

**MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE
DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE**

**SECRETARIAT GÉNÉRAL
DIRECTION GÉNÉRALE DES RESSOURCES HUMAINES**

AGRÉGATION

SECTION MUSIQUE

CONCOURS INTERNE – CAER

Session 2010

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

SOMMAIRE

Remarques générales et statistiques	3
Composition du jury	5
Épreuve d'harmonisation	6
Épreuve de commentaire	10
Épreuve de dissertation	17
Épreuve de direction de chœur	19
Épreuve de leçon	21

REMARQUES GENERALES ET STATISTIQUES

Alban Ramaut

Le jury de la session 2010 a connu une très légère fluctuation dans sa géométrie relativement à l'année précédente. Pour mémoire le jury 2009 était – directoire compris –, constitué de 15 membres contre 14 seulement lors de la session 2010. Ainsi tous les acteurs de l'équipe 2009, ont à l'exception d'un seul – qui ne siégeait au demeurant qu'à l'épreuve de direction de chœur –, été reconduits.

Cette infime variation conforte l'architecture du jury dans une certaine forme de pérennité, laquelle est encore elle-même confortée par l'expérience et l'usage que les sessions précédentes lui ont acquis. En quelque sorte une habitude du concours avait façonné en sa troisième session le paysage de départ, avant même que les épreuves n'aient débuté. Cette stabilité initiale a néanmoins été soigneusement observée notamment par le directoire afin qu'elle évite l'ornière vite présente en ce cas de la routine, ou celle des extravagances imprévisibles qui risquent toujours de surgir au sein d'un groupe constitué, il faut le savoir, de personnalités artistiques et intellectuelles variées. C'est entre autres pour cette raison que les binômes de corrections ne sont jamais reconduits d'une année sur l'autre à l'identique. Ils sont systématiquement modifiés afin de combattre des complaisances qui risqueraient de s'installer par des affinités bien sûr de bonne volonté, mais préjudiciables à la neutralité requise. De même que les deux jurys de leçon se voient recomposés pour chaque nouvelle journée. L'exercice de l'évaluation des compétences des candidats face aux attendus du concours, reste malgré l'autorité que donne l'expérience une question extrêmement délicate à gérer, nous y veillons comme nous veillons aussi au confort des candidats dans les accompagnements ou le déroulement des épreuves.

Toutes ces remarques sont ici exposées afin de préciser que si ce sont bien les mêmes personnes qui ont de nouveau et pour la troisième année travaillé ensemble, elles ont été confrontées à des situations toujours renouvelées à un point tel que l'on peut espérer que la condition imprescriptible de l'objectivité du jury a été respectée.

Ce préambule aussi pour inviter les candidates et les candidats à lire et relire ce qui constitue désormais « les annales » de ce jury.

Il peut être instructif de revenir aux rapports des sessions 2009 et 2008 qui s'efforcent sans exception de réfléchir à partir de constats relativement proches et s'ingénient à proposer une méthodologie optimale de la réussite. Ces annales construisent une image des qualités qui sont appréciées et positivement évaluées. Ne jamais oublier que parmi elles celle de ce que l'on pourrait appeler « une musicalité communicative » intervient en premier lieu.

Qu'est-ce qu'une musicalité communicative ?

Rien d'autre que le fait de parvenir pour le candidat dans une situation d'échange – qui est celle aussi de la classe de collège ou de lycée –, à faire vivre pour le jury aussi bien l'émotion de la musique pratiquée que la qualité des styles étudiés lors d'auditions, ou enfin le développement d'une problématique argumentée sur un sujet donné. C'est donc tout autant en situation de direction de chœur, l'usage des gestes appropriés et justes que dans une situation d'explication de texte ou de commentaire d'écoute le recours à un vocabulaire choisi qui restent les faits déterminants pour l'appréciation des épreuves de l'oral. Le même constat vaut pour les épreuves écrites qui bien sur ne peuvent être partagées par un échange en direct. Savoir maîtriser par conséquent l'organisation, la hiérarchie des idées et de leur usage face aux propositions des sujets qui sont données, sera toujours le gage d'une bonne évaluation.

Comme aucune promotion ne peut être conforme à celle qui l'a précédée, il convient de noter – autant qu'il soit possible de globaliser les impressions –, que pour l'année 2010 l'écrit ayant annoncé de grandes difficultés, et en général un niveau assez décevant, l'oral s'est en revanche généralement révélé plus homogène.

Les rapports qui suivent apportent les nuances à cette conception d'ensemble, je les fais précéder néanmoins de quelques statistiques générales sur le profil du concours.

I Statistiques concernant les effectifs du concours

Effectifs	Agrégation interne	CAER
Candidats inscrits	191	25
Candidats présents	117 = 61,26% des inscrits	14 = 56% des inscrits
Candidats admissibles	22 = 18,80 % des présents mais 100% des places ouvertes à l'admissibilité	5 = 35,71 % des présents mais 100% des places ouvertes à l'admissibilité
Candidats admis	10 soit 45,45% des admissibles	2 soit 40% des admissibles

II Statistique au niveau des moyennes du concours

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

Nature des moyennes	Agrégation interne	CAER
Moyenne des candidats ayant concouru	07,69/20 (117 candidats)	07,74/20 (14 candidats)
Moyenne des candidats admissibles	11,77/20 (22 candidats)	10,35/20 (5 candidats)
Barre d'admissibilité	10,13/20	9,63/20

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

Nature des moyennes	Agrégation interne	CAER
Moyenne des candidats ayant concouru	08,30/ 20 (22 candidats)	07,65/20 (14 candidats)
Moyenne des candidats admis	10,40/20 (10 candidats)	10,38/20 (2 candidats)
Barre de la liste	09,83/20	09,63/20

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

Nature des moyennes	Agrégation interne	CAER
Moyenne des candidats ayant concouru	09,45/20	08,55/20
Moyenne des candidats admis	11,06/20	10,17/20

COMPOSITION DU JURY

RAMAUT Alban Président	Professeur des universités
HERTU Pascale Vice-présidente	Inspecteur d'Académie – Inspecteur Pédagogique Régional
VIROT François Vice-Président	Inspecteur d'Académie – Inspecteur Pédagogique Régional
BARDOT Jean-Marc	Professeur agrégé d'éducation musicale
BLAN-CANTY Florence	Professeure agrégée d'éducation musicale
CASTANET Pierre-Albert	Professeur des universités
CAZAUX Chantal	Professeure agrégée détachée à l'université
FABRE Florence	Maître de Conférences
FLOQUET Christophe	Professeur agrégé d'éducation musicale
GARDE Julien julien	Professeur agrégé détaché à l'université
OTTO Nathalie	Professeure agrégée détachée à l'université
PÉLAPRAT Emmanuel	Professeur agrégé détaché à l'université
RIGAUDIÈRE Pierre	Maître de Conférences
ZANUTTO Myriam	Professeure agrégée d'éducation musicale

ÉPREUVE D'HARMONISATION

Emmanuel Pélaprat

Le style du texte proposé pour l'épreuve d'harmonisation n'a pas posé, chez la majorité des candidats, de problème d'identification : le discours continu, les ornements permettaient notamment de reconnaître un langage baroque. Plus particulièrement, des figures mélodiques (mesures 5, 8 et 11, par exemple) ou rythmiques ($\text{♩} \overline{\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}}$) caractéristiques évoquaient plus explicitement le style de J. S. Bach. Les réalisations laissaient en revanche transparaître le manque de connaissances, de pratique et de préparation pour cette épreuve.

Il n'y a pas, en tant que tel, de quatuor à cordes chez Bach, mais son orchestre se base sur les quatre parties de cordes (violons 1 et 2, alto et basse continue) : on peut donc lire avec profit, entre autres, les suites pour orchestre ou les concertos. La référence à Bach aurait dû éveiller des soupçons d'écriture contrapuntique et même sans les moyens de la réaliser efficacement, susciter des réutilisations thématiques. Les syncopes de la première mesure et le changement de discours à la mesure 4, au contraire très stable rythmiquement, laissaient supposer la complémentarité de ces deux éléments qui devait suggérer le traitement en *contrepoint renversable*. De plus, la quatrième mesure étant à la dominante, elle évoquait l'aspect d'une *réponse*. Il ne s'agissait pourtant pas d'une *exposition initiale de fugue*, les modulations ne le permettant pas.

Comme dans une fugue, cependant, c'était le plan tonal qui déterminait la structure. La dominante (mes. 4) et le relatif (mes. 8 et 9) jalonnaient le texte et engendraient les retours thématiques. Le motif de la mesure 9, caractéristique, offrait la possibilité, si on le voulait, d'intégrer le renversable :

Les inventions à deux et trois voix (*sinfonia*) pour clavecin procèdent du même principe. La partie d'alto ne participe pas directement à la thématique (comme dans l'introduction du concerto pour deux violons BWV 1043, qui est fuguée) mais est écrite, dans la réalisation proposée, en contrepoint libre.

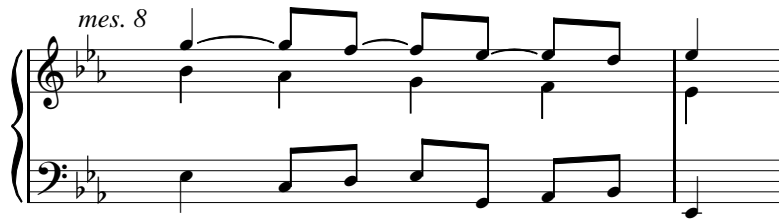
En dehors des éléments thématiques énoncés par le premier violon, on pouvait réutiliser cinq fois ces différents motifs ; pourtant 62 % des candidats ont harmonisé le texte au fil de la plume (comme un *aria* ?). Seulement 24 % ont présenté le renversable A/B à la fois aux mesures 1 et 4 et seuls 7 % ont superposé au moins un élément à la mesure 9.

1re section : présentation de A et B. Il fallait, en particulier, traiter les retards de A et la modulation à la sous-dominante, induite par le *si* bémol. Le tempo, lent, et le style invitait à une réalisation faisant intervenir les doubles croches en continu. Trois instruments seulement étaient nécessaires afin de ménager l'entrée de A, mesure 4 (voir à nouveau l'introduction du concerto pour deux violons). Le conduit qui suit module vers *sol* mineur.

2e section : elle est composée de l'exposition de A et B (C, si l'on veut) au ton de la dominante et d'un divertissement, qui, comme bien souvent, est basé sur une marche, dont la structure harmonique est la suivante :

La blanche de la mesure 6 appelait un dialogue instrumental (ici : imitations violons 1 et 2 puis violon 1 orné et violoncelle).

L'écriture brisée de la mesure 8 s'inspire du jeu « luthé » des clavecinistes français (repris par Bach) où la mélodie joue successivement sur deux voix polyphoniques implicites :



3e section : exposition de A et B en *mi* bémol majeur, dont la fin module vers *do* mineur. Il est à noter que la transposition au relatif majeur supprime le chromatisme de l'emprunt à la sous-dominante. Parmi les difficultés rencontrées, figurait entre autres le troisième temps de la mesure 10 à traiter en retard sous peine de syncope d'harmonie : ici, accord de dominante sur tonique, mais à la différence du +7 / 5, c'est la tierce du 1er degré, *mi* bémol, qui fait office de basse, ce que les Français du XVIIe siècle appelaient accord de « quinte superflue » (augmentée) que l'on pourrait chiffrer +5 / 6. De plus, l'appoggiature à la toute fin de la mesure 11 réclamait une réalisation habile pour éviter que le *do* soit entendu en même temps que le *si* bécarre. Enfin, le *do* ronde de la dernière mesure ne se satisfaisait pas d'un seul accord mais bien d'un traitement en pédale avec l'emprunt inhérent à la sous-dominante.

Il est inutile d'insister sur l'importance de l'épreuve d'harmonisation dans le concours de l'agrégation interne : le coefficient parle de lui-même. La préparation revêt donc une importance particulière et il est plus que nécessaire de se préparer en amont, surtout après une interruption de plusieurs années d'études, comme il se trouve être souvent le cas.

On peut déterminer quatre pratiques nécessaires à l'obtention de progrès durables :

- l'audition et la lecture de partitions, plus particulièrement étudiées d'un point de vue harmonique. Le choix de quelques œuvres dans le répertoire baroque, classique et romantique s'avère déterminant. Un survol est inutile ; au contraire une analyse harmonique complète étoffera la connaissance d'un style et d'un auteur ;

- la réalisation de textes, cela va sans dire ! Il faut dès lors s'entraîner « à la table » pour développer l'oreille intérieure et harmonique, ce qui n'exclut pas le piano de ce travail : procéder à des allers-retours avec l'instrument permet de vérifier ce que l'on entend ;

- la correction de ces textes par un professeur est indispensable afin de relever et hiérarchiser les erreurs. Étant donné que plusieurs harmonisations sont souvent possibles, les réalisations proposées en guise de correction ne sont pas les seules solutions et le professeur est le plus à même de guider l'élève dans les différentes possibilités ;

- enfin, il demeure une étape essentielle : la relecture des corrections ; mieux : refaire certains passages importants, plusieurs fois s'il le faut, les transposer, etc.

Il convient d'ajouter, dans la perspective du concours, qu'il faudrait effectuer plusieurs fois la réalisation de textes dans les conditions de l'épreuve (même durée et sans interruption). La gestion du temps est primordiale : même si ce n'est pas une perspective agréable de passer six heures de suite sur un devoir d'harmonie, ce mode de travail s'avère réellement productif.

Lors de l'épreuve, on ne saurait suffisamment insister sur l'analyse du texte, après avoir lu plusieurs fois le chant proposé : tonalité, modulations, phrases / cadences donc structure ; analyse des notes étrangères / fréquence harmonique ; marches. Ce travail d'analyse prend du temps mais il se révèle être particulièrement rentable pour la suite : recherche des degrés puis écriture de la basse et enfin réalisation.

L'étude de l'harmonie demande beaucoup de temps et d'énergie, mais au-delà de l'entraînement pour le concours, elle nous semble indispensable pour approcher au mieux le langage d'un auteur, et, à l'instar de Schoenberg, nous pensons que ce n'est que lorsqu'on est capable d'écrire dans le style d'un compositeur que l'on connaît au mieux sa musique.

Adagio. (♩ = 84 ca.)

First system of musical notation, measures 1-2. The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is Adagio, approximately 84 beats per minute. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a contrabass clef. The music features a melodic line in the treble clef, a bass line in the bass clef, and a contrabass line in the contrabass clef. A trill (tr) is marked above the final note of the bass line in measure 2.

Second system of musical notation, measures 3-4. The key signature changes to one flat (B-flat). The tempo remains Adagio. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a contrabass clef. The music features a melodic line in the treble clef, a bass line in the bass clef, and a contrabass line in the contrabass clef. A trill (tr) is marked above the final note of the treble line in measure 4.

Third system of musical notation, measures 5-6. The key signature changes to one flat (B-flat). The tempo remains Adagio. The notation includes a treble clef, a bass clef, and a contrabass clef. The music features a melodic line in the treble clef, a bass line in the bass clef, and a contrabass line in the contrabass clef. A trill (tr) is marked above the final note of the treble line in measure 6.

7

Musical score for measures 7 and 8. The score is in 3/4 time and features four staves: two treble clefs (top and second), an alto clef (third), and a bass clef (bottom). The key signature has two flats. Measure 7 contains a complex melodic line in the top treble staff with many sixteenth notes, while the other staves provide harmonic support. Measure 8 shows a continuation of the melodic theme in the top treble staff, with a rest in the second treble staff.

9

Musical score for measures 9 and 10. The score continues with four staves. Measure 9 features a dense melodic texture in the top treble staff with many sixteenth notes. A trill (tr) is marked above a note in the second treble staff. The other staves continue their harmonic roles. Measure 10 shows a continuation of the melodic lines, with some notes marked with accents.

11

Musical score for measures 11 and 12. The score continues with four staves. Measure 11 features a continuation of the melodic lines, with some notes marked with accents. Measure 12 concludes the section with a final cadence, marked by a double bar line and repeat dots at the end of each staff.

ÉPREUVE DE COMMENTAIRE

Chantal Cazaux

I. L'épreuve et sa méthodologie

A. Le texte réglementaire

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

Seul le dernier des trois fragments peut être identifié par le sujet distribué au début de l'épreuve. Dans ce cas, le candidat dispose de brèves indications sur son auteur et sur les principales caractéristiques du langage musical utilisé.

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

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

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

Arrêté du 26 juillet 2005 modifiant l'arrêté du 12 septembre 1988 modifié fixant les modalités des concours de l'agrégation. JORF n° 185 du 10 août 2005, NOR : MENP0501241A.

B. Les spécificités de cette épreuve

Rappelons que l'épreuve de Commentaire est affectée, comme celle de Dissertation, du coefficient de 0,5 – en regard d'un coefficient de 1 pour l'épreuve d'Harmonisation.

Le *la* est donné au début de chaque audition de fragment, soit 3 fois par fragment. En revanche, les candidats ne peuvent disposer d'un diapason.

1. Elle passe vite, trop vite !

La difficulté principale de l'épreuve de Commentaire réside en sa rapidité, qui nécessite une excellente gestion du temps par le candidat.

En lisant le texte réglementaire, on a tendance – à tort – à fonder beaucoup d'espoirs dans le laps de temps final, celui qui suit le troisième extrait et est « [augmenté] dans la limite de l'horaire global imparti à l'épreuve ». Or dans son cas le plus extrême (trois exemples de durée maximale), voici le déroulement chronologique de celle-ci (et, par la même occasion, quelques éléments de méthodologie et d'organisation) :

	Durée (total = 120')	Objectif
Fragment 1, écoute 1	4'	Ouvrir les oreilles, « prêtes à tout » Ecouter-noter
<i>Intervalle</i>	3'	Retour sur les notes Premières impressions Préparer l'écoute suivante
Fragment 1, écoute 2	4'	Ecouter-noter
<i>Intervalle</i>	3'	Retour sur les notes Recherche du fil problématique, voire du plan Préparer l'écoute suivante
Fragment 1, écoute 3	4'	Ecouter-noter
<i>Intervalle</i>	20'	Peaufiner le plan Noter au propre les relevés choisis Rédiger
Fragment 2, écoute 1	4'	Ouvrir les oreilles, « prêtes à tout » Ecouter-noter
<i>Intervalle</i>	3'	Retour sur les notes Premières impressions Préparer l'écoute suivante
Fragment 2, écoute 2	4'	Ecouter-noter
<i>Intervalle</i>	3'	Retour sur les notes Recherche du fil problématique, voire du plan Préparer l'écoute suivante
Fragment 2, écoute 3	4'	Ecouter-noter
<i>Intervalle</i>	20'	Peaufiner le plan Noter au propre les relevés choisis Rédiger
Fragment 3, écoute 1	4'	Ouvrir les oreilles, « prêtes à tout » Ecouter-noter
<i>Intervalle</i>	3'	Retour sur les notes Premières impressions Préparer l'écoute suivante
Fragment 3, écoute 2	4'	Ecouter-noter
<i>Intervalle</i>	3'	Retour sur les notes Recherche du fil problématique, voire du plan Préparer l'écoute suivante
Fragment 3, écoute 3	4'	Ecouter-noter
<i>Intervalle</i>	20' + 7'	Peaufiner le plan Noter au propre les relevés choisis Rédiger Relire et corriger l'ensemble des trois commentaires

En observant le tableau ci-dessus, on se rendra compte que si « au terme de la dernière écoute du dernier fragment, [la] durée de vingt minutes [d'intervalle] est augmentée dans la limite de l'horaire global imparti à l'épreuve, permettant ainsi au candidat d'affiner son commentaire », cette augmentation se résume à... 7 minutes supplémentaires, dans le cas de trois extraits de quatre minutes. Certes, la durée des extraits n'atteint pas forcément le maximum évoqué ici, mais il est toujours bon de se préparer aux situations les plus périlleuses pour se sentir plus à l'aise en des

circonstances déjà tendues sinon extrêmes... Du reste, dans le cas de trois extraits de trois minutes, on gagne seulement 3 minutes de plus... C'est-à-dire, dans tous les cas, que la fin de l'épreuve, une fois le troisième commentaire rédigé selon le même *tempo* que les précédents, laisse à peine le temps au candidat de vérifier ses conclusions successives, de se relire et de se corriger. C'est dire si la rédaction – première *et* définitive – doit s'opérer à chaque fois dans les vingt minutes qui suivent l'extrait.

Le *timing* de cette épreuve nécessite donc un entraînement régulier, en conditions. Il est un défi aussi bien aux qualités de réflexe solfégique et musical, de réactivité mémorielle et contextuelle, de rapidité et clarté argumentative, de lisibilité de la graphie également. Bref, tous éléments directement en prise avec la pratique professionnelle, et à même de mettre en valeurs les qualités pédagogiques du candidat. On peut y ajouter un défi émotionnel, celui de ne pas se laisser emporter par la panique de l'inconnu qui déroute et du temps qui passe trop vite.

Comme pour beaucoup d'autres épreuves de concours, on ne saurait trop recommander de travailler à deux, l'un soumettant à l'autre des écoutes en gérant le temps strictement, avec obligation d'aboutir à un produit fini au bout des vingt minutes terminales – sans ajouter de temps supplémentaire, histoire de se confronter à la situation la plus serrée. Cette préparation en équipe est le meilleur moyen d'intégrer peu à peu un *timing* strict, comme d'ouvrir son horizon musical à des domaines étrangers, chacun ayant ses préférences, ses coups de cœur personnels, ses « pépites » méconnues. Et il ne faut pas hésiter à aller au bout de l'exercice : soumettre son écrit à l'« examinateur » pour qu'il en évalue la lisibilité et la pertinence, puis en discuter ensemble ; car chacun sait qu'un exercice en conditions réalisé « à demi » (comme tenter de jouer par cœur un morceau dont on a laissé la partition à portée de regard...) n'est souvent qu'un leurre. S'obliger à verbaliser ses premières impressions après l'écoute 1, puis une problématisation éventuelle après l'écoute 2, enfin un plan de commentaire après l'écoute 3 – juste avant de le rédiger –, est également un bon moyen de ne pas rester à mi-chemin de l'exercice, noyé dans des bouts de relevés et de notes disparates : verbaliser oblige à cibler et à synthétiser, et deviendra un réflexe intérieur utile.

Surtout, aborder l'épreuve et son déroulé non pas en candidat-élève se retrouvant dans la position d'infériorité expérimentée lors de ses années de conservatoire et de dictées musicales... mais en candidat-professeur, prêt à faire sien, avec curiosité et détermination, un inconnu musical, et à trouver les moyens d'en faire une synthèse argumentée pour le faire découvrir et comprendre, avec gourmandise, à autrui (même si cet autrui est le correcteur), est sans doute une clef de méthode autant que de posture intellectuelle pour réussir l'épreuve et en exprimer le sens.

2. Fromage ET dessert

L'exercice du commentaire d'écoute suppose, dans le cadre des épreuves de l'Agrégation, de s'appuyer sur des relevés techniques. Mélodie principale (avec instrument ou tessiture indiqué[e]), contre-chant éventuel, entrées successives, cellules rythmiques, harmonies, intervalles récurrents ou notables, plan tonal, schéma structurel, texte s'il y a lieu (on l'oublie trop souvent !), sont quelques exemples possibles et de ces relevés, fondamentaux mais dont la nature doit être choisie en fonction de l'extrait et de ce qu'il y a à en dire, et qui doivent servir à étayer un argument, et donc le commentaire.

Que ces relevés soient corrects n'est pas un aboutissement : ce devrait être un point de départ implicite. Clefs, position des altérations, perception métrique, modale et tonale, intervalle d'attaque d'une mélodie, cohérence interne si l'on fait un relevé polyphonique, précision de la graphie musicale, orthographe des termes musicaux (et, par ailleurs, orthographe et syntaxe générales de la langue française, voire beau style...), reconnaissance des langues usuelles du répertoire (latin, français, italien, allemand, anglais, espagnol, russe) et connaissance de leur vocabulaire littéraire et musical de base (quid de *Lamento* [cette année, qui pointait un sens autant qu'une forme], *Herr* [l'année dernière, qui signalait un contexte sacré], *quiero*, *Gospodi*... ?), sont des pré-requis que la qualité d'« interne »

du concours ici concerné n'adoucirait certes pas. Car les erreurs commises par des étudiants-candidats à l'Agrégation externe, déjà inexcusables après de longues études musicales, le sont d'autant moins dans le cas de professeurs en poste. Le réflexe premier du lecteur, qui les imagine écrites au tableau devant une classe, est particulièrement fatal.

Mais ces relevés, même excellents, ne sont pas suffisants en soi. Ici doit intervenir une méthodologie de l'exercice longtemps travaillée. A bannir donc aussi, une liste descriptive des événements entendus (parfois même présentés par ordre chronologique), d'autant que la tentation d'exhaustivité est vaine tant l'exercice est rapide. Le commentaire doit être une synthèse analytique (et non une analyse linéaire) issue d'une sélection et d'une hiérarchisation des choses entendues et notées, organisée selon un plan construit et progressif, correspondant à un axe de réflexion, une problématique, qui semblera saillant(e). Il faut donc autant écrire son commentaire *avec* la musique, avec ce qu'elle propose comme piste(s), qu'autour d'elle ; la faire *sujet* de réflexion et pas seulement *objet*.

Ceci rendra possible une démarche déductive intelligente, qui pourra aboutir à une proposition d'identification intéressante. Il faut souligner combien, ici, un extrait du répertoire de fond devrait être implicitement « reconnu » et donc avant tout problématisé, quand on peut attendre d'un extrait plus excentré qu'il soit explicitement « déduit » et contextualisé. Dans le premier cas, il ne faut pas griller ses cartouches en annonçant tout de go dans l'introduction ce que l'on a reconnu ; dans le second, la culture générale, la curiosité d'esprit, une fréquentation au long cours d'expressions artistiques d'horizons variés, doivent aider. Comme elles doivent aider aussi, du reste, l'épaisseur du commentaire d'une œuvre connue. Comme précédemment, cette curiosité et la personnalité qu'elle exprime sont un plus qui témoigne aussi d'un professeur qui voit plus loin que le bout de son strict répertoire.

II. L'épreuve 2010

A. Le sujet fourni au candidat

« Pour chacun des trois fragments d'œuvres et/ou œuvres entendu(e)s, vous rédigerez un commentaire auquel vous donnerez l'orientation de votre choix et qui devra être argumenté de manière analytique, esthétique et technique (avec des relevés précis).

N.B. Il est procédé pour chaque fragment à trois écoutes successives séparées par un intervalle de trois minutes. Au terme de la troisième écoute de chacun des deux premiers fragments, le candidat dispose de vingt minutes pour rédiger son commentaire. Au terme de la dernière écoute du dernier fragment, cette durée de vingt minutes est augmentée dans la limite de l'horaire global imparti à l'épreuve (deux heures). Il est autorisé de prendre des notes pendant l'audition. »

A noter que cette année, les trois fragments étaient non identifiés, donc à commenter librement.

B. Les extraits proposés

1. Giovanna MARINI : *Lamento per la morte di Pasolini* (par le Quatuor vocal de Giovanna Marini, CD Auvidis-Silex), 2'53 (1996)
2. Alfred SCHNITKE : *Concerto grosso n° 2*, début du 1^{er} mouvement *Andantino* – *Allegro* (par le Russian State Symphony Orchestra, dir. Valeri Polyansky, CD Chandos), 3'03 (1982)
3. Johannes BRAHMS : *Sonate pour clarinette et piano op. 120 n° 2*, début du 2^e mouvement *Allegro appassionato* (par Michel Portal et Georges Pludermacher, CD Harmonia Mundi), 3'06 (1894)

C. Quelques pistes de commentaire

L'ensemble des informations listées ci-dessous mêle le plus évident (et donc le plus indispensable) au plus approfondi (et donc le plus aléatoire car relatif à la culture générale du candidat). Pour chaque fragment, elles sont présentées de façon plus ou moins chronologique, telles que formulables lors des premières écoutes ; mais au final, le plan du commentaire doit être issu des éléments de problématisation présents en troisième colonne, et se dégager de toute présentation linéaire.

Fragment n° 1		
Relevés et observations	Déductions	Problématisations et conclusions
<ul style="list-style-type: none"> Le titre, énoncé et audible : « <i>Lamento per la morte di Pasolini</i> » + un texte en italien 	<ul style="list-style-type: none"> Déploration Période contemporaine (Pasolini, cinéaste, 1922-1975) 	<ul style="list-style-type: none"> Genre-forme : tombeau, hommage, <i>lamento</i> Italie, fin du XX^e siècle
<ul style="list-style-type: none"> Effectif : 4 voix de femmes et guitare Forme strophique quasi stricte Mélodie conjointe, avec répétitions internes Unisson 	<ul style="list-style-type: none"> Instrument populaire Simplicité, mémorisable 	<ul style="list-style-type: none"> Inspiration populaire / musique traditionnelle Chanson Cf. rapports de Pasolini à la culture populaire italienne...
<ul style="list-style-type: none"> Voix non lyriques, timbre spontané, tantôt souffle tantôt voix de poitrine forcée 	<ul style="list-style-type: none"> Technique vocale populaire 	<ul style="list-style-type: none"> Evocation du sur-timbrage d'Italie du Sud...
<ul style="list-style-type: none"> Ligne mélodique descendante Rythme longue-brèves récurrent Métrique ternaire, <i>tempo andante</i> 	<ul style="list-style-type: none"> Figuration de la déploration, de la marche funèbre 	<ul style="list-style-type: none"> Savant / populaire (figuralisme)
<ul style="list-style-type: none"> Effectif vocal croissant avec les strophes <i>Crescendo</i> vers pleine voix Strophisme interrompu par un envoi libre et dissonant 	<ul style="list-style-type: none"> Dramatisation De plus en plus lyrique On s'évade de la forme, vers l'improvisation Sur les mots « <i>può più parlare</i> » (« il ne peut plus parler »), la voix ne peut plus chanter, se met à crier 	<ul style="list-style-type: none"> Théâtralisation, douleur exacerbée Cf. circonstances tragiques de la mort de Pasolini... Contexte italien (opérisation de la voix) Contexte méditerranéen (pleureuses) Savant / populaire (technique vocale)
<ul style="list-style-type: none"> TP = <i>do</i> Majeur 	<ul style="list-style-type: none"> Etonnant ? 	<ul style="list-style-type: none"> Paradoxe d'une déploration qui passe par la jubilation vocale La tristesse ne s'exprime pas forcément en mineur...
<ul style="list-style-type: none"> Dernière strophe harmonisée et lyrique, puis <i>decrescendo</i> de dynamique et d'effectif vers l'unisson <i>piano</i> 	<ul style="list-style-type: none"> Dramatisation inversée 	<ul style="list-style-type: none"> Intime, douleur intériorisée Solitude du mourant Disparition de la musique dans le silence, mort musicale

Fragment n° 2		
Relevés et observations	Déductions	Problématisations et conclusions
<ul style="list-style-type: none"> • Long <i>solo</i> de violoncelle en <i>pizz.</i> • Arpège initial récurrent • <i>Si b</i> Majeur puis déviant 	<ul style="list-style-type: none"> • Mode de jeu rare • Modification intervallique progressive 	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalité prise en référence puis détournée • Interrogation du « <i>solo</i> de vlc », timbre rendu ambigu... • Référence à Bach (<i>Suites</i> pour vlc)
<ul style="list-style-type: none"> • Ternaire, siciliennes, lent 	<ul style="list-style-type: none"> • Comme un prologue 	<ul style="list-style-type: none"> • Citation modifiée du chant de Noël de Gruber « <i>Stille Nacht</i> » • Référence au baroque (airs lents en sicilienne)
<ul style="list-style-type: none"> • Collage d'effectifs : après vlc, vl/vlc, puis orchestre à cordes 	<ul style="list-style-type: none"> • Comme un enchaînement <i>solo</i> / <i>concertino</i> / <i>ripieno</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • Référence au <i>Concerto grosso</i> • Référence au baroque, suite (effectif, genre)
<ul style="list-style-type: none"> • Orchestre à cordes : binaire, <i>ré</i> Majeur, arpèges en doubles croches battues 	<ul style="list-style-type: none"> • Opposition paramétrique avec prologue (métrique, tonale, dynamique...) 	<ul style="list-style-type: none"> • Principe de collage • Référence à Bach, suite : cf. le 1^{er} mvt du <i>Concerto brandebourgeois</i> n° 5
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Concertino</i> agrémenté du clavecin 	<ul style="list-style-type: none"> • Référence au baroque, suite (<i>instrumentarium</i>) 	
<ul style="list-style-type: none"> • Tonalité de plus en plus brouillée • Nouveaux timbres : marimba, vibraphone, célesta 	<ul style="list-style-type: none"> • Orchestre baroque se dilue dans orchestre symphonique moderne 	<ul style="list-style-type: none"> • Appropriation du modèle baroque • Superposition de styles • Déstructuration, désorganisation
<ul style="list-style-type: none"> • Esthétique de la référence au passé (langage, style), du collage stylistique • Trajet : de Bach vers couleur cristalline de la fin • Typique post-années 1980 		

Fragment n° 3		
Relevés et observations	Déductions	Problématisations et conclusions
<ul style="list-style-type: none"> • Clarinette et piano 	<ul style="list-style-type: none"> • Musique de chambre 	<ul style="list-style-type: none"> • Mouvement de sonate • XIX^e siècle au moins
<ul style="list-style-type: none"> • A 3 temps 	<ul style="list-style-type: none"> • Possible 2^e mvt 	
<ul style="list-style-type: none"> • Anacrouse en 6^{te} mineure ascendante, 6^{te} asc. récurrente dans le thème 	<ul style="list-style-type: none"> • Elan, lyrisme, amplitude de l'ambitus mélodique 	<ul style="list-style-type: none"> • Esprit romantique / Brahms
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Mi b</i> mineur 	<ul style="list-style-type: none"> • Tonalité très bémolisée, chargée et tardive, dense 	<ul style="list-style-type: none"> • Période romantique (langage)
<ul style="list-style-type: none"> • Première partie : mélodie de cl. au premier plan, horizontal, mineur, grave + aigu, volubile 	<ul style="list-style-type: none"> • Expression mise au premier plan 	
<ul style="list-style-type: none"> • Deuxième partie : piano au premier plan, écriture verticale de type choral, majeur, grave, 	<ul style="list-style-type: none"> • Opposition paramétrique avec première partie : - m/M 	<ul style="list-style-type: none"> • Possible 2^e mvt, suite • Expression (I) + distanciation (II) / Brahms, suite

valeurs longues	- horizontal/vertical • impétueux/sévère	
• I = <i>mi b m</i> • II = <i>si</i> Majeur	• Enharmonie <i>mi b / ré #</i> • Champ de modulations élargi	• Période romantique, suite (évolution écriture pianistique) • Brahms, suite
• Forme claire, thème et dvpt	• Eléments de structure classiques	
• Hémioles rythmiques dans le thème de la partie I	• Temps ductile, décalage des appuis	
• Densité de l'écriture pianistique, profondeur registre grave • Largeur et énergie du déploiement avec accords dans l'aigu, arpèges • Esprit polyphonique voire contrapuntique, imitations p°/cl.		

III. Quelques chiffres concernant le Commentaire

La moyenne de l'ensemble des copies s'élève cette année à 7,97/20, ce qui n'est somme toute pas catastrophique. Voici quelques statistiques, notamment les moyennes avant et après la barre d'admissibilité, ainsi que la répartition des notes par niveaux, l'ensemble séparant clairement le concours de l'agrégation interne et celui de l'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés, qui sont – rappelons-le – deux concours distincts.

	Agrégation interne	CAER-PA
Nombre de présents	117	14
Echelle des notes	02-16	03-10,5
Moyennes de l'ensemble	08,06	07,40
Moyennes des admissibles	10,63	09,375
Note la plus basse obtenue par un admissible	06	08,5
Notes >= 2 et < 3	3	0
Notes >= 3 et < 5	16	3
Notes >= 5 et < 7	23	2
Notes >= 7 et < 9	24	5
Notes >= 9 et < 10	14	1
Notes >= 10 et < 11	12	3
Notes >= 11 et < 13	12	0
Notes >= 13 et < 15	9	0
Notes >= 15 et < 17	4	0

ÉPREUVE DE DISSERTATION

Jean-Marc Bardot

Introduction / constats

Lorsqu'il aborde cette épreuve, le candidat se doit de connaître de manière approfondie le contexte musical et culturel dans lequel il va porter sa réflexion. Si cela apparaît comme une évidence, c'est en outre un avantage certain puisque le sujet qu'il découvre concerne la thématique à laquelle il s'est familiarisé depuis plusieurs mois. Mais à cet égard, un écueil dangereux le guette : la tentation de vouloir à tout prix récrire une dernière fois l'ensemble de ses connaissances fraîchement acquises, au mépris du sujet proposé. Cette regrettable habitude est devenue d'une récurrence inquiétante puisque, déjà signalée dans le rapport de jury de dissertation des années précédentes, elle ne semble pas vouloir s'atténuer.

Seconde note importante à considérer : avoir une compréhension autant détaillée que globale du sujet proposé. Ainsi les trois phrases constituant la citation de Marcuse se complétaient et forgeaient très naturellement les clés de compréhension du texte. Dissarter sur l'une de ces phrases, voire même sur l'un des mots – comme on a pu parfois le constater – contenus dans la citation sans considérer l'ensemble du texte privait bien évidemment le candidat d'une bonne orientation dans la compréhension de la pensée de l'auteur.

Cette épreuve, autant redoutable que passionnante nécessite une rigueur de conception sans faille. Elle ne souffre ni une économie de connaissances, ni une sagacité aigüe, ni une longue habitude et maîtrise du difficile exercice de la dissertation. Une difficulté supplémentaire était cette année à prendre en compte : celle de la nouveauté de la question générale à traiter, « Révolutions et musique », ce qui laissait somme toute assez peu de temps pour la préparer. Néanmoins, cette question était suffisamment générale pour que chaque candidat puise dans le creuset de sa culture personnelle bon nombre d'éléments propices à tisser un canevas solide de références musicales.

Sujet

Cette année, le sujet proposait assez clairement au candidat une réflexion axée sur les rapports entre l'artiste-créateur et son environnement sociopolitique. Il ne s'agissait donc nullement de dissarter sur les œuvres qui dans l'histoire ont pu être à tel ou tel titre révolutionnaires, encore moins de dresser une liste d'œuvres qui ont peu ou prou révolutionné le cours de l'histoire de la musique, mais davantage de considérer par exemple en quoi l'œuvre d'art reste rebelle à résorber la tension qui l'oppose avec la réalité du monde qui l'enfante. Marcuse affirmait ici que l'art évolue dans une autre sphère que celle de la réalité politique dans laquelle elle s'inscrit. Le *Sacre du Printemps* de Stravinsky pouvait donc apparaître comme un bon exemple d'œuvre *esthétiquement* révolutionnaire à citer (si tant est qu'on explique en quoi elle l'est), dans la mesure où elle n'est pas reliée à une quelconque implication politique de son auteur. Inversement il pouvait également être intéressant dans le cadre de ce sujet de s'interroger sur la validité esthétique de certaines œuvres de Chostakovitch dans un contexte où son auteur est socialement aux prises avec une censure quasi systématique d'une part, et se voit dans l'obligation de conférer à sa musique une fonction politique d'autre part.

La discussion pouvait s'articuler autour de positions esthétiques telles que celle de Carl Dahlhaus, qui ne voit, dans une œuvre, l'efficacité d'une influence extérieure, une intention politique ou sociale que si « la possibilité en est tracée au stade de la technique compositionnelle », car « la musique que l'on force à représenter sonne étrangement creux, comme si elle parlait d'une voix qui n'est pas la sienne ».

Ainsi Luigi Nono prétendait que dans la composition de son œuvre *A floresta é jovem e cheje de vida* (1967), comportant notamment une citation de la deuxième déclaration de La Havane, « le texte n'est pas limité à un emploi naturaliste et littéraire, mais attaqué jusque dans sa structure linguistique interne, au cœur même de sa vie ».

Par extension, il n'était pas illégitime d'étendre le domaine de réflexion sur la nécessité ou pas que l'art doive rester *aliénation* (au sens hégélien du terme, c'est-à-dire devienne autre que lui-même en son projet initial). Mais se risquer à développer le concept d'œuvre révolutionnaire avec les problématiques qui lui sont corollaires – on a ainsi pu lire des questionnements tels que « la révolution dans l'œuvre fait-elle avancer l'art ? », ou encore « existe-t-il une œuvre d'art non révolutionnaire ? », etc... –, constituait aux yeux du jury un dangereux ferment de contresens et donc de hors sujet. De trop nombreux candidats se sont malheureusement engagés dans cette voie fallacieuse, leurrés par quelques mots puisés dans le sujet.

Méthodologie / conseils

Quelles que soient les méthodes employées pour mener à bien cette épreuve, elles devraient toutes tendre, dès l'introduction, vers un exposé clair de la ou des problématiques qui seront soulevées dans le corps de la dissertation. Ensuite et lorsque cette dernière s'avère être de dimension importante, il est souvent bienvenu de rédiger des relais pour faciliter la compréhension du lecteur, brèves conclusions provisoires permettant autant de clore une partie que d'introduire la suivante. La logique et la clarté d'un discours sont d'autant plus perceptibles que sa structure est maîtrisée. À tout moment de sa rédaction, le candidat doit être en mesure de se situer dans sa démarche. Or si un nombre important de candidats ont su montrer de réelles connaissances culturelles, celles-ci furent trop souvent dévalorisées par un cheminement spontané du discours, au mépris de la structure annoncée au préalable.

Tout autant que l'introduction, la conclusion est un maillon important dans l'élaboration du discours. Loin d'être un résumé de la dissertation, elle devrait mettre en évidence le point d'aboutissement de la réflexion, tout en proposant une mise en perspective du sujet sur de nouveaux questionnements.

Du point de vue de la forme générale, la dissertation doit tendre vers un équilibre de ses différentes parties. En effet, le fond et la forme étant en étroite relation, un déséquilibre formel pourrait affaiblir l'impact des parties plus courtes, ne serait-ce qu'en proposant un argumentaire moins fourni.

Quant aux exemples musicaux, ils ne sont pas obligatoires mais peuvent éclairer utilement l'argumentation, à condition d'être judicieusement choisis et notés avec exactitude et soin.

Enfin, est-il besoin de rappeler que la syntaxe et les fautes d'orthographe (parfois très nombreuses) constituent des défauts inadmissibles à un niveau d'agrégation. Même si la brièveté du temps imparti (quatre heures) est une réelle difficulté à bien des égards, la relecture de la copie reste une nécessité absolue.

ÉPREUVE DE DIRECTION DE CHŒUR

Julien Garde

Présentation de l'épreuve

Le candidat prépare pendant 30 minutes un texte tiré au sort puis dispose de 20 minutes pour apprendre un extrait de l'œuvre ou l'œuvre entière au chœur devant le jury. Les pièces proposées sont choisies parmi le répertoire des chœurs à 3 voix mixtes de toutes époques et tous styles. Les langues utilisées sont principalement le français, l'anglais, le latin, l'italien et l'allemand, sans pour autant exclure les autres. Pour les textes où la prononciation s'avère problématique, des indications sont fournies pour guider le candidat. Dans tous les cas, une traduction est proposée pour les textes de langue étrangère.

Lors de la préparation, le candidat se retrouve seul et peut s'aider d'un piano mis à sa disposition. Il est ensuite conduit dans la salle d'examen équipée également d'un piano, mais aussi d'un pupitre, d'un tableau et d'un feutre. La *paper board* peut se révéler très utile pour l'apprentissage d'un texte en langue étrangère ou de mémorisation complexe. En ce qui concerne le chœur, il était constitué cette année encore de 9 étudiants en musicologie, répartis en 3 soprani, 3 alti et 3 barytons. Il est important de rappeler que le chœur ne dispose pas des partitions puisqu'il s'agit d'une mémorisation.

L'épreuve requiert bon nombre de compétences (maîtrise du chant, de la direction, culture, pédagogie...). On ne saurait trop rappeler au candidat combien il est important de se préparer correctement.

La préparation à l'épreuve

Il est inconcevable de se présenter à l'épreuve sans avoir pratiqué régulièrement cette discipline. Il n'est certes pas demandé d'exceller dans la gestique, même si la technique de direction est recommandée bien sûr, mais les qualités musicales et pédagogiques attendues lors de l'épreuve réclament une préparation solide. Il est important d'attirer l'attention sur le fait qu'exercer sa pédagogie devant ses élèves au quotidien est une chose, être convaincant face à un chœur inconnu dans les conditions d'un examen en est une autre. C'est pourquoi il est indispensable de diriger chaque semaine un ensemble (chorale du collège, du lycée, chœur amateur...) ainsi que de recréer ponctuellement les conditions de l'épreuve : s'imposer par exemple un temps limité ou aussi choisir de diriger de nouvelles personnes. Ces deux expérimentations peuvent en effet devenir primordiales pour bien réagir aux conditions du concours : la perte de réflexe face à un chœur qui ne connaît pas les habitudes de direction du candidat peut très rapidement devenir un cauchemar pour le chef pris dans le « contre-la-montre » des 20 minutes. Il est important également de se mettre régulièrement dans la peau du choriste. L'exercice de mémorisation est très difficile et les efforts demandés par les candidats vont souvent au-delà de ce que peuvent retenir les chanteurs. Le manque d'expérience choriste des candidats entraîne souvent une incompréhension entre les chanteurs et le chef ; c'est là en revanche que l'expérience vocale sera bienvenue pour sortir d'une impasse.

Le candidat doit être prêt à travailler sur des répertoires musicaux qui seront peut-être loin de ses affinités et il devra alors faire appel à ses outils pédagogiques pour dépasser cette gêne.

La mise en loge

Les candidats disposent de 30 minutes pour préparer le fragment qu'ils auront tiré. Une partie du temps doit être consacrée à l'analyse de la pièce (forme, style, écriture) avant d'envisager le déroulement du travail à effectuer avec le chœur. Il est important de mémoriser correctement les parties afin d'éviter les erreurs solfégiques souvent fatales lors de l'apprentissage par le chœur. C'est enfin pendant cette préparation que les candidats choisissent l'extrait de l'œuvre qu'ils feront chanter si la pièce est trop longue.

Le contact

Il s'agit de travailler avec 9 choristes qui auront peut-être déjà fait l'effort de l'exercice de la mémorisation devant plusieurs candidats selon le moment dans la matinée où le candidat aborde l'épreuve. Il est donc plutôt de bon ton de présenter succinctement la pièce qui va être montée afin d'engager un contact de travail, sympathique. En revanche, l'usage trop important de la parole peut nuire à la dynamique du moment. La gestion de l'équilibre entre la voix parlée et le chant est donc complexe et pourtant primordiale dans la relation avec le chœur. De la même manière, la gestion des temps morts et des périodes actives influenceront sur la réactivité des choristes.

La voix

L'essentiel de la communication va s'effectuer par la voix, que ce soit dans l'apprentissage des parties ou la réalisation des idées musicales. Par conséquent, la participation active du chœur, sa réactivité, sa réalisation correcte de la pièce mais également son plaisir dépendront en grande partie de la qualité vocale dont fera preuve le candidat en situation de chef.

Chaque année nous devons signaler à quel point la technique vocale des candidats n'est pas assez assurée, sans même parler de la justesse trop souvent relative...

Il est très important de songer que les conditions de l'examen ainsi que certaines difficultés vocales présentes dans les pièces peuvent mettre à mal la réalisation vocale du candidat dès lors qu'il n'a pas assez pratiqué le chant. Trop souvent nous devons remarquer que les candidats n'ont pas conscience de leurs problèmes vocaux, et nous ne saurions que trop recommander à chacun de s'adresser aux professeurs de chant pour recevoir un avis professionnel et objectif. Il ne faut pas oublier que la musique restituée par le chœur est à l'image de ce que le candidat propose. Le stress de l'examen entraîne le candidat à reporter la faute sur les choristes alors même qu'il est responsable de la situation dans laquelle il a entraîné le chœur.

Ne pas oublier, enfin, que la voix est et doit être **immédiatement et constamment** vecteur de musicalité et de sensibilité.

La gestique

Même s'il n'est pas exigé du candidat d'avoir une technique professionnelle de direction de chœur, la gestique doit pour le moins être solide et efficace. Le manque de pratique des candidats nous fait hélas réaliser que leur direction est quelque fois la compensation d'une faiblesse pédagogique face à une situation qui leur échappe ou encore face à un geste derrière lequel ils se protègent, bien plus qu'un outil méthodologique. Encore une fois, la pratique devant un chœur familial et donc acquis à certaines habitudes ne correspond pas à la réalité du concours et la direction du candidat doit pouvoir être, comme la voix, un outil de communication avec le chœur. Le geste doit aider pour les départs, pour la gestion du tempo, mais également pour les indications musicales. Au plus la direction sera sobre, au plus elle sera claire et compréhensible. Tout comme la voix, la direction peut transmettre le stress du candidat et se transformer en un geste dur et violent, d'où l'importance de la pratique quotidienne pour une maîtrise de soi le jour J. Enfin, une mauvaise direction transforme souvent le geste en une barrière qui sépare le chœur et le chef, allant même tout à coup jusqu'à « paralyser » les réflexes d'écoute du candidat. Les erreurs qu'il aurait pu repérer sans peine lui échappent soudain de façon en apparence incompréhensible.

La méthode

En plus de la voix et de la gestique, le candidat doit pouvoir gérer le temps imparti et montrer ses différentes qualités pédagogiques à travers le travail d'apprentissage en pupitre et la réalisation polyphonique. Le candidat doit savoir prendre le temps d'installer correctement les différentes parties des pupitres sans pour autant laisser de côté trop longtemps telle ou telle voix. Plus l'apprentissage d'une voix s'opérera dans l'écoute, la dynamique d'échanges, la transmission musicale d'une mélodie et la vérification d'une réelle mémorisation, plus le résultat sera probant. La sélection des fragments musicaux est stratégique, et il faut pouvoir arriver à isoler des phrases ni trop longues, ni trop courtes.

Le candidat doit pourtant amener rapidement le chœur à une réalisation polyphonique et musicale. Chaque répétition d'une même phrase doit apporter quelque chose de neuf ou assurer la mémorisation. Par conséquent, le candidat doit perpétuellement anticiper et prévoir dans son travail des idées musicales claires sur la pièce qu'il exécute. Ces idées doivent dépasser le cadre trop souvent naïf des nuances, pour s'intéresser à la conduite et à la dynamique des phrases afin de les rendre vivantes. Pour cela, la nuance musicale doit être pensée comme une résultante de phrasé plutôt que comme une fin en soi.

Le piano enfin est un outil et il ne sera pas reproché au candidat de ne pas en faire beaucoup l'usage. Il est vrai qu'une présentation de l'œuvre à la voix et au piano en début de l'épreuve est toujours intéressante et agréable, mais elle ne constitue pas une clause rédhitoire. S'il est utilisé, l'instrument doit être un soutien et une dynamique pour le chœur. Il y a cependant trois travers contre lesquels on ne saurait trop mettre en garde le candidat. Tout d'abord, l'utilisation du piano comme diapason doit se faire de manière soignée. D'autre part, l'instrument ne peut en aucun cas remplacer la voix, même si bien sûr on peut s'en servir comme roue de secours dans certains cas ultimes. Enfin, l'accompagnement du chœur ne doit jamais se faire au détriment d'une écoute de l'ensemble.

ÉPREUVE DE LEÇON

Christophe Floquet

Qu'est ce que la leçon ?

Sans aucun doute une des épreuves les plus complexes du concours exigeant de fortes connaissances, naturellement en musique, mais également dans des domaines artistiques divers (peinture, littérature,...), et ce, toutes périodes confondues. Une capacité à s'approprier des documents dans un temps limité (6h), les questionner afin d'en tirer une problématique précise, soigneusement articulée. Un talent d'orateur, impliquant des qualités de communication, de gestion de l'espace, de présence et enfin, l'aptitude à afficher ses compétences de musicien par la multiplicité des exemples proposés, aussi bien à la voix qu'au piano. Epreuve de la synthèse par excellence, la leçon met le candidat face à lui-même et s'avère être un révélateur implacable.

Un constat :

Deux chiffres pour situer le faible niveau de cette session : 16 candidats (sur 25) n'ont pas obtenu la moyenne. La note la plus haute du concours est seulement 14 ! Plusieurs facteurs sont à l'origine de ce manque de performance :

- 1) Des connaissances lacunaires :

La nature même de l'épreuve implique la nécessité d'avoir présent à l'esprit les grandes articulations stylistiques, esthétiques...qui jalonnent l'histoire. Ne pas connaître les grandes mutations du Quattrocento, ne pas savoir citer un compositeur du XVII^e, tirer un trait sur la musique du XX^e... sont autant d'incontournables que l'on ne peut obérer quand on veut espérer décrocher l'agrégation. Il est donc nécessaire d'acquérir une culture générale solide par la lecture d'ouvrages fondamentaux (musicologiques, historiques...), l'analyse de partitions, l'écoute (CD, concerts...), la visite d'expositions... Se nourrir sans cesse, répondre à une curiosité aiguës par une appétence intellectuelle permet au candidat de se forger un esprit critique, qualité essentielle pour ce type d'épreuve.

- 2) Des problèmes méthodologiques :

Certainement inhibés par le stress, le temps de la préparation et la quantité d'informations à gérer et à organiser, les candidats ne prennent pas le temps de *regarder les documents*. Des éléments essentiels tels que « Collage, gouache, marouflé, papier peint, papiers collés » fournis en annexe d'une toile de Picasso « Femmes à leur toilette » finissent par être oblitérés ! Mauricio Kagel dans un entretien se transforme en interviewer alors que c'est lui qui est interviewé ... La *longueur du support* fourni est également signifiante : les attentes du jury ne sont pas les mêmes face à un extrait, audio ou partition, court (« Crucifixus » de la *Petite messe solennelle* de Rossini, 3mn) ou long (intégralité de la Suite *Pulcinella* de Stravinsky). Dans un cas il sera nécessaire de se plonger en détail dans le document avec une analyse assez pointue, dans l'autre cas une mise à distance sera nécessaire pour dégager la structure formelle, les changements au niveau de l'orchestration...

Le dernier point, et non le moindre, est lié à la difficulté qu'ont les candidats à proposer un plan avec un fil conducteur apparent. L'explication tient au fait qu'ils confondent très souvent « *thématique* » et « *problématique* ». L'humour, thème proposé dans une des leçons, permettait de soulever divers questionnements : sous l'égide du divertissement, l'humour peut-il servir à dénoncer la bêtise, la cupidité... ? Peut-on mettre sur le même plan, l'humour, l'ironie, la satire ?...Autant de questions qui appellent une réflexion et qui permettent de fixer un cadre au propos. Sans problématique, il est rare de dépasser le stade purement tautologique voire simplement descriptif.

Fermons ce chapitre par une note positive : 5 candidats admis cette année étaient des doublants. Pour chacun d'entre eux les membres du jury ont noté un réel progrès, fruit de la prise en compte des indications fournies dans les rapports du jury ou lors de la confession.

Conseils de préparation :

Une telle épreuve demande une phase de préparation en amont sérieuse et appliquée, avec une méthodologie rigoureuse permettant de faire face à n'importe quel type de sujets.

a) Une phase analytique :

Agir en maïeuticien. Aborder les documents sans vouloir les faire signifier, sans la volonté de vouloir les rattacher immédiatement à une problématique. Cette phase permet de dégager un maximum d'éléments, techniques (forme, système utilisé, matériau...) ou poétiques (sentiments, couleur...).

b) Une phase intégrative :

Cette deuxième étape exige une mise à distance des informations recueillies. Organiser, catégoriser, sérier, sont les verbes clés de cette phase. De grands traits se dessinent permettant alors d'isoler une thématique avant de poser une problématique. Certains mots clés se dégagent, des éléments secondaires descendent, d'autres disparaissent... D'épars, les éléments se hiérarchisent et s'organisent selon un schéma « type arborescence » annonçant ainsi le plan de la leçon.

c) Construire un plan dynamique :

La problématique posée, le plan annoncé, une bonne leçon passe par un équilibre entre analyse et croisement des documents, écoute, illustrations musicales, sans rentrer dans un schéma trop systématique qui s'avèrerait vite inefficace. Des articulations soignées avec des connecteurs bien pensés permettent d'obtenir un discours fluide, clair, synonyme de réussite.

d) Les qualités d'orateur :

Prendre le temps, articuler, changer l'intonation de la voix, se mouvoir dans l'espace rendent la leçon agréable à suivre. S'efforcer de tenir un discours le plus lisible possible en faisant comme si le jury découvrait les documents. L'entretien qui suit est un moyen de vérifier quelques points litigieux, de connaître le point de vue du candidat, vérifier sa culture générale...

Cette dernière étape est souvent déterminante car elle peut permettre de relever la note d'une leçon très moyenne ou à contrario de l'abaisser.

En guise de conclusion :

Conscient de la difficulté de l'épreuve, le jury n'est pas là pour sanctionner mais pour apprécier les qualités de musicien, de finesse d'analyse de candidats déjà aguerris à l'enseignement. Véritable face à face avec le jury mais également avec soi-même, la leçon ne doit pas être appréhendée comme une banale épreuve, exercice obligé pour obtenir le concours, mais véritablement comme une manière de penser, de se structurer. A l'heure où l'on parle d'interdisciplinarité, de transversalité, cette épreuve s'affirme légitimement comme essentielle.

Exemples de sujets :

« Crucifixus », *Messe en si mineur*, **JS Bach** (partition)

« Crucifixus », *Petite messe solennelle*, **G.Rossini** (enregistrement audio)

La déposition du Christ, **Giotto** (1266-1337)

Christ en croix, **Zurbaran** (1598-1664) (documents iconographiques)

Le Sacre du Printemps, Deuxième partie « Le sacrifice, Danse sacrée (l'Élue) », (Extraits p.121 à 124 (Boosey&Hawkes), **Igor Stravinsky** (partition)

« *Hound dog* », **Presley Elvis** extrait de l'émission « The Sullivan show » du 9/09/1956 (vidéo)

Réquisitoire contre Madame Bovary, 1857 (texte, extrait)

György Ligeti (1923-2006), *Lux Aeterna* (1966) (partition)

Johannes Ockegem (ca. 1425-1497), *Deo gratias* à 36 voix (enregistrement audio)

Pieter Brueghel (1525-1569), *La tour de Babel* (1563) (document iconographique).

L'esprit des dunes, **Tristan Murail** (pages 1 à 5) (partition)

« Descentes », *A l'écoute des vents solaires*, **David Hykes** (enregistrement audio)

« *De la perspective antique à la perspective de la renaissance selon Panofsky* », Adorno et la nouvelle musique, **R.Court** (extrait) (essai)

Richard Strauss (1864-1949) : *Eine Alpensinfonie*, p. 1 à 15 (partition)

Maurice Ravel (1875-1937) : « *Lever du jour* » extrait de *Daphnis et Chloé* (enregistrement audio)

J.M.William Turner (1775-1851), « *Sunrise with Sea Monsters* » (document iconographique)