



**MINISTÈRE  
DE L'ÉDUCATION  
NATIONALE,  
DE LA JEUNESSE  
ET DES SPORTS**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : Agrégation externe**

**Section : Musique**

**Session 2020**

Rapport de jury présenté par :

Alice TACAILLE, Présidente du jury

Maître de conférences, Sorbonne université.

## Sommaire

<b>Préambule .....</b>	<b>3</b>
<b>Dissertation .....</b>	<b>4</b>
Éléments statistiques.....	11
<b>Épreuve technique : notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés .....</b>	<b>12</b>
Éléments statistiques.....	23
<b>Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures .....</b>	<b>24</b>
Éléments statistiques.....	28
<b>Bilan statistique du concours .....</b>	<b>31</b>

## Préambule

Comme pour de nombreuses disciplines, la section musique de l'agrégation externe pour la session 2020 a été fortement impactée par les développements de la crise sanitaire. Non seulement les épreuves d'admission n'ont pu se tenir mais les épreuves d'admissibilité initialement prévues en mars se sont finalement déroulées en juin. Ce changement de calendrier a amené le jury à délibérer de l'admission sur la seule base des résultats des candidats aux épreuves écrites, délibérations menées avec un soin tout particulier dans la mesure où chaque décision ne pouvait être confirmée ou infirmée par les épreuves d'admission.

Les conditions particulières de la session 2020 ont amené le ministre à fixer des modalités complémentaires d'évaluation et de titularisation des lauréats de la session 2020 des concours enseignants. L'arrêté du 28 août 2020 institue ainsi, en sus des modalités habituelles, un entretien professionnel au second trimestre de l'année scolaire permettant au professeur stagiaire de faire valoir ses compétences pédagogiques et didactiques, sa maîtrise des contenus disciplinaires, la qualité de l'analyse de sa pratique professionnelle et ses compétences relationnelles, de communication et d'animation favorisant la transmission, l'implication et la coopération au sein de la communauté éducative et son environnement. Ainsi, malgré l'absence d'épreuves d'admissibilité, les professeurs stagiaires pourront-ils faire valoir l'ensemble des compétences qu'exigent les responsabilités d'enseignement en éducation musicale et en musique.

\*\*\*

Comme lors des deux années précédentes, 30 postes étaient ouverts au recrutement pour la session 2020. Si le nombre d'inscrits était en baisse significative - et préoccupante -, le nombre de présents aux épreuves s'est maintenu par rapport à la session précédente même s'il reste largement en deçà de ce qu'il était encore deux années auparavant. Cependant, soulignons que le taux de présents par rapport aux inscrits (56,38%) reste très satisfaisant, parmi les plus importants des sections de l'agrégation.

Session	Postes	Inscrits	Présents	Admis	Postes non pourvus
2012	20	228	90	<b>19</b>	1
2013	30	236	93	<b>15</b>	15
2014	35	221	130	<b>19</b>	16
2015	40	258	138	<b>13</b>	27
2016	40	236	125	<b>25</b>	15
2017	40	209	111	<b>27</b>	13
2018	32	235	121	<b>30</b>	2
2019	30	207	103	<b>30</b>	0
2020	30	188	106	<b>30</b>	0

Soulignant les attendus des différents sujets proposés lors de cette session 2020, le rapport présenté dans les pages qui suivent, apportera aux candidats lauréats ou ajournés de précieux éclairages sur les notes obtenues. Faisant fréquemment référence aux rapports des sessions antérieures, il rappelle avec force les exigences de différentes natures qui doivent présider à une solide préparation et conduire à la réussite. À ce titre, il est particulièrement tourné vers les futurs candidats auxquels nous conseillons à notre tour et en complément du présent rapport de lire et relire avec attention les rapports des sessions précédentes. Ils y trouveront des conseils essentiels et des exemples de sujets qui seront autant d'outils pour nourrir une préparation couronnée de succès.

Rappelons pour conclure que l'enseignement est un métier riche et complexe qui, pouvant s'adosser à de solides compétences techniques et culturelles validées au niveau de l'agrégation, permet d'engager les élèves puis les étudiants, du collège à l'université, dans des parcours artistiques diversifiés qui, quelles qu'en soient les finalités professionnelles envisagées, ouvrent au Monde, à la pluralité des hommes et des femmes, à la diversité des cultures et au plaisir de l'expression artistique individuelle et collective.

C'est cette haute ambition qui n'a cessé d'animer les travaux du jury de cette session 2020 et qui, à n'en pas douter, animera le jury des années à venir.

Alice TACAILLE

Présidente du concours.

## Dissertation

### *Rappel du texte réglementaire*

- Durée : 6 heures
- Coefficient 1

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

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

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

### *Programme de trois questions publié au B.O. pour la session 2020 du concours*

**Composer "Sur l'air de..." : intertextualité et intermusicalité dans les genres musicaux.** (Nouvelle question commune à l'agrégation externe et à l'agrégation interne)

En France jusqu'au <sup>xx</sup>e siècle, c'est bien souvent par le filtre de binômes d'opposition (écrit/oral ; citadin/rural...) que se sont définies les musiques savantes occidentales et les musiques populaires (celles du peuple). Ont ainsi été masqués quantité d'espaces transitionnels, de passerelles entre les domaines, les genres musicaux, les groupes sociaux, les espaces géoculturels et temporels.

La composition sur timbres, « Sur l'air de », l'utilisation d'un air connu pour porter de nouvelles paroles déborde volontiers ces limites. Utilisé au Moyen Âge dans le cadre de la centonisation, le principe est largement repris dans les siècles suivants au point de se constituer en genre musical, le vaudeville. Il est aussi d'un usage commun dans les répertoires de cantiques populaires, de Noël, de théâtres de foire, de sociétés de caveaux voire, plus récemment, dans ceux des élans contestataires, publicitaires, festifs ou encore dans le cadre des musiques actuelles. Les motivations quant à son usage sont diverses : de la reprise d'un air à une époque où la question des droits d'auteur ne se posait pas, à celui d'une démarche didactique dans l'interpellation d'une mémoire collective ; de la volonté de cacher des paroles subversives à la parodie ; de la démarche, intentionnelle ou non, favorisant des rencontres entre les domaines dits savants ou populaires.

Si les publications témoignant de l'usage de ce genre sont innombrables (recueils de chansons, de cantiques, de Noël, théâtres de foire, sociétés de Caveaux, feuilles volantes...), le genre ne retient, pour autant, que peu l'intérêt aussi bien dans la reconnaissance de l'acte compositionnel que dans la mise en valeur des répertoires qui lui sont propres. Les principes qui régissent la composition sur timbres peuvent être interrogés au regard de cette notion d'impossible frontière et/ou de frontières inventées. Il s'agira alors de se centrer sur les spécificités de ce genre et, par l'étude des répertoires qui lui sont propres, d'en dégager les enjeux et les conséquences dans ce positionnement à la charnière des musiques savantes et populaires.

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

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

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

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

*Sujet de la session 2020*

« Tout objet peut être transformé, toute façon peut être imitée, il n'est donc pas d'art qui échappe par nature à ces deux modes de dérivation qui, en littérature, définissent l'hypertextualité, et qui, d'une manière plus générale, définissent toutes les pratiques d'art au second degré, ou *hyperartistiques* – [...].

« On voit [...] que les pratiques de dérivation ne sont nullement le privilège de la littérature, mais qu'elles se retrouvent aussi bien en musique et dans les arts plastiques [...]. Les matériaux et les techniques susceptibles de transformation et d'imitation ne sont pas les mêmes, les modes d'existence et de réception, les statuts ontologiques des œuvres présentent des différences parfois fondamentales [...] et les investissements de sens n'y sont pas comparables [...]. » (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, coll. « Points Essais » p. 536, 546)

Vous vous appuyerez sur le propos de Gérard Genette pour discuter la situation particulière de la musique « au second degré » et mettre en perspective les pratiques musicales qui vous paraissent devoir y être rattachées.

## Rapport

### Une question transversale

La lecture des précédents rapports et notamment de ceux concernant les questions transversales sera une source précieuse d'information pour les candidats qui se sont présentés à la session de 2020 sans être reçus et qui ne parviennent pas à s'expliquer leur note. Ils trouveront ces rapports sur le site [devenirenseignant.gouv.fr](https://www.devenirenseignant.gouv.fr) à la page <https://www.devenirenseignant.gouv.fr/pid34315/se-preparer-pour-les-concours-du-second-degre-sujets-et-rapports-de-jurys.html>.

« Composer « Sur l'air de... » : intertextualité et intermusicalité dans les genres musicaux » n'était pas simplement une question qui visait à explorer des processus de composition spécifiques au timbre, à la centonisation, au vaudeville... ou à d'autres genres. Une philosophie au dessein plus ample se dessinait derrière cette proposition, celle d'amener les candidats à réfléchir sur la création musicale en particulier et sur la création artistique en général. La présence de concepts tels qu'*intertextualité* et *intermusicalité* invitait implicitement les candidats à dépasser les deux pendants de la musique vocale, le texte et la musique, pour s'immerger dans une théorie relative aux différents processus de création et à ce qu'ils peuvent mettre en œuvre.

Ainsi, les candidats étaient-ils conviés à réfléchir sur la création musicale considérée dans sa globalité mais aussi sur l'ensemble de la création artistique, à confronter la perspective ouverte par la question avec leurs propres représentations, voire peut-être à modifier ces représentations personnelles ou tout au moins à les nuancer. Comment s'engager dans une carrière d'enseignement qui, pour ceux qui vont entamer leur vie professionnelle, devrait durer 40 ans, sans se prévaloir d'une certaine plasticité intellectuelle ? La question transversale de la session 2020 portait en elle le germe de cette vertu. Le jury chargé de recruter des professeurs agrégés de musique ne pouvait que se féliciter de la présence d'une telle question dans la formation intellectuelle de ceux qui souhaitent être recrutés à ce niveau. Et ce, d'autant plus que le sujet de la dissertation invitait concrètement à réfléchir à la création artistique sous le paradigme global de l'intertextualité.

### Equilibrer savoir et dissertation

À chaque session, les rapports de jury sur la dissertation reprennent les mêmes propos (le même « timbre » !) dans lequel le message diffère peu en dépit des efforts consentis pour en varier les termes linguistiques. C'est ainsi que les fragilités dans la technique de dissertation sont régulièrement énoncées sans concession.

*« Le sujet 2011, comme les années précédentes, proposait, à travers sa formulation, une problématique dont il s'agissait d'analyser les termes avant de construire une argumentation cohérente et convaincante. Les précédents rapports de jury ont systématiquement insisté sur la technique de la dissertation et nous n'y reviendrons pas si ce n'est pour rappeler qu'il est préjudiciable d'en négliger les exigences formelles et ce, même au profit du fond : une présentation successive de connaissances, sans articulation ou dans des juxtapositions maladroites, ne constitue en aucun cas une démonstration. Or, c'est l'écueil dans lequel sont tombés de nombreux candidats : certains se sont précipités sans distanciation dans une récitation plus ou moins laborieuse [d'un] (...) catalogue qui s'apparentait à un hors sujet. »* (Rapport du jury de l'agrégation externe de musique, 2011, p. 11).

*« Les copies notées favorablement ont fait l'effort de poser les enjeux du sujet en introduction et en ont soigneusement défini les termes essentiels : qu'entend-on précisément par « écriture orchestrale » ? Une copie a ainsi expliqué que ce terme pouvait renvoyer aussi bien à des questions concernant l'harmonie, l'orchestration, l'instrumentation, la disposition, que l'effectif choisi. On ne rappellera d'ailleurs jamais assez combien une bonne introduction constitue la rampe de lancement d'une copie réussie. Après avoir posé les enjeux du sujet en explicitant les termes-clés, en soulignant l'intérêt des questions qu'il pose et en bornant ses limites (de quoi va-t-on parler ?), l'introduction doit présenter les différentes étapes par lesquelles la réflexion va passer (comment va-t-on en parler ?). Ce n'est certes pas en une petite dizaine de lignes que l'on peut remplir cet objectif, et il ne faut pas hésiter à structurer son introduction en deux ou trois paragraphes. Dans la quasi-totalité des cas, la seule lecture de l'introduction donne une indication très précise du contenu du devoir, qu'il s'agisse du niveau de langue et d'orthographe, de la compréhension des enjeux du sujet, et de la capacité à communiquer des idées. »* (Rapport du jury de l'agrégation externe de musique, 2015, p. 11 & 12). Ce rapport se distingue par sa capacité à dépasser la critique en exposant quelques techniques de dissertation.

Or la technique de dissertation n'est pas un simple exercice de mise en forme textuelle, mais repose avant tout sur des connaissances acquises, en nombre, et qui ensuite seulement se trouvent mises en perspective par le discours. La maîtrise de la culture générale, et du savoir musical en particulier, est un bagage incontournable des candidats à l'agrégation de musique. Et dans une telle perspective, une préparation personnelle qui n'interagit pas avec l'ensemble de la culture musicale du candidat mais qui se limite au seul périmètre des questions au programme constitue d'emblée une condamnation à l'échec. Cette culture souple et curieuse, c'est ce que la dissertation doit montrer également, et sous plusieurs angles.

*« Savoir problématiser requiert autant de compétence musicologique que de savoir-faire rhétorique. Il n'est en effet possible de produire du sens à partir d'une citation qu'en se fondant sur une base experte en histoire de la musique. La maîtrise approfondie des données (leur identité, leur nature, leur contexte, etc.) soutient efficacement l'intuition du candidat à tisser les liens nécessaires au sein de la problématique. De ce point de vue, les copies souffrent trop d'une culture parcellaire, incomplète et mal assimilée. Le correcteur s'aperçoit très vite lorsqu'un candidat se contente de la dizaine d'exemples délivrés dans un cours de préparation » (Rapport du jury de l'agrégation externe de musique, 2014, p. 9).*

*« Le jury apprécie l'originalité des exemples proposés, qui témoigne de la curiosité et de la culture d'un candidat dont les lectures devraient avant tout stimuler l'envie de compléter des études musicologiques que certains assimilent simplement à un réservoir dans lequel puiser sans grande réflexion personnelle. Dès lors, trop de copies s'apparentent à un catalogue d'exemples plaqués sans discernement ou discussion, parfois agrémentés de citations musicales qui, souvent fautives dans leur restitution, trahissent des insuffisances techniques rédhibitoires, quand elles ne font pas office de remplissage : la transcription d'un fragment musical doit être justifiée et non palier la vacuité du propos. Cette démarche est à proscrire, car elle ne peut qu'aboutir à une impasse : la restitution stérile ou maladroite d'un cours – parfois assumée sans ambages par certains candidats s'imaginant naïvement mettre les correcteurs dans de bonnes dispositions en confessant délibérément leur choix – ne peut tenir lieu d'une dissertation dont les grands principes restent encore trop souvent ignorés ou mal maîtrisés. » (Rapport du jury de l'agrégation externe de musique, 2017, p. 8).*

On le constate, tout un réseau « hypertextuel » s'est créé depuis bien longtemps entre les différents rapports de jury et il s'enrichit à chaque nouvelle session.

Pour ici simplifier le propos, la formation musicologique de fond et la préparation de l'année qui précède l'épreuve fournissent plutôt la matière, le fond, ainsi que l'entraînement à la forme, dont ensuite rendent compte les rapports de jury.

Se préparer au concours de l'agrégation sans tirer parti de ces divers éléments est une source de difficultés. On peut ainsi observer, dans des copies comptant souvent une dizaine de pages, le sérieux avec lequel la quasi-totalité des candidats a engagé une démarche culturelle autour de la question posée, pourtant sans savoir aucunement exposer clairement un angle d'attaque, sans parvenir à proposer autre chose qu'une énumération. Il suffit d'observer dans celles-ci la récurrence des exemples, les mêmes et en petit nombre, pour se rendre compte que les questions ne sont pas travaillées au point d'être intériorisées, que les candidats n'ont pas eu ou pris le temps de s'approprier suffisamment le programme.

Le jury s'interroge aussi sur l'équilibre entre le temps passé à assimiler un répertoire, souvent d'une grande ampleur dans le cas de la question transversale, et sur celui dévolu à travailler la méthode de la dissertation. Les candidats qui travaillent plus intensément la technique de dissertation que le programme sont à ce point rares que l'on pourrait les croire inexistantes. Pourtant l'agrégation couronne des candidats qui pensent quelque chose à propos de la musique, et il n'y a pas d'autre moyen que le langage pour en rendre compte, du moins dans le cadre de cette épreuve écrite.

Dans la droite ligne du rapport de 2015 (*« Ajoutons l'absence de tout traitement de problématique et l'on comprendra l'origine du contingent très important de notes inférieures à 5/20. En se restreignant à une liste d'exemples types et largement partagés, le candidat manque totalement l'occasion de se distinguer et de renforcer singulièrement sa démonstration. »*), on peut ici indiquer simplement que les copies dont la note se situe autour de 05/20 et qui se distinguent par la récitation d'un catalogue d'œuvres « composées sur l'air de » constituent la majorité des copies corrigées (60%).

Que convient-il donc de faire ?

Tout d'abord prendre conscience que la lecture des rapports ainsi que le travail sur les axes qu'ils suggèrent – ou les critiques qu'ils formulent – sont les compléments indispensables de toute formation

Les formations institutionnelles relatives à chaque question se veulent complètes, à la mesure des forces vives encore présentes sur le terrain. La technique de la dissertation s'y trouve proposée à travers les concours blancs notamment. Mais la formation reçue se complète d'éléments puisés dans un « ailleurs » géographique et temporel : les rapports de jury. Ils doivent être pris en compte au cours de la préparation.

### **Comment concrètement travailler sa technique de dissertation ?**

Chacun le fera en fonction de ses propres fragilités et trouvera dans les rapports des dix dernières sessions autant de cas dans lesquels il pourra se reconnaître.

Pour cette session, quelques suggestions :

- mettre en relation la focale de la question au programme et celle du sujet de l'épreuve ;
- prendre en compte ce qui est donné dans les préparations, sur les sites universitaires et le CNED ;
- expliciter brièvement le sujet et montrer quelques points de discussion possible ;
- se réapproprier la citation, au besoin à l'aide d'une reformulation succincte articulée autour des futurs axes de travail du devoir ;
- annoncer un plan... et s'y tenir ;
- ne négliger ni l'introduction, ni la conclusion et rechercher un équilibre des deux : trois lignes de conclusion terminent bien mal une réflexion d'une dizaine de pages qui a commencé par une introduction de presque deux ; privilégier un plan qui ne se fasse pas l'écho de la citation proposée (ici : 1. Quelles œuvres ? 2. Quelles pratiques ? 3. Quel[s] sens leur accorder ?) mais qui la « re-problématise » (un exemple parmi d'autres : 1. Comment définir les pratiques de dérivation « musicales » (et comment les resituer par rapport aux mêmes pratiques dans d'autres arts ?) 2. En quoi peuvent-elles être porteuses de sens ? 3. En quoi résident l'originalité et la singularité des pratiques hyper-musicales ?) ;
- proposer des exemples musicaux précis (sur portées si possible) mais en se gardant du syndrome du catalogue (voir plus haut) : « *Mille e tre* » références n'ont aucune valeur en comparaison avec un aller-retour constant et stimulant entre un discours et ses illustrations ;
- ne pas négliger la diversité des répertoires musicaux ; la formulation de la question du programme évoquait en effet très clairement « les musiques savantes occidentales et les musiques populaires » [...] « les passerelles entre les domaines, les genres musicaux, les groupes sociaux, les espaces géo culturels et temporels » ainsi qu'un répertoire allant du Moyen Âge aux musiques actuelles ;
- Se montrer rassurant pour le jury en élargissant son regard au champ artistique en général : non seulement ne pas oublier les « pratiques de dérivation » rencontrées dans des domaines non musicaux, mais en outre se souvenir que c'est un attendu de la préparation à l'agrégation externe de musique. La question était ici résolument transversale et balayait, outre de larges répertoires musicaux, des domaines fort divers. Il était impossible de négliger la littérature et les arts plastiques évoqués dans la citation ;
- enfin conserver à l'esprit que la syntaxe et l'orthographe ne sont pas optionnels et relire chaque paragraphe avant d'entamer le suivant.

### **De la préparation à la correction, plusieurs exemples**

Nous proposons aux candidats de cette session si particulière une fiction, dont le récit tente de concrétiser au mieux les impressions du jury au moment de la correction, son évaluation des candidats à la lecture des copies pour trouver ainsi peut-être un mode de communication différent.

Il convient donc de lire ce qui suit avec une certaine distance et ne pas s'interdire d'imaginer tout un éventail de situations qui ne sont pas précisément abordées mais qui pourraient trouver leur place entre les récits proposés.

### **En amont**

À chaque session, le jury est invité à proposer des questions susceptibles de renouveler le programme qui sous-tendra les futures épreuves de dissertation. Les travaux de recherche en cours des universitaires et plus généralement des



musicologues ont une incidence sur ces propositions et permettent ainsi aux candidats à l'agrégation d'exercer leur réflexion sur des questions d'actualité regardant la discipline. Ainsi, la question *Composer « sur l'air de... » : intertextualité et intermusicalité dans les genres musicaux* avait comme socle des travaux universitaires anciens ou récents, notamment sur le timbre, la parodie et le vaudeville. De très nombreuses références bibliographiques concernant les divers registres (musicaux et extra-musicaux) mis en œuvre par la question étaient ainsi disponibles, en français comme en d'autres langues européennes, l'ensemble permettant de travailler selon différents angles d'approche allant des techniques de centonisation et de contrafactures médiévales jusqu'aux techniques de remplois et d'hommages dans les musiques populaires modernes.

Trois auteurs signent pour le CNED un cours sur cette question : Ils y traitent dans l'introduction générale de la composition sur timbre et plus précisément du timbre dans le chant de tradition orale ainsi que du vaudeville et de la composition sur timbre à la Renaissance.

La proposition du CNED offre donc à la question une triple dimension historique mais aussi esthétique. Des éléments philosophiques et juridiques sont également intégrés dans chaque section.

Selon la situation géographique de l'université qu'il fréquente, le candidat bénéficie par ailleurs d'apports approfondis sur la question en fonction des spécialistes locaux ou invités. Cela implique des teintes particulières et quelques impasses ; c'est la loi du genre. C'est surtout dans ces creux inhérents à la préparation que la culture générale du candidat entre en jeu.

#### **Les copies du concours : quatre cas**

Prenons le cas d'un premier candidat qui aurait gardé en mémoire quelques-uns des principes de composition de la monodie liturgique au début de ses études de musicologie. Il est ainsi en situation de tirer parti de la centonisation évoquée dans la préparation éditée par le CNED mais aussi de sa culture personnelle. Capable d'élargir le principe de la composition à l'aide de formules – le propre de la centonisation – à d'autres procédés compositionnels qui mettent en jeu un matériau mélodique antérieur – c'est le cas des messes sur *cantus firmus* –, il élargirait par exemple son champ de réflexion à l'ensemble de ces répertoires religieux anciens. En effet, ces principes semblent s'inscrire avec plusieurs siècles d'avance sur la réflexion de « l'école de l'intertextualité ». À ce détail près que les raisons, dans le contexte médiéval, en sont de plusieurs ordres (de la facilitation du travail de mémoire à la référence assumée d'un timbre connu) mais, avant tout, des raisons liturgiques. Ce candidat saurait donc parfaitement que la messe polyphonique sur *cantus firmus* procède d'une certaine conception du rituel où le texte est immuable et les mélodies, prescrites, et pourrait utilement compléter avec une mention des *cantus firmi* profanes, ou d'autres modèles de musique sacrée à l'époque baroque, où la mélodie est parfois prescrite (chorals de Bach), parfois pas (grands motets français).

À ce stade, précisons que ces éléments d'histoire de la musique ne font pas directement partie des répertoires ou même des documents de formation qui venaient à l'appui de la question *Composer « Sur l'air de... » : intertextualité et intermusicalité dans les genres musicaux*, même si certaines préparations ont pu les aborder. Pour autant, le candidat qui choisit d'inclure ces corpus dans sa réflexion bénéficie de deux avantages. En premier lieu, lorsqu'il puise ses exemples dans son propre travail et illustre ainsi son propos par des messes sur *cantus firmus*, il se distingue par rapport à ses challengers qui, eux, se limitent aux seuls exemples donnés dans les cours, à l'université ou au CNED, qui constituent le bagage commun de toutes les copies. En second lieu, le cas de la monodie du plain chant (les compositions dites « grégoriennes ») est singulier puisqu'il constitue le fondement même de l'écriture musicale propre à la civilisation occidentale et pose alors une question fondamentale : « qu'est-ce que la composition musicale ? ».

Face à une dissertation qui se distinguerait ainsi en exploitant d'autres modes de composition musicale que ceux qui se répètent de copie en copie et qui, de plus, aurait pris soin de mettre en parallèle la composition à l'aide de motifs musicaux et les citations de thèmes spécifiques notamment en peinture – il n'est que de penser aux motifs de l'Annonciation ou des Vierges à l'enfant, qui s'appuient sur un vocabulaire de formules picturales répétées d'œuvre en œuvre –, les correcteurs éprouvent l'impression de respirer un air frais. Pour peu que la réflexion (qu'illustreraient la centonisation puis les pratiques compositionnelles de la Renaissance, porte justement sur le questionnement de la nature inhérente à la composition musicale, la note projetée pour cette copie se situerait en haut de l'échelle comprise entre 0 et 20.

Prenons maintenant le cas d'un candidat qui apprendrait par cœur l'ensemble des exemples des répertoires qui lui sont présentés lors de sa formation. Il assiste régulièrement au cours dispensé par l'université. Par ailleurs, il s'est inscrit au CNED et bénéficie des cours édités. Ce candidat serait en outre informé qu'il existe des rapports de jury mais il n'en a pas pris connaissance.

Il a aussi son opinion sur *l'intertextualité et l'intermusicalité* et considère que seule la création musicale *ex-nihilo* est digne du titre de *création*. Ce candidat note toute une série d'anecdotes sur les œuvres écrites « sur l'air de... », les écoute un peu, apprend par cœur quelques mesures puisqu'on lui a dit, pense-t-il, qu'il était indispensable de montrer sa capacité à citer ainsi la musique. D'ailleurs, il ne se prive pas de transcrire les mesures apprises mais ne parvient pas à relier ces citations – pas plus que les allusions littéraires dont il voudrait émailler sa copie – à autre chose qu'un catalogue nécessairement très limité de toute cette musique de seconde main qu'il dénigre, ouvertement ou pas.

Face à une dissertation présentant ces caractéristiques, les correcteurs voient parfaitement que la préparation a consisté uniquement à l'appropriation rapide d'un corpus et que le candidat n'a pas mené de réflexion personnelle. Il a en outre abordé la question avec des *a priori* qu'il n'est pas parvenu à dépasser, et n'a su voir dans les processus de citation que servilité ou plagiat, montrant ainsi au jury qu'il peine à mener une réflexion personnelle et qu'il ne peut dès lors répondre aux attendus du profil recherché. La traduction de la position du jury se fait au moyen d'une note située en bas de l'échelle comprise entre 0 et 20.

Prenons ensuite le cas du candidat qui réfléchirait d'emblée sur la création artistique en général et la composition musicale en particulier. Il voit dans l'étude de cette question le moyen de trouver quelques réponses possibles à son questionnement, dont il a l'intuition qu'il est sans fin et que les réponses dont il peut se saisir auront une portée limitée. Il bénéficie d'une formation à l'université, ou des cours du CNED. Il néglige les anecdotes et concentre sa préparation à relier les œuvres découvertes comme autant de réponses à la question pivot de la nature de la composition musicale. En exposant progressivement à quel point le terme de création est à nuancer, en recouvrant de sens pluriels le terme de « composition », il déploie ses propres représentations de la musique. Ainsi, au terme de la lecture de sa copie, il donne l'impression que les œuvres nouvelles qu'il fréquente lui parlent d'intérêt et de beauté mais, bien plus, suscitent en lui de nouvelles définitions de la musique.

Face à la copie d'un tel candidat – qui maîtrise de surcroît parfaitement les techniques de dissertation – les correcteurs sont conquis et particulièrement sensibles à cette stratégie d'examen critique du candidat au fil de la copie. La position de synthèse de fin de devoir est cependant trop neuve (elle est apparue au cours de la dissertation mais pas pendant les mois de préparation) pour que soit parfaitement assimilée cette nouvelle manière de concevoir et réfléchir la musique et l'emploi des œuvres souffre alors d'une certaine forme d'utilitarisme. Nuancée, la position du jury se traduit donc par une note comprise entre 12 et 15 dans l'échelle allant de 0 à 20.

Prenons enfin l'exemple d'un candidat qui commente convenablement la citation mais ne s'appuie que partiellement sur ses termes pour montrer un répertoire par ailleurs à peine maîtrisé. Il écrit au fil de la plume, ne parvient pas à terminer, et d'ailleurs, dans la précipitation finale, oublie de joindre la feuille des partitions à sa copie...

Pris entre les points positifs de cette dernière copie et ses fragilités, les correcteurs sont en tension. D'un côté, ils souhaitent mettre en valeur les compétences et les savoirs du candidat, d'un autre côté, les fragilités sont importantes. Le candidat montre une bonne compréhension de la citation mais ne sait s'en servir que très partiellement. Par conséquent, on constate que toute sa copie se situe à la limite du hors-sujet. Les correcteurs devinent le sérieux de sa préparation, entrevoient quelques compétences liées à l'expression d'une pensée, mais mesurent le petit niveau d'exercice de ces compétences. Finalement, en raison du nombre significatif de copies beaucoup plus fragiles que la sienne et constituées uniquement d'un catalogue des œuvres « apprises » pendant la préparation, ils situent la copie en dessous de la moyenne dans une échelle allant de 0 à 20.

#### **Pour conclure...**

Ces fictions – clin d'œil respectueux à Jean Genette – s'appuient sur les faits rencontrés, sur les copies lues, ce qu'elles reflètent des connaissances des candidats, ce qu'elles livrent de leurs parcours divers. Qu'en retirer ? Au-delà de la maîtrise de la langue – nécessaire – et des techniques de rhétorique – bienvenues –, le point capital réside dans le partage d'un questionnement intéressant sur la musique, qui repose sur l'appropriation parfaite d'un corpus et de son histoire,

et devrait s'accompagner de la mise en regard d'une multiplicité d'exemples et de références, tant musicaux qu'extra-musicaux. Face à une question transversale – comme face à toute question au programme d'ailleurs –, il importe d'avoir lu et écouté, d'avoir analysé et compris, de s'être nourri de façon à la fois diverse et multiple. Pour la question transversale comme pour une question limitative, il faut donc être capable d'établir des relations entre les disciplines – c'était d'ailleurs l'une des difficultés de la citation proposée à la réflexion lors de cette session en ce qu'elle y contraignait les candidats – et s'être familiarisé avec des exemples précis puisés dans la musique mais aussi dans la littérature et les arts visuels. « Dans la musique », c'est-à-dire non seulement la musique « occidentale savante » mais aussi les autres. Il convient donc, classiquement, de considérer le sujet comme un laboratoire de réflexions et non comme un répertoire d'idées que l'on pourrait dévider sans discussion, à la manière d'un catalogue prêt-à-raisonner. Enfin, et surtout, il faut saisir son lecteur, happer son attention et ne plus la perdre.

#### Éléments statistiques

	106 candidats notés
<b>Note la plus haute /20</b>	<b>17</b>
<b>Note la plus basse /20</b>	<b>0,5</b>
<b>Moyenne générale /20</b>	<b>7,41</b>
<b>Moyenne des admis /20</b>	<b>10,35</b>

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

### Rappel du texte réglementaire

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

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

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

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

### Sujet

Afin de vous laisser le temps de prendre connaissance du déroulé de l'épreuve et de l'organisation des pages du sujet sur lesquelles vous effectuerez votre devoir, la diffusion du premier extrait débutera seulement d'ici quelques minutes.

Vous aurez sept extraits à noter intégralement ou en partie.

Pour chaque nouvel extrait diffusé, le sujet précise les éléments à noter et le plan de diffusion. Ces mêmes informations sont rappelées oralement avant la première diffusion de chaque nouvel extrait.

Pour chaque extrait, vous veillerez également à noter les indications d'interprétation (phrasés, nuances, indications de tempo, etc.) qui vous sembleront appropriées.

Chaque diffusion sera précédée du « la » enregistré.

Chaque extrait est présenté sur une double page de votre sujet. Sur l'une des pages sont énoncées les consignes du relevé demandé et le plan de diffusion de l'extrait ; l'autre page présente une partition adaptée à la nature du relevé attendu : vous y noterez les éléments demandés.

### Premier extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 6 reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

- Vous noterez la partie de hautbois

**Plan de diffusion**  
**Diffusion intégrale de l'extrait (première diffusion)**  
▪ Silence 30''  
**Deuxième diffusion**  
▪ Silence 30''  
**Troisième diffusion**  
▪ Silence 30''  
**Quatrième diffusion**  
▪ Silence 30''  
**Cinquième diffusion**  
▪ Silence 1 minute  
**Sixième diffusion**  
▪ Silence 5 minutes avant l'extrait suivant

1<sup>er</sup> extrait : *Gli Uccelli (Les Oiseaux)* : *La Colomba* d'Ottorino Respighi

**And<sup>te</sup> espressivo**  $\text{♩} = 69$   
*espressivo*

Oboe *p dolce*

Arpa *p*

**And<sup>te</sup> espressivo**  $\text{♩} = 69$

Violini *divisi con Sord. pp leggero*

Viola *pp con Sord.*

Violoncelli *pp con Sord.*

Contrabbassi *pp con Sord.*

Fl. *I.*

Ob.

A.

*(segue)*

Vni *uniti*

Vle

Vc.

Cb.

### Deuxième extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 6 reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

- Vous noterez la partie de piano et son chiffrage

#### Plan de diffusion

##### Diffusion intégrale de l'extrait (première diffusion)

- Silence 30''

##### Deuxième diffusion

- Silence 30''

##### Troisième diffusion

- Silence 30''

##### Quatrième diffusion

- Silence 30''

##### Cinquième diffusion

- Silence 1 minute

##### Sixième diffusion

- Silence 5 minutes avant l'extrait suivant

2<sup>e</sup> extrait : *Capriccio BWV 992* de Johann Sebastian Bach

*Adagissimo. Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.*

Troisième extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 7 reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

- **Vous noterez l'unisson des cordes et la partie de flûte**  
*NB : la première note de l'unisson des cordes est un do dièse*

**Plan de diffusion**

**Diffusion intégrale de l'extrait (première diffusion)**

- Silence 30''

**Deuxième diffusion**

- Silence 30''

**Troisième diffusion**

- Silence 30''

**Quatrième diffusion**

- Silence 30''

**Cinquième diffusion**

- Silence 1 minute

**Sixième diffusion**

- Silence 1 minute

**Septième diffusion**

- Silence 5 minutes avant l'extrait suivant

3<sup>e</sup> extrait : Introduction du *Concerto pour orchestre* de Béla Bartók

Musical score for the first system of the 3rd excerpt, measures 22-34. The score includes parts for Flute I & II, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Measure 22 is marked with a box containing the number 22. The Flute I & II part has a *pp* dynamic marking. The Cello and Double Bass parts have a *p* dynamic marking. The Viola part has a *pp* dynamic marking. The score is by B. & H. 1909.

Musical score for the second system of the 3rd excerpt, measures 35-47. The score includes parts for Violin I, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Measure 35 is marked with a box containing the number 35. The Violin I part has a *pp* dynamic marking. The Timpani part has a *p* dynamic marking. The Violin I and II parts have a *pp* dynamic marking. The Viola part has a *pp* dynamic marking. The Cello and Double Bass parts have a *pp* dynamic marking. The score is by B. & H. 1909.



#### Quatrième extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 7 reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

- Vous noterez les trois parties instrumentales.

- Plan de diffusion**
- Diffusion intégrale de l'extrait (première diffusion)**
    - Silence 30''
  - Deuxième diffusion**
    - Silence 30''
  - Troisième diffusion**
    - Silence 30''
  - Quatrième diffusion**
    - Silence 1 minute
  - Cinquième diffusion**
    - Silence 1 minute
  - Sixième diffusion**
    - Silence 1 minute
  - Septième diffusion**
    - Silence 5 minutes avant l'extrait suivant

4<sup>e</sup> extrait : *Andante moderato* du *trio op.67* de Dimitri Chostakovitch

The image displays a musical score for the 4th extract, 'Andante moderato' from the Trio op. 67 by Dmitri Shostakovich. The score is written for three instruments: Violin I, Violin II, and Piano. It consists of two systems of staves. The first system has three staves (Violin I, Violin II, and Piano) and the second system has three staves (Violin I, Violin II, and Piano). The music is in G major and 3/4 time. The piano part features a prominent bass line with chords and arpeggios.

### Cinquième extrait

Il sera découpé en deux séquences successives qui seront diffusées selon le plan précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

- Vous noterez la basse et son chiffreage.

#### Plan de diffusion

##### Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 30''

##### Première séquence, première diffusion

- Silence 30''

##### Première séquence, deuxième diffusion

- Silence 30''

##### Enchaînement première & deuxième séquences

- Silence 30''

##### Deuxième séquence, première diffusion

- Silence 30''

##### Deuxième séquence, deuxième diffusion

- Silence 30''

##### Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 1 minute

##### Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 1 minute

##### Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 5' avant l'extrait suivant

5<sup>e</sup> extrait : *Ô mort, affreuse mort (Plainte sur la mort de Monsieur Lambert)* de Jean Dubuisson

IX<sup>me</sup> LIVRE D'AIRES  
SERIEUX ET A BOIRE.  
PAR MONSIEUR DU BUISSON.  
DONNE' AU MOIS D'OCTOBRE 1696.  
PLAINTE SUR LA MORT DE MONSIEUR LAMBERT.

O mort! O mort affreufe  
mort: quelle est ta barbarie? L'Auteur des pl<sup>e</sup> beaux Aïrs vient de perdre la

### Sixième extrait

Il sera diffusé selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

- Vous noterez les notes pivots de la ligne de basse et la partie de clarinette (en hauteurs réelles)

#### Plan de diffusion

**Diffusion intégrale de l'extrait**

- Silence 30''

**Première séquence, première diffusion**

- Silence 30''

**Première séquence, deuxième diffusion**

- Silence 30''

**Première séquence, troisième diffusion**

- Silence 30''

**Diffusion intégrale de l'extrait**

- Silence 30''

**Diffusion intégrale de l'extrait**

- Silence 1 minute

**Diffusion intégrale de l'extrait**

- Silence 1 minute

**Diffusion intégrale de l'extrait**

- Silence 5' avant l'extrait suivant

6<sup>e</sup> extrait : *Berbères* de Luis Sclavis & Aldo Romano

## Septième extrait

Il sera découpé en deux séquences successives qui seront diffusées selon le plan précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

- Vous noterez les deux parties de violon.

### Plan de diffusion

#### Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 30''

#### Première séquence, première diffusion

- Silence 30''

#### Première séquence, deuxième diffusion

- Silence 30''

#### Première séquence, troisième diffusion

- Silence 30''

#### Enchaînement première & deuxième séquences

- Silence 30''

#### Deuxième séquence, première diffusion

- Silence 30''

#### Deuxième séquence, deuxième diffusion

- Silence 30''

#### Deuxième séquence, troisième diffusion

- Silence 30''

#### Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 1 minute

#### Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 1 minute

#### Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 5'

7<sup>e</sup> extrait : il s'agissait d'un extrait d'un *Duo pour deux violons* de Béla Bartok

The image displays a musical score for a Duo for two violins by Béla Bartok. It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a tempo marking of *p, dolce* and a dynamic marking of *p*. The second system features a dynamic marking of *f* and a *mf* marking. The third system includes a *cresc.* marking and a *p* marking. The fourth system shows a *cresc.* marking and a *f* marking. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

## Rapport

Le candidat à l'agrégation qui s'apprête à passer l'épreuve technique doit savoir que le choix des extraits qui la composent obéit, au moins, à trois principes de base : la diversification stylistique, historique et culturelle ; la différenciation du type de difficulté (rythmique, mélodique, polyphonique, harmonique...) ; l'étalement progressif (pas nécessairement dans l'ordre de la diffusion des extraits) du niveau de difficulté estimé par les concepteurs, afin de permettre une évaluation et un classement les plus fins et les plus justes des aptitudes de *tous* les candidats.

Le dernier principe énoncé fonctionne, en quelque sorte, comme un thermomètre, une mesure de la bonne intégration des deux premiers au sein du parcours d'études et de préparation du candidat, de manière générale.

En effet, il arrive parfois de constater que le niveau de difficulté estimé par les concepteurs et les correcteurs n'est pas corroboré par l'examen des copies, dont quelques-unes, minoritaires mais emblématiques, témoignent d'une inversion étonnante : les candidats échouent manifestement sur des prises de note *a priori* d'une facilité limpide (par exemple le premier extrait issu d'une œuvre de Respighi), alors qu'ils semblent, sans pour autant briller, au moins en mesure de rester honnêtement recevables lors de la confrontation avec des extraits à l'apparence bien plus ardue.

Si l'on peut légitimement adosser ce constat à une part incompressible de subjectivité de profils et d'approches, face aux différents paramètres musicaux et culturels – tel aura un profil plus rythmicien, tel sera davantage sensible à la dimension harmonique, tel autre est coutumier de l'univers jazz et improvisé plutôt que du classique, etc. – il est d'autant plus urgent d'informer les candidats que fonder la réussite à cette épreuve sur un seul point de force, une seule appétence culturelle, les expose à un probable positionnement dans une zone à risque du classement. Ils perdront des points précieux qu'une préparation plus largement ouverte, potentiellement sur toute musique existante susceptible d'être prise en notation musicale, leur permettrait de gagner, en prenant appui précisément sur les acquis musicaux dont ils témoignent par ailleurs.

Car l'agrégation de musique recrute des enseignants ! Lesquels ne pourront, dans l'exercice de leur futur métier, en aucun cas s'enfermer dans quelque spécialisation musicale et culturelle qui soit : ils sont appelés à transmettre avec éclectisme et ouverture les clés de compréhension de la complexité du monde musical contemporain, au contact des publics les plus divers.

Nous invitons donc les candidats à préparer le concours, mais plus encore à entrer dans la perspective du métier d'enseignant, au travers d'une pratique musicale diversifiée (comme musicien, comme lecteur, comme auditeur...), appliquée au relevé auditif et à la connaissance de chaque contexte stylistique caractéristique – à titre d'exemple, certains chiffrages d'accords spécifiques à un style permettent de révéler l'étendue de la culture du candidat.

Pour revenir au concret de cette épreuve de contrôle de l'oreille, la confrontation récurrente à des horizons stylistiques et historiques différents et à des difficultés ciblées apprendra à repérer rapidement les spécificités et les difficultés d'un extrait musical, et à développer différentes stratégies de relevé, selon la situation d'écoute – préparation de la partition, stratégies de mémorisation, schématisations, etc... Ainsi se révèle l'objectif principal de cette épreuve : un professeur agrégé de musique doit savoir entendre – entendre une carrure, entendre une mélodie, entendre des rythmes, des intervalles, des enchaînements d'accords – pour pouvoir analyser, comprendre, contextualiser, transmettre à ses élèves.

Considérer maintenant le détail des points forts et des points faibles relevés dans les copies de cette session 2020 revient pour partie à rééditer les conseils et constats des rapports des années précédentes. Nous laisserons le soin à chaque lecteur et futur candidat de mettre en relation ce qui est écrit ici relativement aux copies de cette session avec les invariants de chaque session.

Au-delà des copies les plus brillantes, conjuguant précision, clarté, exhaustivité et pertinence stylistique, le jury a pu apprécier et valoriser des copies pouvant attester, bien qu'en proportions variables, des qualités suivantes :

- La cohérence générale du relevé, en termes de mesure, de carrure, de parcours harmonique, de conduite polyphonique. Un manque dans ce domaine révèle au mieux une absence de relecture, (laquelle gagne à être

réitérée jusqu'à la fin de l'épreuve) ; au pire, un défaut d'écoute intérieure, de compréhension formelle, voire de toute pratique de lecture/écriture musicale et de la transcription.

- La méthodologie de relevé, qui a permis de structurer de manière visible des partitions qui gardent, malgré des silences et des lacunes, une lisibilité cohérente du déroulement de la musique.
- La clarté de l'écriture : le jury doit pouvoir repérer sans efforts toutes les notes et mentions écrites, même les plus rapidement griffonnées.
- La gestion du temps : cette dimension est étroitement liée à l'entraînement dont chaque candidat a bénéficié et aux stratégies de notation. Cette prise en compte temporelle de l'acte de transcrire transparait aisément à la lecture de relevés qui s'annoncent brillants au départ pour finir rapidement incomplets, voire inaboutis et parfois même fantaisistes.
- Une lecture et une prise en compte des consignes précises. Il s'agit de l'épreuve qui demande l'attention la plus fine tout au long de son déroulement. Il n'est pas rare de repérer les capacités de certains candidats pour la transcription sans pouvoir les valoriser au regard du non-respect de ce qui est demandé. Rappelons par ailleurs que le chiffrage fonctionnel ne remplace pas le chiffrage harmonique !

Le relevé auditif - exercice complexe, peu aimé, ou parfois même redouté par les candidats aux concours - reste un acte incontournable pour pratiquer, écouter et enseigner la musique, en parfaite complémentarité avec l'interprétation et la création musicale. Mais c'est aussi le seul qui permette à coup sûr, à chaque entraînement, d'augmenter ses capacités jour après jour, pour finir par conférer une aisance décisive au bout de quelques mois. Ce doit être un facteur d'espoir pour tous les candidats, et devenir un objectif dès la décision de passer le concours.

Cette faculté, directement ordonnée au temps passé à l'exercer, repose aussi sur le temps long de la formation. Elle s'apprend et s'exerce tout au long d'une formation de musicien, musicologue et pédagogue, ceci quel que soit son degré d'expertise, avec pour cela des gestes récurrents et une stratégie ordonnée.

- Avant l'épreuve : elle résulte d'une pratique musicale avérée et nourrie régulièrement. Cela facilite le développement d'une écoute interne qui va en se précisant quand elle s'intensifie.
- Elle s'enrichit de la diversité culturelle et stylistique des œuvres écoutées ainsi que de la lecture de partitions des plus variées. Le langage musical écrit révèle ainsi tous les codes spécifiques à chaque situation (chiffrages d'accords, présence d'ornements, etc.).
- Pendant l'épreuve : Elle doit engager les candidats à mettre en œuvre une méthodologie pensée et assimilée. A ce titre et pour permettre de détailler son approche, nous engageons le lecteur à prendre connaissance du rapport de jury de l'agrégation externe de musique 2019.
- Elle encourage les candidats à faire preuve d'une grande adaptabilité selon la nature des extraits sonores proposés, à l'image d'un musicien qui serait amené à interpréter dans un même concert des partitions de tous les styles et de toutes les époques.

Elle contraint les candidats, le jour de l'épreuve, à planifier et à organiser leur temps, entre la diffusion de deux extraits ou pendant l'un d'eux ; tout au long des diffusions ou à la fin.

- Après l'écoute des extraits : elle se plie à une réalisation qui doit être cohérente et lisible pour un musicien souhaitant interpréter ce qui est proposé par écrit.

Pour conclure, en ce qui concerne l'oreille dans le contexte d'une année de préparation, l'entraînement effectif, pluri-hebdomadaire, ou mieux quotidien, est la clé principale du progrès pour cette épreuve, que l'on s'y exerce à partir de sa propre mémoire (audition intérieure, « autodictée ») ou bien en situation d'écoute. Cet entraînement se révèle invariablement généreux avec ses pratiquants, à quelque niveau qu'ils se situent.

## Éléments statistiques

	106 candidats notés
<b>Note la plus haute /20</b>	17,83
<b>Note la plus basse /20</b>	0,00
<b>Moyenne générale /20</b>	8,29
<b>Moyenne des admis /20</b>	12,53

Moyennes générales (/20) pour chaque extrait

Respighi	Bach	Bartok	Chostakovitch	Dubuisson	Sclavis/Romano	Bartok
<b>10,32</b>	<b>9,17</b>	<b>7,37</b>	<b>10,32</b>	<b>6,03</b>	<b>6,53</b>	<b>9,17</b>

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

### Rappel du texte réglementaire

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

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

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

### Sujet

Vous réaliserez la mélodie présentée par le sujet.

Vous composerez votre devoir sur la partition préparée présentée par le sujet.

**Andante** (♩ = ca 60)

Violon

**Andante** (♩ = ca 60)

Piano

4

*p* *f* cre - scen - do

7

*p* *fp*

10

*f*



13 *p*

*cre - - - - - scen - - - - - do - - - - - al*

*cre*

18 *f*

*f*

## Rapport

Depuis 2018, la nouvelle délimitation du programme d'écriture propose aux candidats de travailler sur un texte de style classique pour un ou deux instruments mélodiques et piano. Les rapports de jury de 2018 et 2019 ont mis en exergue les points que soulevaient ces nouveautés : même si certains d'entre eux seront de nouveau abordés, il est évidemment nécessaire de relire ces deux rapports. Au-delà des spécificités de chaque sujet, les conseils de travail en amont et pendant l'épreuve qui y sont dispensés restent plus que jamais utiles.

Comme chaque année, de nombreuses copies ont encore montré l'incompréhension de certains candidats face à l'organisation d'un texte musical, la maîtrise défaillante du langage tonal, et l'absence de sens pratique dans l'écriture d'une partie de piano. Il a semblé, cependant, que, cette année, un nombre plus élevé de réalisations laissait apparaître

une plus juste appréciation du sens de l'épreuve : ces candidats essayaient de construire un texte où le parcours était clairement établi et les efforts de musicalité plus palpables, démarches qui favorisent l'indulgence du jury pour des maladresses harmoniques qui pouvaient demeurer.

La partition proposée était un *Andante* dans le style de Mozart. Très différent de la mélodie accompagnée de 2018 (également *Andante* mozartien), le sujet offrait un parcours plus tourmenté où le candidat devait s'adapter à la variété des différentes configurations harmoniques et instrumentales.

Aussi scolaires que puissent paraître ces trois phases de travail, elles demeurent néanmoins la méthode de travail la plus efficace, pour peu que l'une ne soit pas traitée au détriment d'une autre :

### **L'analyse du texte**

C'est bien souvent ce premier travail qui n'est pas assez approfondi ; il est pourtant primordial, offrant les clefs du style, de la structure et du caractère du morceau.

« Sur une épreuve de six heures, une heure – au moins – semble un minimum à consacrer à l'écoute intérieure du chant, l'analyse de la structure et donc la place des cadences, le repérage des modulations, des marches et des notes étrangères, l'établissement de la fréquence harmonique : c'est alors du temps gagné sur le travail suivant, l'harmonisation » (Rapport 2018).

Le sujet pouvait dérouter par la richesse du matériau proposé ; une lecture attentive permettait d'établir que les trois grandes parties du texte, qui ne contenaient pas de retour thématique, étaient indépendantes et contrastantes.

- Précédée d'une courte mesure d'introduction, la première partie (mesures 2 à 9), en *ré* mineur, clôturée par une demi-cadence, est constituée de ruptures dans le discours ; le violon procède par grands ambitus dans chaque mesure, la mélodie recèle de nombreux chromatismes, les appoggiatures sont omniprésentes et les nuances changeantes.

- Le contraste offert par la deuxième partie (mes. 10 à 16) est radical : la tonalité change brutalement (*fa* majeur), le discours est diatonique et basé sur l'arpège dans un premier temps, avant de connaître une nouvelle rupture à la mesure 13 (disparition des rythmes pointés et modulation en *la* mineur). La présence, dans la même mesure du *si* bémol et du *sol* dièse doit être identifiée, à ce stade, comme la sixte napolitaine.

- La troisième partie (mes. 16 à la fin) débute immédiatement après la cadence parfaite en *la* mineur de la 2<sup>e</sup> partie ; les triples croches jouent un nouveau rôle (pédale). La modulation en *mi* bémol majeur (mes. 18 et 19), hors du cadre des tons voisins, n'est pas rare chez Mozart : c'est le ton napolitain. La première cadence conclusive, mes. 20, doit être traitée en cadence rompue pour éviter la redondance avec celle de la dernière mesure.

### **L'harmonisation**

« L'une des difficultés majeures du style classique, tout particulièrement chez Haydn et Mozart, reste paradoxalement la recherche de simplicité et de concision, le souci d'un discours qui souligne les intentions expressives sans artifice. Les nuances et les accents ne sont jamais gratuits, ils viennent souligner des changements évidents dans l'harmonie ou dans l'écriture » (Rapport 2019). S'il fallait montrer un des aspects de cette simplicité, on la trouverait, entre autres, dans les degrés utilisés ; dans la proposition de réalisation ci-dessous, on compte une succession d'une cinquantaine d'accords ; la très grande majorité concerne des toniques (un quart des accords) ou des dominantes (la moitié). Les dominantes peuvent être celle de la tonalité (les deux tiers) ou dominantes secondaires, la plupart du temps : V/V. Restent le II<sup>e</sup> degré (quatre emplois, mes. 2, 7, 12 et 15), toujours placé avant la dominante, le VI<sup>e</sup> (trois emplois, mes. 8, 14 et 20), précédant le II ou le IV, et le IV<sup>e</sup> (2 emplois, mes. 8 et 20). Cette comptabilité, aussi peu poétique qu'elle soit, tend à montrer que la difficulté de l'harmonisation classique peut parfois se résumer à savoir correctement placer une dominante et sa résolution. La contrepartie de ce travail en l'apparence simple est qu'il n'y a souvent qu'une possibilité et qu'en dehors de celle-ci, l'harmonisation ne sonnera pas classique.

Voici quelques détails qui méritent un commentaire :

- dans la première partie, la basse chromatique descendante, habituelle dans un texte expressif, guide l'harmonisation, globalement à la blanche. Celle-ci était suggérée par les altérations du violon, le *fa* dièse de la mesure 3 plus que toute autre (révélatrice d'un emprunt à la sous-dominante). La mesure 4 pouvait être déroutante : il fallait prolonger l'harmonie précédente (comme dans le *Kyrie* de la *Messe en ut*, qui procède de même), qui, elle-même s'enchaînait sur un V/V. Les dominantes sont le plus souvent pourvues de la 9<sup>e</sup>, sans la fondamentale. La cadence méritait un soin particulier : la sixte augmentée (mes. 8) précédait l'accord de dominante (mes. 9) qu'appogiatulait le V/V.

Si l'on voulait éviter l'accélération harmonique de la mes. 7, on pouvait écrire, grâce à l'harmonisation du mélodique descendant :

- La 3<sup>e</sup> partie contenait un enchaînement harmonique caractéristique du style de Mozart (mes. 16), qui était ensuite transposé une quarte plus haut (mes. 17) :

La pédale de *si* bémol, permettait de mettre en valeur la période d'attente, mes. 18/19.

### La réalisation

« Une fois harmonisé, un texte ne prend de l'envergure qu'à partir du moment où il est habillé de figures instrumentales appropriées. Il faut maîtriser les trois étapes suivantes : l'écriture du piano, l'écriture d'un piano accompagnant et la manière dont les instruments interagissent entre eux. Écrire pour piano demande un savoir-faire fondé sur l'écoute, la lecture et l'analyse des partitions. [...] Une partie de piano, sauf configurations spécifiques, conserve toujours son autonomie et son intérêt. Les harmonies y sont complètes, on n'omet normalement pas la tierce et les voix intérieures peuvent doubler la mélodie, y compris des sensibles et des septièmes » (Rapport 2019).

Du point de vue de l'accompagnement, le sujet présentait l'incontestable avantage de proposer deux formules (mes. 10 et 16) qui devaient guider le candidat pour les mesures suivantes. Dans la première partie, le rythme choisi souligne la note répétée suivie de l'appoggiature du violon :

Le saut de sixte au piano procède peut-être davantage de l'écriture orchestrale, mais elle permet ici d'assurer la complémentarité rythmique avec le violon, et par son ascension de loin en loin (mes. 2, 3, 4, 6 et 9), renforce l'intensité dramatique de cette première partie.

Enfin, la mesure d'introduction a été construite d'après la proposition de la dernière mesure.

L'importance de la qualité graphique de la copie ne doit pas être négligée : au-delà d'une lecture plus agréable pour le jury, elle est souvent révélatrice de la clarté de la réalisation. De plus, « la relecture est un moment que semblent négliger beaucoup de candidats : elle donne pourtant l'occasion de corriger de nombreuses erreurs qui, accumulées, mettent les correcteurs dans une position moins bienveillante à leur égard [...] Prendre du temps en début d'épreuve pour l'écoute intérieure et l'analyse et en fin pour la relecture demande un minimum d'organisation : le jury ne saurait trop recommander de s'entraîner dans les conditions du concours ; la gestion du temps est d'autant mieux maîtrisée qu'elle aura été appréhendée à plusieurs reprises » (Rapport 2018).

Le recentrage stylistique opéré en 2018 permet aux candidats de concentrer la préparation de l'épreuve d'écriture sur une époque donnée. Le style classique possède la vertu d'être d'une grande clarté : pour s'en imprégner, en dehors des cours que pourront suivre les candidats, il est indispensable de consacrer du temps à l'écoute, à l'interprétation et l'analyse d'œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven.

#### Éléments statistiques

	106 candidats notés
<b>Note la plus haute /20</b>	17,89
<b>Note la plus basse /20</b>	0,81
<b>Moyenne générale /20</b>	7,16
<b>Moyenne des admis /20</b>	11,04

Proposition de réalisation

**Andante** (♩ = ca 60)

Violon

Piano

*f*

*f*

4

*p* cre - scen - do *f*

*p* cre - scen - do *f*

7

*p* *fp*

*p* *fp*

10

*f*

System 1: Treble clef with a melodic line featuring a fermata and a second ending bracket. Piano accompaniment in the left hand consists of a steady eighth-note pattern.

System 2: Treble clef with a melodic line starting at measure 13, marked with a piano (*p*) dynamic. Piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns.

System 3: Vocal line with lyrics "cre - - - scen - - - do - - - al". Piano accompaniment features a dense texture of sixteenth notes in the right hand and chords in the left hand.

System 4: Treble clef with a melodic line starting at measure 18, marked with a forte (*f*) dynamic. Piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns.

System 5: Treble clef with a melodic line. Piano accompaniment includes chords and rhythmic patterns, with dynamics *p* and *f* indicated.

### **Bilan statistique du concours**

Nombre de candidats inscrits : 188

Nombre de candidats non éliminés : 106 soit 56,38 % des inscrits

Nombre de candidats admis : 30

Moyenne des candidats non éliminés : 22,86/60 soit 7,62/20

Moyenne des candidats admis : 33,92 soit 11,31/20

Barre d'admission : 27,46 soit 9,15/20