

## Concours général des lycées

---

# Rapport de jury Éducation musicale session 2010

## Classes de première et terminale

Rapport de Vincent MAESTRACCI, Inspecteur général de l'éducation nationale, Doyen de groupe ,  
Président du jury

Février 2011

## RAPPORT DU JURY

---

### Éléments statistiques

Sur 79 candidats inscrits, 67 ont effectivement composé (12 absents).

La moyenne générale des 67 copies est de 6,8 sur 20. Cette faible moyenne générale s'explique par 18 copies recueillant chacune une note très faible.

Par leur qualité, neuf compositions se distinguent de l'ensemble des copies. De ce fait, le jury a proposé trois prix (1<sup>er</sup>, 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup>), deux accessits et quatre mentions.

### Remarques générales

Le jury n'a pu que regretter :

- le faible niveau de certaines copies ;
- le fréquent manque de soin apporté à la présentation et à l'orthographe (même dans de bonnes copies) ;
- la mauvaise gestion du temps ; dans certains cas, les premières questions étaient traitées de façon satisfaisante, mais la dernière apparaissait comme ayant été purement et simplement oubliée.

Le jury a particulièrement apprécié :

- les dissertations construites selon un plan cohérent ;
- les devoirs qui, après avoir clairement posé une problématique, apportent des éléments de réponses étayés d'exemples pertinents.

### **Remarques sur la partie I : commentaire de 3 fragments de partition (sans écoute)**

Il semble utile de rappeler aux candidats que, comme il est indiqué dans la question, les réponses ne doivent pas excéder cinq lignes par partition (et non cinq pages !). Il faut cibler les caractéristiques liées au style et à l'époque et non pas dresser un catalogue exhaustif des éléments musicaux. La concision, l'efficacité et la pertinence doivent donc être ici les cadres de travail des candidats. En outre, un vocabulaire d'analyse musicale précis doit impérativement être utilisé.

Lorsque le candidat reconnaît et identifie l'œuvre et son compositeur, il omet fréquemment de présenter la démarche déductive qui lui permet d'atteindre ce but au départ d'un relevé de caractéristiques musicales. Il est ainsi toujours préférable de mener le commentaire en faisant abstraction de l'éventuelle reconnaissance immédiate de l'œuvre, puis de conclure son commentaire par l'identification de l'époque, de l'origine, du style, voire de l'œuvre et du compositeur.

## **Remarques sur la partie II : analyse musicale à partir d'un questionnaire sur un 4ème fragment de partition (avec écoute)**

C'est la partie qui a posé le plus problème aux candidats, trahissant des lacunes importantes dans l'analyse musicale ainsi qu'un manque de repères dans l'histoire de la musique et des arts.

Si la structure de la pièce a été plutôt bien identifiée, l'analyse des différences d'écriture des deux passages indiqués et les questions faisant appel à la culture des candidats ont posé davantage de problèmes.

Concernant la question A, les réponses apportées ne faisaient pas suffisamment apparaître la structure de la pièce, les candidats s'égarant souvent à propos d'indices secondaires s'empêchant alors de « dégager » la structure globale de la pièce.

Concernant la question C, le jury a valorisé les productions dans lesquelles le candidat a pris soin de :

- réfléchir de manière distanciée afin de formuler des réponses embrassant des points de vue différents plutôt qu'un seul ;
- expliciter une approche critique de la notion de « musique de chambre avec voix principale ».

## **Remarques sur la partie III : dissertation**

Le candidat doit veiller à mieux gérer le temps imparti en répartissant les 5 heures convenablement sur les 3 parties de l'épreuve et tout particulièrement en se gardant suffisamment de temps pour la partie dissertation.

Tout argument doit être illustré par un exemple musical. Ce dernier ne doit pas se limiter à la simple citation d'une œuvre et de son compositeur mais doit éclairer le propos par une (des) caractéristique(s) musicale(s) précise(s).

Les exemples doivent être diversifiés et ne pas se limiter à ceux issus de l'œuvre à laquelle le sujet fait référence ; cependant un « catalogue » d'exemples peu ou pas rattachés au sujet est à proscrire.

Il est indispensable que tous les termes et notions utilisés par le candidat soient parfaitement maîtrisés dans leur utilisation.

Le candidat doit éviter l'écueil du récit d'une histoire de la musique chronologique et nécessairement condensée ne laissant pas la problématique du sujet au centre du propos.

Le jury a apprécié que de rares candidats soulèvent d'autres questions, induites par le sujet mais non explicites, leur donnant ainsi l'occasion d'élargir leur champ de réflexion.

## **Conclusion générale**

Tout candidat au concours général de musique doit être capable de lire une partition d'orchestre, de l'analyser à l'aide des outils techniques appropriés afin d'en dégager la structure, d'en étudier l'écriture harmonique et l'orchestration pour, enfin, la replacer dans son contexte historique et artistique. Le jury encourage les professeurs de musique à bien cerner ces exigences qui soulignent la spécificité de l'épreuve avant de présenter leurs élèves.

Le jury tient à rappeler que le concours général des lycées est un concours d'excellence et qu'à ce titre, les candidats doivent disposer d'un bagage technique et culturel leur permettant d'affronter les difficultés d'un sujet exigeant sur ces deux domaines.

C'est en ce sens que certaines productions ont été récompensées. Elles témoignent d'une fréquentation sensible et réfléchie des œuvres ; le jury se réjouit de pouvoir ainsi encourager les lycéens à écouter beaucoup de musiques choisies dans la diversité des styles, des esthétiques, des périodes historiques et des origines culturelles.

## Sujet 2010 – Éléments de corrigé

Rappel : l'épreuve repose sur un questionnaire comportant 3 parties :

- **Partie I** : commentaire de 3 fragments de partition (sans écoute)
- **Partie II** : analyse musicale à partir d'un questionnaire sur un 4<sup>ème</sup> fragment de partition (avec écoute)
- **Partie III** : histoire de la musique (dissertation)

### Partie I :

« En cinq lignes au maximum pour chacun d'eux, identifiez les caractéristiques qui vous permettront de situer les trois fragments suivants dans l'histoire de la musique. »

*Chaque fragment est noté sur 20*

**Fragment n°1 (partition)** Luciano BERIO – *Cries of London*, for eight voices (1974-1976)

- Placement des chiffres des mesures au dessus des portées
- Langage : changements incessants de mesures, mesures irrégulières (mélange de division binaire ou ternaire du temps), frottements harmoniques, prégnance de l'intervalle de quarte, modalité et chromatisme, harmonie non conventionnelle, conduite mélodique hors langage tonal.
- Musique savante avec intégration d'éléments populaires (indication au début de la partition et mélodie de l'alto).

**Fragment n°2 (partition)** François COUPERIN – *Allemande*, extrait de *L'Auguste* (1<sup>er</sup> Ordre pour clavecin)

- Titre : « Allemande », soit la première pièce de la Suite de danses à l'époque baroque (ou deuxième s'il y a un « Prélude »), ici pour clavecin.
- Forme binaire classique mais sans carrure.
- Écriture : agréments (de préférence à « ornements ») caractéristiques de l'école française : pincé ou mordant, tremblement ou trille, fusée, port de voix, tour de gosier, arpègement, etc.
- Identification du pays par le titre, le rythme pointé, les fusées, les nombreux agréments, l'aspect déclamatoire typiquement français.
- Conclusion : 17<sup>e</sup>, début d'une suite de danse française pour clavecin.

**Fragment n°3 (partition)** Richard WAGNER – *Prélude*, extrait de *Das Rheingold* (L'Or du Rhin)

- Formation instrumentale très importante : grand orchestre symphonique, chargé en cuivres (noter particulièrement les 8 cors), avec la présence d'instruments « rares » (contrebasson, clarinette basse notamment).
- Le discours musical est assez statique : pédale de *mi* bémol (puis *si* bémol), thème fondé sur l'arpège de *mi* bémol majeur se répandant à travers tous les pupitres. Cela laisse à penser que l'on est au début d'une œuvre que l'on peut supposer « imposante ».
- La taille et la nature de la formation, les indications en allemand, la présence des nombreux cors (instrument romantique allemand par excellence) sont divers indices de l'époque et du

pays (Allemagne, deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, mais les noms de Bruckner ou Mahler sont aussi envisageables).

## Partie II – Analyse musicale

**Fragment n°4** Maurice RAVEL – « Nahandove » – Extrait de *Chansons madécasses* (1925-1926) (*madécasses : de Madagascar*)

**Question A :** « Dégagez la structure de cette pièce. Montrez alors, à l'aide d'exemples précis, comment Ravel utilise l'écriture musicale pour installer des atmosphères contrastées au service d'un enjeu poétique. » [5 points]

### Structure

- Partie 1 : mesures 1 à 19
- Partie 2 : mesures 19 (avec tuilage) jusqu'à 44
- Partie 3 : mesures 45 à 74
- Partie 4 : mesures 75 à 84

### Éléments structurant la composition

- **Partie 1 :**
  - Le texte : l'attente de Nahandove (Nahandove est absente)
  - Formation : duo (uniquement violoncelle et chant)
  - Unité d'écriture, contrepoint à 2 voix
  - Caractère modal
- **Partie 2 : mesures 19 (avec tuilage) à 44**
  - Le texte : tout change avec l'arrivée de Nahandove
  - Mesures 19 à 34 : progression sonore et dramatique, densification de l'écriture et de la formation (l'action commence)
  - Mesures 34 (avec tuilage) à 44 : retour progressif d'éléments de la partie 1
- **Partie 3 : mesures 45 à 74**
  - Le texte : dialogue amoureux
  - Changements : armure, formation (tutti, ottavino)
  - Diversité de l'écriture polyphonique et rythmique
  - Atmosphère modifiée à la mesure 53
- **Partie 4 : mesures 75 à 84**
  - « Coda »
  - Écriture vocale différente
  - Écriture de plus en plus dépouillée
  - Formation qui rappelle le début

**Question B : « Comparez les mesures 1 à 8 et les mesures 26 à 33 et montrez comment Ravel diversifie son langage musical. Vous illustrerez votre réponse en identifiant les procédés d'écriture et la nature des accords employés. » [4 points]**

Mesures 1 à 8	Mesures 26 à 33
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Écriture horizontale, contrapuntique</li> <li>- Écriture à 2 voix</li> <li>- Mouvement parallèle en 4<sup>te</sup> ou 5<sup>te</sup> (intervalle dur)</li> <li>- Notion d'accord quasi inexistante</li> <li>- Couleur modale, ambiguïté (pas de mode précis), couleur pentatonique, fréquence de l'intervalle de 4<sup>te</sup>.</li> <li>- Nuances, pulsation...</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Écriture verticale (à partir de 28) polyrythmie particulière, élaborée (en particulier avec le balancement du piano...)</li> <li>- Écriture à 4 voix</li> <li>- Enchaînement de 7<sup>e</sup> (ou 9<sup>e</sup>) parallèles</li> <li>- Véritable texture harmonique</li> <li>- Tonalité émancipée : sentiment tonal (polarisation sur do à la basse) avec enrichissement, coloration par les 7<sup>e</sup>, 9<sup>e</sup>, appoggiatures du mi</li> <li>- Nuances, pulsation...</li> </ul>

Nature des accords employés : 7<sup>e</sup> (ou 9<sup>e</sup>)

**Question C : « De votre point de vue, cette œuvre peut-elle être considérée comme de la *musique de chambre avec voix principale* ? Quelle place vous semble-t-elle occuper au sein de la tradition de la Mélodie française ?**

**Vous adosserez vos réponses à votre analyse de *Nahandove* et à des œuvres précises dont vous citerez, autant que de besoin, certains éléments caractéristiques. » [6 points]**

**Musique de chambre pour voix principale ?**

- **Oui :**
  - Du fait de la nomenclature instrumentale (Trio instrumental avec voix).
  - La voix porte le texte duquel découle toute l'écriture de la pièce.
- **Non :**
  - Les 3 voix instrumentales font jeu égal.
  - La voix n'est pas accompagnée : elle est intégrée à la texture. Seul le texte lui donne un positionnement et un statut particulier.

Remarque : la question appelait une réflexion contradictoire argumentée.

**Place au sein de la tradition de la Mélodie française ? :**

- **Dans la tradition :**
  - Rapport texte/musique
  - Écriture vocale syllabique
  - D'autres exemples de mélodies pour voix et petit ensemble instrumental : *La Chanson perpétuelle* de Chausson, *Le Rossignol* de Delibes...
  - Exotisme du sujet
- **Non traditionnelle :**
  - Voix intégrée dans la texture globale et non « accompagnée » par les instruments
  - Structure complexe
  - Rôle relativement réduit du piano
  - Traitement de la voix plus proche du récitatif que de l'air
  - Choix du texte (iconoclaste, provocateur)
  - Nature « originale » de la formation instrumentale utilisée

**Question D : « Selon vous, quels éléments (harmoniques, mélodiques, rythmiques, etc.) peuvent ou non permettre de rapprocher cette pièce d'autres œuvres de musique savante à caractère populaire composées à la fin du 19<sup>ème</sup> siècle et au début du siècle suivant ? Vous développerez votre réponse en vous appuyant sur des exemples précis, certains relevant de la partition de *Nahandove*, d'autres d'œuvres de votre choix. » [5 points]**

Éléments caractéristiques de la musique populaire	Éléments caractéristiques de la musique savante
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Couleur modale</li> <li>- Certains passages évoquant la danse</li> <li>- Evocation d'un bourdon, d'un ostinato</li> <li>- Intervalles de quarts, quintes parallèles</li> <li>- Aspect « trivial » du texte, valeur poétique modeste</li> <li>- Répétition d'un motif telle une ritournelle</li> <li>- Pièce courte</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Écriture savante du point de vue de l'harmonie et du contrepoint, développement motivique</li> <li>- Pas de clichés populaires distincts (apparemment rien de malgache)</li> <li>- Métrique irrégulière</li> <li>- Succession d'atmosphères contrastées</li> </ul>

### **Partie III : histoire de la musique (dissertation)**

**[Dans des propos tenus en 1915 au sujet de Felipe Pedrell, Manuel de Falla a dit : « Je ne suis en désaccord avec mon maître qu'au sujet de l'utilisation des chants populaires. Lui pense qu'il faut les utiliser tels quels ; moi, qu'ils ne peuvent servir que comme base d'inspiration. ». Commentez ces points de vue en vous appuyant sur *Nahandove* de Ravel et sur d'autres exemples de votre choix. ] [20 points]**

Il convient tout d'abord de s'interroger sur la validité du point de vue de Pedrell et de ses mots : « tels quels ». La position de Pedrell n'a souvent été comprise que dans un sens restrictif de conservation d'un patrimoine. Cette position radicale est-elle acceptable pour un artiste ? S'agit-il pour lui de transmettre un héritage ou de créer ?

Le candidat pouvait questionner la pertinence de cette démarche en la confrontant avec d'autres approches moins extrêmes - ou divergentes - adoptées par les compositeurs du 19<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours, toujours en s'appuyant sur des exemples précis.

Il ne pouvait être question de prendre parti pour l'une des deux affirmations ou de porter des jugements de valeur sur telle manière d'intégrer des caractéristiques populaires, mais plutôt de chercher à garder un regard objectif, afin de montrer le caractère innovant de certaines démarches.

La description des différents degrés d'utilisation de la musique populaire, depuis la simple citation jusqu'au folklore imaginaire, pouvait aussi donner lieu à un questionnement sur les nombreuses motivations amenant les compositeurs à s'inspirer de musiques populaires : point de départ d'une composition polyphonique savante, thème de base pour des variations, renouvellement du langage harmonique, création d'un langage propre, etc.

Il semble aussi important de replacer ces différentes positions dans le contexte général de l'histoire de la musique en développant différents aspects de l'apport populaire à chaque époque.

Le candidat pouvait également s'interroger sur le positionnement qu'adopte Ravel dans *Nahandove*.

Dans tous les cas, il ne fallait pas perdre de vue que cette rencontre populaire/savant ne reste qu'un moyen choisi par le compositeur pour servir son art.