



## **Concours de recrutement du second degré**

### **Rapport de jury**

---

#### **Concours : Agrégation interne & CAER**

#### **Section : Musique**

#### **Session 2016**

#### **Deuxième partie : épreuves d'admission**

**Rapport de jury présenté par Vincent Maestracci  
Inspecteur général de l'éducation nationale  
Président du jury**

## Première épreuve d'admission : leçon devant un jury

### **Rappel du texte réglementaire**

- *Durée de la préparation : 6 heures*
- *Durée de l'épreuve : 50 minutes (exposé : 30 minutes ; entretien : 20 minutes)*
- *Coefficient 2*

*Cette épreuve comporte un exposé de synthèse fondé sur l'analyse et la mise en relation de plusieurs documents identifiés de nature diverse, dont une œuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia. Le nombre total de documents ne peut être supérieur à cinq.*

*Le candidat expose et développe une problématique de son choix à partir des documents proposés. L'exposé est suivi d'un entretien avec le jury.*

*Pendant la préparation, le candidat dispose d'un clavier et du matériel nécessaire à l'exploitation des documents proposés. Durant l'épreuve, le candidat dispose d'un appareil de diffusion et d'un piano.*

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

### **Rapport**

Comme l'a encore confirmé la session 2016 du concours, l'épreuve de leçon devant un jury est difficile et discriminante : exigeante, impossible à sécuriser par une préparation méthodique qui couvrirait l'ensemble d'un programme défini, elle met les candidats dans une situation qui peut sembler artificielle à des enseignants titulaires dont le quotidien professionnel se nourrit de démarches pédagogiques concrètes qu'ils ont eux-mêmes initiées. La contradiction n'est cependant qu'apparente et il est important de garder à l'esprit que malgré une forme délicate et difficile à dominer, l'épreuve n'est pas déconnectée du quotidien de l'enseignant. Au contraire : l'absence de programme et la transversalité sont des invitations à un enrichissement musical et culturel dont il serait dommage que les élèves ne bénéficient pas. Ce n'est même qu'en maintenant une perméabilité constante entre l'activité pédagogique quotidienne et la préparation proprement dite du concours, que les candidats pourront se présenter aux épreuves d'admission dans les conditions les plus aptes à favoriser la synthèse dynamique et stimulante demandée dans les textes rappelés ci-dessus.

Les remarques qui suivent viennent compléter celles des rapports des années passées à la lumière de ce que le jury a pu constater lors de la session 2016. Les observations et les conseils s'ajoutent à ceux des années précédentes, que les candidats prendront soin de relire, et doivent alimenter la réflexion et le travail de préparation sans pour autant être appliqués de façon mécanique ou systématique : si les rapports précédents ont manifestement été mis à profit, certains conseils ont parfois été suivis avec trop de rigidité.

### **La préparation**

#### ➤ **Culture musicale (histoire, théorie, analyse) et culture générale**

Le concours de l'agrégation exige une culture musicale la plus large possible. Le jury a parfaitement conscience de ce que pour bon nombre de candidats les années d'études sont lointaines et que certaines périodes n'ont même parfois jamais été abordées au fil des cursus universitaires. Dans un même ordre d'idée les notions de théorie ou d'analyse ne sont pas celles qui sont les plus régulièrement entretenues dans la pratique quotidienne de l'enseignement secondaire. Reste que l'excellence requise par le concours repose sur la finesse de la culture des candidats et sur de véritables compétences musicologiques tant historiques que théoriques et analytiques – le tout cimenté par une aptitude artistique qui fait la richesse de la discipline : la musicalité.

À chacune et à chacun de faire le point et de prendre conscience de ses lacunes ou faiblesses pour essayer de les combler en amont de l'épreuve, de façon à éviter des situations rédhitoires : il n'est par exemple pas admissible de ne pas retrouver, au terme des questions pourtant bienveillantes du

jury, des termes comme celui d'*oratorio*, de *diminution* ou d'*augmentation* (sans parler de *choral*, de *cantus firmus* ou d'*ouverture à la française*). Au fil de leur préparation les candidats sont donc censés reprendre méthodiquement l'ensemble de l'histoire de la musique pour affiner et compléter les connaissances en fonction de leurs affinités mais sans rien négliger. Il faut également penser à reprendre le grand répertoire car les sujets présentent régulièrement des œuvres très connues dont le traitement s'avère trop souvent superficiel.

L'histoire des arts, aujourd'hui présente en collège et en lycée, ne doit pas non plus être négligée car elle éclaire la transversalité des œuvres proposées. La liste complète des pièces proposées en sujet cette année, présentée en clôture de ce chapitre, met en évidence l'éclectisme et la richesse des corpus possibles. Au-delà de la culture musicale proprement dite, c'est donc bien la culture générale au sens le plus noble du terme que l'épreuve de la leçon convoque, et la préparation passe par un tour d'horizon qui ne peut pas être exhaustif mais doit être le plus large possible. Cette démarche d'enrichissement va dans le sens de l'interdisciplinarité des programmes d'enseignement et pourra évidemment nourrir la préparation des cours tout au long de l'année.

Le jury a constaté un certain nombre de lacunes récurrentes : comme les années précédentes, les périodes antérieures au dix-huitième siècle sont mal connues ; l'absence fréquente de connaissances sur la modalité a d'autant plus surpris que les précédents rapports avaient pointé cette carence. Le fait que des notions de ce type ne soient pas forcément investies dans le quotidien des cours devrait justement motiver les candidats à les travailler. Le manque de culture religieuse a également provoqué des situations difficiles lorsque les œuvres proposées, tant picturales que musicales, touchaient au registre sacré : un minimum de maîtrise de l'histoire de l'Ancien Testament par exemple, est indispensable. Certains candidats n'ont par ailleurs pas d'idées précises sur les différences entre des pièces liturgiques catholiques et protestantes, ce qui n'est pas acceptable – d'autant que le rapport 2015 pointait déjà les lacunes relatives à la structure de la messe, par exemple. Le jury a également été surpris d'entendre certains discours très naïfs sur le répertoire contemporain : la remise en cause sans argumentation de la musicalité des langages musicaux non tonaux témoigne d'un manque de recul préoccupant. Si l'absence de programme, la diversité des documents proposés et la transversalité rendent tout bachotage exhaustif aussi inutile qu'impossible, la préparation de l'épreuve de la leçon offre aux candidats l'opportunité d'ouvrir leur culture musicale. Malgré des carences difficilement excusables, le jury a eu le plaisir d'entendre des agrégatives et des agrégatifs vifs et astucieux, aux connaissances fines et diversifiées, et capables d'ouvertures aussi pertinentes que peu attendues vers d'autres formes d'art, comme les beaux-arts ou le cinéma.

D'une façon générale plus le tour d'horizon aura été vaste, riche et motivé durant la préparation, plus les connexions entre les différents documents, sur lesquelles repose l'épreuve, auront de chances d'être pertinentes. Il faut prendre ces contraintes comme autant de chances d'ouvrir sa culture personnelle et d'alimenter la qualité de son travail d'enseignement. Une fois vaincue l'appréhension d'une tâche par définition incernable, la dynamique de la démarche ne peut être que vertueuse.

### ➤ Outils numériques

Le matériel informatique est depuis des années un outil quotidien de l'enseignant d'éducation musicale. Dans le cadre de la leçon, son utilisation, souhaitée mais non obligatoire, doit être parfaitement maîtrisée et relever d'une démarche *naturelle*. Si des soucis techniques ou logiciels ne peuvent pas être exclus, l'habitude permet dans la quasi-totalité des cas de gérer les incidents et le jury fait immédiatement la part des choses. Il est donc fortement conseillé à ceux qui ne le font pas encore d'intégrer au quotidien l'informatique à leur travail pédagogique – et à ceux qui utilisent des systèmes d'exploitation ou des logiciels différents de ceux qui sont proposés pour l'épreuve<sup>2</sup>, de maintenir une pratique régulière de ces outils en marge de leurs usages habituels. L'utilisation de l'ordinateur et des logiciels n'a pas à être ostentatoire, elle doit faire sens et reposer sur une compétence qui ne peut pas s'acquérir en dernière minute. Même si le temps de mise en loge paraît long, la perte de temps sur des questions techniques doit être la plus réduite possible, et seule

---

<sup>2</sup> Windows 7, Libre office, Audacity

l'utilisation régulière de ces outils permet de limiter les risques. La parfaite maîtrise d'Audacity permettra d'exporter des extraits audio avec d'autant plus d'efficacité que l'opération, relevant du réflexe, n'interférera pas avec la réflexion et avec l'élaboration de l'exposé. Dans un même ordre d'idée, l'éventuel diaporama de ne doit pas relever d'une virtuosité stérile mais éclairer efficacement le propos de l'exposé ; là encore, seule la pratique régulière permet d'acquérir les habitudes qui renforceront cette efficacité et éviteront la surcharge inutile.

### ➤ **L'instrument et la voix**

Le rapport 2015 insistait sur l'importance de l'engagement musical qui doit transparaître dans l'exposé. La voix et l'instrument sont les vecteurs primordiaux de cet engagement et il est fortement recommandé à tous les candidats qui ne sont pas parfaitement à l'aise sur le plan vocal et dans l'utilisation du clavier de remédier à ces carences. Là encore cela ne pourra rejaillir que de façon positive sur la pratique pédagogique : comme en cours, donner à entendre de façon naturelle et musicale un exemple vocal ou instrumental pertinent est immédiatement gratifiant et apporte une respiration bénéfique lors de la leçon. S'astreindre à donner le modèle vocal sans l'aide du piano est indispensable et l'acquisition de cette habitude au fil de l'année de préparation permettra d'acquérir l'aisance qui évitera le réflexe de doublure au clavier qui a terni bien des exposés.

Certains candidats avaient apporté leur instrument principal – violon, guitare – sans avoir conscience du caractère contraignant des textes officiels qui fixent le cadre strict des épreuves<sup>3</sup>. Tout le monde n'est pas censé être un pianiste chevronné ; on attend en revanche un minimum de maîtrise du clavier et une utilisation pertinente de l'instrument, adaptée aux capacités techniques du candidat : si la tentative d'exécution du début de l'*Opus 27* de Webern qui figurait parmi les œuvres proposées pouvait paraître inutilement risquée, il fallait être en mesure de présenter et de jouer correctement la série avant de faire écouter l'extrait. Pour le chant, on peut également attendre qu'un cantus firmus soit donné avant l'audition d'un extrait ou au moment de la présentation d'une partition. C'est aussi à travers des choix concrets de ce type, faits de façon à éclairer le propos de l'exposé, que l'on peut mesurer les aptitudes pédagogiques d'une candidate ou d'un candidat. Cette capacité à mettre en évidence les éléments importants d'un corpus donné relève de compétences qui ne sont pas différentes de celles de l'enseignant d'éducation musicale ; elles sont justes mises en œuvre dans un contexte différent. Si le jury est en droit d'attendre d'avoir entendu la voix chantée et le piano au fil d'un exposé, il faut enfin prendre garde à ce que le recours à la voix et à l'instrument soit pertinent et bien dosé.

### **La leçon**

Entre la préparation, l'exposé et l'entretien, l'épreuve de la leçon constitue un véritable marathon dont la durée est d'autant plus éprouvante que c'est au cours de la septième heure que les candidats sont évalués.

### ➤ **La mise en loge**

Les six heures de préparation doivent permettre d'élaborer un exposé reposant sur une prise en charge approfondie des documents proposés. Toute l'énergie doit être consacrée à l'analyse de ces derniers, qui nourrira la réflexion et la recherche de la problématique. C'est de la qualité de cette étude que découlera la pertinence des idées relatives à la synthèse et au plan qui sera adopté. D'où l'importance de la préparation en amont qui permettra au candidat d'avoir les réactions appropriées face à des pièces d'origines diverses et qu'il ne connaîtra pas forcément. Même si la durée finalement assez brève de la leçon proprement dite ne permet pas de « tout » dire sur les différents documents, il faut en avoir mené un examen suffisamment poussé pour pouvoir répondre aux éventuelles questions du jury ; ce dernier profite en effet souvent de l'entretien pour demander des précisions, notamment d'ordre analytique. L'examen doit donc être approfondi mais la perspective globale doit être présente en filigrane et il ne faut négliger aucun document.

---

<sup>3</sup> « Pendant la préparation, le candidat dispose d'un clavier et du matériel nécessaire à l'exploitation des documents proposés. Durant l'épreuve, le candidat dispose d'un appareil de diffusion et d'un piano »

Plusieurs candidats ont fait l'effort d'étudier les textes dans le détail. Ce travail est indispensable mais il faut veiller à ne pas y accorder trop d'importance durant l'exposé – à moins que ce ne soit vraiment nécessaire : on a ainsi parfois perdu un temps précieux à détailler le champ lexical de certains textes, passant à côté d'éléments musicaux fondamentaux. Comme pour l'analyse musicale, ce sont les conclusions et les éléments marquants qu'il faut mettre en évidence ; l'entretien permettra éventuellement d'approfondir les choses.

Contrairement à la dissertation, les exposés étaient généralement clairement structurés et portaient des problématiques bien définies à défaut d'être toujours pertinentes. La diversité des sujets aura généré des propositions très diversifiées. Rappelons que si l'élaboration des sujets implique des attendus qu'il ne faut pas manquer, le candidat est libre de mener l'exposé comme il le souhaite – à condition de ne pas passer à côté d'éléments évidents.

La problématique et le plan doivent découler le plus naturellement possible des œuvres proposées et il faut éviter de plaquer des plans génériques et passe-partout du type « pour tel thème, quels choix artistiques ? ». Ce principe de questionnement est revenu à plusieurs reprises dans les sujets liés à la religion : « comment le sacré influence-t-il les arts ? » ou « les arts permettent-ils de renouveler le propos religieux ? ». De même le recours à l'opposition entre l'approche « de l'intérieur » et l'approche « extérieure » de l'œuvre, rencontré plusieurs fois, a pu paraître artificiel et réducteur. L'exercice est difficile. Rien n'interdit aux candidats d'avoir cherché à se sécuriser par l'acquisition de réflexes de travail au fil de leur préparation. Il faut en revanche veiller à ne pas forcer les sujets et à s'attacher à partir le plus simplement et le plus naturellement possible du corpus proposé. Les meilleurs exposés ont été ceux dont le plan a semblé découler logiquement d'une problématique mise en évidence à partir des seuls documents.

Au terme de la préparation et avant l'entrée en salle d'examen, le candidat a la possibilité de s'isoler pendant quinze minutes dans une salle prévue à cet effet. Il est encouragé à profiter de cette opportunité pour se mettre dans les meilleures conditions possibles : après six heures de travail silencieux en salle commune, l'échauffement vocal, instrumental mais aussi corporel, voire un bref instant de relaxation, peuvent offrir une bonne transition et permettre de retrouver un peu de fraîcheur.

### ➤ **L'exposé**

Comme cela a déjà été dit dans les rapports précédents, l'aisance à l'oral est toujours un atout à condition que le ton adopté soit pertinent. La leçon de l'agrégation interne est une épreuve de concours et le jury n'a rien d'un public scolaire : l'expression et les postures doivent être naturelles sans être ni relâchées ni affectées et il faut bannir aussi bien le registre familier que les tournures artificiellement pompeuses ou les stéréotypes de langage hérités des médias (« nous sommes dans/sur », entendu trop souvent). Si l'expérience pédagogique sert l'épreuve, cette dernière n'a rien d'un cours de collège ou de lycée. Il faut en outre maintenir la fiction du dispositif rhétorique de l'épreuve et éviter tout trait d'humour déplacé et tout aparté supposé libérateur en cas de difficulté : ce type de commentaire, constaté chaque année, ne peut que desservir le candidat. La conviction, enfin, est une qualité essentielle : quelle qu'ait pu être la difficulté de la préparation en loge, le candidat doit mobiliser toutes ses capacités pour apparaître concerné et intéressé par la problématique qu'il aura dégagée. C'est à ce prix qu'il aura des chances d'emporter l'adhésion du jury et de le convaincre. Ce type d'attitude, généralement maîtrisé par les candidats lorsqu'ils sont face à leurs classes, est plus difficile à trouver en condition de concours et il faut veiller à adopter le ton juste.

Les efforts de structuration de l'exposé ont été relevés plus haut. De tels efforts sont cependant inutiles si le cheminement du plan n'est pas mis en valeur au fil de l'exposé par des articulations claires et une argumentation pertinente. Là encore, cela doit se faire de la façon la plus naturelle possible. Le relais d'un diaporama bien géré peut s'avérer très utile dans ce contexte.

Le jury a apprécié que les conseils relatifs à l'occupation de l'espace aient été mis à profit. Les candidats ont cherché à se déplacer de façon vivante, passant souvent avec aisance d'un point à l'autre - piano, bureau, ordinateur, tableau, pupitre - au gré des nécessités de l'exposé : tout cela doit être naturel et relever d'habitudes qui sont acquises en situation professionnelle. Attention cependant à ne pas trop forcer le trait : certains candidats, animés des meilleures intentions, ont voulu gommer la

distance avec le jury mais ont eu tendance à trop s'avancer, au point de compromettre la prise de notes par les examinateurs : il faut trouver un juste milieu entre une distanciation artificielle dont l'incarnation la plus caricaturale serait l'image d'un candidat vissé à son siège et crispé derrière le bureau ou derrière l'écran, et une proximité ostentatoire inappropriée dans le contexte du concours.

#### ➤ **Ressources oratoires, sonores et matérielles**

L'importance de la voix et du clavier a déjà été abordée à propos de la préparation de l'épreuve. Les ressources numériques viennent compléter les moyens par lesquels le propos de l'exposé est mis en valeur mais ne doivent pas compliquer l'audition et la compréhension de ce dernier : il faut ainsi éviter de surcharger l'écran d'indications si ces dernières ne sont pas explicitées dans l'exposé. Le diaporama n'a de sens que s'il aide le public, pas s'il complique l'audition, et une utilisation trop laborieuse dessert le propos. Il faut par ailleurs veiller à bien relire le document lors de la préparation pour en expurger les coquilles. Comme en cas d'utilisation du tableau traditionnel, les fautes d'accord ou de conjugaison ont toujours un effet brutal et négatif sur l'auditoire : on peut attendre d'un enseignant en exercice qu'il évite ce type de coquille, a fortiori dans le cadre d'un concours.

Les meilleurs exposés ont été ceux dans lesquels le diaporama scandait et complétait de façon organique ce que disait le candidat. Les vignettes étaient lisibles, le format de police était adapté, et les éventuels schémas, parfois complexes, étaient expliqués par l'orateur. Même si la situation stressante ne le facilite pas, il faut par ailleurs toujours garder le défilement du diaporama à l'esprit pour qu'il reste synchronisé : si certains candidats arrivent facilement à passer d'une page à l'autre et à rectifier les décalages au fil de l'eau, d'autres perdent assez vite pied. On évitera de donner des consignes rigides sur la mise en forme et l'exploitation des documents : la nature de l'épreuve et la diversité des situations possibles rendent tout systématisme dangereux. Les candidats ont cependant tout à gagner à alléger les diaporamas pour n'y laisser que les points essentiels. Le découpage des partitions doit par ailleurs être adapté et il faut que le jury puisse lire ce qui est à l'écran : inutile de reproduire des pages d'orchestre complètes que le jury a de toute façon sous les yeux – à moins d'une intention particulière et ponctuelle. Mieux vaut renvoyer avec précision au document papier et réserver l'écran aux détails. Au candidat d'apprécier l'usage le plus approprié en fonction de ce qu'il aura pu tirer du sujet.

#### ➤ **Cadre temporel**

Le rapport 2015 rappelait l'importance de la gestion du temps : il faut arriver à tirer profit des trente minutes d'exposé sans les dépasser. Le candidat doit être en permanence en mesure de savoir où il en est et doit en amont se préparer à être capable d'adapter son projet à la réalité de la situation. L'exercice est difficile mais possible. Le jury a apprécié que l'on sache réagir et adapter le propos au temps restant lorsque la nécessité s'en faisait sentir : il n'est jamais agréable d'avoir à interrompre d'autorité un exposé. Il faut également veiller à éviter l'excès inverse : il est dans l'intérêt des candidats d'utiliser la totalité du temps car les sujets sont riches et l'entretien aura quoi qu'il arrive une durée qui ne pourra pas dépasser les vingt minutes : ce n'est pas parce que l'exposé n'aura duré que quinze minutes que la discussion pourra s'allonger de façon à ce que le temps d'épreuve atteigne un total de cinquante minutes.

Le plan doit donc être adapté au cadre de la demi-heure, ce qui impose, à moins de capacités rhétoriques parfaitement maîtrisées, une première approche synthétique qui sera ensuite affinée. Il faut autant que possible éviter de partir d'éléments de détail dont la mise en valeur trop laborieuse, en début d'exposé, pourrait compromettre l'équilibre de la leçon : mieux vaut garder la possibilité de revenir sur une idée pour l'affiner que voir son exposé interrompu sans avoir pu développer des points importants. Il faut également veiller à présenter et à utiliser l'intégralité des documents proposés. Les candidats sont invités à réfléchir à partir de documents dans lesquels ils proposent un parcours de lecture ; cela veut dire que l'exposé a deux buts complémentaires : reconstruire au fil de l'analyse une image sonore des documents pris dans leur totalité, et poser des éléments de réflexion sur le fait musical. Une utilisation trop ponctuelle ou éparpillée des documents ne le permet pas.

#### ➤ **L'entretien**

L'entretien vient conclure l'épreuve sur un échange qui est l'occasion de compléter, d'affiner, voire parfois de rectifier ce qui a été dit lors de l'exposé. C'est un moment clé de l'épreuve voire du concours car un contact direct et interactif s'établit entre les examinateurs et le candidat. C'est aussi au terme de la discussion que se forme la dernière impression, capitale pour les délibérations. Il est donc important de l'aborder d'une façon la plus ouverte et la plus constructive possible, quelle que puisse être la perception que l'on a de la prestation qui vient de s'achever : les questions du jury ne sont pas des agressions mais autant d'invitations à améliorer ce que l'on a pu dire. Pour certains candidats la discussion a permis de développer et d'enrichir la leçon, mais aussi de rectifier certaines erreurs. D'autres se sont enfermés dans des postures difficilement tenables, peut-être pour se sécuriser, et n'ont pas saisi les occasions qui leur étaient données d'améliorer leur exposé. La réactivité, l'adaptabilité et la conviction sont des qualités essentielles dans cet exercice. Comme pour la leçon, la formulation doit être simple et claire, les termes, notamment techniques, pertinents, et il faut éviter tout ce qui pourrait être perçu comme de la prétention ou, à l'inverse, de l'indécision permanente. La discussion peut être contradictoire, à condition d'adopter un ton approprié et d'argumenter de bonne foi. Certains sujets portant sur des questions comme celle de l'interprétation invitaient implicitement à un dialogue qu'il fallait essayer de rendre le plus riche et le moins convenu possible.

\*\*\*

Pour conclure, on insistera sur le fait que malgré sa difficulté, la leçon est une épreuve stimulante qui convoque toutes les qualités requises pour être reçu(e) au concours de l'agrégation interne de musique. Des capacités techniques à la culture générale, des compétences musicologiques à l'éloquence, de l'esprit d'analyse et de synthèse à la musicalité, les aptitudes mises en jeu convergent au sein d'un exercice dont les enjeux parfois artificiels ne doivent pas masquer la fécondité. Le jury a ainsi eu le privilège d'assister à des leçons aussi stimulantes que riches, et dans lesquelles les qualités pédagogiques transparaissaient toujours.

### Éléments statistiques

	<b>Agrégation interne</b> 36 candidats notés et non éliminés	<b>CAER</b> 4 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	<b>16</b>	<b>17</b>
Note la plus basse /20	<b>2</b>	<b>4</b>
Moyenne générale /20	<b>8.35</b>	<b>9</b>
Moyenne des admis /20	<b>10.03</b>	<b>-</b>
	16 admis	1 admis

## Exemples de sujets

NB : tous les sujets sont introduits de la façon suivante :

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

### Sujet 1

#### Document 1

Auteur : Claude LE JEUNE (c.1528-1600)

Titre : *Revey venir du printans* – Chanson en vers mesurés à l'antique (Texte A.De Baïf)

Références : -Enregistrement CD Sony Classical - Huelgas Ensemble -Paul Van Nevel  
- Document complémentaire : texte de la chanson et extraitmanuscrit J-A. De Baïf

---

#### Document 2

Auteur : Joseph Haydn (1732-1809)

Titre : Oratorio *La Création* Partition Ouverture et N°3 (Récitatif) + Livret et traduction

Références : Partition Dover publications

---

#### Document 3

Auteur : Henri ROUSSEAU (1844-1910)

Titre : *La Charmeuse de Serpent.*

Références : Huile sur toile (1907) Paris Musée d'Orsay

---

#### Document 4

Auteur : Claude DEBUSSY (1862 -1918)

Titre : *Jardins sous la pluie* (Estampes n°3)

Références : Enregistrement piano CD Calliope Théodore Paraskivesco

---

## Sujet 2

### Document 1

Auteur : Clément Janequin

Titre : *Missa « La bataille », Kyrie*

Enregistrement : Ens. Clément Janequin, Harmonia mundi, 1997

---

### Document 2

Auteur : Marcel Duchamp

---

LHOOQ, La Joconde, 1919

Références : Voir reproduction

---

### Document 3

Auteur : Riccardo Rognoni /Cipriano da Rore

Titre : *Ancor che col partire*

Références : Partition originale de Cipriano de Rore (Venise, 1547) / Enregistrement de la version de Riccardo Rognoni (Venise, 1592)

---

### Document 4

Auteur : Ahmad Jamal

Titre : *Autumn leaves*

Références : CD *The Essence*, Birdology, 1995.

---

### Document 5

Auteur : Tiken Jah Fakoly/Sting

Titre : *Africain à Paris*

Références : CD *Live in Paris*, 2008.

---

## Sujet 3

### Document 1

Auteur : Margaret Bent

Titre : article *Elites culturelles et polyphonies*

Références : *Musiques, une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle*, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, vol.4 *Histoire des musiques européennes*, Actes SUD, 2006, p. 331

---

### Document 2

Auteur : Anton Webern, *Variations* op. 27, I, partition et enregistrement

Titre : *Variations* op. 27

Références : Universal Edition 10881 ; Maurizio Pollini, Deutsche Grammophon

---

### Document 3

Auteur : Heinrich Isaac (1450-1517)

Titre : *Virgo prudentissima*, partition et enregistrement

Références : Sabine Cassola (éd. licence GNU) ; Ensemble Stile Antico, Harmonia Mundi

---

### Document 4

Auteur : Vassili Kandinsky

Titre : *Ligne transversale*, 1923

Références : Dusseldorf, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Allemagne

---

## Sujet 4

### Document 1

Auteur : saint Ambroise de Milan (ca340-397)

Titre : *Veni, redemptor gentium*

Références : Hymne pour l'office des Lectures, l'octave précédent Noël. Partition.

Compléments : Texte latin et traduction française.

---

### Document 2

Auteur : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Titre : Cantate *Nun komm der Heiden Heiland*, BWV 61 (1714), sur des textes de Martin Luther (1<sup>er</sup> mouvement), Erdmann Neumeister (2-5) et Philipp Nicolai (6).

Références : Partition : *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 16* (Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1868).

Enregistrement : Ingrid Schmithüsen, Makoto Sakurada, Peter Kooy, Bach Collegium Japan, dir. Masaaki Suzuki (Bis, 1997).

Compléments : Texte allemand et traduction française.

---

### Document 3

Auteur : Jean-Honoré Fragonard (1732-1806)

Titre : *L'Adoration des bergers* (ca1776)

Références : Peinture. Musée du Louvre (RF 1988-11).

---

### Document 4

Auteur : Edward Benjamin Britten (1913-1976)

Titre : *This little Babe*, extrait de *A Ceremony of Carols*, opus 28 (1943). Sur un texte de R. Southwell (1561-1595).

Références : Enregistrement : The Choir of Trinity College, Cambridge, dir. Richard Marlow (Conifer Records Ltd, 1996).

Compléments : Texte anglais et traduction française.

---

## Liste générale des documents proposés par les sujets

Autre	ALLIX Louis	<i>L'authenticité comme norme de l'interprétation musicale</i> , article universitaire, © Savoirs en prisme, 2012, p 175 et 194
Enregistrement	BACH Johann Sebastian	<i>Variations Goldberg – variation n° 1</i> – interprétée par Glenn Gould (vidéo)
Enregistrement	BACH Johann Sebastian	<i>Variations Goldberg – variation n° 1</i> – interprétée Wanda Landowska
Enregistrement	BACH Johann Sebastian	<i>Cantate Nun komm der Heiden Heiland</i> , BWV 61 (1714)
Partition	BACH Johann Sebastian	<i>Variations Goldberg – Variation n° 1</i>
Partition	BACH Johann Sebastian	<i>Cantate Nun komm der Heiden Heiland</i> , BWV 61 (1714)
Autre	BENT Margaret	<i>Elites culturelles et polyphonies</i> , article publié in Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle, sous la direction de Jean-Jacques Nattiez, vol.4 Histoire des musiques européennes, Actes SUD, 2006, p. 331
Partition	BERLIOZ Hector	<i>Symphonie fantastique, Un bal</i>
Partition	BÖDDECKER Philipp Freidrich	<i>Sonata sopra La Monica per fagotto solo</i> (1651)
Enregistrement	BRITTEN Benjamin	<i>This little Babe</i> , extrait de <i>A Ceremony of Carols</i> , opus 28
Enregistrement	CARISSIMI Giacomo	<i>Jephté</i>
Peinture	CHAGALL Marc	<i>Le Sacrifice d'Isaac</i>
Partition	CHARPENTIER Marc-Antoine	<i>Le Reniement de Saint Pierre</i>
Enregistrement	DA RORE Cipriano	<i>Ancor che col partire</i> , enregistrement de la version de Riccardo Rognoni (Venise, 1592)
Partition	DA RORE Cipriano	<i>Ancor che col partire</i>
Peinture	DALI Salvador	<i>La persistance de la mémoire</i>

Autre	DE VIGNY Alfred	<i>La fille de Jephté, Poèmes antiques et modernes, 1824</i>
Enregistrement	DEBUSSY Claude	<i>Jardins sous la pluie (Estampes n°3)</i>
Peinture	DELAUNAY Sonia	<i>Grand Flamenco</i>
Peinture	DUCHAMP Marcel	<i>LHOOQ, La Joconde, 1919</i>
Peinture	FRAGONARD Jean-Honoré	<i>L'Adoration des bergers (ca1776)</i>
Autre	GUILLAUD Maximilien	<i>Rudiments de musique pratique</i>
Partition	HAYDN Joseph	Oratorio <i>La Création</i> , Ouverture et N°3 (Récitatif)
Enregistrement	ISAAC Heinrich	<i>Virgo prudentissima</i>
Partition	ISAAC Heinrich	<i>Virgo prudentissima</i>
Enregistrement	JAMAL Ahmad	<i>Autumn leaves</i>
Enregistrement	JANEQUIN Clément	<i>Missa « La bataille », Kyrie</i>
Peinture	KANDINSKY Vassili	<i>Ligne transversale, 1923</i>
Enregistrement	LE JEUNE Claude	<i>Revecy venir du printans – Chanson en vers mesurés à l'antique (Texte A.De Baïf)</i>
Partition	RIVEGAUCHE Michel	<i>La foule, à partir d'une musique d'Angel Cabral, œuvre chantée notamment par Edith Piaf</i>
Peinture	ROUSSEAU Henri	<i>La Charmeuse de Serpent.</i>
Partition	SAINT AMBROISE DE MILAN	<i>Veni, redemptor gentium, Hymne pour l'office des Lectures, l'octave précédent Noël</i>
Enregistrement	STING/TIKEN JAH FAKOLY	<i>Africain à Paris in CD Live in Paris</i>
Enregistrement	STOCKHAUSEN Karlheinz	<i>Kontakte pour piano, percussion et bande magnétique</i>

Enregistrement	TCHAIKOVSKY Piotr Illitch	<i>Concerto pour violon n°1 en ré mineur et orchestre, début du 3eme mouvement</i>
Peinture	VELASQUEZ Diego / PICASSO Pablo	<i>Les Ménines (1656) et Les Ménines (1957)</i>
Enregistrement	WEBERN Anton	<i>Variations op. 27</i>
Partition	WEBERN Anton	<i>Variations op. 27</i>

## Seconde épreuve d'admission : direction de chœur

### **Rappel du texte réglementaire**

- Durée de la préparation : 30 minutes
- Durée de l'épreuve : 20 minutes
- Coefficient 3

*Un texte polyphonique est proposé au candidat. Après une préparation, celui-ci dispose de vingt minutes pour le faire interpréter intégralement ou en partie par un ensemble vocal. Le candidat dispose d'un piano pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve.*

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

### **Rapport**

De manière générale, le jury a remarqué une évolution positive de la préparation des candidats lors de l'épreuve de direction de chœur de cette session d'agrégation interne de musique. Ils ont mieux su instaurer des moments de musique dans le cadre limité des vingt minutes d'épreuve, notamment par des démarches d'apprentissage mieux pensées et adaptées de manière plus souple aux textes proposés, mais aussi par une écoute plus attentive de l'instrument choral et par la mise en œuvre d'un travail d'interprétation parfois très intéressant.

Cependant, de nombreux problèmes demeurent, qu'ils soient techniques (vocalité, geste, lecture musicale), relationnels (rapport aux chanteurs, écoute du chœur, clarté des consignes verbales et gestuelles), stratégiques (gestion du temps imparti, équilibre voix parlée / chant, démarches linéaires ou pas adaptées au texte travaillé) ou culturels (méconnaissances linguistiques et stylistiques du répertoire).

Cette épreuve de direction de chœur est l'espace où doivent s'agencer harmonieusement les qualités pédagogiques, vocales, relationnelles, techniques et musicales du candidat, dans l'expression permanente d'un projet musical tangible et ambitieux.

### **Problèmes techniques**

#### ➤ **De la cohérence du texte travaillé**

Les candidats doivent veiller à respecter scrupuleusement la partition intégrale ou l'extrait constituant le sujet. Certains sujets se concentrent en effet sur un passage spécifique du texte donné, clairement localisé dans l'intitulé. Dans ce cas précis, si la partition est proposée dans son intégralité, ce n'est bien entendu pas pour « piéger » le candidat mais bien pour lui permettre d'appréhender le texte dans son intégrité musicale et poétique.

Certains candidats ont parfois sectionné la partition de manière étrange, voire incohérente, en procédant à l'apprentissage de deux sections non consécutives, sans connexion musicale, en abordant une partition par son milieu, voire par sa fin ! Que ce soit une stratégie d'évitement, une lecture trop hâtive du sujet ou une démarche musicale qui est demeurée absconse du point de vue du jury, il faut avoir conscience que les sujets donnés correspondent à des attentes musicales et pédagogiques précises et qu'il faut donc respecter.

#### ➤ **Des problèmes de technique musicale**

Malgré des textes au langage limpide et aux éditions sans ambiguïté, certains candidats s'éloignent de l'intégrité du texte musical de diverses manières, par exemple en interprétant le texte musical avec des erreurs récurrentes, occasionnant des problèmes de cohésion musicale, de cohérence harmonique, et souvent sans les corriger (et donc sans les entendre ?).

D'autres candidats, ce qui est plus grave, modifient certaines inflexions mélodiques de manière sans cesse changeante, rendant la mémorisation parfaitement impossible à des chanteurs ne possédant pas la partition.

Les candidats doivent maîtriser la partition dans tous ses paramètres (hauteurs, rythmes, dynamiques, phrasés, rapport au texte, etc.) et donner à entendre cette maîtrise, aussi bien auprès des chanteurs du chœur que du jury.

#### ➤ **Des problèmes vocaux**

La voix est par essence le vecteur de la transmission. Certains candidats, à cause de problèmes vocaux gênants (manque de soutien, vibrato trop prononcé ou pas contrôlé, timbre voilé) voire problématiques (intonation trop aléatoire) ne peuvent donner des exemples vocaux clairs, rendant la transmission difficile et, dans certains cas, impossible. Certes, chaque individu possède une voix particulière mais il faut, dans cette démarche de transmission par la voix chantée, avoir conscience des éventuels problèmes cités plus haut... pour pouvoir les résoudre ! Il suffit de suivre les conseils judicieux d'un professionnel (cours de chant en conservatoire, en stage ou en cours particuliers) puis d'effectuer un travail régulier pour que la voix évolue. Dans le cadre de cette épreuve, les exemples vocaux doivent être justes et musicaux. La maîtrise d'un minimum de technique vocale est ici déterminante.

### **Le rapport aux chanteurs, un équilibre entre discours et communication non-verbale**

#### ➤ **Le chœur**

Le chœur possède un excellent niveau : ses membres ont des voix travaillées comme l'habitude de chanter ensemble. Cette situation rare est souvent déstabilisante pour les candidats. Cependant, il faut s'appuyer sur cet atout, compter sur la capacité de mémorisation des choristes et privilégier l'exécution de phrases musicales complètes plutôt que des fragments (trop) courts, ce qui augmentera la musicalité de l'épreuve, mais également la longueur de la partition effectivement travaillée (on déplore qu'elle n'excède souvent pas plus de 5 à 8 mesures).

#### ➤ **Relation – Communication**

Le paramètre psychologique de cette épreuve est également déterminant. En effet, les doutes du candidat se diffusent très souvent chez les interprètes, créant confusion et incompréhension devant des indications peu précises, parfois contradictoires.

Les candidats veilleront à instaurer une relation de confiance avec les chanteurs, en présentant brièvement la pièce sans pour autant retarder le travail strictement sonore. Il faut installer un confort de chant et d'apprentissage afin que le chef de chœur et les chanteurs soient le plus rapidement possible « dans la musique en train de se faire ». Pour cela, le candidat mettra en place différents outils (texte en langue étrangère au tableau), en étant attentif à l'équilibre des moments d'attente et des moments de chant (les *alti* sont très souvent « abandonnées »). Il faut également s'adapter aux situations déstabilisantes (surprise procurée par les qualités des choristes ou bien difficultés inattendues) sans que cela ne se transforme en remerciements excessifs, ni, dans le cas contraire, en agressivité. Il faut toujours avoir conscience que le chœur est un miroir de celui qui le dirige et que ce qui ne fonctionne pas est de la responsabilité du chef de chœur.

Si les candidats doivent maintenir une exigence musicale vis-à-vis des chanteurs (justesse, posture, respect des consignes données), ils doivent demeurer positifs et cordiaux. Il faut éviter l'écueil d'explications verbales trop systématiques, le geste constituant le vecteur principal de la relation du chef de chœur avec les chanteurs.

#### ➤ **Le geste – La souplesse corporelle**

Quelques candidats s'empêtrant dans des schémas de direction qu'ils ne maîtrisent pas. Si la notion de battue est importante dans le sens où elle donne des repères significatifs aux chanteurs (place du temps fort, gestion de la carrure, dynamisme de la conduite musicale), elle ne doit pas se limiter à une dimension technique mais doit être avant tout le vecteur fluide de la transmission d'informations musicales. Celle-ci nécessite un ressenti corporel de la part du chef de chœur : traduire en geste une anacrouse n'est efficace que si celle-ci est intégrée corporellement.

Les candidats doivent maîtriser des gestes simples mais efficaces de départ (respiration, gestion des départs en levée) mais également de coupe, dans une connexion visuelle de chaque instant : le geste

des bras ne suffit pas ! Un chef de chœur ne peut demeurer le nez dans sa partition tout le temps de l'épreuve. Le paramètre du regard est un élément fondamental de la transmission et de l'échange, ce qui nécessite de maîtriser par cœur certains éléments du texte musical. Le geste n'est qu'un des éléments de postures qui instaurent une complicité entre le chef de chœur et les chanteurs. Le rapport au corps dans son entièreté est très important, par le geste des bras, la souplesse du corps, le regard, la mobilité. Il faut donner à voir ce qu'on entend ce qu'il se passe !

#### ➤ **Des chanteurs sans rapport à l'écrit**

Une des difficultés de cette épreuve de direction de chœur repose sur le fait que les choristes ne disposent pas de la partition : il faut donc prévoir quel moyen sera utilisé pour la transmission du texte, surtout s'il n'est pas en français : par simple mémorisation ? En l'écrivant totalement ou partiellement au tableau ? Avec quelle stratégie si les différents pupitres ne chantent pas le même texte ? Les candidats doivent être attentifs à ne pas augmenter cette difficulté par un rythme d'apprentissage trop rapide, ou bien, et c'est le plus souvent constaté, trop lent.

#### **Des méthodes d'apprentissage inventives, adaptées au texte musical**

De nombreux candidats donnent à entendre trop peu de polyphonie lors des vingt minutes qui leur sont imparties, tandis que le véritable objectif de cette épreuve de direction de chœur réside justement dans l'agencement polyphonique et le travail pour y parvenir au mieux (justesse, écoute harmonique, élaboration et équilibre des différentes textures). Pour y remédier, il est indispensable de procéder, lors de la mise en loge qui précède l'épreuve, à une analyse précise de l'écriture de la partition.

#### ➤ **Quelques conseils**

Quelques stratégies d'apprentissages demeurent parfois désespérément linéaires, sans connexion avec les spécificités d'écriture du texte musical.

L'apprentissage en un premier temps de la voix de soprano, puis de celle d'alto, puis de celle de baryton avant superposition n'est pas toujours la meilleure solution à envisager.

Selon la partition, on peut prévoir de travailler très différemment. Par exemple, le *Nu, nu, nu*, de Praetorius est construit sur une écriture canonique. On peut donc envisager un apprentissage à l'unisson, suivi d'une exécution homorythmique à distance de quinte, suivie du décalage temporel.

Les textes qui mettent en valeur une mélodie reposant sur un substrat harmonique (*Blow, blow thou winter wind* de Thomas Augustine Arne) peuvent induire la mise en place du support harmonique avant que ne soit ajoutée la mélodie.

L'implication du chœur dans un accompagnement rythmique ou dans une mise en mouvement peut valoriser certaines interprétations, à condition qu'elle ne détourne pas l'attention de la production vocale.

Les candidats doivent articuler les divers jalons de cette épreuve en variant les moments successifs afin d'éviter la lassitude, le systématisme.

Cette variété à mettre en œuvre réside principalement dans l'objectif de mettre les chanteurs dans des problématiques d'interprétation musicale le plus tôt possible. Mais les candidats doivent également laisser le temps nécessaire aux chanteurs pour maîtriser les lignes à peine mémorisées, par exemple en agençant les parties au fur et à mesure, en abordant certaines textures par le biais du texte parlé (par exemple dans le cas d'entrées en imitation).

#### **L'utilisation d'un support polyphonique**

L'utilisation du piano ne peut se résumer au rôle d'un guide-chant systématique. Le candidat doit être capable de jouer une voix pendant qu'une autre est chantée, accompagner la partition d'un soutien harmonique, ponctuellement ou bien pendant des périodes plus longues, cela en fonction des spécificités musicales du texte travaillé.

## Des exigences culturelles

Face à des textes du répertoire italien, espagnol, allemand ou anglais, les candidats doivent maîtriser la prononciation des langues mises en musique, l'articulation des accents toniques spécifiques à ces langues ainsi que le sens du texte (se référer pour cela à la traduction, toujours indiquée vis-à-vis du texte en langue originale).

Face à la diversité du répertoire choral, les candidats à l'agrégation de musique se doivent de maîtriser non seulement la langue mais également le contexte historique et stylistique de la partition travaillée, qu'il s'agisse d'un motet ou d'un madrigal du XVI<sup>e</sup> siècle, d'un chœur allemand du XIX<sup>e</sup>, d'un spiritual ou d'une chanson actuelle.

## Un travail musical et vocal adapté à l'instrument choral

Le jury déplore que les spécificités et les richesses de l'instrument choral ne soient pas au cœur de la démarche de certains candidats. Comme cela a déjà été mentionné dans les rapports des années précédentes, l'apprentissage systématique de la partition ne constitue pas l'objectif unique de cette épreuve de direction de chœur : c'est seulement un des jalons qui doivent permettre aux candidats d'effectuer un travail d'interprétation musical mais également sur les différentes textures d'un chœur mixte *a cappella*. Si le travail de justesse des lignes horizontales semble aller de soi, le jury regrette qu'il n'y ait quasiment pas de travail vertical, d'écoute harmonique ou de mise en valeur de textures.

Dans le cadre de cette écoute verticale, le travail « au geste » peut être un outil efficace pour ajuster les équilibres et la justesse, et plus généralement pour faire sonner un accord, donner à entendre aux chanteurs certaines particularités harmoniques (par exemple, une alternance des modes majeur et mineur, la particularité d'un spectre construit par l'empilement de quarts justes, couleur creuse de la quinte à vide, ou tout simplement un accord parfait).

De ce point de vue, la seule pratique du chant choral au collège est insuffisante à une bonne préparation de l'épreuve. La formation à la direction est bien entendu indispensable (si elle n'est pas assurée dans l'académie d'origine du candidat, ne pas hésiter à se tourner vers l'enseignement spécialisé ou bien vers le monde associatif). Mais changer de point de vue en adoptant celui du chanteur peut également apporter des clés essentielles : en intégrant un chœur, les candidats pourront éprouver en direct le pouvoir agissant d'un geste sur leur propre voix, sur le collectif, aussi bien pour la musique, le sonore que l'« être ensemble ». Chanter dans un ensemble vocal, un chœur de chambre, un chœur symphonique ou participer ponctuellement au chœur cobaye d'un stage de direction de chœur (ce qui permettra d'observer la direction de différents chefs de manière synthétique) : il y a beaucoup à apprendre du point de vue du chanteur.

## En conclusion

Cette épreuve exigeante (représentant, rappelons-le, le coefficient le plus important des épreuves orales) réclame que le candidat soit précisément informé de ses spécificités (prendre connaissance des rapports de jury des années précédentes, assister à une ou plusieurs épreuves en tant qu'auditeur), qu'il enrichisse sa pratique personnelle du chant choral de différentes manières (stages de chant, de direction) et de travailler dans des conditions proches de l'examen, sous un regard extérieur compétent et susceptible de guider au mieux le candidat dans son approche de la direction de chœur.

## Éléments statistiques

	<b>Agrégation interne</b> 36 candidats notés et non éliminés	<b>CAER</b> 4 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	<b>16</b>	<b>19</b>
Note la plus basse /20	<b>1</b>	<b>2</b>
Moyenne générale /20	<b>7.31</b>	<b>7,25</b>
Moyenne des admis /20	<b>11.5</b>	-
	16 admis	1 admis

## **Exemples de sujets**

NB : tous les sujets sont introduits de la façon suivante :

***« Vous disposerez de vingt minutes pour faire chanter le texte polyphonique proposé par le sujet à un chœur à 3 voix mixtes.***

***Vous serez seul(e) à disposer de la partition. »***

## Exemple 1

Monteverdi, *Surgens Jesu*

### Surgens Jesu

Claudio Monteverdi

Musical score for Soprano, Alto, and Tenor parts. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is common time (C). The Soprano part begins with the lyrics "Sur - gens Je - su, Do - mi - nus no -". The Alto and Tenor parts have rests in the first two measures.

Musical score for Soprano, Alto, and Tenor parts, measures 5-8. The Soprano part continues with "ster, Do - mi - nus no - ster,". The Alto part has "su, Do - mi - nus no - ster, stans in". The Tenor part has "Sur - gens Je - su, Do - mi - nus".

Musical score for Soprano, Alto, and Tenor parts, measures 9-12. The Soprano part has "stans in me - di - o di - sci - pu - lo - rum su -". The Alto part has "me - di - o di - sci - pu - lo - rum suo -". The Tenor part has "no - ster,".

13

o - rum Di - xit : "Pax vo -  
 rum Di - xit : "Pax vo -  
 Di - xit : "Pax vo -

17

bis". Al - le - lu - ia, al - le - lu -  
 bis". Al - le - lu - ia, Al - le -  
 bis". Al - le - lu - ia, al - le - lu - ia,

21

- ia, al - le - lu - ia. etc.  
 lu - ia, al - le - lu - ia.  
 al - le - lu - ia.

**Traduction** : Notre Seigneur, Jésus ressuscité, se tenant au milieu de ses disciples dit : "La paix soit avec vous". Alleluia.

## Exemple 2

Praetorius, *Nu, Nu, Nu*

# NU, NU, NU

Adaptation française d'après  
le texte de Jean TURELLIER

Musique :  
Michael PRAETORIUS  
(1571 - 1621)

S. Nu<sup>(\*)</sup> nu, nu, nu, Chan -  
Nu, nu, nu, nu, nu

A. Nu<sup>(\*)</sup> nu, nu, nu, Chan - tez a - vec  
Nu, nu, nu, nu, nu schall und sich

H. Nu<sup>(\*)</sup> nu, nu, nu, Chan - tez a - vec nous. \_\_\_\_\_  
Nu, nu, nu, nu, nu schall und sich zu, \_\_\_\_\_

5  
-tez a - vec nous. \_\_\_\_\_ Chan - tez jo - li - ment \_\_\_\_\_  
schall und sich zu, \_\_\_\_\_ wat en Gsang is dat \_\_\_\_\_

nous. \_\_\_\_\_ Chan - tez jo - li - ment \_\_\_\_\_ et joy - eu - se -  
zu, \_\_\_\_\_ wat en Gsan is dat \_\_\_\_\_ und wie kann dat

Chan - tez jo - li - ment \_\_\_\_\_ et joy - eu - se - ment ! A -  
wat en Gsang is dat \_\_\_\_\_ und wie kann dat sin, drei

(\*) Prononcez "nou".

et joy-eu-se - ment! A - mis, chan-tons, chan-tons en ca -  
und wie kan dat sin, drei Stimm in ein, singt al - le nach

-ment! A - mis, chan-tons, chan-tons en ca - non \_\_\_\_\_  
sin, drei Stimm in ein, singt al - le nach mir, \_\_\_\_\_

-mis, chan-tons, chan-tons en ca - non. \_\_\_\_\_ Fa di don di-ri  
Stimm in ein, singt al - le nach mir, \_\_\_\_\_ Fa di don di-ri

-non \_\_\_\_\_ Fa di don di-ri don, don, don, Chantons tous ce joy-  
mir, \_\_\_\_\_ Fa di don di-ri don, don, don, lasst uns freu-en und

Fa di don di-ri don, don, don, Chantons tous ce joy - eux ca-non.  
Fa di don di-ri don, don, don, lasst uns freu-en und frö-lich sein,

don, don, don, Chantons tous ce joy-eux ca-non, la ri don, di-ri  
don, don, don, lasst uns freu-en und frö-lich sein, la ri don, di-ri

-eux ca-non la - ri don, di-ri don, don, don.  
frö-lich sein, la - ri don, di-ri don, don, don.

la - ri - don, di-ri don, don, don. Nu, nu, nu,  
la - ri - don, di-ri don, don, don. Nu, nu, nu,

don, don, don. Nu, nu, nu, Chan-  
don, don, don. Nu, nu, nu, nu, nu, nu, nu

### Exemple 3

Libbre Vermell de Montserrat

### *Mariam matrem virginem* (Libbre vermell de Montserrat, XIVe siècle)

Anonyme

Soprano  
Ma - ri - am, ma - trem vir - - - gi - nem At - to - - - li -

Alto  
Ma - ri - am, ma - - - trem vir - - - gi -

Basse  
Ma - ri - am, ma - - - trem vir - - - - - gi -

7  
S  
te Je - sum Chris - tum ex - to - - - li - te con -

A  
nem Je - sum con - -

B  
nem Je - - - seum con - - -

13  
S  
cor - di - ter. Ma - ri - a, se - cu - li a - si - - - lum, De -

A  
cor - - - di - ter Ma - ri - a a - si - lum,

B  
cor - di - ter Ma - ri - a, a - si - lum,

19  
S  
fen - de nos, Je - su tu - tum re - - fu - gi -

A  
De - fen - de nos, Je - - - - -

B  
De - fen - de nos, Je - - - - -

25

S  
um, Ex - au - di - nos. Iam es - tis vos to - ta - - li -

A  
su E - xau - di nos. Es - - - tis

B  
su E - xau - di nos. Es - - - tis

31

S  
ter Dif - fu - - - gi - um, to - tum mun -

A  
Dif - - - fu - - - gi - um, mun -

B  
Dif - - - fu - - - gi - um, mun - - -

36

S  
di con - fu - - - gi - um Re - a - - li - ter.

A  
di re - - - a - - - li - ter.

B  
di re - - - a - - - li - ter.

## Exemple 4

Marenzio, *Fuggiro*

# FUGGIRÒ

Luca MARENZIO  
(1553/54 - 1599)

Tactus =  $\frac{1}{2}$

UT 1 S. Fug - gi - rò Fug - gi - rò Fug - gi - rò

UT 2 A. Fug - gi - rò Fug - gi - rò Fug - gi - rò

B. Fug - gi - rò Fug - gi - rò Fug - gi - rò

tant'A - mo - re Che sce - me - rà l'ar - do - re,

tant'A - mo - re Che sce - me - rà l'ar - do - re,

tant'A - mo - re Che sce - me - rà l'ar - do - re,

Le fiam - m'e le ca - te -

Le fiam - m'e le ca - te -

Le fiam - m'e le ca - te -

Source : "Thesaurus harmonicus divini..." Liber tertius, fol. 52 ro.

EDITIONS A COEUR JOIE. «Les Passerelles» 24 avenue Joannès Masset.

-ne Che ten - go no que - st'al - ma in

-ne Che ten - go no que - st'al - - ma in

-ne Che ten - go -no que -st'al - - ma in

1.	2.
----	----

tan - te pe - ne. -ne.

tan - te pe - - - -ne. -ne.

tan - te pe - - - -ne. -ne.

2.  
Fuggirò, tanto, tanto  
Ch'è cessara il mio pianto  
Il nodo l'arco, el strale.  
Che tien quest' alma  
In doglia aspra, e mortale.

3.  
Fuggirò il forte lascio,  
E usciro d'impascio,  
Ne di fuggir mi pento,  
E se mar quest' ardor,  
Che nel cor sento.

4.  
Fuggirò dunque amore,  
Sci olto dal fiero ardore,  
E diro nel fuggire.  
Donna tu sei cagion  
Del mio martirei.

1. Je fuirai tellement Amour que diminueront l'ardeur, les flammes et les chaînes qui tiennent cette âme dans de telles peines.

2. Je fuirai loin, si loin que cesseront mes pleurs, le lien, l'arc et la flèche qui font souffrir mon âme d'une douleur profonde et mortelle.

3. Je fuirai la dure chaîne et je sortirai d'ennui ; et je ne me repends pas de m'enfuir et si jamais cette ardeur que je sens dans mon cœur.

4. Je fuirai donc l'amour, libre de cette cruelle ardeur, et je dirai en fuyant, madame, vous êtes la cause de mon martyre.

Derniers vers de la strophe 3 : texte incertain.

Exemple 5

D. VANGARDE et J. KLUGER, *Santa Maria de Guadalupe*

**SANTA MARIA DE GUADALOUPE**

Paroles et musique : D. Vangarde  
J. Kluger  
Harmonisation : G. Thiriet

Refrain

Sopranos  
San - ta Ma - ri - a de Gua - da - lou - pe

Altos  
San - ta Ma - ri - a,

Hommes  
Ô, San - ta Ma - ri - a, Ô, de Gua - da -

4  
San - ta Ma - ri - a San - ta Ma - ri - a  
San - ta Ma - ri - a San - ta, de Gua - da -  
lou - pe, Ô, San - ta Ma - ri - a Ô,

8  
Veil - lez sur nous, pro - té - gez - nous,  
lou - pe Ô, Veil - lez sur nous, sur nous, pro - té - gez -  
Ma - ri - a, Veil - lez sur nous, sur nous,

12  
San - ta Ma - ri - a de Gua - da - lou - pe.  
nous, San - ta de Gua - da - lou - pe.  
Ô, San - ta Ma - ri - a.

- 1 -

*Santa Maria*

16 1 Couplet

Le vent est tom - bé, O la mer s'est cal - mée, Le vent est tom - bé, O la mer s'est cal - mée, O

21

Le vent est tom - bé, O bé, les pê - cheurs sont ren - trés, les pê - cheurs sont ren - trés,

25

les homm's sont fa - ti - gués O da - voir tant lut - té, da - voir tant lut - té,

29 D.S.

ils ont tant pri - é, pri - é. San - ta Ma - té, O pri - é.

Santa Maria

34 2. Couplet

Le jour s'est levé, les bateaux sont rentrés, Le jour s'est levé,  
O les bateaux sont rentrés, O

39

Le jour s'est levé, O les hommes n'ont pas tout raconté,  
O les hommes n'ont pas tout raconté, O

43

la vie peut recommencer, O le soleil peut briller,  
O le soleil peut briller, O

47 D.S.

peut recommencer, o-hé, San-ta Ma-  
ria, la vie peut recommencer, o-hé, o-hé,  
le, O o-hé, hé.

Exemple 6

Serge Gainsbourg, *La recette de l'amour fou*

18

LA RECETTE DE L'AMOUR FOU

Paroles et musique : Serge GAINSBORG  
Harmonisation : Thierry MORIN

*♩ = 72 Ironiquement gracieux*

S.  
A.  
H.

D G D

Dans un bou - doir in - tro - dui - sez un cœur bien ten -  
Le se - cond soir fait's re - ve - nir ce cœur bien ten -  
Le len - de - main il ne tient qu'à vous d'ê - tre ten -

Dans un bou - doir in - tro - dui - sez un cœur bien ten - - - -  
soir fait's re - ve - nir ce cœur bien ten - - - -  
- main il ne tient qu'à vous d'ê - tre ten - - - -

Dans un bou - doir Un cœur bien  
Le se - cond soir fait's re - ve -  
Le len - de - main Soy - ez très

5 F#m Bm F#m

- dre Sur ca - na - pé lais - sez s'as - seoir et se dé - ten -  
- dre Fait's mi - jo - ter trois bons quarts d'heure à vous at - ten -  
- dre Ta - mi - sez tou - tes les lu - mièr's et sans at - ten -

- dre Sur ca - na - pé lais - sez s'as - seoir et se dé - ten - - - -  
- dre Fait's mi - jo - ter trois bons quarts d'heure à vous at - ten - - - -  
- dre Ta - mi - sez tou - tes les lu - mièr's et sans at - ten - - - -

- ten - - - dre Lais - sez s'as - seoir Et se dé -  
- nir Fait's mi - jo - ter A vous at -  
- ten - - - dre Ta - mi - sez les lu - mièr's Et sans at -

9 Em7 A7 F#m

- dre Ver - sez un' lar - me de por - to Et puis met - tez - vous au pia -  
- dre Et s'il n'est pas en - cor' par - ti Soy - ez - en sûr c'est qu'il est  
- dre Jou - ez la farc' du grand a - mour Di - tes "ja - mais", di - tes "tou -

- dre Ver - sez un' lar - me de por - to Et puis met - tez - vous au pia -  
- dre Et s'il n'est pas en - cor' par - ti Soy - ez - en sûr c'est qu'il est  
- dre Jou - ez la farc' du grand a - mour Di - tes "ja - mais", di - tes "tou -

- ten - dre Un' larm' de por - to Et vous, au  
- ten - dre S'il n'est pas par - ti Sûr c'est qu'il  
- ten - dre Jou - ez - lui l'a - mour Et di - tes

Le crochet [ ] signale la place de la mélodie (lead).



## Exemple 7

*Au trente et un du mois d'Août*

# Au trente et un du mois d'Août

Trois voix mixtes

Traditionnel

Harm: Le Poème Harmonique



Soprano  
Ténor  
Basse

Au trent' et un du mois d'a - out

Au trent' et un du mois d'a - out, au trent' et un du mois d'a - out. On vit ve -

Au trent' et un du mois d'a - out.

5

S  
T  
B

On vit ve - nir sous l'vent à nous u-ne fré - ga - te d'angle- nir sous l'vent à nous, on vit ve - nir sous l'vent à nous, u-ne fré - ga - te d'angle- On vit ve - nir sous l'vent à nous u-ne fré - ga - te d'angle-

10

S  
T  
B

ter - re qui fendait la mer z'et les flots - c'était pour at - ta-quer - Bor - deaux. ter - re qui fendait la mer z'et les flots, c'était pour at - ta-quer Bor - deaux. Buons un ter - re qui fendait la mer z'et les flots, c'était pour at - ta quer Bor - deaux.

© Ah que la guerre est folie  
Remerciements au Poème Harmonique pour la mise à disposition gracieuse de la partition

15

S Bu- vons un coup la la bu- vons en deux à la san- té des z' amou- reux, à la san- té du roi de France

T coup, la la bu- vons en deux, à la san- té des z' amou- reux, à la san- té du roi de

B Bu- vons en deux la la la la san- té des z' amou- reux à la san- té - du roi de

20

S Et Merd' pour le roi d'Angle- terre qui nous a dé- claré la guerre.

T Fran- ce. Et Merd' pour le roi d'Angle- terr' qui nous a dé- cla- ré - la guerre.

B Fran- ce. Et Merd' pour le roi d'Angle- ter' qui nous a déclaré la guerre.

1. Au trente et un du mois d'aouît,  
On vit venir sous vent à nous  
Une frégate d'Angleterre  
Qui fendait la mer-z-et les flots :  
C'était pour attaquer Bordeaux.

2. Le commandant du bâtiment  
Fit appeler son lieutenant :  
" Lieutenant, te sens-tu capable,  
Dis-moi te sens-tu-z-assez fort  
Pour prendre l'Anglais à son bord ?

3. Le lieutenant, fier-z-et hardi,  
Lui répondit : " Capitain-z-oui,  
Faites branlebas à l'équipage :  
Je vas hisser not'pavillon,  
Qui rest'ra haut, nous le jurons. "

4. Le maître donne un coup de sifflet  
Pour faire monter les deux bordées :  
Tout est paré pour l'abordage,  
Hardis gabiers, fiers matelots,  
Braves canoniers, mousses petiots.

5. Vire lof pour lof en arrivant :  
Je l'abordions par son avant ;  
A coups de hache et de grenade,  
De pique de sabre, de mousqueton,  
En trois-cinq-sec je l'arrimions.

6. Que dira-t-on du grand rafiôt,  
A Brest, à Londres et à Bordeaux,  
Qu'a laissé prendre son équipage  
Par un corsaire de dix canons ;  
Lui qu'en avait trente et six bons !

## Exemple 8

K.A. Zeidel / B. Biolay, *Jardin d'hiver*

### *Jardin d'hiver*

K.A. Zeidel / B. Biolay

(Arrgt : F. Pietton)

Moderato, tendre

Soprano  
Je voudrais du so-leil vert, des dentelles et des thé-ières,

Alto  
Je voudrais du so-leil vert, des dentelles et des thé-ières,

Basse

5  
S  
des pho-tos de bord de mer dans mon jar-din d'hi-ver.

A  
des pho-tos de bord de mer dans mon jar-din d'hi-ver.

B

9  
S  
Je voudrais de la lu-mière comm' en Nou-velle An-gle-terre

A  
Je voudrais de la lu-mière comm' en Nou-velle

B  
Je vou - - drais de la lu - - -

13  
S  
Je veux changer d'at-mos-phère dans mon jar-din d'hi-ver

A  
An-gle-terre Je veux changer d'at-mos-phère mon jar-din d'hi-

B  
mière dans mon jar - - - din, jar - din d'hi -

2

17

S Ta robe à fleurs sous la pluie de No-vembre

A ver. Ta robe à fleurs sous la pluie de No-vembre

B ver. Ta robe à fleurs sous la pluie de No -

21

S Mes mains qui courent J'n'en peux plus de t'at - tendre

A Mes mains qui courent de t'at - tendre

B vembre, Mes mains courent, je n'en peux plus de t'at -

25

S Les an - nées passent Qu'il est loin l'â - ge tendre

A Les an - - - nées passent Qu'il est loin l'â - ge tendre

B tendre Les an - nées pas - - - sent qu'il est loin l'â - ge

29

S Nul ne peut nous en - tendre

A Nul ne peut Nul ne peut nous en - tendre

B tendre Nul ne peut, nul ne peut nous en - tendre.

Exemple 9

Fred Ebb – John Kander, New-York, New-York

**New York, New York**

Medium Swing  $\text{♩} = \text{♩} \text{♩}$

**Intro**

**S**  
Dab dab doo (bi doo) dab dab doo (bi doo) dab dab doo (bi doo) dab

**M**  
Dab di doo dab di doo dab di doo dab doo bi dum dum

**1.** **B $\flat$ 7**

**2.** **E $\flat$**  **B $\flat$  sus** **B $\flat$ 7** **F7** **B $\flat$ 7**

**S**  
dab dab doo (bi doo) wha dab dab doo (bi doo) dab I wan-na

**M**  
dab, Start spread-in' the news, I'm leav-ing to day. I wan-na

**9** **E $\flat$ 6** **E $\flat$ m** **F7** **B $\flat$ 7** **E $\flat$**

**S**  
be a part of it, New York, New York. dab dab doo (bi doo)

**M**  
be a part of it, New York, New York. These vag-a-bond shoes

**14** **B $\flat$  sus** **B $\flat$ 7** **F7** **B $\flat$ 7** **E $\flat$ 6**

**S**  
wha, dab dab doo (bi doo) dab, and step a-round the heart of it

**M**  
are long-ing<sup>1</sup> to stray,<sup>2</sup> and step a-round the heart of it

**18** **S** **E $\flat$  maj7** **E $\flat$ 7** **A $\flat$ 6** **A $\flat$ m6** **E $\flat$  maj7**

**S**  
New York, New York. I wan-na wake up in a cit-y that does-n't sleep

**A**  
New York, New York. I want a cit-y that does-n't sleep

**M**  
New York, New York. I want a cit-y that does-n't sleep

**C!** 44 Carus 2.200

24 *Beim 2. Mal al*  $Gm^7$   $C^7(9)$   $Fm^7$   $Bb^7(13)$

to find I'm king of the hill, top of the heap.<sup>3</sup> My lit-tle town

to find I'm king of the hill, top of the heap.

to find I'm king top of the heap.

29  $Eb$   $Bb^{sus}$   $Bb^7$   $F^7$   $Bb^7$   $Eb^6$

blues are melt-ing a - way, I'll make a brand new start of it

dab dab doo wha dab dab doo dab, I'll make a brand new start of it

dab dab doo bi doo wha dab dab doo bi doo dab

35  $Ebmaj^7$   $Bbm^7$   $Eb^7$   $A^6/9$   $Fm^7/b5$

in old New York. If I can make it there, I'll make it

39  $E^b/B^b$   $C^7(b9)$   $Bb^o$   $Fm/A^b$   $Gm$   $Fm^7$   $Gm^7$   $A^b$   $A^b/B^b$   $Eb$

an - y - where, it's up to you, New York, New York,

you New York, New York dab doo bi doo

44  $Bb^{sus}$   $Bb^7$   $F^7$   $Bb^7$   $Eb^6$  *D.S. al*

New York. I wan - na be a part of it,

dab dab doo bi doo dab dab doo bi doo dab

48 *Gm<sup>7</sup>* *C<sup>7</sup>(9)* *G#m<sup>7</sup>* *H<sup>7</sup>* *molto rit.*

king of the hill, head of the list, cream of the crop at the top of the heap. My lit-tle town

king of the hill and the cream of the crop at the top of the heap. My lit-tle town

53 **a tempo (Slow Swing)** *E* *H<sup>9</sup>* *H<sup>7</sup>* *F#<sup>7</sup>H<sup>7</sup>* *E<sup>6</sup>*

blues are melt-ing a - way. I'll make a brand new start of it

My lit-tle town blues are melt-ing a - way. I'll make a brand new start of it

blues di doo dab di doo dab di doo dab

58 *E<sup>maj7</sup>* *Hm<sup>7</sup>* *E<sup>7</sup>* *A<sup>6/9</sup>* *F#m<sup>7/5</sup>*

in old New York. If I can make it there, I'll make it

63 *E/H* *C#<sup>7</sup>* *H<sup>o</sup>* *F#m/A* *G#m<sup>7</sup>* *F#m<sup>7</sup>* *G#m<sup>7</sup>* *A* *A/H*

an - y - where, - come on, come through, New York, New

an - y - where, - come on, come through, New York, New

67 *E* *F#<sup>6/9</sup>* *E<sup>6/9</sup>*

York, dab doo bi doo dab dab doo bi doo dab, New York, -

York, di doo dab di doo dab, New York, -

Text: Fred Ebb (1933–2004) / Musik: John Kander (\*1927) / Arr.: Helmut Lörscher (\*1957)

<sup>1</sup> to be longing for = sich sehnen nach <sup>2</sup> to stray = vagabundieren <sup>3</sup> heap = der Haufen

Musiziervorschlag für Playback: Chorstart T. 4, 2. Klammer

# Exemple 10

Seymour Simons - Gerald Marks, *All of me*

## All of me

S  
A  
M  
Instr. bass

6  
11  
17

C E7 A7  
Dm E7  
Am D7 G7  
C E7 A7

All of me, why not take all of me, can't you see  
All of me, why not all of me, can't you see  
I'm no good with-out you? Take my lips, I want to  
lose them, take my arms, I'll nev-er use them. Oh,  
du du du du du. take my arms, I'll nev-er use them,  
your good-bye, left me with eyes that cry, how can I

8

Carus 2.200

22

go on dear, with-out you? You took the part that

go on with-out you? Uh ah

(8)

27

once was my heart, so why not take all of me?

uh ah, why not take all of me? Du du.

(8)

33 Scat

Jab du-ab du - ab du-a, wab ba ba da ba ba - ba, jab du-ab du - ab du-a,

(8)

39

wab ba ba, jam ba da ba du-a, jam ba da ba du-a,

(8)

45

wab ba ba da ba da, wab ba ba da ba da, me. So why not take all of me?

(8)

Text und Musik: Seymour Simons (1896-1949) / Gerald Marks (1900-1997) / Arr.: Erling Kullberg (\*1945)

Verlag: Carus 2.200

## Exemple 11

Negro Spiritual, *My Lord, what a morning*

### *My Lord, what a morning*

Negro Spiritual

The musical score is written for Soprano (S), Alto (A), and Bass (B) voices. It is in the key of D major (two sharps) and common time (C). The score is divided into four systems, each with a measure number at the beginning.

**System 1 (Measures 1-4):**  
Soprano: My Lord what a mor - ning My Lord what a mor - ning  
Alto: My Lord what a mor - ning O My Lord what a mor - ning  
Basse: My Lord what a mor - ning My Lord what a mor - ning O

**System 2 (Measures 5-8):**  
S: My Lord what a mor - ning when the stars be - gin to fall. You'll  
A: My Lord what a mor - ning when the stars be - gin to fall.  
B: my Lord what a mor - ning when the stars fall.

**System 3 (Measures 9-12):**  
S: hear the trum - pet sound to wake the na - tions un - der - ground  
A: O my Lord, my Lord, my Lord,  
B: O my Lord, my Lord, my Lord, O

**System 4 (Measures 13-16):**  
S: Loo - king to my God's right hand When the stars be - gin to fall.  
A: Loo - king to my God's right hand When the stars be - gin to fall.  
B: when the stars be - - gin to fall.

**Exemple 12**  
Gila Aldema, *Shalom Aleichem*

# Shalom aleichem

arrangement :  
Gil ALDEMA

The musical score is written in 4/4 time and consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff with treble and bass clefs). The lyrics are written below the notes.

**System 1:**

Vocal: Sha-lom a-lei - chem ma la-chei ha - sha - lom ma la-chei e - lion

Piano (Right): Sha-lom a-lei - chem ma la-chei ha-sha - lom ma la - chei e - lion e - lion

Piano (Left): Sha-lom a-lei - chem ma la-chei a - sha - lom ma la-chei e - lion e - lion

**System 2 (Measures 5-8):**

Vocal: mi - me-lech mal - chei ha - me la chim ha - ka - dosh ba - ruch hu

Piano (Right): mi - me - lech ha - me la chim ha - ka - dosh ba-ruch hu

Piano (Left): mi - me - lech ha - me la chim ha - ka - dosh ba-ruch hu Bo - a -

**System 3 (Measures 9-12):**

Vocal: Bo - a-chem le-sha - lom ma la-chei e - sha - lom ma la-chei e - lion

Piano (Right): Bo - a-chem le-sha - lom ma la - chei e - sha - lom ma la - chei e - lion

Piano (Left): chem le - sha - lom ma la-chei e - sha - lom ma la-chei e - lion mi -

13 mi - me - lech mal - chei ha - me - la - chim ha - ka - dosh ba - ruch hu

13 mi - me - lech mal - chei ha - me - la - chim ha - ka - dosh ba - ruch hu Bo - a -

13 me - lech mal - chei ha - me - la - chim ha - ka - dosh ba - ruch hu Bo - a

17 ha

17 hu

17 hu

Traduction :  
 Paix à vous, Eternel qui pardonne  
 Que sa Sainteté nous bénisse  
 Tu nous donnes la paix.

Cette prière est chantée le vendredi soir, au retour de la synagogue.

prononciation :  
 CH se prononce comme le "ch" allemand.

**Exemple 13**  
*The foggy dew*

*The foggy dew*

Trad. irlandais

Soprano  
 As down the glen one Eas - ter morn, to a ci - ty fair rode

Alto  
 As down the glen one Eas - ter morn, to a ci - ty fair rode

Basse  
 O O to a ci - ty fair rode

5  
 S I. There ar - med lines of mar - ching men in squa - drons passed me  
 A I. There ar - med lines of mar - ching men in squa - drons passed me  
 B I. O O in squa - drons passed me

9  
 S by. No pipes did hum, no bat - tle drum, did sound its loud tat - too. But the  
 A by. No pipes did hum, no bat - tle drum, did sound its loud tat - too. But the  
 B by. No pipes did hum, no bat - tle drum, did sound its loud tat - too. But the

14  
 S An - ge - lus bell o'er the Li - fey swell, rang out in the fog - gy dew.  
 A An - ge - lus bell o'er the Li - fey swell, rang out in the fog - gy dew.  
 B An - ge - lus bell o'er the Li - fey swell, rang out in the fog - gy dew.

## Exemple 14

Semha - Philippe ROSE, *Hiéroglyphes*

# Hieroglyphes

Semha/Ph.Rose

The musical score is written for Soprano (S), Alto (A), and Baritone (B) voices. It is in the key of B-flat major (two flats) and 4/4 time. The first system (measures 1-3) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are: "Dé - chif - frer l'in - vi - si - ble et cher - cher à voir". The second system (measures 4-6) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The lyrics are: "l'in-com-pré-hen-si - ble, ré - flé - chir comme d'un mi - roir sans tain". The third system (measures 7-9) features a forte (*f*) dynamic. The lyrics are: "l'in - con-nu im - pas - si - ble, ap-pren-dre le fu-tur à tra-vers le feu sous la".

Soprano  
*mf* Dé - chif - frer l'in - vi - si - ble et cher - cher à voir

Alto  
*mf* Dé - chif - frer l'in - vi - si - ble et cher - cher à voir

Baritone  
*mf* Dé - chif - frer - l'in - vi - si - ble et cher - cher

4  
S  
l'in-com-pré-hen-si - ble, ré - flé - chir comme d'un mi - roir sans tain

A  
l'in-com-pré-hen-si - ble ré - flé - chir - comme d'un - - mi - roir sans tain

B  
l'in-com-pré-hen-si - ble ré - flé - chir comme d'un mi - roir

7  
S  
l'in - con - nu im - pas - si - ble, *f* ap-pren-dre le fu-tur à tra-vers le feu sous la

A  
l'in - con-nu im - pas - si - ble *f* le fu-tur le feu sous la

B  
l'in-con-nu - im - pas - si - ble *f* le feu sous la

©2010

11

S  
gla - ce - de la mé - moire. Dé - cou - vrir au - ris - que de la bles - su - re,

A  
gla - ce de la mé - moire. Dé - cou - vrir, l'es - pa - ce clos

B  
gla - ce de la mé - moire. Dé - cou - vrir l'es - pa - ce clos, l'es -

15

S  
l'es - pa - ce clos du si - len - ce im - mo - bi - le, per - dre les re - pè - res

A  
du si - len - ce im - mo - bi - le, per - dre les re -

B  
pa - ce du si - len - ce im - mo - bi - le per - dre les re - pè - res

19

S  
pour - sui - vre la quê - te en - tê - tan - te de la vé - ri - té suc -

A  
pères sui - vre la quê - te en - tê - tan - te de la vé - ri - té suc -

B  
pour - sui - vre la quê - te la quête en - tê - tan - te de la vé - ri -

23

S cincte et vio-len - te. suc - cincte et vio-len - - - te *f* Mar - - - cher dans

A cincte et vio - len - te vi-o - len - te *f* Mar - cher dans le noir en

B té suc - cinc te et vio - len - te. *f* Mar-cher dans le noir

27

S le noir dou - lou-reux et brû-lant per - sé - vé -

A se co - gnant aux murs dou-lou-reux et brû-lants de la per-sé-vé-ran - ce obs-

B en se co-gnant auxmurs dou-lou-reux et brû-lant de la per-sé-vé-rence ce obs-

31

S ran - ce *pp* l'in - di - ci - ble. *mf* Ne pas pren-dre le

A ti - née à com-pren - dre *pp* l'in - di - ci - ble. *mf* Ne pas pren - dre

B ti - née à com-pren - dre *pp* l'in - di - ci - ble. *mf* Ne pas pren - dre le

35

S  
 temps - - - mar - cher en - core jus - qu'au souf - fle rom - pu

A  
 le - temps mar - cher en - core jus - qu'au souf - fle rom - pu

B  
 temps mar - cher en - core jus - qu'au souf - fle rom - pu

38

S  
 par - cou - rir l'es - poir d'un de - main é - clai - ré par la lu - eur fra -

A  
 par - cou - rir - l'es - poir - - - é - clai - ré par la lu - eur

B  
 par - cou - rir l'es - poir é - clai - ré par - la - - - lu - eur fra -

41

S  
*rit.* gi - le *pp* mais cons - tan - te de l'im - pré - vu.

A  
*rit.* la - lu - eur fra - gi - le *pp* mais cons - tan - te de l'im - pré - vu.

B  
*rit.* gi - - - - *pp* le

## Bilan statistique de l'admission

### ➤ Concours public

Nombre de candidats admissibles : 36  
Nombre de candidats non éliminés : 36 Soit: 100 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire  
(AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, VA, FA, 00.00)

Nombre de candidats admis sur liste principale : 16 Soit: 44 % des non éliminés.  
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0 Soit: 0 % des non éliminés.  
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

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

Moyenne des candidats non éliminés : 70.67 (soit une moyenne de : 11.78/20)  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 86.1 (soit une moyenne de : 14.35/20)  
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/20)  
Moyenne des candidats admis titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

#### *Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission*

Moyenne des candidats non éliminés : 39.46 (soit une moyenne de : 7.89/20)  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 54.63 (soit une moyenne de : 10.93/20)  
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/20)  
Moyenne des candidats admis à titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

#### *Rappel*

Nombre de postes : 16  
Barre de la liste principale : 72.86 (soit un total de : 12.14/20)  
Barre de la liste complémentaire : 0 (soit un total de : 0/20)

(Total des coefficients : 6 dont admissibilité : 1 admission : 5)

➤ **Concours privé**

Nombre de candidats admissibles : 5  
Nombre de candidats non éliminés : 4 Soit: 80 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire  
(AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, VA, FA, 00.00)

Nombre de candidats admis sur liste principale : 1 Soit: 25 % des non éliminés.  
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0 Soit: 0 % des non éliminés.  
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

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

Moyenne des candidats non éliminés : 84.9 (soit une moyenne de : 14.15/20)  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 111.71 (soit une moyenne de : 18.62/20)  
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/20)  
Moyenne des candidats admis titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

**Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission**

Moyenne des candidats non éliminés : 39.75 (soit une moyenne de : 7.95/20)  
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 75 (soit une moyenne de : 15/20)  
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/20)  
Moyenne des candidats admis à titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

**Rappel**

Nombre de postes : 1  
Barre de la liste principale : 111.71 (soit un total de : 18.62/20)  
Barre de la liste complémentaire : 0 (soit un total de : 0/20)

(Total des coefficients : 6 dont admissibilité : 1 admission : 5)