfère à un programme, le candidat ne doit en aucun cas tenter la synthèse de l'ensemble des connaissances accumulées, mais au contraire se positionner face au sujet à partir d'une réflexion problématisée. Éluder les questions n'est jamais une solution. Le jury apprécie que le candidat s'y confronte, quitte à en souligner la difficulté.

De trop nombreuses copies semblent avoir éludé le sujet en ne s'appuyant pas sur les idées fortes de la citation de Jean-Pierre Bartoli :

- Pourquoi et comment les *Mélodies orientales* et *Le Désert* de F. David ont-ils eu un impact sur l'esthétique orientaliste dans la musique française ?
- Que signifie la notion d'authenticité de l'emprunt ?
- Imitation et référence : quels en sont les techniques et les exemples ?
- Qu'est-ce que la réalité musicale de l'Orient ? Fantasma, sublimation, fantaisie ?
- Quelle est l'attente du public ?
- Lien avec l'expansion coloniale ?
- Exemples du réalisme exotique dans les domaines littéraires et picturaux ?

À partir de ces concepts, comparaisons et œuvres musicales, le candidat devait cerner, définir et hiérarchiser les propos du sujet afin d'aboutir à une problématique, qui sous forme de questionnements, l'amènerait à analyser le sujet. Même si cela peut apparaître comme une évidence, il fallait ensuite répondre à cette problématique à partir du plan énoncé, car trop peu de candidats suivent correctement le plan qu'ils ont annoncé. Il y a là une altération de la clarté de la pensée – et de son énoncé.

La maîtrise de la méthodologie de la dissertation est la clé de voûte de la réussite de l'épreuve. Elle est le cadre structurant la pensée et l'analyse du sujet, elle balise le discours amenant clarté et compréhension. Rappelons ainsi que l'introduction présente le sujet et la problématique, puis annonce le plan qui sert d'articulation à l'argumentation, le plus fréquemment en trois parties s'enchaînant de manière pertinente, la conclusion résumant enfin les grands axes (à la manière de la strette d'une fugue) et amenant les réponses de la problématique initiale qui peuvent ouvrir un autre champ.

Attention néanmoins à ne pas tomber dans la caricature de ces principes : le candidat ne doit pas proposer une méthodologie trop systématique, mais placer la discussion au cœur de son propos, éviter les consensus et les banalités, proposer des paradoxes, des directions esthétiques et des œuvres variées et détaillées. Écrire ainsi que le summum du duo de la tasse chinoise et de la théière dans *L'Enfant et les Sortilèges* (datation hors du programme d'ailleurs, l'œuvre ayant été composée en 1925) est la gamme pentatonique, « car la connaissance de la musique chinoise a évolué », n'est pas du niveau du concours de l'agrégation. Affirmer que la musique de Rameau n'est pas exotique interroge sur les connaissances qu'a le candidat de cette musique.

Durant une épreuve de six heures, il est important de faire un plan de route avec un brouillon synthétique et organisé en parties, sous-parties, transitions et exemples, ainsi que les propositions pour la conclusion. La rédaction ne sera que sa mise en forme développée. Il n'est pas inutile de rappeler qu'il faut en début d'épreuve passer un temps certain d'appropriation du sujet afin d'éviter des contresens qui sont ensuite gravement pénalisants. On ne pouvait affirmer ici, comme l'a écrit un candidat, que Jean-Pierre Bartoli évoquait dans sa citation un Orient purement imaginaire...

Parallèlement aux idées, la dissertation de l'agrégation de musique doit s'appuyer sur des exemples musicaux évoqués (titre, compositeur, date, partie plus particulière de l'œuvre qui vient étayer le propos) et/ou cités sur portée en étant sûr de l'armure, de la métrique, des phrasés, des nuances... Là encore, de trop nombreuses copies ont proposé des exemples incomplets, voire lourdement erronés, ou auxquels le texte de la dissertation ne renvoyait pas. Il faut également éviter les exemples trop banals au profit de références plus personnelles qui mettront en valeur une curiosité et une solide culture musicale. L'exemple musical doit être pertinent face à l'idée développée et il peut y apporter un regard critique.

Au niveau d'un concours comme l'agrégation, une copie ne peut se réduire à deux ou trois pages. Même si la qualité ne se quantifie pas, nous avons été confrontés à un certain nombre de copies très brèves et trop pauvres. À l'opposé, une copie-fleuve présentant un catalogue de connaissances ou d'exemples est, elle aussi, à bannir.

Durant cette session, le jury a été confronté à plusieurs types de copies :

- certaines très faibles, non argumentées et ne maîtrisant pas les connaissances pour traiter le sujet ;
- d'autres trop scolaires avec des connaissances de type « récitation de cours » sans prise en compte du sujet et donc difficiles à évaluer, car même si des acquis sont constatés, les attendus de la dissertation d'agrégation, rappelés ci-dessus, ne sont pas réunis ;
- d'autres inégales, avec des propos parfois pertinents sur certains points mais décousus, avec des exemples musicaux incomplets ;
- enfin, plusieurs de qualité, prenant appui sur le sujet afin d'en construire une problématique et un plan approprié en lien avec cette dernière.

Traitement du sujet

L'intérêt de la dissertation n'était pas ici de tout dire sur le thème de l'exotisme, mais de mener une réflexion structurée qui, à la manière d'une enquête, ménage un certain suspens et aboutisse à des conclusions.

Au regard du sujet, le jury attendait des connaissances sur les notions d'exotisme et d'orientalisme (définition, évolution en France et ailleurs), d'authenticité et d'emprunt (réel ou imaginaire sublimé) en lien avec le renouvellement du langage des artistes, de chronologie adaptée (la question du programme s'arrête à *Padmâvati* de 1918), et proposant également des ouvertures littéraires, picturales et politiques.

Définitions

Si le sujet évoque d'abord l'orientalisme et l'Orient, qui est une sorte de spécialisation de l'exotisme, il parle bien ensuite du « réalisme exotique ». Exotisme et orientalisme sont donc deux termes parfaitement utilisables pour la réflexion à mener.

- Exotisme : goût pour ce qui provient des pays lointains, pour l'ailleurs (pour Victor Segalen, l'exotisme est une « esthétique du divers », *Essai sur l'exotisme*, 1902-1918). L'exotique est à la fois lointain, mais aussi bizarre, avec le paradoxe qu'il reste attirant. Il valorise ce que l'on ne connaît pas ou ce que l'on connaît moins (c'est « un éloge dans la méconnaissance » selon Tzvetan Todorov). Il repose sur un mélange d'attraction pour l'étranger, de surprise, mais aussi de crainte.
- Orientalisme : mouvement littéraire et artistique né en Europe occidentale au XVIII^e siècle et se poursuivant au XIX^e siècle, qui montre un intérêt pour l'art des pays du couchant (Maghreb) ou du Levant (Moyen-Orient). Il peut éventuellement intégrer les cultures à l'est de l'Europe, et aussi l'Espagne. Il est souvent associé à de nombreux poncifs, manifestant un goût superficiel pour l'ailleurs réduit à des aspects insignifiants, relevant de l'esthétisme de carte postale.

Éléments de réflexion

- Ce qui est exotique ne l'est que du point de vue de l'Occidental : ce fruit, cet objet, cet animal n'a en fait rien d'exotique pour les habitants du pays où il se trouve. Si « exotique » est généralement synonyme de « tropical », c'est bien que le point de vue provient de la zone « tempérée ». L'exotisme relève finalement davantage d'un point de vue que d'un état de fait.
- À la suite de J.-J. Rousseau et des romantiques, l'Occident regarde en même temps avec circonspection sa propre civilisation. L'exotisme est dès lors une forme de nostalgie, même si ce dédain du chez-soi ne va pas jusqu'à une réelle remise en cause : si l'on est fasciné par l'ailleurs, on ne souhaite pas sortir de son propre modèle ; on admire le « sauvage », mais sur la base de valeurs occidentales.
- Où la frontière de l'exotisme musical se situe-t-elle ? Les séjours à Paris de Mozart, de Liszt, de Chopin, ou de Rossini, participent déjà d'un certain dépaysement musical. Ces compositeurs portent en eux des sensibilités étrangères susceptibles d'éveiller un intérêt de type exotique. Quelles sont donc les limites de l'exotisme ? Correspond-il uniquement à la musique de contrées lointaines ?
- Le sujet de la dissertation évoque un basculement de la pensée au fil du XIX^e siècle : l'univers sonore exotique jusqu'à présent accepté n'est d'un coup plus à la mode, ne correspond plus aux exigences du temps : l'emprunt se doit désormais d'être authentique. Cette question de l'authenticité, de la vérité musicale, est ici centrale. Elle est à rattacher aux balbutiements d'une certaine musicologie, ou à tout ce qui a trait à la science au cours du XIX^e siècle.
- Mais qu'est-ce que la vérité musicale ? Un emprunt exact peut produire une œuvre artificielle et une œuvre d'inspiration simple être pertinente. Le sujet précise bien : qui « semble » être la *réalité* musicale. Le critère esthétique peut ainsi devenir une vérité, ce qui décentre la problématique : faut-il penser la musique étrangère en artiste, ou en historien/folkloriste cherchant une documentation exacte et précise ? Le premier but est de dépayser l'auditoire. En même temps, et quoi qu'on en dise, l'exotisme a-t-il permis de sortir d'une musique souvent mineure ? On ne peut pas dire que les œuvres liées à ce courant ont particulièrement résisté aux progrès de l'ethnomusicologie. L'intuition de Félicien David, vers une certaine authenticité, n'était-elle donc pas la bonne ?

- Cette nouvelle exigence du XIX^e siècle est le reflet d'une demande plus globale de réalisme. Il était difficile de faire dans cette dissertation l'économie du lien avec le réalisme dans les arts à cette époque, qui naît précisément en littérature en France vers le milieu du XIX^e siècle (on parle aussi de naturalisme, cf. Zola). Il vise à représenter le plus fidèlement possible la réalité, avec des sujets et des personnages choisis dans les classes moyennes ou populaires. En musique, on parle de vérisme (Mascagni, Leoncavallo, Puccini).
- Le corpus étayant le traitement du sujet doit être puisé dans la musique savante (cf. programme), même si les musiciens traditionnels connaissent eux aussi la tentation de l'emprunt, de la citation, de l'évocation de cultures pour eux étrangères. L'usage des musiques traditionnelles comme source d'inspiration dans la création artistique étant une constante dans la musique savante occidentale, le lien existe et on peut donc les évoquer sous cet angle.
- En termes de genres, en Europe, ceux du poème symphonique, du ballet, de l'opéra, mettent régulièrement en avant la couleur musicale locale (ce sont des œuvres « à programme », cf. sujet de l'année dernière à l'agrégation).

Félicien David (1810-1876)

L'œuvre de Félicien David occupe une place fondamentale dans l'histoire de l'orientalisme musical en France. Félicien David est un saint-simonien, courant de pensée reposant sur la foi dans le progrès, la certitude que c'est dans la grande industrie que réside la condition du bonheur, de la liberté et de l'émancipation.

À partir de 1832, Félicien David se joint à un groupe de frères se rendant au Proche-Orient ; ils passent à Smyrne, à Jérusalem, à Alexandrie et au Caire. En 1836, de retour après une absence d'environ trois ans, David publie à Paris ses *Mélodies orientales* et précise dans la préface : « Les *Mélodies orientales* sont dues à la vie nomade du jeune auteur de ce recueil. Le titre de *Mélodies* n'a pas été adopté sans discernement. Les peuples à demi barbares qui pullulent dans le Levant n'ont guère d'autre musique que quelques cris nationaux chantés à l'unisson ; ils ignorent ce que c'est que l'*Harmonie*. Les morceaux publiés n'étant souvent autre chose que des souvenirs, des thèmes populaires transportés sur le clavier, le titre de *Mélodies* était un hommage rendu à leurs auteurs primitifs et inconnus, et un moyen de cacher modestement au public le travail d'*Harmonie* qu'il a fallu faire pour rendre cette musique sauvage agréable à nos oreilles européennes. » Le discours reste donc ambivalent...

Le Désert, ode-symphonie pour solistes, chœur, récitant et orchestre, est créé au Conservatoire dans la salle du Théâtre-Italien le 8 décembre 1844. Il connaît un grand succès. Berlioz dirige l'œuvre en février 1845 au Cirque des Champs-Élysées. La *Société des concerts du Conservatoire* redonne la partition en 1847. *Le Désert* est aussi joué à Bruxelles, Londres, et en Allemagne : Potsdam (26 mai 1845), Berlin (2 juin 1845), Leipzig (18 juin 1845), Dresde (11 et 16 juillet 1845), Francfort, Vienne (7 décembre 1845), Cologne et Munich entre 1845 et 1846. Et même à New York.

Ces deux œuvres sont imprégnées de souvenirs sonores issus de la réalité vécue par Félicien David. Ce dernier précise par exemple pour « Une promenade sur le Nil », des *Mélodies orientales* : « air arabe ». De son côté, *Le Désert* contient notamment une reconstitution de chant de muezzin, au rythme souple et à la riche ornementation.

De cette époque datent aussi plusieurs romances qui eurent plus tard leur heure de gloire : *le Pirate*, *l'Égyptienne*, *le Bédouin*...

« L'exotisme/l'orientalisme

Asie, Asie, Asie.

Vieux pays merveilleux des contes de nourrice

Où dort la fantaisie comme une impératrice,

En sa forêt tout emplie de mystère...

— Tristan Klingsor, *Shéhérazade* »

Ces vers, placés en tête de *Shéhérazade* (1903), trois mélodies pour soprano et orchestre de Ravel, manifestent la fascination exercée par l'Orient sur les compositeurs, en particulier en France.

Le goût pour l'exotisme répond à une volonté de dépaysement sonore, mais dans une situation non menaçante pour l'univers culturel donné. Le degré d'exotisme peut lui-même être de son côté très différent : les musiciens étrangers européens se produisant à la cour de France aux XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, correspondent à une forme d'exotisme plus « modérée » que l'exhibition d'Indiens de Louisiane « qui dansèrent au son de leurs instruments » au Théâtre italien à Paris en 1725 (Rameau, qui les vit, en tira sa pièce pour clavecin *Les Sauvages*).

L'exotisme est pour la plupart des compositeurs une manière de diversifier leur musique, ainsi que l'écrit la *Revue Musicale* en 1906 : « La musique moderne est un art singulier. Il ne lui suffit pas toujours que, depuis trois siècles et plus, tant de maîtres aient travaillé sans relâche à élargir son domaine, ni que leur génial et laborieux effort en ait su faire cette langue merveilleusement flexible et forte par quoi s'expriment les passions les plus profondes et les plus complexes. Elle se plaît encore parfois à se souvenir, pour ainsi dire, de ses origines et du temps où elle n'était guère plus qu'un assemblage de mélodies contraintes, par un artifice ingénieux, à cheminer de concert, encore qu'un peu contre leur gré. Et quand cette fantaisie lui prend, c'est en un Orient lointain, tant soit peu fabuleux, qu'elle s'en va chercher les thèmes qu'elle veut plier sous ses lois et obliger à entrer dans la trame de ses compositions. La musique orientale – à prétentions orientales plutôt – est un genre pittoresque que plus d'un de nos musiciens affectionne. » (Quittard, Henri, « L'orientalisme musical. Saint-Saëns orientaliste. », *La Revue musicale*, 6^e année, n° 5, mars 1906, p. 107)

Chronologies

L'émergence d'un exotisme musical coïncide avec celle de certains événements politiques. Au XVIII^e siècle en France, on prêche à la Chine des vertus nouvelles ; la compagnie des Indes, dont le port d'attache est Lorient, fournit matière à enflammer les imaginations ; le père Amiot, « découvreur » de la musique chinoise dès 1775, est volontiers cité comme un pionnier de l'ethnomusicologie.

L'Orientalisme est, quant à lui, lié à l'expansion coloniale européenne : le déclin de l'Empire ottoman, l'implantation des puissances européennes au Moyen-Orient et en Afrique du Nord ouvrent aux artistes les portes d'un nouveau monde. Leurs œuvres d'art illustrent évidemment une vision occidentale de l'Orient.

La fascination pour l'Orient ne commence pas avec les Expositions universelles, qui confrontent l'Occidental à une certaine réalité des colonies. Les compositeurs ont depuis longtemps manifesté un intérêt pour ces régions éloignées de la planète, mais aussi les écrivains (cf. *Lettres persanes* de Montesquieu, 1721, la question de la distance étant ici cruciale).

À la Renaissance, les « morisques » se différencient des autres danses par le fait qu'elles demandent à l'exécutant de porter des « sonnettes » aux pieds (Arbeau) et que leur accompagnement musical comprend un tambourin de basque, une cymbale et un triangle « garny de boucles ».

Dans les cabinets de curiosités du XVII^e siècle, on entrepose des instruments de musique « primitive » (mais généralement non joués).

Au XVIII^e siècle, l'opéra utilise force babouches et turbans. L'orchestre se colore : fifres, triangles et tambours sont présents dans de nombreuses partitions de Lully (« Entrée des Turcs » dans *Le Bourgeois gentilhomme*), Mozart (*L'Enlèvement au sérail*), Gluck (*Le Cadi dupé*, *Les Pèlerins de La Mecque*, *Les Chinoises*), Beethoven (*Les Ruines d'Athènes*) ou Carl Maria von Weber (*Abu Hassan*). À l'époque de Versailles, opéras et ballets de cour sont des prétextes réguliers à des danses colorées évoquant une « nation » étrangère. L'exotisme est, de fait, pendant un certain temps plus visuel et terminologique que musical.

Étapes/strates au XIX^e siècle

Victor Hugo l'écrit : « Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste » (*Les Orientales*, 1829). Plusieurs moments historiques engendrent ainsi différentes étapes de l'essor de l'exotisme/orientalisme en France et en Europe.

- La Campagne d'Égypte de Bonaparte (1798-1801). De manière générale, les campagnes de Napoléon provoquent un intérêt pour la musique, savante et populaire, des pays visés (Égypte, mais aussi Russie et Pologne), amenant en retour un réveil du patriotisme dans les pays qui les subissent. Cette première grande strate exotique/orientaliste au XIX^e siècle culmine aux alentours de 1880, pour s'éteindre dans les années 1920 ; c'est la plus importante quantitativement. On peut en effet affirmer qu'entre la Campagne d'Égypte et le séjour de Matisse en Afrique du Nord (1906), l'Orientalisme connaît son âge d'or. Cette strate se manifeste par une attirance pour un Orient plutôt vague et imprécis. Les musiciens français s'y lancent presque tous.
- La guerre d'indépendance grecque, qui débute en 1821, mobilise l'opinion publique européenne en raison de la place que la Grèce, antique en particulier, occupe dans l'imaginaire européen. Cf. *Scène des massacres de Scio* d'Eugène Delacroix (1824), tandis que le poète britannique Byron (1788-1824) s'engage aux côtés des insurgés grecs et y trouve la mort (fièvre fatale).
- L'expansion coloniale en Orient. L'expédition française en Algérie, décidée en 1830 par Charles X pour des raisons de politique intérieure, provoque un essor considérable d'œuvres prenant l'Algérie pour thème (cf. *Femmes d'Alger* de Delacroix, 1834). Il y a ici un changement de paradigme décisif : l'Orient associé aux bouffonneries laisse place à une féerie remplie de sensualité. Les voyages de Nerval, de Gautier, ou de Flaubert sont motivés par cette attirance pour un certain érotisme, que procurent les bayadères, ces danseuses-prostituées. En 1862, *Le Bain turc* d'Ingres (qui ne mit jamais les pieds en Orient) synthétise ce fantasme de liberté sexuelle associé à l'orientalisme. Chez Massenet, l'Orient, c'est précisément « l'inconnu, le mystère, la séduction fatale, la fleur vénéneuse, et donc une musique sensuelle et lascive, aux mélismes envoûtants, aux harmonies troublantes. » (Condé, Gérard, « Exotisme et orientalisme de Rameau à Debussy », *Le Monde*, 20 janvier 1994, suppl. III.). Cette strate exotique est plus précisément fixée sur le Maghreb. Elle décline progressivement à partir de 1900, remplacée par l'hispanisme musical – une autre strate très importante en France, marquée par la présence de nombreux musiciens espagnols ou d'origine espagnole à Paris (Sarasate, Albeniz, Falla, Ohana...).
- Avec l'ouverture du commerce entre le Japon et le monde occidental en 1854, la culture japonaise commence à exercer une certaine influence sur l'Europe. Les Expositions universelles de Londres en 1862 et de Paris en 1867, où l'art japonais est présenté, lancent une véritable vogue. Les artistes s'évadent dès lors de l'exotisme moyen-oriental pour trouver une nouvelle source d'inspiration (Van Gogh et Monet possèdent des estampes). Pierre Loti, officier de marine, arrive en 1885 en Extrême-Orient à bord de *La Triomphante* (la France est en guerre contre la Chine). Il fait escale un mois à Nagasaki (Japon). De ce séjour naît le roman semi-biographique *Madame Chrysanthème* (1887), dont les musiciens s'emparent : *Madame Chrysanthème* (Messenger, 1893), *Madame Butterfly* (Puccini, 1904, adaptation non entièrement fidèle), *Madame Chrysanthème* (ballet et suite d'Alan Rawsthorne, 1944). Cette fascination pour l'Extrême-Orient traverse l'Europe, de l'Angleterre (*Le Mikado* de Gilbert et Sullivan), à l'Italie (*Iris* de Mascagni, *Turandot* de Puccini), en passant par l'Autriche-Hongrie (Mahler, *Das Lied von der Erde*).
- En France, les Expositions universelles de 1867, 1878, 1889 et 1900 sont des étapes marquantes de rencontres des cultures, qui attirent de très nombreux compositeurs. Debussy est stupéfait par les musiques balinaises lors de celle de 1889.

La question de l'authenticité

Pour faire « oriental », les compositeurs français utilisent des thèmes puisés dans des transcriptions plus ou moins fidèles réalisées directement à l'occasion de voyages (Chabrier) ou lors d'Expositions Universelles. Ce qui était considéré comme plutôt détestable devient dès lors intéressant. Mais être vrai, authentique, scientifique, c'est une chose ; qu'en est-il du point de vue de la création elle-même ? Intégrer des musiques extraeuropéennes dans un système musical différent, n'est-ce pas les forcer ? C'est le point de vue de Debussy. Un type de musique est plutôt mélodique, l'autre davantage harmonique ; c'est la même chose du côté du rythme : la musique occidentale a longtemps

eu besoin de moins de ressources que d'autres. Gérard Condé écrit : « Comme Berlioz (*Les Troyens*, 1863), Bizet a compris que l'exotisme, c'est ce qui détonne, et que la relative authenticité de David manquait de piquant. Ainsi dans *Djamileh* (1872), dont l'action est située au Caire, le caractère « égyptien » de la chanson intitulée Ghazel ou de la Danse des almées résulte, pour la confusion des ethnomusicologues, d'une grande incertitude modale – majeur/mineur –, d'un chromatisme déroutant, dépaysant au sens propre, soutenu il est vrai par un rythme répétitif. L'impression d'une "musique fausse", selon l'expression de Tristan Klingsor, dans *Shéhérazade*, non tempérée, est obtenue ici par des moyens particulièrement raffinés et résolument inattendus ». (Condé, Gérard, 1994, « Exotisme et orientalisme de Rameau à Debussy », *Le Monde*, 20 janvier 1994).

L'orientalisme en musique génère donc une création ambivalente : fausse du point de vue de la vérité musicale orientale, mais vraie du point de vue de la réalité musicale occidentale. Dans la « Rêverie du soir. À Blidah » (3^e morceau de la *Suite algérienne* de Saint-Saëns, 1879), rien n'est vraiment emprunté à une musique orientale, le rythme est plutôt banal, seuls – peut-être – les pizzicati des basses apportent-ils une certaine couleur. Mais est-ce pour autant une œuvre « fausse » ? N'arrive-t-elle pas à évoquer une certaine poésie de l'Orient ? Au final, l'orientalisme d'un musicien vaut ce que vaut ce musicien : soit il s'empare de musiques extérieures et arrive à en produire une autre personnelle, soit cela ne fonctionne pas ou peu, car reste trop plaqué.

Qu'on le veuille ou non, les compositeurs occidentaux, bien que s'intéressant à un répertoire autre, restent des musiciens issus d'un conservatoire : ils empruntent un thème ou une tournure au folklore local, même parfaitement exacts, mais ils continuent à composer avec leur tradition d'écriture savante occidentale. Saint-Saëns termine sa *Suite algérienne*, en revenant à l'Occident colonial par une *Marche militaire française* dont le programme précise : « De retour à Alger. Dans le pittoresque des bazars et des cafés maures, voici que s'entend le pas redoublé d'un régiment français, dont les accents guerriers contrastent avec les rythmes bizarres et les mélodies langoureuses de l'Orient ».

L'appropriation *réelle* est-elle donc possible ? Le risque est de tomber dans le pastiche. Ne faut-il pas mieux « intégrer » la musique ? Sinon, elle pourrait n'être qu'artificielle, factice. En même temps, ne pas être exact, n'est-ce pas aussi factice ?

Esquisse de corpus (hormis F. David)

- Balakirev : *Islamey* (1869), sous-titrée : « fantaisie orientale »
- Bizet : *L'arlésienne* (1872), *Carmen* (1875)
- D'Indy : *Istar* (1896), Diptyque méditerranéen (1926).
- Debussy : *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892), *Trois Chansons de Bilitis* (1897-1898), *Estampes* (1903), *Images* pour orchestre (1905-1912), *Images* pour piano, 2^e série (1907), *Préludes* pour piano (1909 et 1913), *Khamma*, 1911-1912, *Syrinx* (1913), *Sonate pour violoncelle* et *Sonate pour alto, flûte et harpe* (1915)
- Delibes : *Lakmé* (1881-1883)
- Franck : *Les Djinns* (1884-1885)
- Gluck : *Les pèlerins de la Mecque* ou *La rencontre imprévue* (1763)
- Massenet : *Suite n°2* pour orchestre dite « Scènes hongroises » (1871), etc.
- Rameau : *Les Indes Galantes* (1735)
- Ravel : *Shéhérazade* (1903), *Daphnis et Chloé* (1912), *Boléro* (1928)
- Rimski-Korsakov : *Schéhérazade* (1888)
- Roussel : *Padmâvatî* (1918)
- Saint-Saëns : *Africa* (fantaisie pour piano et orchestre en sol mineur, 1891), *Caprice arabe* pour deux pianos (1894, polyrythmie remarquable), *La Princesse jaune* (1872, opéra-comique que l'on considère comme fondateur du courant orientaliste musical), *Mélodies persanes* (1872), *Samson et Dalila* (1877), *Souvenir d'Ismaila* (1895), *Suite algérienne* (1881), *Une Nuit à Lisbonne* (1881)

- Stravinski : *Trois poésies de la lyrique japonaise* (1912-1913), *Ebony concerto*, pour orchestre de jazz (1945)
- Verdi : *Aïda* (1871)
- Vieuxtemps : une dizaine de fantaisies sur des thèmes américains, russes, polonais ou hongrois. Ce goût pour l'exotisme lui fait parfois aussi chercher un dépaysement dans le passé (Caprice « Old England » op. 42, composé sur des airs anglais des XVI^e et XVII^e s. L'Amérique lui inspire une *Fantaisie* sur « Yankee Doodle », ou d'autres airs populaires sur lesquels il brodera des variations sous le titre de *Bouquet américain* (op. 33).
- Weber, Carl Maria von : *Ouverture chinoise* (1806), *Oberon* (1825-26)

Éléments statistiques

	105 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	0,5
Moyenne générale /20	7,93
Moyenne des admissibles /20	11,72
	50 admissibles

Épreuve technique : notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés

Rappel du texte réglementaire

- Durée totale de l'épreuve : 1 heure 45 maximum
- Coefficient 1

Pour chaque extrait, le sujet précise les éléments à noter, qu'ils soient de nature mélodique, rythmique, harmonique ou qu'ils relèvent d'autres paramètres remarquables. Le diapason mécanique est autorisé.

L'épreuve prend fin à l'expiration d'un délai de dix minutes suivant la dernière audition du dernier fragment.

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

1^{er} extrait : il s'agissait d'un extrait de l'*Elégie, pour cor et piano* de Francis Poulenc

The image displays a musical score for the first extract of 'Elégie' by Francis Poulenc, arranged for horn and piano. The score is presented in four systems, each consisting of a single staff for the horn and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The horn part features a melodic line with various ornaments and phrasing. The piano accompaniment is characterized by dense, flowing textures, often using arpeggiated figures and sustained chords. The tempo marking 'molto' is visible at the beginning of the first system and again in the fourth system. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings like 'p' (piano).

2^e extrait : il s'agissait d'un extrait de *En écho* pour soprano et électronique en temps réel, premier mouvement : *La rivière* de Philippe Manoury

Proposition de relevé :

$\text{♩} = 60$

Soprano

p La ri - viè *mf* re *mf* cou - le sous le feuil - a -

Partie électronique

B Sons itératifs tournoyant avec variations de vitesse :

A nappe de chuchotements (chuintements, sifflements) :

Sons toniques perceptibles
Notes pédales

Allure, itérations : oscillations et répétitions avec variations de vitesses

S

6

pp ge dé graf - fe ma ro - be *p*

P.E

B' Mutation morphologique des sons itératifs : + graves

Ici : sons cannelés : perception approximative des hauteurs, en revanche glissement chromatique très clair

S

11

mf des - sous re - gar - de je suis nue *p*

P.E

ppp
C sons itératifs de type aspiration

fantôme etc.

14

S

por-te moi dans cette eau

mf *ff*

P.E

groupes toniques suraigus : scintillements

C' Soubresauts de sons itératifs de type aspiration

20

S

Etc.

B

C

Etc.

3^e extrait : il s'agissait d'un extrait de l'*Agnus Dei* du *Requiem* op. 48 de Gabriel Fauré

Andante, (♩ = 69)

1^{re} et 2^{es} Violons.

1^{er} Alto.

2^e Alto.

1^{er} Violoncelle.

2^e Violoncelle.

Contrebasse.

Orgue.

p

p dolce espress.

poco a poco

cresc.

Tous les Tenors.

p dolce espress.

Ag - nus

f

dimin.

p

p sempre

f

dimin.

dimin.

sempre

p

sempre

De - i qui tol - lis pec - ca - ta mun -

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line in the top staff with lyrics, and piano accompaniment in the bottom two staves. The piano part includes a right-hand melody and a left-hand bass line.

di - do - na e - is do - ta

poco cresc.

p

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

poco cresc.

This system contains the next four measures. It continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part features multiple instances of the *poco cresc.* (poco crescendo) marking, indicating a gradual increase in volume. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure of the piano part.

Musical score for a string quartet and voice. The score includes vocal lines and instrumental parts for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Performance markings include *dim.*, *p*, *cresc.*, *f*, *Arco*, and *Col 12*.

The vocal line begins with the lyrics "R- qui em" and "Ag - nus". The instrumental parts feature dynamic markings such as *dim.*, *p*, *cresc.*, and *f*. The string parts include markings for *Arco* and *Col 12*.

4^e extrait : il s'agissait d'un extrait, *Danza lucumi*, *Danzas Afro-Cubanas n° 5* d'Ernesto Lecuona

The image displays a musical score for the piece "Danza lucumi" by Ernesto Lecuona. The score is written for piano and guitar, featuring a 2/4 time signature and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked "Moderato". The score is organized into four systems, each with a treble and bass staff. The piano part (left hand) features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The guitar part (right hand) consists of chords and melodic lines. Various chords are indicated by letters: F, DM, Em, A7, and Gm. Dynamics such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout the piece. The score includes numerous musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

5^e extrait : il s'agissait d'un extrait de *Black dogs* de Led Zeppelin

$\text{♩} = 168$

Voix

Hey hey ma - ma said the way you move Gon' makeyou sweat gon' make you groove

Guitare électrique

Basse électrique

Batterie

5

Voix

Guit. él.

B. él.

Batt.

9

Voix

Ah ah child way ya shake that thing Gon' makeyou burn gon' makeyou sting ____

Guit. él.

B. él.

Batt.

13

Voix

Hey hey ba___ by when you

Guit. él.

B. él.

Batt.

17

Voix

walk that way watch your ho - ney drip 'can't keep a - way__

Guit. él.

B. él.

Batt.

21

Voix

Guit. él.

B. él.

Batt.

25

Voix

Guit. él.

B. él.

Batt.

29

Voix

Guit. él.

B. él.

Batt.

6^e extrait : il s'agissait d'un extrait du Kyrie de la Messe en mi d'Anton Bruckner

ANTONIO BRUCKNER.

Ruhig.

1. Sopran. Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

2. Sopran. Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

1. Alt. Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

2. Alt. Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri -

1. Tenor.

2. Tenor.

1. Bass.

2. Bass.

Clavier. Ruhig.

10

1. SOPRAN. son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

2. SOPRAN. son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

1. ALT. son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

2. ALT. e e - le - i - son, Ky - ri - e e - lei - son, e -

Clavier.

7^e extrait : il s'agissait d'un extrait de la chanson *Tu ronfles* de Juliette

The image displays a musical score for the song "Tu ronfles" by Juliette. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked as ♩ = 240. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The lyrics are: "Un lé - ger bruit m'é - veille Tan - dis que le som -", "-meil Me fut sans un re - mords Tu dors.", "C'est un de - mi sou - pir Qui ment comme il res - pire Rien qu'un soufle in - car -". Chord diagrams for G and D7 are provided above the vocal line in each system.

26

D⁷ G C

-tain Loin - tain Comme un ma - rin ser -

27

B⁷ G^F A F⁷ G

- du Sen - tant gron - der les nues. De - vi - ne le pré - sage

28

D⁷ G C B⁷

D'o - rage J'en - tends grin - cer les voiles

29

G^F A F⁷ G D⁷

Les grée - ments et la toile Qu'u - ne bour - ras - que gonfle

36

G D7

ronflée Siffle

41

G D7 G

Rapport

« L'éventail extrêmement large des résultats obtenus à l'épreuve dite « technique » éclaire la disparité de compétences des candidats confrontés à l'exercice exigeant de transcription. »

« Rappeler dans un rapport de jury que le dilettantisme n'est pas de mise en situation de concours pourrait sembler incongru. Pourtant, certaines copies aux portées désespérément vierges ou parcimonieusement griffonnées au stylo à bille trahissent au mieux une totale absence de préparation, au pire un souverain mépris, qui augurent mal d'une carrière dans l'enseignement. »

Ces deux citations, extraites du rapport de 2018, sont d'une extrême limpidité. Pourtant, nous constatons que l'épreuve technique de 2019 reproduit à l'identique cette même fracture entre les candidats : les plus faibles se condamnent à ne pas franchir la barre de l'admissibilité car les carences dans l'épreuve technique augurent mal des autres épreuves du concours, sans même songer à une éventuelle carrière dans l'enseignement. Nous sommes tentés de rapprocher cette situation de celle de Sisyphe qui, dans la mythologie grecque, fut condamné à éternellement rouler un rocher jusqu'en haut d'une montagne pour le voir chaque fois glisser vers le bas. Comme Camus nous le dit dans *Le mythe de Sisyphe* — sous-titré *Essai sur l'absurde* — les dieux pensaient avoir inventé, à leur sens, la pire punition possible : le travail inutile et sans espoir.

Ce rapport se propose tout simplement de reprendre les mêmes éléments que ceux du rapport précédent, mais d'une manière plus directe, en espérant ainsi qu'une prise de conscience se fasse parmi les futurs candidats afin d'améliorer leurs chances de réussir un concours qui reste pour certains une vaine illusion. En effet, les dieux avaient bien raison : rien de pire que le supplice du concours sans espoir. Voici quelques recommandations fondamentales qui pourraient aider les candidats à remédier à leurs lacunes.

Efficacité lors de l'épreuve

L'épreuve technique est une épreuve courte qui nécessite cependant une concentration intense vu le nombre d'extraits proposés : il faut donc parvenir à être efficace dès la première seconde et ne jamais relâcher son attention jusqu'à la fin de la dernière dictée.

- a) Se munir d'un crayon, d'une gomme, et éventuellement d'une règle pour tracer les barres de mesure. Ne pas utiliser de stylo, même effaçable sinon au terme de l'épreuve pour « repasser » une notation dont il faut s'assurer de la lisibilité.
- b) Utiliser les quelques minutes accordées au début de l'épreuve pour lire soigneusement le sujet. Si le sujet comporte des instruments transpositeurs, indiquez que vous prenez les sons réels à moins de noter les sons transposés, ce qui est déconseillé. Repérer les extraits diffusés d'un seul tenant et ceux diffusés en plusieurs parties : la technique de relevé ne sera pas la même. Cette année, comme à peu près tous les ans, les extraits les plus longs étaient construits selon une logique interne qu'il était non seulement possible, mais même souhaitable de relever au moyen d'un schéma simple dès la première écoute. Délimiter les grandes sections était la condition *sine qua non* de la réussite pour le morceau de Led Zeppelin ; cela permettait aux candidats d'éviter des redondances une fois le relevé commencé. Il n'est pas inutile de préparer les pulsations sur la portée, quitte à ajouter les barres de mesures une fois que l'indication de mesure a été déterminée. Mettre les pulsations avant de commencer le relevé est un bon moyen pour un candidat faible de se repérer dans la partition car il est plus facile de replacer ensuite des informations dans un continuum bien organisé que de les saupoudrer par-ci, par-là, sans cohérence temporelle.
- c) Utiliser la première écoute pour relever l'indication de mesure (ou, comme dans le Manoury, décider comment le temps sera organisé dans le relevé) et recueillir des indications sur le style qui pourraient s'avérer utiles. Noter l'indication de caractère en italien ou en français. Certains préfèrent ne rien écrire pendant la première écoute, mais tout dépend de la qualité de votre mémoire pour que cette stratégie soit efficace. Indiquer (si possible déjà, ou remettre à la deuxième écoute) dans le continuum les éléments remarquables que vous avez retenus — par exemple, cellules rythmiques et/ou motifs, voire intervalles récurrents (c'était le cas du rythme des cordes dans le Fauré, ou de l'ostinato rythmique du Lecuona), cadences, modulations, marches harmoniques... A défaut de les placer dans le continuum, on peut inscrire des symboles succincts dans la marge. Des observations

sur la carrure (régulière, ou non) peuvent être utiles, et vont de pair avec celles concernant le rythme harmonique (par exemple, le balancement entre tonique et dominante dans l'extrait de Juliette). Rien que de placer les premiers degrés correctement grâce à la carrure aurait permis de déjouer les difficultés rythmiques du Lecuona. Si vous identifiez la tonalité (l'usage du diapason est nécessaire, à moins de posséder l'oreille absolue), reportez TOUTE DE SUITE l'armure sur les autres portées, et sur chaque système. Il est possible (et même préférable), pour ceux qui peinent à trouver la tonalité, de commencer à relever dans celle qui leur est accessible, « en attendant » : les candidats disposent de cinq minutes à la fin de l'extrait pour, notamment, ajuster la tonalité. Pensez à des raccourcis : il se peut qu'un morceau comportant plusieurs voix, et dont le relevé en particulier des parties intérieures semble délicat, puisse être réduit à une mélodie, une basse et un chiffrage (c'était le cas du Bruckner), quitte à tenter une conduite des autres voix dans les dernières minutes qui restent. Y a-t-il des instruments qui se doublent (c'était le cas de la guitare et de la basse dans le Led Zeppelin, et dans ce cas il était inutile de perdre un temps précieux à relever la guitare basse séparément) ? Est-il possible d'utiliser des barres de reprise (Fauré, Led Zeppelin) ou des signes de répétition ce qui aurait été utile pour indiquer l'ostinato de deux mesures à la main gauche (Lecuona) ?

Certains candidats, évidemment désespérés, auraient pu commencer par établir un cadre rythmique sur lequel reporter les événements mélodiques qu'ils entendent. Des gestes simples comme des arpèges et mouvements conjoints (Fauré) ne sont pas difficiles à identifier. Dans le cas du Fauré, Bruckner ou celui du Juliette, la prise des paroles (même partielle) aurait pu servir de repère rythmique, sauf peut-être pour ceux, parmi les candidats, qui, au regard des déformations, ne connaissaient visiblement pas les mots *Kyrie eleison*.

- d) Une fois le cadre rythmique en place, vérifiez que la courbe mélodique soit bien calée avec le rythme. Il est alarmant que des candidats à l'agrégation semblent confondre les mouvements ascendants et descendants. La mélodie vocale dans le Fauré — un mouvement conjoint sur un rythme on ne peut plus simple — constitue presque un cas d'école, où la conscience de la courbe est nécessaire au relevé.
- e) Il est illusoire pour les candidats les plus faibles d'essayer d'entrer dans des détails fins. Il vaut mieux saisir l'essentiel sur toute la durée de l'extrait que de peaufiner une demi-mesure. Au risque d'être réducteur, le critère primordial pour qu'un correcteur accorde une note à peu près correcte est le suivant : puis-je reconnaître, dans sa plus grande globalité, sans rentrer dans les détails, l'extrait qui a été donné ? Parfois, les candidats sont tellement éloignés de la réalité musicale que les correcteurs doivent vérifier quel extrait ils sont en train de traiter.
- f) Chaque candidat, quel que soit son niveau, veillera à la cohérence de ce qu'il écrit (pouvoir chanter intérieurement ce qui se trouve dans la copie est un bon début). Est-ce que deux parties se superposent correctement, ou bien donnent-elles lieu, telles qu'elles sont agencées sur le papier, à des dissonances affreuses qui ne rendent pas compte de l'harmonie de l'extrait ? Dans le Lecuona, est-ce que le premier temps dans la mélodie était bien calé avec l'ostinato rythmique, ou, dans le Manoury, est-ce que le musicogramme était bien calé avec la partie de chant ?
- g) Lors de votre dernière vérification, pendant les cinq minutes laissées entre chaque extrait, il faut vérifier que les barres de mesure sont bien placées et respectent le chiffrage de mesure. Mettre quatre temps dans une mesure à trois temps est réhébitorique à l'agrégation. Il faut veiller également à indiquer les altérations accidentelles. Dans le cas du Poulenc, certains se sont montrés incapables de faire la différence entre un ton et un demi-ton à l'écrit, peut-être parce qu'ils n'avaient pas intégré les altérations de la tonalité (pour ceux qui avaient choisi d'en indiquer une au préalable). Le morceau de Juliette, pourtant construit sur l'idée du mouvement chromatique, montrait les mêmes carences.

Les suggestions ci-dessus sont, *in fine*, assez évidentes ; elles relèvent de réflexes fondamentaux acquis dès le début de la formation (et non à l'issue de celle-ci) ; elles ne devraient d'ailleurs pas vraiment figurer dans un rapport de jury d'agrégation. Cette réflexion s'enchaîne avec une autre : la qualité de la préparation en amont.

Efficacité en amont de l'épreuve

Tout au long de l'année de préparation, l'épreuve technique doit être préparée conjointement avec l'épreuve d'écriture. Progresser dans l'une fait nécessairement progresser dans l'autre.

- a) Lire : les répertoires d'où sont tirées les œuvres sont vastes et variés. Ainsi, les candidats gagneront à écouter des œuvres diverses avec, si possible, la partition sous les yeux. Apprendre à écrire le français sans jamais le lire semble une absurdité. En pourtant, on dirait que certains candidats n'ont jamais apprécié la musique autrement qu'en l'écoutant en fond sonore. Lire et écouter permet d'engranger des structures, des tournures, d'améliorer ses capacités de mémorisation, d'analyse, et surtout de faire le lien entre le sonore et sa représentation écrite.
- b) Chanter : le solfège chanté constitue également un excellent exercice de préparation à l'épreuve technique. Pour les intervalles, les manuels de Marie-Claude Arbaretaz ou d'Isabelle Aboulker sont un bon début. Notre préférence irait au *Modus novus* de Lars Edlund. Le manuel est assez cher mais irremplaçable dans le travail atonal qui fait acquérir les intervalles, premières pierres dans l'édifice musical à construire. Il existe également une pléthore de ressources ludiques sur le web qui pourraient être utilisées pendant les minutes creuses de la journée. Chanter non seulement horizontalement mais aussi verticalement : des accords et agrégats en position resserrée ou espacée, ou encore des partitions de quatuor à cordes où l'écriture se présente de façon plutôt verticale, etc.
- c) Ecrire : en plus des dictées progressives tirées du répertoire, l'autodictée est également un exercice à privilégier. Un bon début serait pour le candidat de commencer par retranscrire à l'écrit des passages d'œuvres qu'il maîtrise sur son instrument. L'extrait de Fauré aurait dû constituer une autodictée, certains candidats ayant précisé le nom du compositeur sur la copie, montrant qu'ils connaissaient la musique, sans néanmoins savoir la retranscrire. La précision rythmique des copies faisant souvent défaut, il ne faudra pas non plus, dans la préparation de l'épreuve, négliger cet aspect qui devra faire l'objet d'un travail spécifique (rythme oral mais également dictées de rythme de difficultés progressives).
- d) Jouer : plusieurs types d'exercices sont utiles : chanter une voix et en jouer une autre au clavier (essentiel pour l'épreuve de direction et chœur, sans parler du métier d'enseignant) ; réaliser une basse chiffrée, ou tout simplement jouer un extrait harmonique au piano en ayant indiqué son chiffrage (de fonction et d'intervalle) sur la partition ; tenter de reproduire sur son instrument des œuvres entendues, ce qui est un type d'exercice de dictée.
- e) Comprendre : maîtriser les parcours harmoniques les plus usités, connaître la hiérarchie des tonalités employées mais aussi celle des degrés, connaître les cadences : tout ce travail de préparation à l'épreuve d'écriture sert également pour l'épreuve technique et évitera au candidat de rendre une copie avec un parcours tonal complètement incohérent. Avoir analysé plusieurs chansons de variété ou de morceaux de rock durant l'année de préparation afin d'en connaître la grille harmonique est également indispensable compte tenu de la diversité de styles des extraits proposés.

Camus nous dit que Sisyphe, son héros ultime de l'absurde, est tout de même capable de prendre la mesure de sa situation puisque, pour l'écrivain, « l'absurde, c'est la raison lucide qui constate ses limites ». Que les futurs candidats en fassent de même et prennent conscience de l'ampleur de la préparation que ce concours engendre. En revanche, contrairement à Sisyphe, ils sont loin d'être condamnés à reproduire éternellement des cycles d'échecs : une solide préparation technique en amont est la clé non seulement de la réussite au concours mais aussi d'une longue et heureuse carrière dans l'enseignement de l'éducation musicale.

Éléments statistiques

	104 candidats notés
Note la plus haute /20	18,00
Note la plus basse /20	0,43
Moyenne générale /20	7,76
Moyenne des admissibles /20	10,40
	50 admissibles

Moyennes générales (/20) pour chaque extrait

Poulenc	Manoury	Fauré	Lecuona	Led Zeppelin	Brückner	Juliette
8,49	7,83	8,54	8,09	7,07	6,62	7,53

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

Rappel du texte réglementaire

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

Le style classique (Mozart, Haydn, Beethoven) est l'unique référence stylistique pour cette épreuve.

La formation imposée par le sujet fait appel à un piano et à un ou deux instruments mélodiques. La ligne mélodique donnée par le sujet peut circuler entre les deux ou trois instruments.

Rapport

Après un *Andante* référant à Mozart en 2018, le sujet de la session 2019 invitait les candidats à réaliser un scherzo pour violon et piano dans le style Beethoven. Par son caractère et son esprit, le texte renvoyait aux menuets ou *scherzi* des premières sonates pour clavier – op. 2 n° 1, op. 2 n° 2, op. 7, op. 10 n° 2, op. 10 n° 3, op. 14 n° 1, op. 26, op. 27 n° 2 – ainsi qu'aux sonates pour piano et violon op. 12 n° 2, op. 96. Dans les limites imparties par le cadre de l'épreuve, il visait aussi la concision du scherzo de la Sonate « Le Printemps ». Quant à la modulation à la sous-médiane de *do* mineur à *la* bémol majeur pour le trio, si prisée des successeurs de Beethoven, elle avait notamment pour exemples l'« Allegretto » de la Sonate pour clavier op. 10 n° 2, le « Scherzo » de la Sonate op. 26, l'« Allegretto » de la Sonate op. 14 n° 1 et le « Menuetto » du Quatuor à cordes op. 18 n° 4.

Si de nombreuses copies ont malheureusement encore montré des défaillances majeures dans la maîtrise des éléments techniques de base, tant harmoniques qu'instrumentaux, les meilleures réalisations ont su faire preuve d'un réel engagement musical, alliant un savoir-faire harmonique de bon niveau avec une connaissance des spécificités du langage classique au service d'une écriture et d'un jeu instrumental adaptés au tempo et au caractère.

L'épreuve d'écriture ne s'improvise. Par son exigence, elle peut paralyser un candidat qui n'a pas pratiqué l'écriture depuis longtemps. Mais on ne doit pas la redouter au point de la mettre de côté et compter sur les autres épreuves d'admissibilité. Un bon musicien doit savoir puiser dans ses ressources pour dépasser les difficultés harmoniques et présenter un texte qui montre avant tout qu'il est... musicien. On ne peut admettre au niveau de l'agrégation qu'un enseignant ne soit pas autonome devant une mélodie et ne puisse se l'approprier *a minima* pour en réaliser un accompagnement simple, en concevoir un arrangement fluide et cohérent.

L'épreuve d'écriture est complète. Elle ne se réduit pas à l'écriture d'accords sous une mélodie. Plus qu'un exercice d'harmonisation, l'épreuve constitue une véritable synthèse entre enjeux de forme, de langage, d'écriture et de style, qui révèle avant tout le sens musical du candidat. Si des maladresses harmoniques peuvent être pardonnées, l'indigence de l'écriture, les erreurs d'analyse, les contresens rythmiques et les incongruités diverses sont inexcusables de la part de musiciens qui écoutent, pratiquent et côtoient tous les jours l'objet musical. Les efforts de musicalité, l'attention portée aux nuances, aux contrastes, à l'équilibre rythmique, c'est-à-dire à tout ce qui met en valeur la mélodie, valoriseront en revanche toujours une copie par ailleurs fragile sur le plan harmonique.

Nous renvoyons les candidats au rapport 2018 pour les généralités concernant les délimitations du programme, les remarques sur les écueils à éviter et la marche à suivre durant le temps de l'épreuve. En centrant notre propos sur le texte de la session 2019, nous compléterons ce qui constituait un premier rapport sur la nouvelle identité du programme d'écriture et souhaitons ainsi aider au mieux le futur candidat dans sa préparation.

* * *

Le texte proposé reprenait la structure tripartite d'un scherzo suivi de son trio et de la reprise *da capo* du scherzo. Les deux parties, opposées par leur armure, leur caractère, leur tempo et leur phrasé, offraient un cadre harmonique clair et sans surprise. Tandis que le trio, contraint dans ses dimensions par les nécessités d'un texte de concours, se réduisait à une seule phrase de huit mesures reprises – comme il en existe dans les ensembles de danses que Beethoven a publiés pour honorer des commandes –, le scherzo se présentait sous les traits attendus d'une forme binaire à reprises. Sa seconde partie, plus longue, ponctuée en son centre par un repos accompagné d'un point d'orgue et suivi de l'indication « A tempo », laissait attendre un retour du thème initial à la mesure 19, contribuant ainsi à dessiner une forme binaire à reprises à trois sections, norme du genre depuis Haydn. S'ajoutaient enfin un conduit menant du scherzo au trio et une transition dans le même esprit qui permettait de rejoindre la reprise du scherzo. Ces quelques mesures, par leur fixité mélodique, ont souvent dérouté. Nous y reviendrons plus loin.

Une première difficulté harmonique s'est révélée dès la cadence de la mesure 8. Un recul sur les formes binaires à reprises à trois sections de l'époque devait permettre de statuer immédiatement sur une cadence au ton relatif. Il était certes possible d'agencer une cadence parfaite en *do* mineur, mais outre que l'intérêt structurel n'était ainsi pas convaincant, cela impliquait une cadence parfaite non conclusive (repos de la voix la plus aiguë sur la tierce) qui n'avait pas lieu d'être à ce point d'articulation de la forme (observer sous cet angle le répertoire pour violon et clavier). Ce qui est harmoniquement possible n'est pas nécessairement juste. L'analyse et la connaissance du style imposé doivent permettre d'éviter ce qui est parfois à la limite du contresens ou du hors style.

La seconde difficulté du texte résidait dans l'identification des notes étrangères. Elles étaient nombreuses car les retards et appoggiatures constituaient l'identité du thème initial. Ces notes étrangères se déduisent d'une bonne analyse du rythme harmonique et des appuis nécessaires, en l'espèce une ou deux harmonies par mesure. Une harmonisation homorythmique du thème en synopes successives n'avait aucun sens.

L'une des difficultés majeures du style classique, tout particulièrement chez Haydn et Mozart, reste paradoxalement la recherche de simplicité et de concision, le souci d'un discours qui souligne les intentions expressives sans artifice. Les nuances et les accents ne sont jamais gratuits, ils viennent souligner des changements évidents dans l'harmonie ou dans l'écriture. Un *sforzando* chez Beethoven accompagne une harmonie dissonante ou enrichie de notes étrangères, un contraste *piano* est souligné par un changement de registre, un changement de texture – figure d'accompagnement, nombre de voix etc. Ainsi les *sforzandi* des mesures 4 à 6 ne pouvaient ni se fondre dans une harmonie de passage, ni susciter une harmonisation à la mesure. Il suffisait de se laisser guider par les articulations et opter pour une suite d'hémioles amorcées dès la mesure 12, poursuivies à la mesure 15. Les hémioles en moins, mais tout en accents décalés, l'« Andante » de la sonate op. 15-2 offre un modèle à connaître par cœur de cette marche ascendante qui deviendra l'une des signatures harmoniques de Schubert (V – i=vi – V – I=VI – V – i etc.).

Le meilleur moyen de s'approcher de cette simplicité, c'est avant tout de se familiariser avec le répertoire au programme en le jouant, en l'écoutant, en recopiant certains passages, en mémorisant et en transposant des thèmes et des éléments de phrases. Pour être bénéfique et efficace, le travail de préparation doit par ailleurs être structuré. On veillera d'une part à cibler et sérier les figures harmoniques typiques du langage 1750-1830, on observera d'autre part les figures instrumentales et les interactions entre le piano et le ou les autres instruments qui l'accompagnent.

Du point de vue harmonique, on s'intéressa tout particulièrement aux points suivants :

- pédales de tonique en début de texte ou en coda ;
- pédales centrales de dominante (meilleure option pour le texte qui était proposé cette année) ;
- unissons d'ouverture, unissons de conduits ;
- couples question/réponse ou « forme tonique »-« forme dominante » qui ouvrent de nombreux thèmes ;
- usage, réalisation, résolution et place des sixtes augmentées (ici fugitive dans le thème initial, structurante et idiomatique en fin de section centrale du scherzo ;

- sixtes parallèles (dont l'usage combiné à une pédale est un idiome du langage classique de Haydn à Beethoven et convenait tout particulièrement à la partie centrale du scherzo ;
- usage des septièmes diminuées, usage des dominantes secondaires ;
- traitement des chromatismes mélodiques et harmoniques.

À l'échelle d'un texte, les candidats prêteront attention aux retours thématiques, qu'ils soient identiques, ornés ou tronqués, qu'ils reviennent amplifiés, doublés, à l'octave, avec échange des rôles entre les instruments. C'était le cas du scherzo. Puisque son idée initiale revenait au piano seul, il était bienvenu d'enrichir la réalisation à la réexposition. Si la configuration initiale pouvait être très légère, comme le propose la proposition de réalisation ci-dessous, elle avait néanmoins d'emblée la richesse d'une combinaison violon et piano. Elle ne pouvait être transposée à l'identique au piano seul. Quant aux redites immédiates des couples antécédent-conséquent – configuration des deux thèmes du sujet –, ils s'écartent rarement d'une redite harmonique textuelle. En prendre conscience par l'analyse des partitions écourte d'autant le temps de la réflexion initiale sur le texte. On apprendra en revanche comment orner ou amplifier un retour, par un enrichissement de l'accompagnement, par un changement de registre, par une doublure supplémentaire – tant du thème que de la ligne de basse (voir par exemple la proposition de réalisation des mesures 19 à 26 ou 28 à 35 du texte de cette session).

Les candidats se familiariseront par ailleurs avec la place et le rôle des silences, qu'ils soient signifiés par le sujet ou à placer pour les parties à compléter. Un thème peut être énoncé au piano avant d'être repris par le second instrument principal, dans ce cas ce sont des pauses qu'il faut ajouter (ou le thème si ce sont les pauses qui sont indiquées comme après le point d'orgue). Une figure peut être traitée en imitation ou en canon plus développé, impliquant un silence plus ou moins étendu dans l'une des voix (voir par exemple les jeux d'écho entre le violon et le piano aux mesures 12-15). Un passage d'écriture brillante, une véritable *cadenza* ou un motif *recitativo* n'ont en général besoin de rien d'autre qu'un accord prolongé, ou même rien du tout, pour être mis en valeur. Un conduit, enfin, peut endosser sa fonction en se réduisant à sa plus simple expression : un conduit mélodique au violon seul ou à la main droite du piano. C'était le cas des deux conduits qui encadraient le trio et dont les modèles peuvent être empruntés, entre autres, aux « Tempo di Minuetto » de la Sonate pour violon et piano op. 3 n° 3, à l'« Allegretto » de la Sonate pour clavier op. 10 n° 2, au « Scherzo » de la sonate pour clavier op. 7 dans une moindre mesure, ou au finale de la Sonate pour violon et piano op. 12-2. Ces conduits monodiques ou en tierces, majoritairement au piano seul dans le cadre des genres qui nous occupent, jouent sur l'ambiguïté harmonique qu'un tel passage *a capella* peut susciter, et par là-même, permettent de relier rapidement des tonalités éloignées.

Une fois harmonisé, un texte ne prend de l'envergure qu'à partir du moment où il est habillé de figures instrumentales appropriées. Il faut pour cela maîtriser les trois étapes suivantes : l'écriture du piano, l'écriture d'un piano accompagnant et la manière dont les instruments interagissent entre eux.

Écrire pour piano demande un savoir-faire fondé sur l'écoute, la lecture et l'analyse des partitions. L'assimilation des figures adaptées, des registres et des dispositions ne s'acquiert qu'en les ayant sous les doigts et il est indispensable de jouer ses réalisations au clavier après les avoir pensées à la table. Le piano mozartien n'a rien à voir avec le piano beethovénien et diffère également de celui de Haydn. On s'appliquera à lister les idiomes de chacun. On évitera par exemple les grands écarts entre les mains et les « paquets » d'accords dans le grave dans le style mozartien, tandis qu'on les rencontre souvent chez Beethoven. On apprendra à gérer sur la durée une basse d'Alberti chez Mozart mais on écartera cette option chez Beethoven. On n'oubliera jamais non plus qu'une main droite ne se contente pas d'une seule voix : lorsque la mélodie est donnée à la clef de *sol* du piano, le candidat est libre d'enrichir cette main droite de voix intérieures.

En ce qui concerne le piano accompagnant, il ne s'agit ni de compléter la mélodie en y ajoutant trois voix et en évitant soigneusement les notes de la mélodie, ni de la doubler systématiquement. Une partie de piano, sauf configurations spécifiques, conserve toujours son autonomie et son intérêt. Les harmonies y sont complètes, on n'omet normalement pas la tierce et les voix intérieures peuvent doubler la mélodie, y compris des sensibles et des septièmes. On pensera aux doublures de tierces ou de dixièmes entre le violon et la main droite du piano, particulièrement fréquentes dans les sonates pour piano et violon de Mozart. Une observation fine des partitions montrera aussi que les appoggiatures d'un violon sont souvent accompagnées de la note

réelle au piano lorsque celui-ci présente une écriture franchement harmonique. Cela est particulièrement vrai chez Beethoven.

En complément indispensable de la connaissance des figures propres à chaque instrument – on n’oubliera pas de revoir ce qu’un violon est capable de faire en matière de doubles cordes –, on s’intéressera aux interactions entre le piano et le ou les autres instruments : on observera de près les jeux de duplications, de reprises, de doublures entre le piano et le ou les autres instruments, on regardera particulièrement chez Beethoven les spécificités d’écriture d’une sonate pour piano et violoncelle et on s’interrogera sur le rôle du violoncelle dans les trios pour piano, violon et violoncelle qui pour ce dernier, de simple soutien harmonique hérité de la basse continue dans les premières œuvres de Haydn et Mozart, s’émancipe progressivement pour enrichir la rythmique et la texture et s’associer à l’occasion avec le violon pour favoriser ponctuellement une véritable conversation à trois.

Enfin, les candidats prêteront attention aux spécificités d’écriture des différents genres et différents styles que suggèrent le programme, de la sonate pour clavier avec accompagnement de violon chez Mozart aux trios de maturité de Beethoven.

* * *

Pour finir, nous ne rappellerons jamais assez combien la qualité de la graphie influe sur la lecture et la compréhension du texte par le correcteur. Élégante et claire, elle met en valeur la réalisation, malhabile et grossière, elle interroge sur le rapport à l’écrit musical de l’enseignant ou du futur enseignant.

Éléments statistiques

	105 candidats notés
Note la plus haute /20	17,00
Note la plus basse /20	0,5
Moyenne générale /20	6,63
Moyenne des admissibles /20	9,37
	50 admissibles

Suggestion de réalisation

Allegro molto più tosto presto

The musical score is written for Violin and Piano. It is in the key of B-flat major (two flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Allegro molto più tosto presto'. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 5, and 11).

System 1 (Measures 1-4):
Violin: Starts with a half note G4 (piano), followed by quarter notes A4, Bb4, and C5 (forte), then a half note D5 (piano).
Piano: Starts with a half note chord of G4 and Bb4 (piano), followed by quarter notes C5, D5, and E5 (forte), then a half note chord of F5 and G5 (piano).

System 2 (Measures 5-8):
Violin: Starts with a half note G4 (forte), followed by quarter notes A4, Bb4, and C5 (mezzo-forte), then a half note D5 (mezzo-forte).
Piano: Starts with a half note chord of G4 and Bb4 (piano), followed by quarter notes C5, D5, and E5 (forte), then a half note chord of F5 and G5 (mezzo-forte).

System 3 (Measures 11-14):
Violin: Starts with a half note G4 (trill), followed by quarter notes A4, Bb4, and C5 (forte), then a half note D5 (forte).
Piano: Starts with a half note chord of G4 and Bb4 (forte), followed by quarter notes C5, D5, and E5 (forte), then a half note chord of F5 and G5 (forte).

17 *rit.* *A tempo*

f *f* *p* *f* *mf*

23 *Fine* *molto rit.*

f *f*

28 *Un poco più tranquillo*

p dolce *p dolce*

34 *tr* 1. 2. *rit.* *Da capo al fine*

p dolce

Bilan statistique de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 207
Nombre de candidats non éliminés : 103 Soit : 49.76 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 50 Soit : 48.54 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0022.37 (soit une moyenne de : 07.46 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0031.48 (soit une moyenne de : 10.49 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 30

Barre d'admissibilité : 0022.64 (soit un total de : 07.55 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 3)

Admission

Épreuve de leçon devant un jury

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 6 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes (exposé : 30 minutes ; entretien : 20 minutes)
- Coefficient 1

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.

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

Lors des épreuves d'admission, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1er juillet 2013.

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

Rapport

Épreuve particulièrement exigeante, la leçon implique pour le candidat d'appréhender toutes les étapes de sa préparation puis de son déroulement. Elle convoque un champ de connaissances et de compétences musicales très larges mais demande aussi certaines capacités physiques et psychiques permettant d'aborder au mieux les émotions ressenties et de faire face, avec calme et sérénité, aux attentes du jury.

L'épreuve de leçon repose sur un exposé synthétique de trente minutes et un entretien avec le jury de vingt minutes. Elle est précédée par un temps de préparation de six heures permettant d'analyser les différents documents proposés et de circonscrire un territoire musical et artistique propice au déploiement d'une problématique pertinente qui sera le cœur de la présentation devant le jury. La leçon vise ainsi à évaluer un large spectre de compétences et de connaissances, qu'il s'agisse de l'organisation de la pensée ou de la culture générale et musicale. La capacité à transmettre ainsi que la posture musicienne du candidat jouent également un rôle primordial. Cette épreuve s'articule autour de l'étude de documents identifiés de diverses natures, dont une œuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia, le nombre total de documents ne pouvant être supérieur à cinq. Il est demandé au candidat de mettre en lien ces documents à travers une problématique qu'il aura défini après l'analyse des documents.

Préparation de l'épreuve

Rappelons que l'objectif principal de cette préparation est de s'interroger sur les liens intrinsèques qu'entretiennent les différents documents proposés. Ils constituent en effet un socle sur lequel se construira la problématique. En ce qui concerne l'analyse des documents remis au candidat, il est important de tous les prendre en compte, sans exclure aucun d'entre eux. L'analyse consistera donc à détecter ce qui caractérise chaque document proposé, ce qui fait sa particularité, la rapproche et la distingue des autres. Lors de la préparation, le candidat cherchera à étudier de façon approfondie les documents qui lui sont soumis afin

d'éviter, au moment de l'épreuve, d'en rester à une description sommaire. Le jury est toujours particulièrement sensible à ce que le candidat démontre une véritable profondeur dans sa préparation et notamment en ce qui concerne les partitions qui doivent être appréhendées dans leur intégralité. Par conséquent, il est important que le candidat évalue à sa juste valeur le temps d'étude qu'il peut consacrer à chaque document en fonction du temps qui lui est imparti pour sa préparation.

- Problématique

Il est essentiel de bien différencier une problématique d'une thématique. Une problématique doit induire une interrogation dynamique et ne peut permettre de livrer une réponse immédiate. Il serait préjudiciable d'élaborer des questions rhétoriques dont la réponse est immédiatement suggérée. La problématique est issue d'une réflexion approfondie, construite par l'analyse des documents et à travers les liens qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Lors des épreuves de la session 2019, le jury a remarqué qu'un certain nombre de candidats avait trop souvent choisi soit des problématiques beaucoup trop standardisées – et donc peu dynamiques - qui appauvrissaient le propos, soit d'autres, trop complexes et mal identifiées, qui entraînaient un exposé confus qui pesait dès lors sur l'évaluation portée par le jury.

- Plan / argumentation

En ce qui concerne l'organisation rhétorique de l'argumentation, le candidat doit veiller à ne pas se cantonner au plan dialectique thèse/antithèse/synthèse qui ne convient pas nécessairement à toutes les problématiques. Une utilisation plaquée et inadaptée est souvent le témoin du peu d'habitude du candidat à organiser sa pensée de façon structurée. Le plan revêt une importance toute particulière lors de la présentation car il souligne à lui seul une pensée maîtrisée ou bien, au contraire, un manque de logique dans l'enchaînement des idées. Si la réflexion menée est réellement pertinente, le plan en découlera facilement qu'il soit dialectique, analytique ou thématique. De plus, cette structuration de la pensée doit contribuer à la mise en relation de tous les documents : une partie consacrée exclusivement à un des documents ne pourrait contribuer à répondre aux attendus de l'épreuve. Mais, à l'inverse, le candidat n'a pas besoin de s'appuyer, pour chaque sous-partie de son plan, sur l'ensemble des documents du corpus. Il s'agit ainsi de construire un juste et pertinent équilibre entre des focales sur tout ou partie des documents proposés par le sujet et une réflexion problématisée qui puisse les surplomber.

- Exemples musicaux

Le choix des exemples musicaux est particulièrement important pour la réussite de cette épreuve. S'il est incontournable de convoquer des exemples issus des documents proposés, d'autres peuvent mobiliser des connaissances extérieures et illustrer ou nourrir la réflexion présentée. Dans tous les cas, ces apports doivent faire sens au cœur de l'argumentation du candidat. Il est également conseillé de ne pas présenter des productions artistiques par des anecdotes historiques ou biographiques. Il s'agit pour le candidat de manifester sa connaissance des œuvres considérées pour ce qu'elles apportent à une réflexion construite sur une problématique donnée, bien au-delà de leurs aspects les plus superficiels voire anodins.

- Outils

Il est vivement conseillé au candidat de veiller à un juste équilibre entre les temps consacrés à l'aspect numérique et au contenu documentaire pendant la préparation. L'appui de l'exposé sur une suite de diapositives présentées sur écran n'est pas impératif. Le choix d'une telle démarche doit apporter une plus-value au propos, par exemple en fixant quelques idées clefs qui structurent le déroulement du propos ou encore en permettant un arrêt sur image nécessaire à la nature du discours tenu.

Exposé

- Attendus de l'exposé

C'est un exposé de synthèse qui doit permettre au candidat de démontrer une large culture musicale et générale comme ses capacités à convaincre un auditoire. Il est donc important d'être attentif au rythme et aux enchaînements des différentes parties de la leçon. Dans son exposé, le candidat doit ainsi bâtir un propos qui se base sur des arguments objectifs émanant de l'analyse des documents proposés. Le jury appréciera ainsi toujours les capacités du candidat à convaincre le jury et les compétences argumentatives qui y contribuent.

- Forme de l'exposé

Durant l'introduction, le candidat présente brièvement les documents proposés par le sujet en soulignant particulièrement comment et pourquoi ils lui permettent d'aboutir à la problématique choisie. A ce stade, il est fortement déconseillé de s'appesantir sur une description linéaire ou de relire toutes les informations données dans le paratexte. L'introduction doit servir à dégager tout d'abord une thématique générale dont découle une problématique qui viendra, elle, organiser le propos suivant. C'est à ce moment que doit se présenter le plan de l'exposé... comme une évidence.

Soucieux du niveau de langage qu'il mobilise, le candidat doit également veiller à tirer pleinement parti de l'espace de la salle d'épreuve et contribuer ainsi à créer une dynamique au service des idées. Toutefois, certains candidats donnent l'impression d'être perturbé par la distance entre l'ordinateur et le piano, chacun se trouvant de part et d'autre de l'espace central. Cette organisation doit être anticipée et rapidement appréhendée dès l'entrée en salle d'épreuve. Rappelons à cet égard que l'enseignant, quel que soit son cadre d'exercice, est d'autant plus convaincant qu'il sait jouer de sa parole et de ses mouvements dans l'espace disponible.

La gestion du temps et notamment l'équilibre des parties constituant la présentation sont particulièrement observés par le jury. Il est fréquent que certains candidats, sous l'effet du stress dû à l'épreuve, se laissent aller à un langage familier inapproprié à la situation d'épreuve comme à une situation professionnelle d'enseignement.

- Maîtrise des outils

Les exemples musicaux sonores comme vidéos ne sont pas de simples illustrations mais apportent une preuve dans le raisonnement et surtout un réel ancrage dans le savoir musical. Le candidat devra démontrer une maîtrise des outils qui sont mis à sa disposition et notamment l'utilisation des moyens de diffusion mais également des logiciels de montage audio. Ainsi, il lui sera possible de présenter au jury des extraits montés et adaptés à son propos. Enfin, il est important que le candidat prépare de la manière la plus fluide possible la diffusion des extraits de documents qu'il souhaite présenter et commenter afin d'illustrer son propos.

- De la musique !

Cette épreuve doit mobiliser les compétences musicales du candidat. Il est donc important que la voix et le jeu instrumental y trouvent leur place afin de présenter des éléments musicaux singuliers et illustrant l'exposé. Il est donc attendu que le candidat puisse s'approprier le matériau musical pour en restituer certains éléments plutôt que de se cantonner à une simple description. Le candidat est un musicien qui doit pouvoir démontrer au jury l'évidence de sa pratique musicale et ceci quel que soit son instrument. Il doit donc pouvoir réaliser des réductions de partitions d'orchestre pour son instrument, identifier des extraits pour les chanter tout en s'accompagnant de la manière la plus convaincante possible. Il est ainsi très important que chaque candidat mette en valeur la réalité de sa pratique vocale et instrumentale.

Entretien

- Approfondissement

L'entretien qui suit l'exposé reste un moment privilégié pour obtenir des éclaircissements sur des propos insuffisamment développés, souvent faute de temps. Il permet également de revenir sur des aspects maladroitement présentés ou de demander au candidat de développer certains points connexes à son exposé mais finalement éludés.

- L'intégration de la musique

Le candidat peut parfois évoquer des œuvres musicales qui ne sont pas, pour autant, présentées. Ceci peut amener le jury à questionner le candidat sur une des œuvres citées. Il faut donc être vigilant à ne pas se fourvoyer en évoquant des productions artistiques non étudiées. La musique doit avoir une place majeure dans l'entretien : le jury sera sensible à la manière dont le candidat l'intégrera dans le dialogue. Il sera important que ce dernier transmette une réelle envie de partager, d'échanger.

Éléments statistiques

	48 candidats notés
Note la plus haute /20	19,00
Note la plus basse /20	3,00
Moyenne générale /20	9,20
Moyenne des admis /20	2,5
	30 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet était introduit de la façon suivante :

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

Durant l'épreuve, vous disposerez d'un système de diffusion audio, d'un piano et d'un ordinateur relié à un vidéoprojecteur.

Exemple 1

Document 1 - [Partition]

Auteur : Johann-Sebastian BACH (1685-1750)

Titre : Die Kunst der Fuge (L'art de la fugue) BWV1080 – n° 1, 5 et 16 (1740-1750)

Références : partition (édition Bärenreiter, partition de poche, 1956)

Document 2 – [Vidéo]

Auteur : Niccolò PAGANINI (1782-1840)

Titre : *Fantaisie de Moïse*, variations sur un thème de l'opéra *Moïse en Egypte* de Rossini

Références : vidéo – Antal Zalai : violon

Document 3 – [Audio]

Auteur : SKYGGE avec STROMAE et Intelligence Artificielle (AI)

Titre : "Hello shadow" interprétée par KIESZA

Références : Audio

Document 4 - [Littérature]

Auteur : André BRETON (1896-1966)

Titre : "Façon"

Références : Poème extrait de *Mont de piété* (1919)

Exemple 2

Document 1 - Partition

Auteur : Hector BERLIOZ

Titre : *Symphonie Fantastique* – V – « Songe d'une nuit de Sabbat », mes. 241 à la fin. (1830)

Références : Domaine public

Document 2 - Enregistrement audio

Auteur : Jacques BREL

Titre : "La Mort"

Références : In album *La Valse à mille temps* (1959)

Document 3 - Enregistrement audio

Auteur : György LIGETI

Titre : Quatuor à cordes n°2, 3^e mouvement, « Come Un Meccanismo Di Precisione » (1969)

Références : Artemis Quartet (2005)

Document 4 - Iconographie

Auteur : Salvador DALI

Titre : La persistance de la mémoire (« Les Montres molles ») (1931)

Références : Huile sur toile, 24x33, Musée d'Art Moderne (New-York)

Exemple 3

Document 1 - [AUDIO]

Auteur : William Sheller

Titre : Le nouveau monde

Références : Album Univers (Philipps) 1987.

Document 2 – [Partition]

Auteur : Ottorino Respighi

Titre : Concerto gregoriano (1 mvt)

Références : Universal Edition A.G, Vienne 1922

Document 3 – [Article]

Auteur : François Delalande

Titre : Vivaldi et le son de la modernité (Entretien avec Giovanni Antonino chef de l'ensemble *Il Giardino Armonico*)

Références : Le son des musiques, *Entre technologie et esthétique*, Buchet / Chastel, Paris 2001.

Document 4 - [Document iconographique]

Auteur : Pablo Picasso

Titre : Las Meninas

Références : Peinture à l'huile sur toile, 194cm x 260 cm, Museo Picasso, Barcelona.

Exemple 4

Document 1 - Enregistrement

Auteur : Jean-Fery Rebel (1666-1747)

Titre : *Le Cahos*,

Références : Prologue de la Symphonie *Les Elemens*, 1737

Document 2 – Partition

Auteur : W.A. Mozart

Titre : *Adagio, allegro*

Références : 1er mouvement du *Quatuor n° 19 KV 465 en Do Majeur, op. 10 n° 6* (1785)

Document 3 – Partition

Auteur : A. Webern (1883-1945)

Titre : *Mässig*, modérément

Références : 1er mouvement du *Quatuor op. 28*, (1938)

Document 4 - Texte

Auteurs : La Chapelle, Boucher d'Argis, Jaucourt

Titre : Article sur la Raison

Références : *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, sous la direction de Diderot et d'Alembert, 1751-1772

Document 5 – Document iconographique

Auteur : J. Bosch (vers 1450-1516)

Titre : *Le jardin des Délices*

Références : Tryptique, 1503-1504, huile sur bois (220 × 389 cm). Musée du Prado.

Exemple 5

Document 1 – Enregistrement audio

Auteur : anonyme, Musique du BURUNDI

Titre : solo de flûte

Références : disque Ocora Burundi : musiques traditionnelles (1967, réédition CD 1987)

Document 2 – Partition (extrait)

Auteur : Froberger

Titre : Suite en Ré (Allemande)

Références : Manuscrit

Document 3 – Vidéo

Auteur : Duke Ellington

Titre : Symphony in Black : A Rhapsody of Negro Life (1935)

Références : réalisé par Fred Waller ; produit par Adolph Zukor ; Paramount Pictures, Durée totale 9'

Document 4 - Texte

Auteur : Maurice Le Roux

Titre : Situation du Jazz

Références : Revue *Etudes*, octobre 1949, n°9 Tome 263. (extrait)

Épreuve de direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 1 heure
- Durée de l'épreuve : 30 minutes
- Coefficient 1

L'épreuve comporte l'apprentissage et l'interprétation par un chœur d'un texte polyphonique puis un entretien avec le jury.

Un texte polyphonique est proposé au candidat. Après une préparation, celui-ci dispose de vingt minutes pour le faire interpréter au chœur mis à sa disposition. Le chœur ne dispose pas de la partition.

Un entretien de dix minutes avec le jury permet à celui-ci d'interroger le candidat sur les aspects techniques, artistiques et pédagogiques du moment précédent.

Le candidat dispose d'un piano pendant la durée de la préparation et pendant la durée de l'épreuve.

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

Lors des épreuves d'admission, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1er juillet 2013.

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

Rapport

L'épreuve de direction de chœur exige la conjugaison de nombreuses compétences :

- capacité de déchiffrage et de mémorisation d'une partition ;
- mobilisation de l'oreille interne et externe, capacité de déchiffrage ;
- pratique du piano même *a minima* ;
- mobilisation de la voix chantée ;
- musicalité ;
- érudition musicale ;
- capacité à transmettre la musique en s'appuyant sur des explications, des exemples vocaux, la juste sollicitation du piano, etc.

La maîtrise de chacune de ces compétences et leur bonne conjugaison doivent permettre au candidat de s'approprier le texte de son sujet, de conduire un apprentissage vivant, respectueux de la musique et d'aboutir à une performance vocale du chœur au niveau attendu par le concours de l'agrégation externe.

Enfin, l'épreuve génère le plus souvent un stress manifeste. La plupart des candidats semble découvrir abruptement qu'en plus des quatre membres du jury, ils se trouvent face à 15 choristes. Soudainement en présence de dix-neuf personnes, ceux qui se sont approximativement préparés et n'ont pas anticipé la particularité de cette situation perdent leurs moyens même s'ils ont une formation de chanteur ce que le jury peut parfois aisément deviner. Les voix se serrent, la justesse s'érode, la mémoire défaille... et l'organisation prévue de l'apprentissage se mue en une longue traversée du désert. Pour beaucoup, l'épreuve devient vraiment douloureuse.

Les nombreuses notations en dessous de 5 témoignent de cette dernière situation. Elles ne sont pas le reflet d'une exigence du jury qui se placerait au-delà du niveau de compétence des candidats mais, trop souvent, celui de la perte totale desdites compétences pour des raisons de stress.

Partant du principe que la plupart des candidats admissibles possèdent les compétences musicales nécessaires à la réussite de cette épreuve, ce rapport traite bien entendu des éléments techniques et artistiques relevant de l'apprentissage d'un chant à trois voix et de la direction de chœur. Toutefois, le facteur stress a un impact si important qu'il apparaît impensable de ne pas le faire figurer dans ce préambule et inviter tous les candidats à se représenter le plus exactement possible les conditions réelles et concrètes de l'épreuve.

Dans la promotion des admissibles de la session de 2019, le jury a pu observer moins de dix candidats possédant pleinement le niveau de compétence requis pour ce concours de recrutement. Sur cette dizaine incomplète, seuls trois se sont montrés excellents dont deux brillants.

Ce constat légitime le choix rédactionnel de ce rapport qui souhaite éclairer et expliciter les différents constituants de l'épreuve, mettre en exergue les meilleurs choix possibles à partir d'exemples concrets et traiter plusieurs des situations qui ont été récurrentes chez les candidats en 2019. Identifiés et connus, ces éléments factuels pourront alors devenir des facteurs de réussite qu'il faudra conjuguer avec les compétences propres à cette épreuve, les axes de préparation en amont et les démarches à mettre en œuvre au moment de la mise en loge et face au chœur.

Ainsi, dans la droite ligne des rapports précédents, celui-ci abordera les aspects techniques et artistiques qui prévalent à la réussite de l'épreuve de direction de chœur. Il abordera la dimension humaine et relationnelle qui doit se tisser entre le candidat et le chœur, celle-là même qui est le vecteur de la transmission musicale... et de la transmission plus généralement. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'épreuve de direction de chœur est aussi l'occasion d'éclairer fortement la façon dont le candidat s'est approprié les valeurs éthiques de la responsabilité pour laquelle il postule au sein de la fonction publique d'état.

Éléments factuels et invariants de l'épreuve

- Les sujets sont à 3 voix mixtes (soprano, mezzo, baryton).
- Les partitions peuvent être totalement *a capella* ou proposer un accompagnement pianistique (dans le second cas, le candidat n'est pas tenu de le réaliser mais pourra s'en inspirer plus ou moins librement selon ses compétences instrumentales).
- Le sujet comporte des procédés d'écriture variés allant de la superposition harmonique à la polyphonie oblique et passant par l'unisson, la mélodie accompagnée, le canon, l'imitation...
- Le chœur est constitué de chanteurs adultes, d'un très bon niveau vocal et musical.
- Le chœur a comme consigne d'être le miroir vocal des exemples chantés (ou joués) par le candidat et doit ne rien corriger (cette posture a comme douloureux effet de perdre le candidat fragile sur le plan de l'intonation qui assiste à l'écho, chaque fois différent, de son même exemple vocal, lui aussi différent à chaque occurrence, même s'il ne le perçoit pas).
- Le chœur ne connaît a priori aucun des morceaux constituant les sujets.
- Le chœur n'a accès à aucune partition et, au cours de la journée, il doit apprendre et restituer une dizaine de pièces face à une dizaine de candidats.

Ce dernier point est d'une importance capitale. Pourtant, bien des candidats semblent l'ignorer et débutent leur apprentissage en enchaînant les différentes phrases sans que le chœur ne se soit fait une représentation du morceau. Le candidat qui prend une minute pour chanter le début ou la totalité du morceau gagne un temps considérable en permettant à la mémoire des choristes d'entrer en jeu et de se situer par rapport au chant qu'ils vont devoir apprendre.

Compétences incontournables à construire bien en amont du concours

- Une oreille interne solide qui, sans être obligatoirement absolue, lui permet de faire sonner la musique dans sa tête tout en lisant une partition.

- Une oreille externe tout aussi solide qui, sans être obligatoirement absolue, lui permet de contrôler avec acuité ses propres exemples vocaux tout comme il contrôle les retours vocaux du chœur.
- => Ses oreilles, interne et externe, exercent leur mission musicale à un niveau d'excellence, aussi bien dans la dimension harmonique que mélodique.
- Mémoriser rapidement la musique qu'il lit sur une partition.

Compétences incontournables à construire durant la préparation au concours

- Lire en écoute interne le plus grand nombre possible de partitions.
- Analyser des partitions en repérant si la stratégie d'élaboration du compositeur peut servir de guide pour les apprentissages (par exemple récurrence d'une même phrase entre les pupitres pouvant donner lieu à son apprentissage à l'unisson avant de la redistribuer selon la partition).
- Déchiffrer des partitions de chœur avec ou sans piano en les chantant a capella ou avec le piano.
- Diriger un chœur (et si possible assister à la direction de chefs de chœur reconnus).

Chronologie fictive mais possible de l'épreuve à partir de situations présumées ou observées

Le choix rédactionnel pour ce qui suit est celui d'une double fiction. L'angle choisi est chronologique et commence au moment où le candidat entre dans la salle de préparation pour se terminer au moment où il quitte la salle de l'épreuve. Chaque situation envisagée sera décrite de manière double en confrontant deux types de candidats ; le premier va réussir l'épreuve et le second échouer. Le choix d'une présentation scénarisée a l'avantage de susciter des exemples très concrets et permet à l'imaginaire de chaque agrégatif de se représenter les situations avec aisance. Il y aura donc un seul déroulement, deux cheminements possibles et plusieurs sujets illustrant chaque étape afin de multiplier les occurrences musicales de notre propos.

Le risque de faire glisser le lecteur dans un manichéisme simpliste (le candidat qui réussit est celui qui accomplit tels choix et tels gestes ; le candidat qui échoue est celui qui en fait d'autres) est manifeste, raison pour laquelle des précautions s'imposent ici. L'objectif de notre choix rédactionnel est que chaque candidat puisse s'identifier à quelques-unes des situations présentées ci-après. Des candidats s'étant déjà présentés aux épreuves d'admission sans être admis pourront se retrouver autant dans les situations attribuées au candidat fictif qui réussit qu'au candidat fictif qui échoue. Il convient donc de lire ce qui suit avec une certaine distance et de ne pas s'interdire d'imaginer tout un panel de situations intermédiaires qui ne sont pas abordées ci-dessous mais qui pourraient trouver leur place entre les deux extrêmes choisis.

a) Quinze premières minutes de préparation

Le candidat découvre son sujet. Pour notre première étape, prenons comme exemple le sujet *I get around* des Beach Boys, dont la partition figure en totalité comme exemple 1 ci-dessous.

Le candidat prend rapidement connaissance du texte musical et littéraire. Il se l'approprie autant par une lecture interne qu'en chantant. Voyant que le sujet ne propose pas d'accompagnement pianistique, il en déduit que la performance est destinée à « sonner » *a capella*. Toutefois, il dégage l'harmonie du morceau des trois voix et annote chaque mesure d'accords selon la terminologie anglo-saxonne (ou française). Il a ainsi les harmonies sous les yeux.

Le candidat qui va réussir s'attarde peu sur cette toute première étape. Il exerce une lecture érudite de la partition. S'il reconnaît le morceau, il gagne un temps précieux, mais il arrive aussi que cela soit un handicap. Si le morceau lui est inconnu, il a mobilisé ses compétences solfégiques et il se constitue une représentation sensible aussi fidèle que possible.

Il « entend » comment sonne la pièce. Il décèle d'ailleurs que c'est un arrangement.

Le candidat qui ne va pas réussir présente plusieurs fragilités qui risquent fort de se combiner.

Il a du mal à déchiffrer la partition et consacre beaucoup de temps à l'appropriation du chant. Son oreille interne est fragile et il est obligé de se jouer toutes les phrases au piano. Peu habitué à utiliser un clavier – qui n'est pas son instrument – , il multiplie les erreurs, ce qui altère sa mémoire et contribue à son stress.

Il bute sur des intervalles mélodiques. Le *Lab* de la quatrième mesure est un obstacle pour lui. Il se

La récurrence des phrases lui permet d'en envisager le genre : musiques actuelles. Son érudition peut l'amener à identifier le style californien.

Il repère justement que la récurrence des motifs constitue la structure de cette musique, ce qui va pouvoir guider son apprentissage.

Il décide d'ailleurs de ne pas commencer à la première mesure mais à la cinquième. Il envisage d'apprendre d'abord ce qu'il a entouré en bleu aux alti *altos* et aux ténors à l'unisson avant d'organiser la répartition du tout entre les deux voix. Il pense faire de même avec ce qu'il a entouré en rouge. Il opte pour un apprentissage de la voix de soprano (mélodie) à insérer entre le moment consacré à la partie en bleu et celui consacré à la partie en rouge. Il va ainsi pouvoir monter rapidement la première partie (mesures 5 à 12) avant de se consacrer à l'ouverture (mesures 1 à 4) puis au reste.

demande s'il a le droit de le penser en Sol#, sa lecture de l'accord le lui interdit... Il ne sait plus que le chœur n'a pas de partition et s'évertue à chanter l'enchaînement *Sol - La bémol - La bécarré* sans grand succès.

Il consacre beaucoup de temps à la courte ouverture exposée mesures 1 à 4 mais sa mémoire est de plus en plus volatile et il ne parvient pas à retenir ce qu'il a laborieusement déchiffré. Mobilisé uniquement par le déchiffrement de son texte, il n'en perçoit ni l'organisation interne ni la distribution de la mélodie d'accompagnement. Il n'entrevoit donc pas d'autre démarche d'apprentissage que celle de la chronologie du morceau et espère monter les 12 premières mesures.

Ces deux scénarios montrent qu'au cours des 15 premières minutes, le niveau des compétences solfégiques induit une différence conséquente entre les candidats. Un bon niveau solfégique permet de s'approprier le morceau comme un musicien et de dégager du temps pour se focaliser sur d'autres dimensions qui vont servir un apprentissage efficace. Un niveau solfégique médiocre condamne le candidat à en rester à l'étape du déchiffrement, l'empêche d'envisager des stratégies d'apprentissage et réduit déjà le champ de ses possibles.

b) Les 15 minutes suivantes (de -45 à -30 minutes avant l'épreuve)

Le candidat s'est approprié les grandes lignes de son sujet et a opéré quelques choix. Pour notre seconde étape, prenons comme exemple le sujet *California dreaming* de John et Michelle Philips dont la partition figure en totalité comme exemple 2.

The image shows a musical score for Soprano, Alto, and Tenor in 4/4 time. The lyrics are: "All the leaves are brown" and "and the sky is grey-". Annotations include:

- A green vertical oval labeled "simultanéité" (simultaneity) around the word "brown" in the Soprano and Alto parts.
- A red horizontal oval labeled "simultanéité" around the phrase "All the leaves are brown" in the Soprano and Alto parts.
- A blue horizontal oval labeled "simultanéité" around the phrase "All the leaves are brown" in the Tenor part.
- An orange vertical oval labeled "successivité" (successivity) around the word "grey-" in the Soprano and Alto parts.
- A blue horizontal oval labeled "successivité" around the phrase "and the sky is grey-" in the Tenor part.
- Dynamic markings: "appuis temps fort" (strong beat support) and "appuis - temps faible" (weak beat support).

Après 15 minutes d’appropriation du morceau les phrases principales sont plus ou moins mémorisées et le candidat commence à différencier les éléments faciles des éléments difficiles.

Le candidat qui va réussir est un lecteur de la musique suffisamment compétent pour identifier une alternance entre les phrases impaires (1, 3, 5) et les phrases paires (2, 4, 6). Il a remarqué que les phrases 1, 3, 5... commencent sur le 3^{ème} temps et que les répons des voix de femmes se font sur le 1^{er} temps, simultanément avec le dernier mot de la phrase des hommes. L’autre mode d’alternance entre les pupitres consiste, dans les phrases 2, 4 et 6..., en un départ masculin sur le second temps et un répons féminin, également sur le second temps, cette fois-ci après le dernier mot de la phrase des hommes.

Le candidat qui ne va pas réussir pressent qu’il y a des changements rythmiques dans la partie mélodique et dans celle des répons. Toutefois il n’en perçoit pas la logique interne et cyclique. Il se perd lui-même entre les deux types de phrase. En outre, quand il se projette en tant que chef de chœur, il se heurte à la superposition des pupitres à la deuxième mesure et ne parvient pas à trouver le geste qui lui permettrait de faire sonner dans sa tête les pupitres féminins superposés au pupitre masculin.

Ces deux scénarios montrent comment, au cours du deuxième quart de temps de préparation, la compétence « lecture analytique de la musique » permet d’identifier avec précision les difficultés musicales, de trouver une logique interne (ici rythmique) et de transformer lesdites difficultés en point de force au service d’un apprentissage dynamique et efficient. En revanche, une lecture qui ne se détache pas des notes et du texte littéraire condamne à une approximation musicale lourde de conséquences pour la suite.

c) Les 15 minutes suivantes (de -30 à -15 minutes avant l’épreuve)

Le candidat s’est approprié le morceau. Selon les cas, il a pu faire des choix méthodologiques d’apprentissage. Il commence à pressentir un parcours possible, peut-être distinct de la chronologie initiale de la partition. Pour notre troisième étape, prenons comme exemple le sujet *Let Zion in her beauty rise* de Abert Wurtemberg dont la partition figure en totalité comme exemple 3.

The image shows a musical score for three voices with the lyrics: "Let Zi-on_ in her beau-ty rise; Her light be-gins to shine. Ere long her King will rend the skies, ma- Will rend the skies, ma-". Annotations include:

- ①: A blue oval around the first line of music.
- ②: A blue oval around the second line of music.
- ③: A blue oval around the first line of music.
- ⑧: A red oval around the second line of music.

S. *||* 5
 jes - tic and di - vine. The gos - pel spread - ing_ thru the land a_ peo - ple to_ pre -

A. 4
 jes - tic and di - vine. The gos - pel spread - ing thru the land a peo - ple to pre -

Bar. 6
 jes - tic and di - vine. The gos - pel spread - ing thru the land a_ peo - ple to pre -

L'analyse de l'organisation interne de la partition a convaincu le candidat d'opter pour une progression de son apprentissage distincte de la progression normale de la partition dont voici le détail :

- la première phrase induit naturellement un apprentissage commun aux trois pupitres ;
- la deuxième phrase des soprani se trouve rejointe en son milieu par le pupitre masculin qui la clôture à l'octave, constituant ainsi l'étape 2 quand la totalité de la phrase des soprani correspond à l'étape 3, l'apprentissage de la seconde phrase des alti est reporté à une étape ultérieure ;
- le souci de solliciter les alti induit le choix de l'étape 4 pour la troisième phrase du morceau, axe mélodique central autour duquel se greffe en étape 5 la troisième phrase des soprani et en étape 6 celle des barytons ;
- les options d'apprentissage se poursuivent comme le montre toutes les annotations de la partition en exemple 3.

A un moment, le candidat peut se demander si l'étape 8 est un parcours obligatoire ou optionnel. En effet, la volonté de vouloir terminer la pièce peut fort bien induire le choix d'une impasse à cet endroit, encore faut-il avoir des arguments solides pour oser adopter une telle position.

Le candidat qui va réussir l'épreuve en maîtrise toutes les composantes. Il sait parfaitement qu'il bénéficie d'une dizaine de minutes au cours desquelles le jury va le questionner sur ses choix. Il se prépare donc à légitimer son impasse en s'adossant à deux arguments.

Le premier repose sur sa volonté de placer le chœur en situation de chanter l'ensemble de la pièce et non pas une partie. Dans le temps qui lui est imparti, ce choix exige de lui de ne pas monter toujours toute la polyphonie.

Il assume cette position et la consolide grâce à un second argument : l'épreuve n'est pas un concert mais l'espace temporel et dynamique d'un processus d'apprentissage. Au cours d'une répétition, un chef de chœur réel peut fort bien faire un choix analogue au profit d'une réalisation totale de la pièce, sachant que la répétition suivante sera pour lui l'occasion de combler ce qui n'a pas été abordé en première instance.

Le candidat qui ne va pas réussir l'épreuve en connaît mal les composantes. Il se sent déjà en dehors des exigences quand il ose déroger à l'ordre chronologique de la partition.

Il opte donc pour une étape 4 qui correspond à la deuxième phrase des alti (étape 8 dans la partition). Or la mélodie à cet endroit ne ressemble à aucune autre et son apprentissage risque fort d'être chronophage.

Questionné sur ses choix, le candidat ne sera pas en position active puisqu'il aura subi le dictat de la difficulté musicale au lieu de la contourner et la tourner à son avantage

Ces deux scénarios montrent comment les stratégies d'apprentissage induisent non seulement la quantité de musique que les candidats peuvent réussir à monter mais aussi et surtout l'émergence d'éléments pour alimenter l'entretien avec le jury.

d) Les dernières 15 minutes de la préparation

Aux trois quarts du temps de préparation, le candidat s'est approprié le morceau, a fait des choix méthodologiques d'apprentissage et a envisagé le meilleur parcours possible en tenant compte des matériaux musicaux de son sujet. Il est désormais temps pour lui de se demander quels éléments musicaux de son sujet sont susceptibles de lui offrir des possibilités d'interprétation.

Pour notre quatrième étape, prenons comme exemple le sujet *Miserere mei*, correspondant au Psaume 50 mis en musique ici par Antonio Caldara.

The image shows a musical score for Soprano, Alto, and Bass. The lyrics are: "Mi - se - re - re me - i Do - mi - ne, quo - ni - am in - fir - mus, in - fir - mus sum, in - fir - mus sum, in - fir - mus sum." Blue arrows point to breath marks (V) above the notes. Red circles highlight dissonances between the voices, particularly in the Alto and Bass parts.

Le candidat qui va réussir l'épreuve maîtrise parfaitement les composantes de l'émission vocale, autant sur le plan technique que sur le plan esthétique.

Pour lui, la prise d'air est non seulement un geste physique évident mais aussi un geste musical. Face à ce texte lent et composé de phrases longues il opte pour des prises d'air multiples, distribuées de manière décalée au sein de chaque pupitre. Son objectif est de donner l'illusion d'une phrase chantée sur un souffle unique et ininterrompu. Il prend soin de noter toutes les prises d'air afin de gagner du temps au moment de leur mise en place.

Il a aussi remarqué plusieurs dissonances sur des intervalles de seconde (ou de septième) par de multiples jeux de glissement entre deux des trois voix. Il prend soin de les noter et envisage de demander aux chanteurs une légère tension vocale au cours de la valeur longue sur laquelle vient se greffer la dissonance. Après réflexion, il décide de ne pas utiliser le signe du crescendo préférant la tension vocale à la seule évolution d'amplitude. L'utilisation de la flèche induit donc pour lui un vecteur expressif qui aboutit à la note suivante. Son érudition musicale et générale lui permet de relier le propos du texte aux choix du compositeur et il se félicite d'avoir trouvé comment mettre en exergue ces dissonances, expression musicale de la souffrance portée par le texte.

Parvenu à ce stade, il peut lui arriver de corriger la place de certaines prises d'air inaudibles afin qu'elles se situent à la résolution de ces dissonances.

Le candidat qui ne va pas réussir l'épreuve ne maîtrise pas ou peu les composantes de l'émission vocale. Paradoxalement, sa vision du chant est instrumentale et non pas vocale. Le chant un morceau de musique avec des paroles.

La prise d'air lui apparaît comme une obligation dont il se passerait volontiers. Il sait vaguement qu'il est malhabile de couper un mot pour respirer. A défaut d'en savoir plus, il opte pour des respirations communes à tout le pupitre au gré du texte littéraire.

Il n'a pas remarqué le jeu de dissonances. Il ne connaît pas Caldara mais surtout, il ne connaît pas le *Miserere mei deus* en tant que Psaume pas plus que l'histoire du *Miserere* d'Allegri et sa mémorisation légendaire d'un certain petit Mozart...

Il en reste au stade où il se propose uniquement de faire chanter les notes et le texte.

Ces deux scénarios montrent comment la musicalité des candidats peut s'appuyer sur leur culture musicale tout comme cette dernière peut alimenter - et légitimer - des choix d'interprétation.

Le haut niveau musical attendu au concours de l'agrégation permettra aux candidats qui se sont construits les compétences requises de mener brillamment leur préparation et de prendre en main toutes les options pour réussir, brillamment aussi, l'épreuve proprement dite. En revanche le même haut niveau musical attendu constitue intrinsèquement une situation d'échec chez les candidats dépourvus des compétences requises et pour qui le temps de préparation ne sera jamais suffisant.

Le candidat quitte la salle de préparation. Il est accompagné vers la salle de direction de chœur. Ce déplacement et l'installation au pupitre sont autant d'occasions de se déconcentrer, aussi convient-il de se préparer aussi à ce moment particulier.

e) Trois premières minutes de l'épreuve

Le candidat qui va réussir l'épreuve sait parfaitement qu'il va se trouver en présence d'un jury de quatre personnes et d'un chœur de quinze chanteurs éprouvés.

Surmontant un stress tout à fait normal, il présente brièvement la pièce en quelques mots et en chante une bonne partie afin que les chanteurs en aient le plus ample aperçu.

Le candidat qui ne va pas réussir l'épreuve ne sait rien de ce qui l'attend derrière la porte. Il réalise avec stupéfaction qu'en plus du jury, il y a un chœur de quinze chanteurs. Soudainement l'épreuve prend une tournure concrète qui déclenche en lui un stress difficile à maîtriser.

Il se perd à présenter la pièce en multipliant poncifs et approximations.

f) Les 10 minutes suivantes

Le candidat qui va réussir l'épreuve commence son apprentissage selon les choix qu'il a arrêtés au cours de la préparation. Il connaît la valeur du chœur ainsi que la sienne propre. Il sait que si son exemple vocal est juste il n'a pas besoin de le rechanter plusieurs fois. Et en effet, la réactivité du chœur confirme ce qu'il avait lu dans le rapport. Les chanteurs reproduisent aisément et fidèlement ses exemples. Seuls certains passages délicats ou bien la longueur de la pièce demandent parfois une attention particulière. Au terme des 10 minutes, il a monté une bonne partie de la pièce voire toute la pièce.

Le candidat qui ne va pas réussir l'épreuve commence aussi son apprentissage selon les choix qu'il a arrêtés au cours de la préparation. En revanche, il n'a aucune idée de la valeur du chœur. Ses compétences vocales sont fragiles. Il n'est pas sûr de ses exemples vocaux. Il les chante plusieurs fois en ayant l'impression de ne jamais chanter la même mélodie. Envahi par le doute, il va au piano, joue la phrase puis revient au pupitre. De longues et terribles minutes s'écoulent en d'incessantes navettes entre pupitre et piano avant qu'il ose solliciter le chœur.

Il n'est pas satisfait de ce qu'il entend mais ne parvient pas à localiser l'erreur. Il chante à nouveau la phrase en entier...

Au terme de 10 minutes de travail il a monté la première phrase à trois voix sans avoir pris conscience d'une erreur mélodique que le jury, lui, a parfaitement identifiée.

g) Les quelques minutes qui restent (environ 7 minutes) avant l'entretien avec le jury

Le candidat qui va réussir l'épreuve décide de suspendre l'apprentissage afin de mettre à profit les dernières minutes pour que le chœur réalise deux ou trois fois tout ce qu'il a appris.

A ce moment, le candidat se positionne vraiment en chef de chœur, sa gestuelle est précise, il impulse les

Focalisé par sa difficulté à chanter les différentes parties de son sujet le candidat qui ne va pas réussir l'épreuve n'a aucune idée du temps qui s'est écoulé. Il continuerait volontiers selon le même processus mais le jury le prévient qu'il ne lui reste plus que quelques minutes. Il est

prises d'air pour des départs francs et justes. Il dirige vraiment mais laisse aussi une marge d'autonomie au chœur qui le lui rend bien en donnant alors la pleine mesure de son talent.

h) Les 10 minutes d'entretien qui terminent l'épreuve

Le candidat qui va réussir l'épreuve a conscience de la valeur chorale qu'il a suscitée.

Il est maintenant prêt à répondre aux questions du jury. Il en devine certaines et les attend avec sérénité. Il se sent prêt aussi à répondre à celles qu'il n'a pas prévu. L'entretien lui permet d'ailleurs de se sentir conforté dans ses choix. Il est même heureux à un moment que l'occasion lui soit donnée de réaliser à nouveau et plus finement un passage délicat.

Il sort de la salle après avoir salué son jury. L'impassibilité de ce dernier ne lui donne aucun indice. Il sait que dans un concours tous les candidats sont des challengers et qu'une bonne performance n'est pas le gage d'une admission. Il a toutefois conscience de la qualité de son travail avec le chœur et de celle de son entretien avec le jury.

désorienté et hésite sur la meilleure décision à prendre. Il opte finalement pour une réalisation de la seule phrase qu'il a montée. Sa position n'est pas celle d'un chef de chœur. Il n'est pas ancré dans le sol et continue à se mouvoir autour du pupitre. Il n'impulse aucune prise d'air et le jury se rend bien compte que c'est le chœur qui prend à son propre compte le fait de chanter les trois malheureuses mesures apprises.

Le candidat qui ne va pas réussir l'épreuve a conscience des fragilités chorales qui lui sont imputables. Incapable d'anticiper les questions du jury, il est surpris d'être questionné sur le temps qu'il a mis à utiliser le piano en multipliant des exemples vocaux erronés.

Il explique qu'il a entendu dire qu'il fallait tout chanter et jouer le moins possible. Il va de surprise en surprise quand il entend le jury lui expliquer que la fragilité de ses compétences vocales a vite été identifiée et enregistrée, et qu'un recours plus rapide au piano lui aurait permis d'avancer plus vite dans ses apprentissages sans tromper personne... On lui donne l'occasion de faire chanter à nouveau les mesures qu'il a apprises, sans plus de succès.

Il sort de la salle après avoir salué son jury. Il a conscience de la médiocrité de son travail avec le chœur mais espère tout de même.

En vain... Sa note en dessous de 5 l'entraîne bien en dessous de la barre d'admission.

Au risque de nous répéter, nous concluons cette double narration fictive et ce rapport en prévenant à nouveau le lecteur du manichéisme simpliste qui pourrait émaner d'une lecture superficielle de la double fiction qui précède. S'approprier uniquement les gestes prêtés ici au candidat qui réussit ne peut constituer une démarche aboutissant à coup sûr à une réussite. L'objectif poursuivi a été que chaque candidat puisse s'identifier à quelques-unes des situations et travailler en conséquence.

Et pour nuancer le propos initial de ce rapport sur l'épreuve de direction de chœur, il convient certes de prendre en considération ses spécificités et s'y préparer tout en gardant en mémoire, qu'à l'instar des autres épreuves, la préparation qui conduit à la réussite ne saurait se résumer à la mise en œuvre de quelques recettes mais demande un parcours de préparation sur le long cours, surtout si les compétences fondamentales sont fragiles.

A ce titre la lecture des rapports antérieurs, complémentaires de celui-ci, donnera au candidat une vision quasiment exhaustive des attendus de cette épreuve.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	19,00
Note la plus basse /20	0,5
Moyenne générale /20	8,20
Moyenne des admis /20	9,80
	30 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet est introduit de la façon suivante :

Vous disposerez de vingt minutes pour faire chanter intégralement ou en partie le texte polyphonique proposé à un chœur de trois voix mixtes.

Ce premier moment sera suivi d'un entretien de dix minutes avec le jury.

Sont ensuite précisées, outre l'auteur et le titre de la partition, les bornes (mesures de début et de fin) du sujet.

Exemple 1

I get around

Beach boys

Arrangement : BGL - 2019

Words and music Brian Wilson and Mike Love - 1964

$\text{♩} = 132$

S I get a-round, oo - - I get a-
A I get a-round, Get a-round round round I get a - round____
T Round round get a-round I get a-round, Yeah Get a-round round round I get a-round

round from town to town I'm a real cool head
Get a-round round round I get a-round Get a-round round round I get a-round
Get a-round-round round I get a-round Get a-round round round I get a-round

I'm making real good bread
Get a-round round round I get a-round Get a-round round round I get a-round I'm getting
Get a-round round round I get a-round Get a-round round round I get a-round a -

round and up and down strip. I got - ta new place the
bugged dri-ving up and down the same old strip. I got-ta find a new place where the
round and up and down strip. I got - ta new place the

16

kids hip. I get a - round from town to town

kids are hip. Get a-round round round I get a-round Get a-round round round

kids hip. Get a-round-round round I get a-round Get a-round round round

20

I'm a real cool head I'm making real good bread

I get a-round Get a-round round round I get a-round Get a-round round round

I get a-round Get a-round round round I get a-round Get a-round round round

24

I get a - round

I get a - round I get a - round

I get a - round I get a - round

lère fois Tacet

lère fois Tacet

Exemple 2

CALIFORNIA DREAMIN'

The Mamas & The Papas - 1965
Arrangement : BGL -2019

John & Michelle Philips - 1963

Soprano

All the leaves are brown - and the sky is grey-

Alto

All the leaves are brown - and the sky is grey-

Tenor

All the leaves are brown - and the sky is grey -

5

S.

- I've been for a walk - - on a winter's day-

A.

- I've been for a walk - - on a winter's day-

T.

- I've been for a walk - on a winter's day

9

S.

- I'd be safe and warm - if I was in L. A.-

A.

- I'd be safe and warm - if I was in L: A.

T.

I'd be safe and warm - if I was in L. A.-

13

S. - Ca-li-for-nia dream - in' dream - in' on such a winter's day

A. Ca - li - for - nia dream - in' on such a winter's day -

T. - Ca - li - for - nia dream - in' - on such a winter's day -

17

S. Ca - li - for - nia dream - in' on such a winter's day Ca-li-for-nia dream-

A. - Ca - li - for - nia dream - in' on such a winter's day Ca-li-for-nia dream-

T. - Ca-li-for-nia dream - in' - on such a winter's day -

21

S. - in' on such a winter's day Ca-li-for-nia dream - in' on such a winter's day

A. - in' on such a winter's day Ca-li-for-nia dream - in' on such a winter's day

T. - on such a winter's day - - on such a winter's day

Exemple 3

Let Zion In Her Beauty Rise

E. Partridge

A. Wurttemberg

$\text{♩} = 108$

Soprano
Alto
Baryton
Piano

Let Zi-on in her
Let Zi-on in her
Let Zi-on in her

6

S.
A.
Bar.
Pno

beau-ty rise; Her light be-gins to shine. Ere long her King will rend the skies, ma-
beau-ty rise; Her light be-gins to shine. Ere long her King will rend the skies, ma-
beau-ty rise; Her light be-gins to shine. Will rend the skies, ma-

11

S.

 A.

 Bar.

 Pno

16

S.

 A.

 Bar.

 Pno

Exemple 4

Miserere mei

Antonio CALDARA
(1670-1736)

Soprano

Alto

Basse

Mi - se - re - re me - i Do - mi -

Mi - se - re - re me - i Do - mi -

Mi - se - re - re me - i Do - mi -

6

S

A

B

ne, quo - ni - am in - fir - mus, in - fir - mus sum, mi - se - re -

ne, quo - ni - am in - fir - mus sum, mi - se -

ne, quo - ni - am in - fir - mus, in - fir - mus sum, mi - se -

11

S

A

B

re - me - i, Do - mi - ne,

re - re me - i, Do - mi - ne,

re - re me - i, Do - mi - ne,

Épreuve de pratique instrumentale et vocale

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 1 heure
- Durée de l'épreuve : 20 minutes
- Coefficient 1

Une mélodie avec paroles est proposée au candidat. Il en réalise :

- une interprétation vocale *a cappella*,
- une interprétation vocale en s'accompagnant au piano ou sur un instrument polyphonique qu'il apporte,
- des variations et/ ou improvisations instrumentales et/ ou vocales en s'appuyant sur certains éléments du texte donné, l'instrument étant librement choisi et apporté par le candidat. Il veillera tout d'abord à en conserver le style, puis pourra s'en détacher vers l'expression de sa propre culture.

Cet ensemble est précédé d'une brève présentation de cinq minutes maximum des choix artistiques effectués. Il est suivi d'un entretien avec le jury portant sur les choix artistiques, techniques et stylistiques effectués par le candidat, ainsi que sur ses pratiques musicales, aussi bien instrumentales que vocales.

Durant cet entretien, le jury peut être amené à demander au candidat d'illustrer vocalement et/ ou instrumentalement certains de ses propos. Ces échanges n'excèdent pas dix minutes.

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

Lors des épreuves d'admission, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1er juillet 2013.

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

Rapport

L'épreuve de pratique vocale et instrumentale de cette session 2019 conservait la nouvelle forme adoptée lors de la session précédente comprenant : une présentation initiale, une interprétation vocale *a cappella*, une interprétation vocale accompagnée, des variations/improvisations et un entretien avec le jury. Ce rapport a pour objet de donner des éclairages sur les points remarquables et saillants à signaler lors de cette deuxième session dans ce format d'épreuve. Pour des remarques d'ordre plus général, nous nous permettrons de renvoyer les candidats aux précédents rapports du jury.

Le jury note que la grande majorité des candidats a tenu compte des remarques et conseils du rapport précédent concernant la nouvelle forme de l'épreuve en termes de présentation et d'organisation de la prestation (étapes, fluidité). De même, il a noté un effort des candidats pour appliquer les recommandations concernant la partie « improvisation » de l'épreuve même si plusieurs points restent encore à améliorer comme nous le verrons plus loin.

Toutefois, l'épreuve a été moins bien réussie que l'année précédente (baisse de la moyenne) du fait, dans de trop nombreux cas, de lacunes techniques, vocales ou instrumentales et d'un manque de pratique musicale en général. Le jury tient à rappeler que les compétences multiples, aussi bien techniques que culturelles, auxquelles cette épreuve fait appel, s'acquièrent sur le long terme. Elles doivent faire l'objet d'une pratique régulière et seront sollicitées au quotidien par les futurs professeurs.

La première étape de l'épreuve, à savoir le propos liminaire, a été correctement réalisée lors de cette session 2019. Le jury attire toutefois l'attention des candidats sur le fait que la durée de 5 minutes indiquée par la

réglementation est un maximum. Il n'est pas forcément nécessaire de l'utiliser intégralement. Parmi les candidats ayant réalisé de très bonnes présentations, certains ont utilisé les 5 minutes disponibles lorsque d'autres ont tenu un propos n'excédant pas 3 minutes.

Sur le fond, le jury note, dans la lignée de l'année précédente, un effort pour développer un propos construit et structuré. Toutefois, les candidats gagneront à argumenter davantage en mettant en relation le sujet proposé avec des références culturelles et musicales solides et maîtrisées. De même, les choix artistiques peuvent encore être mieux explicités et défendus.

A la différence de l'année précédente, l'interprétation vocale *a cappella* lors de cette session n'a pas été satisfaisante, hormis quelques réjouissantes exceptions. Cette partie de l'épreuve a mis en lumière des fragilités techniques (oreille et voix) chez de trop nombreux candidats y compris chez ceux ayant une pratique instrumentale de bon niveau. Le jury tient à rappeler la nécessité absolue du travail de la voix (placement, contrôle, respiration, justesse), pratique mise en œuvre de manière courante par le futur professeur. De plus, le jury relève de trop nombreux cas de difficultés techniques (problèmes d'intonation, de rythme), incompatibles avec ce niveau attendu pour cette épreuve. Le jury tient une nouvelle fois à rappeler aux candidats que leur crédibilité d'enseignant, de professeur d'éducation musicale, dépendra en grande partie de la qualité de leur modèle vocal. Il est plus que jamais nécessaire de tenir compte de ces recommandations pour réussir cette épreuve comme pour exercer sereinement et efficacement le métier postulé.

Outre ces aspects problématiques, le jury déplore, une fois encore et chez certains candidats, la superficialité, le manque ou même l'absence d'interprétation. C'est d'autant plus regrettable quand le sujet présente des indications de dynamique, d'agogique, de phrasé... Les candidats doivent par ailleurs porter une attention toute particulière à la prosodie et au sens du texte, qui non seulement doit être incarné mais influe également sur les choix artistiques effectués. Pour le candidat, cette épreuve est l'occasion de mettre en valeur ses capacités d'expressivité musicale.

La partie de l'épreuve concernant le chant accompagné reste cette année encore le point le plus critique. Le jury est trop souvent contraint d'observer une importante perte de moyens lorsque le candidat s'accompagne. La différence de tempo peut être considérable, affectant profondément le caractère du texte et plus largement la musicalité de la prestation. Les problèmes, divers, ont tendance à s'accumuler (maîtrise de l'instrument et des techniques d'accompagnement souvent limitées), et l'harmonisation proprement dite demeure cette année encore le point noir de cette épreuve. On y retrouve les difficultés rencontrées lors de l'épreuve d'écriture, difficultés auxquelles s'ajoutent celles de la mise en œuvre de la réalisation pratique. Emallée de lourdeurs, de faiblesses et d'erreurs, l'harmonisation de nombreux textes, au lieu de tendre à porter l'expression et les choix d'interprétation du candidat, enlève toute musicalité à la prestation.

Cette perte de musicalité est encore amplifiée par la lourdeur des formules d'accompagnement, souvent beaucoup trop sommaires et non maîtrisées, responsables aussi dans certains cas de déséquilibres entre la voix et le piano, et totalement aux antipodes des attendus de musicalité et d'interprétation de l'épreuve. De plus, l'absence de maîtrise du chant accompagné s'est traduite cette année encore chez certains candidats par l'impossibilité ou l'extrême difficulté à conduire cette réalisation, même sommairement harmonisée, sans interruptions, reprises ou multiples pauses... Rappelons ici aussi la nécessité absolue de posséder un bagage minimum dans ce domaine pour un futur professeur qui devra être capable de chanter en s'accompagnant comme d'accompagner ses élèves.

La partie improvisation de l'épreuve a été mieux réussie cette année. De nombreux candidats ont en effet structuré leur discours à partir d'éléments du sujet donné et ont tenté de construire un moment musical cohérent. Toutefois, des écueils perdurent. Certains candidats ont présenté des paraphrases, souvent plus maladroites que l'original, à la place de variations. D'autres ont proposé une improvisation dont la forme ne présentait pas d'autre logique que de se dérouler « au fil de l'eau », de manière décousue. De manière générale, il a manqué dans de nombreux cas de figure une véritable direction musicale, l'improvisation offrant simplement une succession de moments sans logique globale.

L'entretien avec le jury s'est révélé concluant lors de cette session. Les candidats ont bien investi ce temps d'échange pour revenir sur leurs prestations ou leurs pratiques musicales. La plupart des candidats ont été à

l'écoute du jury afin de réfléchir sur leurs choix et ont repris volontiers des parties de leur épreuve (voix, instrument). Dans un nombre de cas significatif, cela leur a permis de corriger des erreurs ou de préciser des intentions mal formulées ou mal réalisées. Le jury a été unanimement satisfait de cet échange avec les candidats.

Cette épreuve de pratique vocale et instrumentale est donc une épreuve très complète et exigeante, surtout dans sa nouvelle forme. Aussi, il n'est pas inutile de rappeler aux candidats qu'elle doit être préparée sérieusement et très en amont du concours en insistant particulièrement sur la pratique vocale, outil indispensable du futur professeur.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	19,00
Note la plus basse /20	1,00
Moyenne générale /20	8,10
Moyenne des admis /20	9,50
	30 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet était introduit par le texte suivant :

À partir de la mélodie jointe, vous réaliserez durant l'épreuve et dans l'ordre qui vous convient :

- *une interprétation vocale a cappella*
- *une interprétation vocale en vous accompagnant au piano ou avec l'instrument que vous avez apporté;*
- *une improvisation et/ou des variations instrumentales et/ou vocales à partir du texte donné, au piano ou sur l'instrument que vous avez apporté.*

Vous introduirez ces trois moments par une brève présentation des choix artistiques que vous aurez effectués pour chacun d'entre eux.

Ces trois moments musicaux seront suivis d'un entretien avec le jury. Il portera sur les moments précédents et sur vos pratiques musicales, aussi bien instrumentales que vocales.

N.B. : Vous êtes autorisé à écrire sur la partition qui vous est communiquée ; ce document est le seul dont vous pourrez disposer durant l'épreuve.

Exemple 1

Swing

f Att-rap' ton man-teau et prends ton cha-peau Laiss' tes i-dées noir's fuir in-

4
co - gni - to é - couf' ce swing et viens dans le tem - po

7
di - ri - ge tes pas du bon cô-té — *p* Moi j'n'a-vais rien com-pris je sui-

10
vais le mau-vais cô - té de la vie, mais c'est du pas - sé *mf* et même

13
— sans un sou en poch' je suis rich' je suis en-traî-né par le swing je suis ses pas —

16
f Att-rap' ton man-teau et prends ton cha - peau laiss' tes i - dées noir's fuir in -

19
co - gni - to é - couf' ce swing et viens dans le tem - po

22
di - ri - ge tes pas dans le so - leil du swing

Exemple 2

$\text{♩} = 60$ *mf* *p* *mf*

Te voi - là re - ve - nu, dans mes nuits é - toi - lées bel ange aux yeux d'a-

6 *p* *mf*

zur — aux pau - pi - ères voi - lées a - mour, mon bien su - prê - me, et

11 *f*

que j'a - vais per - du! j'ai cru pen - dant trois ans te vain - cr'et te mau -

16 *sostenuto sempre f* *mf*

dire Et toi les yeux en pleurs, a - vec ton doux sou - rire au che - vet de mon

22 *f*

lit — te — voi - là re - ve - nu

Exemple 3

Récitatif

Ces lieux bril- lent dé - jà d'u - ne vi - ve clar - té. De - puis long-temps j'ai vu naî - tre l'au-
ro - re ; Le char- mant ob - jet que j'a - do - re, de - vait la pré - cé - der dans ce bois é - car-
-té. Mais je ne la vois point en - co - re.

Air gai

La seule at - ten - te des plai - sirs fait à pré -
-sent tou - te ma pei - ne. La seule at - ten - te des plai -
-sirs fait à pré - sent tou - te ma pei - ne.

Exemple 4

Andantino religioso

Â - me ti - mi - de, Va, ne crains rien. Il est ton gui - de et ton sou -

5 *cresc.* tien. Pour - quoi trem - blan - te As - tu fré - mi? Sois con - fi - an - te, C'est un a -

9 *cresc.* mi Chère in - no - cen - te Va, ne crains rien. Sois con - fi - an - te, C'est un a -

13 *f* mi! C'est un a - mi! C'est un a - mi!

Exemple 5

Andantino



p

Dans les bois l'a-mou-reux Myr - til A-vait pris fau-vet - te lé - gè - re ;

5 *pp*

Ai-ma-ble oi-seau, lui di-sait-il : Je te des-tine à ma ber-gè - re. Pour prix du

9

don que j'au-rai fait Que de bai - sers, que de bai - sers !

13 *p* *p*

Si ma Lu-cet-te, si ma Lu-cet-te M'en don-ne deux pour un bou - quet J'en au-rai

17 *poco cresc.* *pp rall.*

dix, j'en au-rai dix, ah ! J'en au-rai dix pour la fau - vet - te.

Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 30 minutes
- Durée de l'épreuve : 25 minutes
- Coefficient 1

L'épreuve consiste en un commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes.

Le candidat donne à son commentaire l'orientation de son choix. L'épreuve débute par l'audition intégrale de l'extrait donné à commenter. L'exposé, d'une durée n'excédant pas dix minutes, est suivi d'un entretien en relation directe avec celui-ci.

Durant la préparation, le candidat dispose d'un appareil d'écoute qu'il peut utiliser autant qu'il le souhaite et d'un piano. L'enregistrement n'est pas accompagné de partition. Le diapason mécanique est autorisé. Durant l'épreuve, le candidat dispose d'un appareil de diffusion qu'il peut utiliser durant son exposé initial et d'un piano

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

Lors des épreuves d'admission, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1er juillet 2013.

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

Rapport

L'épreuve de commentaire d'écoute est souvent redoutée, tant le champ des possibles est vaste et la peur de l'inconnu angoissante. Pourtant, les mécanismes du commentaire d'écoute reposent sur un socle technique et méthodologique qui dépend en réalité peu de l'extrait analysé. Ce sont ces bases d'analyse auditive, d'une part, et d'organisation d'autre part, qui sont à travailler en priorité. Le problème des connaissances historiques, stylistiques, organologiques est central et les candidats de cette session ont montré parfois d'importantes lacunes dans des domaines pourtant au cœur de la discipline. Mais le commentaire n'est pas un jeu de devinette. Il est avant tout essentiel que le candidat s'empare de chaque extrait et montre une compréhension du phénomène sonore en lui-même, entende un effectif, une dynamique d'ensemble, un déroulement formel, un parcours tonal et qu'il fasse preuve d'un véritable sens musical et d'une capacité à convaincre son auditoire.

L'angle donné au commentaire d'écoute est libre et le plan de la présentation l'est tout autant, pour autant qu'il ne soit pas linéaire et descriptif. Dialectique et problématisé sur une question trop générale, comme indiqué dans le rapport de jury de la session 2018, il aura tendance à mettre l'extrait au second plan. Trop simplement paramétrique il risque de hacher le propos et séparer trop radicalement les éléments. Mais si les arguments sont pertinents et non redondants d'une partie à l'autre, c'est une présentation qui reste acceptable. Le seul plan à supprimer est celui qui consiste à faire une description de l'extrait puis à broder autour de ces éléments. On résume la forme quand il est question de forme, on se réfère à la structure identifiée mais on sélectionne les différents éléments à convoquer en fonction de la démonstration choisie.

Toute description linéaire est à bannir, le candidat doit s'emparer de l'analyse pour la rendre signifiante. Il est nécessaire de dégager les particularités et les singularités stylistiques de l'extrait, de montrer en quoi il est significatif, ou original, ou encore soulève un problème à expliciter.

Nous rappellerons ici, comme indiqué dans le rapport de la session 2018, que la notion d'idée directrice ou de fil conducteur est préférable à la recherche à tout prix d'une « problématique ». Le candidat veillera à éviter les questionnements tout faits et mal adaptés à l'extrait entendu. Si la notion de dramatisme, les couples d'oppositions tels que tradition/modernité, simplicité/complexité fonctionnent généralement bien lorsque les arguments sont pertinents et fondés sur des éléments musicaux précis, les problématiques unité/contraste ou unité/variété, mouvement/statisme sont souvent traitées de manière artificielle.

Le jury constate avec plaisir que les candidats de la session 2019 étaient tous bien préparés quant au déroulement de l'épreuve et à la gestion du temps de parole. En revanche, il regrette que la phase d'écoute qui ouvre le temps de passage avec le jury soit pour l'instant vécue comme un moment hors épreuve durant lequel le candidat reste passif. Le candidat peut et doit investir cette écoute, essentielle. Pour cela, il est invité à profiter de cette écoute globale pour, crayon en main, affiner ses exemples, compléter un parcours tonal, préciser une technique de jeu, vérifier et enrichir ses conclusions. C'est aussi le moment de respirer et de faire retomber le stress d'une prise de parole qui n'est pas immédiate.

L'écueil principal du commentaire d'écoute, qui a interpellé tout particulièrement le jury de cette session 2019, reste celui de la superficialité, lié à une difficulté à analyser précisément le matériau musical avec une terminologie adaptée. Cette superficialité découle d'un certain nombre de défaillances analytiques qui ne peuvent être dissimulées par un quelconque artifice. De trop nombreux commentaires ne se saisissent pas du matériau sonore et passent à côté de ce qui en fait sa spécificité. Les candidats doivent s'entraîner bien plus régulièrement à la prise de thèmes, au repérage d'un parcours tonal, d'un enchaînement harmonique, à la reconnaissance de la nature même de certains accords. Des contresens pourraient être évités par une oreille plus sûre. Si le plan et l'angle d'attaque sont libres, le candidat ne doit pas mettre de côté les éléments d'identification stylistique fondamentaux que sont la forme, le langage, l'écriture (ou autres paramètres selon le type d'extrait). L'entraînement technique est fondamental, d'autant plus que le temps de préparation passe très vite et qu'il faut aller rapidement à l'essentiel, sans perdre du temps sur un relevé.

Plusieurs candidats ont su investir l'épreuve en articulant judicieusement leur propos entre présentation orale, extraits diffusés au départ de l'ordinateur et exemples au piano ou à la voix. Beaucoup ont en revanche peiné à sortir de *Reaper* ou *Audacity* alors qu'une remarque d'ordre mélodique appelait bien volontiers un exemple chanté. Les exemples musicaux sont par ailleurs souvent trop rares. Sans présenter des passages de longueur déraisonnable, le candidat n'hésitera pas à illustrer son propos d'exemples réguliers, joués de manière posée lorsqu'ils le sont au piano, coupés judicieusement lorsqu'ils sont diffusés. On rappellera enfin, mais le jury constate avec plaisir que cela a rarement été le cas cette année, que parler sur une écoute est le plus souvent à proscrire.

Derrière la question technique de l'analyse vient le problème de la culture générale. La peur du hasard ne doit pas faire croire aux candidats que le champ des possibles est infini. Les extraits musicaux brassent certes un large panel historique, stylistique et géographique, mais les méconnaissances les plus graves viennent souvent des fondamentaux au centre des études musicologiques. Le candidat veillera en effet à réviser ce qu'il croit être acquis sans se tourner exclusivement vers les domaines qu'il sait moins maîtriser.

Certaines confusions historiques ne sont pas admissibles à ce niveau d'études. On doit avoir des repères sûrs sur les différentes époques, les différents styles, les différents genres. Les musiques anciennes restent l'un des parents pauvres du commentaire d'écoute. Pourtant, les révisions peuvent être facilement ciblées. Les candidats retourneront aux bases de l'organum, du motet pluritextuel, reverront ce qu'est l'isorythmie, n'oublieront pas de réviser ce que sont les formes fixes du Moyen Âge. Parler d'harmonie, d'enchaînements harmoniques pour une œuvre du XIV^e ou du XV^e siècle est un contresens. Les candidats se pencheront sur la manière de parler des cadences avant l'avènement de la tonalité. Quelques dates et auteurs précis sur l'apparition de la basse continue, le passage de la *Prima Pratica* à la *Seconda Pratica* permettront d'assurer des conclusions moins hasardeuses. Une forme sonate et ses multiples ramifications (rondo-sonate, sonate sans

développement) ne doivent pas poser de problème. Mais si le parcours tonal n'est pas repéré en amont, alors la déduction sur la forme en est compliquée. Le candidat n'oubliera pas de retourner aux fondements de l'*aria da capo*, d'approfondir la question des figuralismes, de la prosodie, de l'ethos des modes. Il s'intéressera dans ses révisions aux tessitures et à la dénomination des voix, dont les termes varient selon les époques et les pays. Parler de baryton pour un opéra de Vivaldi ou une tragédie en musique de Lully est un non-sens. Savoir distinguer un timbre féminin d'un timbre masculin dans le cas des rôles initialement destinés à des castrats n'est pas anecdotique : l'écoute doit être plus fine. Savoir identifier diverses techniques de jeu (vocal et instrumental) permettra d'aborder sereinement les répertoires traditionnels, extra-européens ou non, tout en affinant aussi la perception des musiques occidentales savantes, anciennes ou récentes. À l'autre bout de la chronologie, les techniques d'enregistrement, de traitement du son et leur évolution sont incontournables, qu'il s'agisse des débuts de la stéréo, des phénomènes de *sampling*, d'enregistrement multipistes. Les différences entre musique électroacoustique, musique mixte et musique concrète ne sont par ailleurs pas suffisamment claires. La terminologie du contrepoint et de la fugue n'est pas non plus toujours bien employée, ni celle autour des concepts de tonalité, modalité, polytonalité et atonalité. Quant aux principales grilles utilisées dans le jazz comme dans les musiques actuelles amplifiées, elles doivent être reconnues, telle une grille de blues. Dans le cas de grilles plus complexes, ou dans le cas général de pièces sur grille, oublier de parler de grilles laisse de côté une partie essentielle du fonctionnement de l'extrait. Enfin, des lacunes sont à combler concernant l'identification de certains instruments, y compris dans la sphère occidentale. On n'oubliera pas enfin certaines traditions d'exécution afin d'éviter quelques contresens historiques : par exemple, la symphonie classique continue d'être exécutée avec basse continue jusqu'à la charnière du XIX^e siècle. Garder le réflexe basse continue = baroque à ce niveau témoigne d'un problème de hiérarchisation des éléments de langage.

Un dernier point concerne le rapport entre paroles et musique. Évacuer la question du texte quand il y en a un, même si le candidat n'a accès ni aux paroles ni à la traduction, est ennuyeux. Sans extrapoler, le candidat peut émettre des hypothèses. Certaines langues étant par ailleurs incontournables dans l'étude de la musique, chaque candidat doit pouvoir reconnaître les mots particulièrement fréquents dans les langues les plus usitées que sont l'allemand, l'italien ou l'anglais.

Le dialogue avec le jury, enfin, est là pour compléter la présentation. Quand le commentaire a révélé des failles importantes, il permet de guider le candidat vers une réévaluation de ses propos. Un bon entretien peut relever un commentaire trop superficiel et peut remettre sur la voie un candidat parti sur une mauvaise piste. L'oral permet aussi au candidat, en répondant aux questions, de rajouter des exemples ou des arguments qu'il avait pu oublier dans un premier temps.

Voilà ainsi plusieurs pistes de travail qui permettront, nous l'espérons, d'aborder la préparation de l'épreuve avec des objectifs précis et d'envisager l'épreuve elle-même avec sérénité.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	16,00
Note la plus basse /20	1,00
Moyenne générale /20	7,30
Moyenne des admis /20	8,30
	30 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet est introduit de la façon suivante :

Vous commenterez l'œuvre musicale (ou l'extrait de celle-ci) enregistrée qui figure sur la clef USB accompagnant le sujet.

Vous donnerez à votre exposé l'orientation de votre choix.

Votre exposé, d'une durée de 10 minutes maximum sera suivi d'un entretien avec le jury en relation directe avec celui-ci.

Au début de l'épreuve, une écoute intégrale de l'extrait en présence du jury précèdera votre exposé.

Pendant le temps de préparation, vous disposez d'un appareil d'écoute (ordinateur et logiciels audionumériques) et d'un piano. Vous pouvez les utiliser autant que nécessaire.

Extraits proposés au commentaire

<i>Quatuor</i>	Ambroise THOMAS
<i>Fortunio, "comédie lyrique"</i>	André MESSAGER
<i>Messe à 24 voix</i>	Annibale PADOVANO
<i>Messe de Tournai</i>	Anonyme
<i>LA VIDA DE COLIN (Napoli Aragonese, Micrologus, CD Naïve).</i>	ANONYME
<i>Symphonie en MI bémol majeur</i>	Anton FILS
<i>Die glückliche Hand op.18</i>	Arnold SCHÖNBERG
<i>Le Roi David</i>	Arthur HONEGGER
<i>La mariée était en noir</i>	Bernard HERMANN
<i>Concerto pour trompette</i>	Bernd Alois ZIMMERMAN
<i>Three Quarter-Tone Pieces : Allegro</i>	Charles IVES
<i>Marche funèbre pour un perroquet</i>	Charles-Valentin ALKAN
<i>Spanish fantasy</i>	Chick COREA
<i>Quatrième Livre de madrigaux</i>	Claudio MONTEVERDI
<i>"Sire Cuens, j'ai vielé", tiré du Jeu de Robin et Marion</i>	Colin MUSET
<i>Sonate pour violon op. 5 n°1</i>	Arcangelo CORELLI
<i>La création du monde, version pour musique de chambre</i>	Darius MIHAUD
<i>Allegro molto moderato</i>	Franz SCHUBERT
<i>Toccata en ré mineur</i>	Gabriela MONTERO d'après J.S. BACH
<i>Giulio Cesare in Egitto</i>	Georg Fredrich HAENDEL
<i>Piangete, valli</i>	Gioseppe CAIMO
<i>Falstaff</i>	Giuseppe VERDI
<i>Les Troyens, Acte I</i>	Hector BERLIOZ
<i>GEISTLICHE CHORMUSIK, motet die mit tränen säen</i>	Heinrich SCHUTZ
<i>Sonate pour hautbois seul</i>	Heinz HOLLIGER
<i>Chanson triste</i>	Henri DUPARC

<i>Symphonie concertante mêlée d'airs patriotiques</i>	Jean-Baptiste D'ANGELO
<i>1ère Suite pour clavecin : Allemande</i>	Jean-Henri D'ANGLEBERT
<i>Oratorio de Noël - Er ist auf Erden kommen</i>	Johann Sebastian BACH
<i>Trio - Final alla hungarese</i>	Joseph HAYDN
<i>Symphonie n° 84 "In Nomine Domini"</i>	Joseph HAYDN
<i>D'Om le vrai sens</i>	Kaija SAARIAHO
<i>Underground movie</i>	KAS PRODUCT
<i>Dazed and confused</i>	LED ZEPPELIN
<i>Manchega, etude de concert</i>	Louis-Moreau GOTTSCHALK
<i>Manchega, etude de concert</i>	Louis-Moreau GOTTSCHALK
<i>L'enfant et les sortilèges - "Le jardin"</i>	Maurice RAVEL
<i>NHEMAMUSASA - pour deux mbira, deux chanteurs et hochets</i>	MHURI YEKWA MUCHENA
<i>Caribe</i>	Michel CAMILO
<i>5 Rechants pour 12 voix mixtes, a cappella, n° 4 : "Niokhamâ palalan sou-kî "</i>	Olivier MASSIAEN
<i>Invisible</i>	Ornette COLEMAN
<i>Se cuers / Rex beatus / Ave</i>	Philippe de VITRY
<i>Flic ou voyou (film : Flic ou voyou, G. Lautner)</i>	Philippe SARDE
<i>Alpensinfonie</i>	Richard STRAUSS
<i>Lohengrin</i>	Richard WAGNER
<i>Yûgure</i>	RIÔSEN
<i>Le silence de l'exode</i>	YOM

Bilan statistique de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 50
Nombre de candidats non éliminés : 46 Soit : 92.00 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale : 30 Soit : 65.22 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

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

Moyenne des candidats non éliminés : 64.13 (soit une moyenne de : 09.16 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0072.58 (soit une moyenne de : 10.37 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 32.75 (soit une moyenne de : 08.19 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0038.40 (soit une moyenne de : 09.60 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 30
Barre de la liste principale : 0056.50 (soit un total de : 08.07 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 7 dont admissibilité : 3 admission : 4)