

MINISTERE DE L'EDUCATION NATIONALE

SECRETARIAT GENERAL

DIRECTION GENERALE DES RESSOURCES HUMAINES

AGRÉGATION

SECTION MUSIQUE

CONCOURS INTERNE - CAER

Session 2009

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

SOMMAIRE

Remarques générales et statistiques	p. 3
Composition du jury	p. 4
Épreuve d'harmonisation	p. 5
Épreuve de commentaire	p. 9
Épreuve de dissertation	p. 11
Épreuve de leçon	p. 15
Épreuve de direction de chœur	p. 19

REMARQUES GÉNÉRALES ET STATISTIQUES

Alban Ramaut

Le jury de la session 2009 n'a pas pu être intégralement reconduit à l'identique de l'année précédente. Un seul de ses membres a été renouvelé, même si en réalité deux personnes n'ont pas poursuivi leur collaboration. Monsieur Christophe Floquet de l'académie d'Aix-Marseille nous a rejoints en remplacement de Madame Florence Malhomme qui était parvenue au terme de ses quatre années statutaires. Par ailleurs Madame Mireille Salaün a été empêchée par une modification de son statut professionnel de pouvoir poursuivre sa participation au jury où elle n'était intervenue que dans le cadre de l'oral. Nous l'avons remplacée par une autre répartition en interne.

Si ce léger amenuisement de l'effectif a quelque peu déséquilibré la parité (cinq membres féminins contre sept masculins), il convient de souligner en revanche que l'arrivée d'un collègue d'une nouvelle académie a permis de poursuivre et de parfaire la représentation nationale de la composition du jury. Pour un total – directoire compris – de quinze membres, le jury du concours fait en effet apparaître onze académies différentes : Aix-Marseille, Bordeaux, Clermont-Ferrand, Créteil, Lille, Lyon, Nantes, Paris, Rennes, Reims et Rouen, les doublons étant Lyon, Reims et Rouen, soit les académies dont son issus les trois membres du directoire. La diversité des fonctions dans l'enseignement est toujours soigneusement respectée : 2 professeurs d'université, 2 IA IPR, 2 maîtres de conférences, 5 professeurs agrégés à l'université ou en IUFM, 4 professeurs agrégés en collèges ou Lycées.

Le concours de cette année a été marqué par certains traits qui conduisent à proposer quelques remarques plus générales, en marge des commentaires usuels particuliers à chaque épreuve.

Il est apparu que pour cette promotion les candidats qui avaient présenté des lacunes importantes au plan technique ou rédactionnel à l'écrit ne se sont pas dans la majeure partie des cas rattrapés aux épreuves orales. Il ne faut pas voir en cela un déterminisme infaillible. Mais comprendre que le concours place ses exigences dans la qualité, l'excellence, l'acuité et la finesse à tous les niveaux et pour bien des détails. Le concours se propose d'être une appréciation diversifiée et complète d'un savoir culturel certain, de compétences musicales et de musicalité assurées, ainsi que de l'expression d'une pédagogie solide. L'écrit mesure ces qualités d'une certaine façon, l'oral à d'autres points d'observations. Le jury insiste sur la notion de complémentarité et d'harmonie des compétences pour l'obtention du concours qui est une totalité. Ainsi, outre les qualités musicales souhaitées, la correction de l'expression écrite mais aussi orale qui passe également par la manière d'établir un contact, le choix du vocabulaire selon les sujets à aborder, déterminent de grandes différences et président à d'importantes nuances dans la notation.

Les lectrices et lecteurs de ce rapport sont invités à trouver dans les prochaines pages la définition exacte de ce qui est attendu. Un candidat mal préparé n'aura pas les chances assurées de réussir en dépit de ses qualités, un candidat moins brillant mais vigilant aux attendus pourra plus certainement maîtriser les épreuves.

Les rapports qui suivent ce mot d'envoi sont pensés pour aider chacun des futurs candidats à se situer face à la nature du concours, et surtout à en saisir les enjeux intellectuels et artistiques. Tous ces textes ont été rédigés pour constituer un départ positif et réellement une aide.

Statistiques :

Pour mémoire, si le concours interne de l'agrégation de musique a permis de pourvoir les 10 postes proposés pour la session 2009, il n'a en revanche malheureusement pas été possible de pourvoir les deux postes proposés au concours d'accès à l'échelle de rémunération (CAER).

La moyenne générale des candidats admis sur liste principale est de 11,35/20. La moyenne retenue pour le dernier admis est de 09,58. Le major de la promotion a réussi avec une moyenne générale de 13,58.

La moyenne retenue pour le dernier admissible était de 9,75 ; elle correspond à celle du 1^{er} admissible au CAER.

Effectifs	Agrégation interne	CAER
Candidats inscrits	170	21
Candidats présents	129	12
Candidats admissibles	26	1
Candidats admis	10	0

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	PRAG (professeur agrégé détaché à l'université)
FABRE Florence	Maître de Conférences
FLOQUET Christophe	Professeur agrégé d'éducation musicale
GARDE julien garde	PRAG (professeur agrégé détaché à l'université)
OTTO Nathalie	PRAG (professeur agrégé détaché à l'université)
PATTIER Nicolas	Professeur agrégé d'éducation musicale
PÉLAPRAT Emmanuel	PRAG (professeur agrégé détaché à l'université)
RIGAUDIÈRE Pierre	Maître de Conférences
ZANUTTO Myriam	Professeure agrégée d'éducation musicale

EPREUVE D'HARMONISATION

François Virot

Le sujet de cette session 2009 était un texte pour quatuor à cordes dont le style faisait référence à la période classique. Il proposait un matériau mélodique au caractère affirmé et dont l'accès ne présentait pas de difficulté particulière. Sa conception favorisait la symétrie, et associait un parcours tonal limité à des formules cadentielles récurrentes. Parallèlement, ce texte exigeait une certaine sagacité, un bon niveau de maîtrise du langage convoqué et de ses stéréotypes incontournables, ainsi qu'une connaissance approfondie des quatuors à cordes de Mozart. À la lumière des corrections effectuées, il ressort de cette session - comme de la précédente - que la solidité des acquis nécessaires à la réussite de l'épreuve faisait souvent défaut aux candidats. Nous nous attacherons dans ce rapport à présenter le texte, puis à revenir sur les erreurs les plus souvent relevées en y associant des remarques nécessaires ou utiles, avant de donner quelques conseils pour se préparer à l'épreuve.

I. Structure et réalisation du texte

Le plan de cette courte pièce comprend quatre sections, la dernière étant une brève réexposition du thème. Elles correspondent chacune à une carrure de quatre mesures, exception faite de la troisième partie qui est rallongée par une cinquième mesure de pédale de dominante précédant la réexposition.

Première section, mes. 1 à 4 : thème en La majeur, aboutissant à une demi-cadence sur le degré V mes. 4. On remarquera dans le corrigé-type que l'anacrouse initiale n'est pas harmonisée. L'apparition du sol# -note sensible retardée- y est valorisée par un accord de +6 de manière à faciliter (mes. 2) l'échange de 7^{èmes} entre le premier violon et le violoncelle, aboutissant à l'enchaînement +4 / 6 (V / I). Mes. 3 de cette réalisation, le quatuor se scinde en deux groupes (violons 1 et 2 / alto et violoncelle) alors qu'auparavant le premier violon était accompagné par les trois autres ; les deux groupes utilisent des tierces parallèles et sont écrits en mouvements contraires. La demi-cadence mes. 4 implique la 6/4, amenée ici par l'accord 6 du II^{ème} degré.

Deuxième section, mesures 5 à 8 : thème modulant vers si mineur (mesures 4 et 5) puis mi majeur (7 et 8), tonalité affirmée par une cadence parfaite. L'insistance sur le fa# du premier violon indique que cette note est probablement une dominante : l'évolution vers si mineur est induite par la sixte augmentée (mi#) puis confirmée par le sol bécarré (VI de si m). La nuance *forte* marque le passage en si majeur, V de mi majeur qu'affirme la cadence parfaite de la mesure 8.

Troisième section, mesures 9 à 13 : développement modulant reprenant le motif chromatique descendant issu du thème, amputé du saut de quarte initial. Ce motif est associé dans la réalisation-type à deux tenues (sol# au violoncelle mes. 9 et 10, puis fa# au premier violon mesure 11) qui aboutissent à autant de formules cadentielles (1/2 cadence mes. 10, cadence parfaite mes. 12). Un motif utilisant le groupe de deux doubles croches issues du thème vient dynamiser l'ensemble et apporter le lien nécessaire. La mesure 13 est entièrement occupée par la pédale de dominante précédant la réexposition : le statisme de la tenue confiée au violoncelle contraste avec les autres parties en chromatismes ascendants.

Quatrième section, mesures 14 à 16 : L'indication « *rita tempo* » invite le candidat à envisager une possible réexposition du thème : fortement suggérée par le ralenti puis le retour du tempo a, elle se confirme par le commentaire du premier violon des mesures 14 et 15. Celle-ci est confiée dans le corrigé à l'alto afin d'éviter d'inutiles croisements ou enchevêtrements des parties, le violoncelle se trouvant une octave en dessous par rapport au début de la pièce. Cette courte réexposition de deux mesures est suivie d'une cadence parfaite qui, comme la plupart des formules suspensives ou conclusives d'un texte de ce style, passe par l'accord de sixte et quarte.

II. Faiblesses constatées et remarques

Il est indiqué en haut de ce rapport que les harmonisations présentant une véritable maîtrise stylistique et technique étaient assez rares, peu de candidats ayant réussi à faire le choix de la limpidité harmonique et de l'équilibre qu'exige l'esthétique de la seconde moitié du XVIII^{ème} siècle. En revanche, nombreux étaient ceux ayant rencontré des difficultés à contrôler ce qu'ils écrivaient, des maladresses (inadéquation entre les parties extrêmes, accords hors style voire non répertoriés, appuis harmoniques déficients, etc.) venant fréquemment émailler les réalisations. Par ailleurs, celles-ci manquaient trop souvent d'une musicalité qu'attendent fortement les correcteurs de cette épreuve, et qui associe naturellement l'harmonie au phrasé, à la dynamique et la vie rythmique - y compris dans un *andante* - portés par l'énoncé.

Parmi les erreurs tonales relevées, observons les mes. 5 et 6 : de nombreux candidats ont pris l'insistance sur le fa# pour une modulation en ré majeur, malgré le saut de quarte affirmant les degrés V et I de si mes.6-7. Peut-on rappeler ici un principe simple et utile: les notes longues sont *souvent* des dominantes. Cela prévaut dans la réalisation-type des mes.9 et 10, ou encore mes.13. Certaines réalisations évitaient la cadence en mi majeur mes.12 -, préférant do# mineur. Compte tenu de la position de cette cadence dans la structure, il valait mieux affirmer le V^{ème} degré de La majeur, tout ce qui précédait et suivait invitait à le faire.

D'inacceptables erreurs techniques récurrentes - se combinant parfois -, témoignaient d'un niveau très insuffisant ou d'une étonnante négligence : quintes et/ou octaves parallèles consécutives, directes entre parties extrêmes, doublures de sensible, résolutions de septièmes, platitudes et fausses relations notamment, accords non répertoriés.

Ces faiblesses étaient accentuées dans bien des cas par un essoufflement qui s'installait inexorablement au fil de la réalisation : on déplorait ainsi un étiolement de la conduite harmonique dès le début du deuxième système, aggravé par des pertes de contrôle plus en plus fréquentes... jusqu'à la cadence finale salvatrice. Précisons à ce sujet qu'il est extrêmement rare qu'un passage non entendu soit une réussite musicale. On peut certes limiter les dégâts en considérant que par le biais des notes communes, les accords ont davantage de chance de s'enchaîner sans heurt ; de là à espérer être dans le style... Il nous semble toutefois nécessaire de dire que le candidat a tout intérêt à ne pas laisser de passages « vides », sans réalisation aucune.

La réexposition (mes.14) a été trop peu identifiée et convenablement traitée (croisements injustifiés par exemple) ce qui tend à montrer que l'analyse du texte était souvent superficielle de la part de candidats. D'aucuns auraient assimilé le nombre de notes de la partie de 1^{er} violon (mes. 14 et 15) à l'importance de ce qui n'était qu'un commentaire, et dont la durée correspondait exactement à celle de la phrase attendue au retour du tempo initial. En revanche, certains ont réexposé le thème à la mes.9, transposé en mi ou dans la tonalité principale : ils se retrouvaient alors dans l'obligation d'assumer avec plus ou moins de difficulté un retour assez artificiel - et injustifié dans ces conditions - du premier violon.

Notons enfin que la pratique régulière de l'écriture pour quatuor à cordes transparaît peu dans la plupart des productions évaluées, qui s'apparentaient souvent à un quatuor vocal sans prise en compte des spécificités de cette formation. Retenons en priorité la nécessité de confier alternativement aux protagonistes le rôle mélodique, qui n'est pas la propriété exclusive du premier violon. A minima, chaque partie devrait être adaptée à l'instrument concerné: il est navrant de constater que certains candidats de cette session ignoraient toujours la tessiture de l'alto ou du violoncelle !

III. Conseils pour préparer l'épreuve

L'épreuve d'harmonisation exige beaucoup des candidats. Il serait irréaliste de l'appréhender sans une préparation conséquente, prenant en compte les axes de travail suivants :

- Fréquentation des œuvres dans les styles de référence (baroque, classique, romantique). Nous conseillons vivement aux futurs candidats d'écouter régulièrement les œuvres, en y associant aussi souvent que possible la lecture attentive des partitions. Celle-ci gagne d'ailleurs à être effectuée parallèlement sans support enregistré, et peut être complétée utilement par un travail de transposition de certains enchaînements significatifs dans différentes tonalités, afin de les mémoriser durablement.

- Réalisation assidue de textes variés, des sujets du concours notamment. Si la lecture des partitions permet de développer l'oreille intérieure, la pratique régulière de l'écriture « à la table » demeure la clef de voûte de la réussite à cette épreuve. Une telle préparation doit équilibrer les périodes de travail dans les différents styles : elle ne peut se concevoir que dans la durée, et doit être parfaitement guidée.

- Anticipation des conditions de l'épreuve. Une bonne gestion du temps est fondamentale le jour de l'épreuve, il faut par conséquent s'y préparer avec professionnalisme : prévoir plusieurs simulations en amont dans des conditions se rapprochant au maximum de celles du concours.

Quelques données chiffrées pour la session 2009 épreuve écrite d' « Harmonisation »

Éventail des notes/20	Agrégation interne	CAER
De 2 à 4,5	38	2
De 5 à 7,5	35	8
De 8 à 9,5	32	2
De 10 à 12,5	17	-
De 13 à 17	7	-

Andante ♩ = 104

violin1
violin2
alto
violoncelle

mp mp mp mf

5

mf mf f f p

9

p p mp cresc. mf p

13 rit. a tempo rit.

p mf mf mf mp mf

ÉPREUVE DE COMMENTAIRE

Nathalie Otto-Witwicky

Doté d'une moyenne de 07,71/20, le Commentaire d'œuvre a été l'épreuve la mieux réussie de l'écrit, avec la répartition des notes suivante : ¼ des notes entre 10 et 17, ¼ inférieur ou égal à 5, la moitié oscillant entre 6 et 9.

Les extraits proposés étaient respectivement :

***A Round of Three Country Dances* : musique vocale élisabéthaine**

Compilation de trois danses populaires anglaises, éditée dans un recueil en 1609.

- Voix masculines en solistes : contre-ténor, ténor, alto, basse (chaque phrase énoncée par une basse soliste puis reprise en unisson à trois voix)
- Polyphonie à quatre voix, polytextuelle, le texte de l'alto se démarquant par une interjection familière *hey ho*, rendue nettement perceptible par le silence qui la précède.
- Textes en deux phrases, chacune étant répétée.
- Métrique ternaire, rythme récurrent de sicilienne, iambes, caractère de gigue ; absence de polyrythmie complexe (deux voix). Evocation de *Greensleaves*
- Entrée successive des voix sur la basse, ultime reprise *forte* de la polyphonie complète
- Caractère modal (5te à vide, repos IV-I, III et VI degré mobiles, fausses relations), mode de *ré* entendu sur *fa dièze*

Travail savant (mise en polyphonie) sur un matériau populaire (danses) que la plupart des compositeurs anglais de la Renaissance aurait pu effectuer. Très bonne interprétation et intelligente mise en œuvre du déroulement musical.

***Gross ist der Herr*, air pour basse, extrait d'une Cantate de Noël de Carl Philippe Emmanuel Bach, Hambourg 1775.**

L'aria est chantée par un baryton basse, accompagné par un orchestre baroque.

- La forme *aria da capo* est tronquée par une forme sonate (peu perceptible à la seule audition)
- Verticalité de la ritournelle : sol M, ¾, cordes et continuo en unisson et octave, notes répétées sur rythme pointé, motif de type formulaire (l'arpège des principaux degrés tonaux)
- Une partie centrale modulante débutant par un épisode lyrique, courbe vocale allongée, écriture contrapunctique (bicinium raffiné aux hautbois)
- Intervention remarquable des timbales (rythmique mais aussi mélodique), soutenues par un mouvement mélodique descendant prolongé et des harmonies de septième diminuée, le tout manifestement dans un but dramatique et descriptif

Cette aria, bien qu'inscrite dans une cantate, est tributaire de l'opera seria. Son style dépasse le cadre baroque par la présence de la forme sonate et l'usage surprenant des instruments de l'orchestre, considérés comme éléments fondamentaux du style classique.

Philippe Hersant, *Apparitions*, premier mouvement, pour violon, violoncelle et accordéon, 2006. Fragment identifié

Structure en quatre grandes parties :

- introduction aux cordes : écriture mélodique de type statique (broderie, note répétées, oscillations sur deux harmonies), relais violon-violoncelle
- A : écriture verticale, homorythmique aux cordes, balancement harmonique, préparant l'émergence de l'accordéon, dont la main gauche fusionne avec les cordes tandis que la main droite tient un discours mélodique
- B : valse. Trois states sonores : les cordes en pizzicato, la main gauche de l'accordéon en accompagnement rythmico-harmonique, mélodie de la valse à la main droite

- A' : trio en complémentarité rythmique et relais, fusion des timbres (entretien de la résonance) ; inversion des rôles mélodique et harmonique entre les instruments
- B' : valse. Contrechant (phrase d'introduction) en sixte du violon, registre mélodique plus élevé à l'accordéon

Musique qui crée son caractère d'« affreuse mélancolie » grâce à deux éléments essentiels : l'harmonie particulière (accords de 6xe et de 4te avec notes ajoutées), toujours aux confins de la tonalité (référence sol m), et un jeu sur résonance/timbres (fusion ou dissociation). L'espace temporel est autant occupé par la résonance que par le rythme (temps lisse/temps pulsé)

Signalons un problème important lié à ce troisième extrait, identifié et destiné à une exploitation pédagogique : cet exercice n'a pas été réussi et a semblé soulever des difficultés inattendues : analyse quasi inexistante ou absence d'exploitation pédagogique. **Aussi, pour la session 2010, le jury a décidé de ne pas renouveler l'expérience.**

Le commentaire d'écoute, tel qu'il se déroule durant l'épreuve, ne laisse guère le temps à la réflexion : 40 minutes par extrait - auditions comprises - soit 20 minutes de rédaction, ce qui implique un passage quasi instantané à l'écriture. En cela il diffère fondamentalement de la dissertation et le jury a tenu à apprécier à leur juste valeur l'aisance, la clarté et l'organisation de certaines copies.

Mais le principal écueil n'est pas là ; il réside en l'absence de réactivité aux extraits proposés. Plus précisément, c'est la faiblesse de l'analyse auditive qui est en cause, à moins - comme il arrive fréquemment - que les candidats oublient les notes prises lors des auditions, ou ne sachent pas en tirer profit, auquel cas il s'agit d'un problème de méthodologie.

Cependant, comment peut-on ne pas déterminer le nombre de voix polyphoniques et le nombre de répétitions dans le premier extrait ? Cela n'est ni plus ni moins ce que l'on attend d'une classe de collège ! Ne pas préciser les moyens musicaux mis en œuvre dans l'épisode dramatique de l'aria de C.Ph.E. Bach, c'est avouer une faiblesse de niveau d'étude et de culture musicale inacceptable à l'Agrégation. De la même façon, contresens historique (opéra baroque allemand) ou contrevérité analytique (mesure binaire pour la ronde anglaise, tonalité mineure pour l'aria, etc.) dévaluent irrémédiablement tout commentaire. D'où le nombre important de copies butant sur le passage de la moyenne.

En définitive, ce qui doit transparaître dans l'épreuve de commentaire, c'est avant tout l'affirmation d'une personnalité musicale accomplie. Cet accomplissement se réalise au delà des heures d'enseignement, au fil des années précédant la préparation au concours. Il implique l'enrichissement de la culture personnelle, la maturation et l'approfondissement des connaissances théoriques et techniques acquises à l'université.

Il serait plaisant que l'an prochain cette épreuve soit pleinement réussie et que le jury rencontre à l'oral des admissibles à forte personnalité musicale.

ÉPREUVE DE DISSERTATION

Florence Fabre

Rappel du sujet

En 1791, Pierre Louis Ginguené au cours du long article « Bruit » de l'*Encyclopédie méthodique : Musique*¹ résume la théorie de la *Poétique de la Musique* [1785] de Lacépède, qui oppose le bruit au son, en trois « idées justes » : « 1° Que le *bruit* est essentiellement antimusical. 2° Qu'il ne faut jamais que le son dégénère en *bruit*. 3° Qu'il ne faut jamais unir l'un avec l'autre ».

À l'aide d'exemples analysés et discutés, empruntés au répertoire le plus large, aussi bien dans le temps que dans l'espace, vous vous emploierez à commenter cette affirmation.

¹ Framery et Ginguené, *encyclopédie méthodique : Musique*, 2 volumes, Paris, Panckoucke, vol. 1, 1791, p. 183.

* * * *

La moyenne des notes obtenues par les candidats est nettement supérieure à celle de la session précédente (7,43 pour l'agrégation interne, 7,08 pour le CAER en 2009, contre 6,25 et 4 en 2008). Certes, la question « Bruit et musique » était au programme pour la deuxième année consécutive, ce qui a probablement permis à de nombreux candidats de travailler de manière plus approfondie pour une meilleure mise en perspective — indispensable pour parvenir à une maîtrise convenable des questions « transversales » inscrites au programme : dans l'ensemble, les connaissances sont apparues plus sûres, plus précises ; mais on a constaté également une meilleure tenue de l'exercice de la dissertation, bien que de nombreuses copies ne satisfassent pas encore aux légitimes exigences de la dissertation d'agrégation.

Les dissertations sont en effet évaluées selon des critères précis, que l'on aurait tort de réduire à « forme » et « fond » (les musiciens sont particulièrement bien placés pour savoir que forme et fond sont indissociables — et cela demeure valable pour ce qui concerne la dissertation) : qualité des connaissances musicales, mise en perspective (historique, géographique, esthétique,...) dans le cadre d'une problématique pertinente et réfléchie, expression aisée, orthographe et syntaxe irréprochables, construction rigoureuse de l'exposé.

Au cours du travail de préparation de l'épreuve, il s'agit d'acquérir des connaissances nouvelles, mais aussi de se remémorer et de passer au crible les connaissances acquises au cours des études et de la vie professionnelle pour les intégrer dans la perspective particulière de la question inscrite au programme. Le caractère « transversal » de la question rend d'autant plus nécessaire et fructueux ce travail de mobilisation des savoirs antérieurs. Afin d'éviter un butinage facteur d'éparpillement et peu propice à l'émergence de problématiques valides, on se souciera d'organiser les connaissances en déterminant un questionnement serré, divers « angles d'attaque », quelques éléments de réponse. Le jury se trouve trop fréquemment face à des copies qui livrent quelques généralités passe-partout concernant la question inscrite au programme, mais non le sujet proprement dit ; ce dernier se trouve alors malheureusement inséré au détour d'une articulation comme un piètre supplément, ou bien énoncé en incipit et aussitôt délaissé. Il faut impérativement éviter ces pratiques qui sentent le préfabriqué, avec des accroches préparées à l'avance, des exemples pas toujours pertinents, des ouvertures sans rapport avec le sujet : on a l'impression, en lisant de telles copies, que le candidat s'est préparé un « prêt-à-dissenter » qui comporte la totalité de ses connaissances sur la question, et qui témoigne d'une absence d'esprit critique et d'aptitude à réfléchir en quatre heures sur un sujet donné.

Il est vrai que l'ampleur des questions au programme et la brièveté du temps imparti (quatre heures) rendent l'exercice d'autant plus périlleux. Il faut donc avoir accumulé suffisamment de connaissances réelles, réfléchies et organisées, pour être à même de construire rapidement une problématique et d'effectuer des choix, parmi les connaissances dont on dispose, qui permettront une progression cohérente au cours de l'exposé. On ne saurait donc faire l'économie d'un plan détaillé, indiquant les hypothèses de départ, l'argumentation, les articulations, la place des exemples qui, dès cette première étape, devront être justifiés. Il est indispensable de rédiger très soigneusement, au brouillon, l'introduction et la conclusion, qui doivent participer pleinement à la démonstration ; les introductions et conclusions préparées à l'avance et plaquées sur le sujet sont à cet égard fort nuisibles, et se détectent d'emblée.

La qualité du plan détaillé conditionne la réussite de la rédaction, et rend cette dernière beaucoup plus aisée : il faut donc s'y consacrer calmement, car il ne s'agit pas de temps perdu mais au contraire bien employé dans l'économie de la dissertation. Il ne s'agit pas de « placer » les connaissances (certains exemples font ainsi l'effet de « verrues »), mais d'en faire des éléments de l'argumentation concourant à la progression de la démonstration — et qui, de ce fait, acquièrent raison d'être et profondeur. Quelques copies témoignent ainsi d'une culture qui sous-tend une belle qualité de réflexion, laissant entrevoir des personnalités riches, sensibles et bien organisées. D'autres copies, trop nombreuses hélas, n'ont pas su opérer une discrimination entre l'utile, le nécessaire, l'inutile et le nuisible — et ont ainsi livré aux correcteurs des copies incohérentes et singulièrement dénuées de concision. Parmi les copies médiocres, certaines pèchent par une recherche d'originalité qui prend le pas sur l'argumentation : quelques candidats narrent avec une certaine complaisance des expériences personnelles — relatées à la première personne du singulier, ce qui est contraire au principe de la dissertation — assorties de remarques du domaine de l'opinion personnelle non argumentée — et cela aussi est contraire à l'esprit de la dissertation.

Il faut veiller à la *présentation* de la dissertation, qui doit être claire et aérée, mettant en évidence les parties, sous-parties et articulations, les éventuelles citations. Certaines écritures peu

soignées, peu lisibles, requièrent beaucoup de bonne volonté de la part des correcteurs... Que dire de ces copies raturées, mal paginées, emplies de longueurs excessives, manifestement écrites au fil de la plume ? Une dissertation rédigée en quatre heures ne saurait prétendre à l'exhaustivité : mieux vaut une copie concise, bien présentée, et traitant précisément le sujet. Il n'est pas utile, d'ailleurs, de perdre du temps à écrire que les exemples abondent, mais que le temps manque pour les exposer tous — les correcteurs ont pleine conscience de cette difficulté inhérente à l'épreuve.

Enfin, si la copie comporte des exemples musicaux, il faut les référencer et les numéroter de manière précise et aisément lisible et maniable. Certains candidats ont pris le parti d'intégrer des exemples sur portée, impeccablement calligraphiés, dans leur texte — ce qui en facilite agréablement la lecture. Il va de soi que cette remarque ne constitue pas une ordonnance : tout est possible, pourvu que cela s'inscrive dans un ensemble clair et cohérent ; la présence d'exemples musicaux n'est d'ailleurs nullement obligatoire : les exemples musicaux ne sont bienvenus que s'ils sont exacts, et concourent à la progression de l'argumentation.

* * * *

Le sujet proposé cette année interdisait d'emblée aux candidats de se cantonner au seul XX^e siècle (même si quelques-uns, manifestement démunis, ont sans succès tenté de justifier une prise en compte du dernier siècle écoulé). La date du texte de Ginguené ne justifiait pas davantage un vague et hâtif survol historique de la discrimination entre bruit et musique depuis « les origines » — que certains candidats placent de manière fantaisiste et dénuée de rapport pertinent avec le sujet —, et dans diverses aires géographiques choisies et assemblées de manière hasardeuse.

Le texte de Ginguené se veut moderne et éclairé en 1791 (année de la mort de Mozart, et période de la Révolution en France : certains candidats ont souligné avec bonheur la coïncidence et le contexte). Il s'agissait donc d'aborder ce texte de manière critique (sens kantien du criticisme plutôt que sommaire jugement de valeur négatif et non argumenté), en y repérant les éléments caractéristiques du XVIII^e siècle finissant, entre la pensée occidentale des encyclopédistes et l'essor du romantisme, son attrait à venir pour le monstrueux, l'inouï et l'apparent désordre sonore. Dans ce contexte, la prise en compte du monde extra-européen au Siècle des Lumières pouvait prendre place — avec ce qu'elle comporte d'eurocentrisme mais aussi de conscience de la relativité : goût pour l'exotisme, projet encyclopédiste visant à la connaissance universelle, mythe rousseauiste du « bon sauvage » (Rousseau ne transcrit-il pas quelques mélodies exotiques dans son *Dictionnaire de musique* ?). La réalité décentrée du monde extra-européen pouvait ensuite apporter *a contrario* des éclairages enrichissants pour comprendre la position de Ginguené et en déterminer ce qu'elle peut avoir d'universel à certains égards, et de particulier à d'autres égards. Il était important, dans cette perspective, que quelques exemples contemporains du texte fussent sollicités — mais aussi des exemples plus anciens ou plus lointains, puisque la position de Ginguené se présente comme une somme.

Il fallait également cerner les limites scientifiques, esthétiques, de la définition et de l'acceptation du bruit, en soulignant la difficulté que rencontre Ginguené lui-même pour définir précisément la différence entre musique et bruit : interdisant que « la musique dégénère en bruit », il indique implicitement l'existence d'un continuum entre musique et bruit. En négatif, la définition de Ginguené construit un espace musical qui a quelque chose d'interdit ; en positif, l'interdit appelle la transgression, ainsi que le montre l'évolution de la création musicale dès l'aube du romantisme (quelques exemples contemporains de Ginguené lui-même sont à cet égard déjà significatifs). On pouvait dès lors, en aval, aborder le devenir de la musique et de la pensée esthétique occidentales des XIX^e et XX^e — en veillant à éviter les généralités infécondes.

Il était possible de conclure sur une vision de la mondialisation, ou sur une évocation de la silencieuse musique des sphères, du cosmos comme ordre et du chaos comme absence d'ordre : plusieurs copies ont ainsi livré de belles réflexions.

Eléments statistiques

La moyenne générale de l'épreuve s'établit, pour les candidats présents, à 7,43 (agrégation interne), et 7,08 (CAER) ; elle atteint 10,25 pour les candidats admissibles, et 11,2 pour les candidats admis (chiffres pour l'agrégation interne).

Quelques données chiffrées pour la session 2009 épreuve écrite d' « Harmonisation »

Éventail des notes/20	Agrégation interne 129	CAER 12
De 2 à 4,5	38	2
De 5 à 7,5	35	8
De 8 à 9,5	32	2
De 10 à 12,5	17	-
De 13 à 17	7	-

**Quelques données chiffrées pour la session 2009
épreuve écrite de « commentaire d'écoute»**

Éventail des notes/20	Agrégation interne 129	CAER 12
De 2 à 4,5	21	2
De 5 à 7,5	40	4
De 8 à 9,5	37	3
De 10 à 12,5	24	3
De 13 à 17	7	-

**Quelques données chiffrées pour la session 2009
épreuve écrite de « dissertation »**

Éventail des notes/20	Agrégation interne 129	CAER 11
De 2 à 4,5	21	2
De 5 à 7,5	40	3
De 8 à 9,5	37	3
De 10 à 12,5	24	3
De 13 à 17	7	-

ÉPREUVE DE LEÇON DEVANT LE JURY

Pierre Rigaudière

Parce qu'elle fait appel à des compétences multiples dont l'articulation harmonieuse constitue un exercice délicat, l'épreuve de leçon constitue un excellent révélateur du profil des candidats, dont la prestation permet au jury d'apprécier la sensibilité musicale, les connaissances disciplinaires, la culture générale, les capacités réflexives ainsi que l'aptitude à communiquer. Épreuve de la synthèse par excellence, elle permet aux candidats de mobiliser l'essentiel de leurs qualités et de leurs compétences, en même temps qu'elle fait inmanquablement apparaître leurs éventuelles failles. Si le jury admet volontiers les maladresses et flottements passagers imputables à une situation de stress, il regrette de se trouver trop souvent confronté à des candidats ayant une conscience manifestement très floue des enjeux de l'épreuve comme de ses exigences, corollaire fréquent d'un travail de préparation lacunaire. Aussi, il ne paraît pas superflu de rappeler ici certains points pourtant abondamment commentés dans les précédents rapports de jury. On insistera donc d'abord sur les exigences de cette épreuve de leçon avant de proposer un ensemble de conseils pour une préparation efficace, suivi par quelques exemples de sujets de la session 2009.

A. Une épreuve aux exigences complémentaires

1. prendre un bon départ

a. rappels des principes de l'épreuve

Les trois documents – éventuellement agrémentés d'annexes – qui sont remis au candidat lors de sa mise en loge préparatoire sont de natures diverses : une partition, un enregistrement audio et un troisième document textuel, iconographique ou vidéo. C'est sur leur base – substrat mais également contrainte – qu'il s'agit de construire une leçon présentée en trente minutes devant un jury qui n'intervient pas, sauf pour inviter si nécessaire le candidat à conclure lorsque le temps imparti touche à sa fin. S'ensuit un entretien de vingt minutes, orienté par le jury de façon variable selon la prestation du candidat.

b. les documents

Ils ont été choisis de façon à permettre une mise en perspective féconde, sous-tendue par un réseau de relations dont certaines sont immédiatement apparentes, d'autres plus souterraines. Il est nécessaire de prendre le temps de recueillir les indices qui feront apparaître ces relations, afin d'éviter de se focaliser définitivement sur une lecture superficielle qui conduit parfois à passer à côté des enjeux – et donc de l'intérêt – du sujet. Le jury avait par exemple toutes les raisons d'être surpris par le choix d'un candidat qui, à partir du *Quatuor op. 28* de Webern, de la *Grande fugue* de Beethoven et d'un essai de Goethe sur la métamorphose des plantes (cf. en fin de rapport les exemples de sujets) consacrait exclusivement sa leçon à une histoire du quatuor à cordes, sans établir à aucun moment le moindre rapprochement entre le modèle de la croissance organique des plantes et la construction d'une architecture musicale complexe à partir d'une cellule génératrice minimale. Loin d'être anecdotique, cet exemple illustre en outre un écueil que n'évitent pas toujours les candidats : les trois documents forment un tout cohérent qu'il est aberrant d'amputer d'une de ses parties au prétexte que cette partie contrecarre la thématique que l'on a cru devoir retenir des deux autres. Il est dommage de réduire Goethe à l'état de spectateur passif d'un débat sur le quatuor à cordes qui ne le concerne guère... Les documents étant *a priori* d'importance égale, on évitera d'introduire entre eux une hiérarchie implicite susceptible d'induire un déséquilibre trop marqué de leur traitement.

2. élaboration d'un plan et exploitation des documents

a. thématique et problématique

Il n'est pas rare que les documents proposés soient unifiés par une thématique. *A fortiori* lorsque cette problématique est évidente, il appartient au candidat de la rendre dynamique en déterminant une problématique – les documents en suscitent parfois plusieurs – qui lui permettra d'articuler un raisonnement construit, dialectique, bien préférable à la simple juxtaposition de parties non orientées. Dans le cas de l'exemple précédemment cité, il serait opportun de montrer comment, chez les deux compositeurs, l'« organisme » musical (l'œuvre) est construit, en grande partie chez Beethoven, exclusivement chez Webern, à partir d'une « cellule » mère (l'intervalle de demi-ton), et comment pourtant la somme des cellules est transcendée en un tout qui la dépasse et lui confère une nouvelle signification, sans oublier de mettre en évidence le fondement esthétique de la métaphore botanique chez Goethe, dont on mesure ainsi l'impact qu'elle a pu avoir sur les générations ultérieures.

b. analyse et synthèse

On a dit que l'épreuve de leçon était l'épreuve de la synthèse par excellence : synthèse des acquis et des qualités du candidat, synthèse des documents proposés. Mais cette synthèse passe d'abord par l'analyse des œuvres soumises au candidat, dont l'examen attentif constitue le meilleur rempart contre le choix d'une problématique hors sujet, en même temps qu'il a toutes les chances de suggérer un plan efficace. Toutefois, bien que cette épreuve nécessite une bonne maîtrise de l'analyse musicale, auditive comme écrite, elle n'est pas en soi une épreuve d'analyse. Si certaines partitions courtes nécessitent parfois un examen aussi exhaustif que possible lors de la phase préparatoire, il ne doit être présenté au jury que les conclusions décisives susceptibles d'argumenter la problématique retenue. Les partitions plus volumineuses n'appellent en aucun cas une analyse systématique et détaillée, mais sont données *in extenso* ou sous forme d'un large extrait pour laisser le candidat identifier une forme, un processus se déroulant sur le long terme, un principe d'écriture, un parcours tonal, etc. ; elles ne justifient jamais que soit englouti un temps précieux au détriment des autres documents et de la conception de la leçon. Cette adaptabilité aux documents ainsi que l'aptitude à estimer les attentes du jury font partie de l'épreuve. On réaffirmera en outre qu'un plan de leçon qui se résume à trois parties consacrées à un commentaire linéaire, systématique et successif de chaque document n'est pas viable, et a toutes les chances d'être considéré comme réducteur par le jury.

3. forme et contenu

a. qualité de l'expression

Une terminologie rigoureuse et précise est indissociable de l'élaboration d'une pensée pertinente. Bien des candidats peinent à élaborer un raisonnement convaincant à cause de leur maîtrise approximative du vocabulaire et parfois même des notions que ce vocabulaire recouvre ; le jury attend pourtant d'eux une excellente maîtrise de la terminologie musicologique. Il est préférable de ne pas abuser de l'énumération de concepts destinés à impressionner le jury, surtout lorsqu'ils ne sont pas maîtrisés ou sont utilisés de façon simpliste et réductrice.

La leçon est certes une prestation orale, mais elle reste de nature magistrale et ne doit pas être confondue avec un exercice de vulgarisation ; niveau de langage soutenu n'est pas synonyme de leçon rébarbative, loin s'en faut.

b. qualité d'interprétation des exemples musicaux

Les exemples musicaux interprétés (chant et/ou piano) sont un moyen pour les candidats de faire entrevoir au jury leurs qualités musicales. Même s'ils sont courts, ils doivent donc être restitués soigneusement et avec une intention musicale. Cependant, ils doivent être justifiés par le propos qu'ils viennent illustrer, et non pas plaqués arbitrairement. Les exemples qui ne proviennent pas d'un relevé du document audio ou vidéo ou qui ne sont pas issus de la partition proposée doivent être choisis avec à propos et non pas faire irruption dans l'exposé pour la simple raison que le candidat les a en tête, dans les doigts, ou qu'il les pratique dans le cadre de son enseignement.

B. Quelques conseils pour une préparation efficace

1. avant l'épreuve

Il va de soi que l'épreuve de leçon, dont les exigences viennent d'être rappelées, ne peut être abordée dans des conditions optimales que sur la base d'une solide culture, musicale mais aussi littéraire, artistique, et générale. Une telle culture ne se constitue pas pendant les quelques mois consacrés à la préparation du concours, mais elle peut être réactivée, consolidée, et les lacunes les plus handicapantes peuvent être comblées par des lectures et des écoutes. La fréquentation régulière de partitions est également bénéfique, et facilitée par les sites internet qui permettent l'accès gratuit à des banques de données de plus en plus vastes.

2. pendant la préparation

La gestion du temps constitue l'une des difficultés de l'épreuve. Bien que la « stratégie » du candidat doive être adaptée aux documents fournis, on suggérera de procéder selon la chronologie suivante :

- examen attentif des documents

La première écoute (ainsi que le premier visionnage d'une éventuelle séquence vidéo) peut déjà donner lieu à une prise de notes succincte, éventuellement assortie d'un repérage temporel des événements les plus saillants. De même, la partition, parcourue une première fois dans ses grandes lignes, peut faire l'objet d'une annotation sommaire.

- mise en série des premières remarques afin de déterminer une problématique

- inventaire des caractéristiques qui seront retenues des documents par alimenter cette problématique

- classement des premières idées et choix d'un plan

- approfondissement de l'argumentaire et rédaction d'un plan détaillé

- choix des exemples les plus pertinents qui seront extraits des documents pour mettre en lumière les idées principales ; focalisation analytique sur les exemples sélectionnés.

Alors que la majorité des candidats trouvent naturel de présenter une analyse des textes musicaux et au moins d'esquisser une analyse des documents iconographiques, il est plus rare que les textes (lorsqu'il s'agit de textes littéraires) soient envisagés sous un angle analytique, pourtant tout aussi justifié.

- « répétition » des exemples qui seront interprétés ; le chant ne peut être préparé que mentalement
 - confection des documents (schémas, tableaux synthétiques) qui seront éventuellement remis aux membres du jury ou projetés. Attention toutefois à ne pas perdre de temps avec le découpage (logiciel *Audacity* fourni) des exemples audio ou avec l'élaboration d'un diaporama *Powerpoint* sophistiqué. Le jury n'attend pas du candidat une pyrotechnie technologique, qui en tout état de cause ne saurait ni se substituer à la pertinence du discours, ni camoufler les lacunes de l'orateur.

3. pendant la leçon

L'essentiel est censé avoir été déjà fait. Reste à présenter le fruit du travail préparatoire avec conviction, de manière dynamique et vivante.

Là encore, le contrôle du temps est crucial et doit avoir été travaillé lors d'épreuves blanches. Il peut être utile d'inscrire à chaque articulation du plan de la leçon un minutage indicatif. Ceci suppose, pour être efficace, une certaine réactivité du candidat, qui devra être capable de corriger son cap non pas en modulant le débit de sa parole, mais en développant davantage ou au contraire en synthétisant – le cas le plus fréquent est celui d'un retard pris dans le déroulement du plan – l'idée qu'il est en train d'exposer. On suggérera aux candidats qui se préparent seuls de s'enregistrer pour pouvoir plus facilement prendre du recul et adopter un point de vue critique sur leur propre prestation.

4. l'entretien avec le jury

Il est conçu – faut-il le rappeler ? – non pour piéger le candidat ou le mettre en difficulté, mais pour lui permettre de préciser, de justifier ou d'amender ses propos. Il permet dans certains cas critiques de le mettre sur la voie d'une problématique qui lui a partiellement ou totalement échappé. Si cet entretien ne peut être travaillé que dans le cadre d'une épreuve blanche, il est important que les candidats aient conscience de son importance non négligeable dans leur évaluation.

C. Exemples de sujets

Document 1 (partition)	Document 2 (audio)	Document 3
Webern, <i>Quatuor à cordes</i> op. 28	Beethoven, <i>Grosse Fuge</i> op. 133	Goethe, <i>Essai sur la métamorphose des plantes</i> , « Considérations préliminaires »
Rossini, <i>Le Barbier de Séville</i> , « Una voce poco fa »	Berio, <i>Sequenza III</i> pour voix de femme	Balzac, <i>Massimilla Doni</i> (extraits)
Ohana, <i>Syllabaire pour Phèdre</i>	Rameau, <i>Hippolyte et Aricie</i> (début de l'Acte III)	Racine, préface de <i>Phèdre</i>
Forqueray le Père, <i>Chaconne La Morangis</i> (Pièces de viole avec la basse continue)	Xenakis, <i>Kottos</i> pour violoncelle seul	André Coeuroy, <i>Panorama de la musique contemporaine</i> , extrait
Wagner, <i>Tristan und Isolde</i> , Prélude	Hitchcock, générique de <i>Vertigo</i> (DVD)	Rousseau, <i>Dictionnaire de musique</i> , entrée « Ouverture »
Mozart, <i>Don Giovanni</i> , I, 20, n°13	Ligeti, <i>Kammerkonzert</i> , III	Joyce, <i>Finnegans Wake</i> , extrait
Ravel, <i>Le Tombeau de Couperin</i> , (V. Menuet)	Jolas, <i>Signets</i>	Watteau, <i>Arlequin et Colombine</i> Lotte, <i>Hommage à Watteau</i>
Haydn, <i>Die Schöpfung</i> , première partie, n° 1 (Introduction)	Wagner, <i>Rheingold</i> , Prélude	Boticelli, <i>La Naissance de Vénus</i>

ÉPREUVE DE DIRECTION DE CHŒUR

Nicolas Pattier

L'épreuve de direction de chœur fait appel à une multitude de compétences musicales voire extra-musicales : voix, pédagogie, sensibilité musicale, oreille, gestique, maîtrise du piano, culture, qualités relationnelles... On ne saurait donc que trop conseiller aux candidats de s'y préparer en conséquence.

Conditions de l'épreuve

Le candidat commence par tirer au sort un texte appartenant au répertoire vocal à 3 voix mixtes (soprano / alto / baryton). Les sujets proposés abordent des styles divers (populaire ou savant, religieux ou profane...), dans une période pouvant aller de la Renaissance à nos jours et dans des langues diverses : français, anglais, allemand, italien ou latin. On peut toutefois noter la présence de sujets pour lesquels les paroles se réduisent à des onomatopées (jazz, variété...). Dans le cas des textes en langues étrangères, une traduction est proposée au candidat.

Ce dernier dispose alors de 30 minutes de préparation dans une salle individuelle équipée d'un piano. A l'issue du temps imparti, il est accompagné vers la salle de concours où il dispose d'un pupitre, d'un piano à queue, d'un feutre, d'un tableau type *paper board* (de manière à pouvoir indiquer les paroles d'un chant un peu difficile à mémoriser par exemple) et d'un ensemble vocal, constitué, pour cette session 2009, d'étudiants en musicologie (3 soprani, 3 alti et 3 barytons). S'il le souhaite, le candidat peut utiliser un diapason. Le travail avec le chœur (ne disposant pas de la partition) dure alors 20 minutes. Le jury n'intervient pas, excepté pour indiquer à chaque candidat qu'il ne lui reste plus que 2 minutes à travailler, lui faisant ainsi comprendre la nécessité de conclure le travail engagé.

La mise en loge : comment préparer au mieux le texte proposé ?

Durant la mise en loge, le candidat doit prendre soin d'analyser la partition qui lui est confiée, dans son ensemble : titre, époque, compositeur, texte (sens, forme...), tempo, genre, harmonie... puisqu'il peut-être bienvenu selon l'œuvre considérée, que le candidat présente la pièce aux choristes (en indiquant le titre, l'époque, le compositeur, le texte : traduction, sens...) de manière à en faire partager l'esprit, avant d'engager une quelconque présentation accompagnée ou non au piano. En effet, pendant ce temps de préparation, le candidat ne doit pas se contenter de travailler un accompagnement pianistique, d'identifier les difficultés d'intonation et de les rabâcher pour « assurer » devant le jury.

D'autre part, en fonction du texte proposé, le candidat doit prendre soin de choisir judicieusement l'extrait à travailler, sans pour autant chercher à éviter un passage difficile (le jury le sent assez bien) et en évaluant ce qu'il sera possible de réaliser en 20 minutes avec les choristes. En présentant la pièce aux chanteurs, certains candidats annoncent qu'ils prévoient de travailler les 20 premières mesures et ne parviennent finalement pas à en monter plus de 4 ! Cette maladresse révèle bien souvent un manque d'expérience chez le candidat en question.

Enfin, le candidat doit prendre le temps d'élaborer une méthode de travail : anticiper l'ordre d'apprentissage des voix, en gardant à l'esprit qu'il est nécessaire d'aborder un travail polyphonique assez vite et le plus souvent possible. Cet ordre dépendra évidemment de l'œuvre proposée. Si celle-ci est harmonique, il sera plus judicieux de commencer par la voix de baryton ; si elle est contrapunctique, en imitation ou canonique, il sera plus aisé de débiter par la voix présentant la première entrée du thème ou sujet.

La voix : l'exemple

L'apprentissage reposant sur le mimétisme et la mémorisation (rappelons que les choristes ne disposent pas de la partition), la qualité de l'exemple vocal est primordiale (même si les choristes,

souvent expérimentés, corrigent naturellement un piètre exemple musical en soignant le phrasé, la couleur vocale !)

En effet, tout repose sur l'exemple vocal proposé par le candidat : justesse, timbre, phrasé, musicalité... De plus, un simple exemple vocal permet au candidat d'éviter de préciser qu'à tel endroit un crescendo, un soutien, un accent tonique est nécessaire. Par ailleurs, plus l'exemple vocal est riche, investi, plus il est facile pour les chanteurs de s'investir et de chanter juste.

Face à ce constat, on peut vivement conseiller au candidat de prendre des cours de chant ou de travailler sa voix en chantant régulièrement en chœur. Cette année encore, de nombreux candidats n'ont pas eu conscience de la pauvreté de leurs exemples vocaux, souvent faux, aigres... parfois douloureux mais surtout intolérables. Comment donner envie aux choristes de s'investir dans de telles circonstances ?

Enfin, même s'il n'est pas chanteur, le candidat doit pouvoir donner un exemple précis, sans fautes de rythme ou d'intonation (ce qui n'est pas toujours le cas), mais aussi infiniment musical et agréable à entendre.

La gestique

Rares sont les candidats maîtrisant pleinement leur gestique. Même si la nature de l'épreuve n'exige pas des candidats d'être des chefs de chœur avertis, posséder un minimum de technique de direction paraît essentiel, ne serait-ce que pour la maîtrise des départs, encore trop complexe pour quelques candidats oubliant même de respirer. Par ailleurs, même si quelques candidats semblent penser que le *feeling* suffit, la gestique se travaille.

Quelques conseils

- Eviter tant que possible la symétrie systématique des deux bras.
- Eviter encore plus de diriger les deux mains accolées ; ce style est certes novateur mais pour le moins inefficace et quelque peu surréaliste.
- Se servir de ses deux bras en prenant conscience que le bras gauche a notamment le droit de proposer une intention musicale.
- Eviter de diriger avec une main dans la poche (signe d'une réelle détente mais un peu osé pour un tel concours).
- Eviter de battre la mesure à l'envers ; les textes proposés évitent tout de même le temps strié.

On peut donc conseiller aux candidats manquant d'assurance dans ce domaine, de travailler sur le conseil d'un professionnel et de diriger le plus régulièrement possible la chorale de leur établissement en essayant de multiplier l'apprentissage des chants à 2 ou 3 voix, dans la mesure du possible. Bien évidemment, le mieux serait de diriger un chœur amateur, ne serait-ce que l'année de préparation au concours. Quelques candidats ayant suivi ces conseils lors de la précédente session ont réussi à augmenter leur note de 6 points... à méditer !

Méthode et pédagogie

Même si tout ne doit pas être pensé en amont, et même si l'improvisation est importante dans ce genre d'épreuve, la méthode d'apprentissage doit être réfléchie un minimum durant le temps de préparation : ordre d'apprentissage des voix, combinaisons polyphoniques possibles, découpage du texte... En effet, des candidats manquent parfois d'organisation, le résultat final s'en faisant généralement ressentir.

Souvent trop classique, la méthode utilisée par les agrégatifs manque d'efficacité, faisant perdre énormément de temps.

Quelques conseils

- Réfléchir à un découpage logique et intelligent de la partition, en prenant en compte les difficultés de mémorisation, l'organisation du texte (ne pas couper des mots en deux) ; éviter le saucissonnage extrême pouvant entraîner une incompréhension totale de la pièce et une perte de temps évidente (même pour éviter qu'une voix ne s'ennuie trop longtemps).
- Réfléchir en amont à un ordre d'apprentissage des voix, logique et musical.

- Penser à chanter ou jouer une deuxième voix pendant que la première s'exécute.
- Penser à s'arrêter sur une note présentant une difficulté d'intonation.
- Penser à travailler lentement un passage présentant une difficulté harmonique.
- Ne pas chanter avec le chœur (si on veut pouvoir l'entendre et réagir sur sa proposition vocale).
- Ne pas trop parler mais redonner la phrase musicale en montrant d'un geste de la main le point à améliorer ou en insistant vocalement sur celui-ci.
- Ne pas faire répéter une phrase pour la faire répéter, mais proposer à chaque fois une nouvelle intention musicale (en donnant à nouveau une proposition vocale ou en donnant des explications) ; trop de candidats agissent ainsi pour gagner du temps mais surtout par manque d'idées musicales.
- Eviter de casser la pulsation dans l'apprentissage par imitation, en installant un enchaînement naturel avec le chœur.
- Se servir du piano à bon escient ; la présentation de la pièce au clavier est bienvenue mais pas toujours justifiée. Il ne faut d'ailleurs pas s'imaginer qu'un candidat n'utilisant pas le piano sera moins bien noté. On peut toutefois noter que quelques candidats l'utilisent trop souvent et ce pour plusieurs raisons : reprendre la note (indiquant alors au jury une oreille quelque peu défaillante), cacher un apprentissage médiocre des parties vocales...
- Etre réactif et ne pas laisser s'installer des erreurs dans l'apprentissage des parties vocales.
- Ecouter attentivement la proposition du chœur dans le travail polyphonique sans se laisser déconcentrer par la gestique et les départs éventuels ; de nombreux candidats nous laissent penser qu'ils n'entendent plus rien à partir du moment où ils dirigent.

Evidemment, il ne faudrait pas s'enliser dans une des techniques proposées plus haut. Le candidat doit savoir faire un savant dosage de toutes ces propositions.

La gestion du groupe

Intimement lié à la personnalité du candidat, ce paramètre a aussi son importance dans l'épreuve de direction de chœur. Le premier mot, la première attitude, le premier contact d'un candidat à l'égard du jury ou du chœur révèlent de nombreux points de sa personnalité. Comme chacun sait, les qualités relationnelles, le charisme d'un chef de chœur sont pour beaucoup dans le succès d'un ensemble. En effet, comment réussir à faire chanter un chœur en l'agressant sans cesse ou en omettant de l'encourager ?

Même si les circonstances du concours ne facilitent pas les choses, le candidat doit montrer des signes d'enthousiasme, de tonicité, d'énergie, de détermination, de conviction, sans pour autant basculer vers l'agitation. Il est incontestablement très désagréable de voir un candidat figé derrière son pupitre ou son piano par timidité. Par ailleurs, le candidat doit rester souriant et agréable avec le chœur. Il doit se soucier de son bien-être, en ne l'obligeant pas à se lever puis à s'asseoir constamment, en ne laissant pas une voix inactive pendant 15 minutes...

Enfin, lorsque le candidat s'aperçoit d'une erreur d'apprentissage dont il est assurément coupable, il doit faire preuve d'humilité, en ne reportant pas la faute vers le pupitre en question.

Prestation finale

La prestation finale est prise en compte par le jury. Elle est le reflet du travail accompli et des capacités de chacun. A l'évidence, l'exigence du jury quant à la quantité de travail réalisé, varie en fonction des textes proposés. Celui-ci n'est pas dupe et sait faire la part des choses en mesurant pleinement les difficultés d'apprentissage d'une pièce, en fonction de sa langue, de son type d'écriture... Ainsi, un candidat ne doit pas se décourager lorsqu'il ne parvient pas à monter plus de quelques mesures, si les intentions musicales nourrissent chacune d'entre elles.

Quelques données chiffrées pour la session 2009 épreuve orale

- de « Direction de chœur »

Eventail des notes / 20	Nombre de candidats
de 3,5 à 4	3
de 5 à 9	12

de 10 à 14	9
de 15 à 18	3

Moyenne de l'épreuve : **9.26 / 20**

Note la plus basse : **3.5/20**

Note la plus élevée : **18/20**

**Quelques données chiffrées pour la session 2009 épreuve orale
-de « Leçon devant le jury »**

Eventail des notes / 20	Nombre de candidats
de 2 à 4	5
de 5 à 9	16
de 10 à 14	5
de 15 à 17	1

Moyenne de l'épreuve : **7,29 / 20**

Note la plus basse : **02/20**

Note la plus élevée : **17/20**