



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE
ET DE LA JEUNESSE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation interne

Section : Musique

Session 2023

Rapport de jury présenté par : M. Vincent MAESTRACCI, inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche

Sommaire

Préambule	3
Epreuve de culture musicale et artistique (CMA)	6
Épreuve d'arrangement	15
Épreuve de commentaire	21
Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves d'admissibilité	30
Épreuve de leçon	32
Epreuve de direction de chœur	42
Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves d'admission et bilan du concours	52

Préambule

Comme les années précédentes, la session 2023 de l'agrégation interne de musique proposait 15 postes pour le concours public et 1 poste pour le concours privé. Pour le concours public, le nombre d'inscrits était en légère baisse par rapport à l'année précédente (171 pour 182) ce qui a mécaniquement amené un nombre de présents aux épreuves d'admissibilité plus faible (111 pour 126). Cependant, le taux de présents/inscrits au concours public est resté satisfaisant en s'élevant à 63,07%. Pour le concours privé, 17 candidats sur les 23 inscrits étaient présents aux épreuves d'admissibilité soit un taux de présents/inscrits de 73,91%.

Les trois épreuves d'admissibilité ont donné des résultats globalement satisfaisants avec une moyenne des admissibles plus qu'honorable (10,74 public et 10,82 privé) et des barres d'admissibilité (9,27/20 public et 9,80/20 privé) qui permettaient d'aborder sereinement les épreuves d'admission sans craindre de ne pouvoir pourvoir tous les postes ouverts. Ces trois épreuves demandant aux candidats de développer une réflexion en lien avec des situations pédagogiques en lycée, le jury a pu apprécier une préparation des candidats intégrant davantage cette exigence, sachant s'appuyer opportunément, à défaut d'une expérience pédagogique en lycée, sur une pratique pédagogique entraînée comme sur la connaissance des programmes d'enseignement à ce niveau et des documents d'accompagnement qui les éclairent.

Les épreuves d'admission voyaient la mise en œuvre, pour la première session du concours, d'une nouvelle épreuve de direction de chœur où les candidats n'avaient plus à préparer un sujet proposé par le jury pendant une mise en loge avant l'épreuve mais proposaient au jury un ensemble de cinq pièces de leur choix qu'ils devaient parfaitement maîtriser en vue de faire apprendre et interpréter l'un d'entre elles à l'excellent chœur mis à leur disposition. Cette nouvelle épreuve a tenu toutes ses promesses, certains candidats témoignant d'une très solide maîtrise du corpus qu'ils avaient proposé et dominant aussi bien l'apprentissage que l'interprétation de l'œuvre choisie par le jury lorsque d'autres, faute d'une préparation suffisante, se retrouvaient très rapidement en difficulté et ne pouvaient parvenir à aboutir leur projet dans des proportions significatives et artistiquement convaincantes. Si cette épreuve est opportunément discriminante, c'est qu'elle est aussi un juste miroir de la qualité et du sérieux de la préparation à l'épreuve comme de la maîtrise des divers gestes professionnels qui font la qualité d'une direction de chœur (techniques d'apprentissage, gestique de direction, engagement du corps dans l'espace, qualité des modèles, etc.). Nous engageons vivement les candidats des prochaines sessions à prendre toute la mesure des attentes du jury à cet égard et, en conséquence, à ne pas attendre les résultats de l'admissibilité pour s'y préparer !

Contrairement aux exigences de l'épreuve de leçon de l'agrégation externe, la leçon de l'agrégation interne attend du candidat, outre « l'analyse et la mise en relation de plusieurs documents identifiés et de natures diverses présentés par le sujet », qu'il « identifie les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents. » Ce deuxième aspect de l'épreuve spécifie fortement la nature du concours, celui-ci s'adressant à des pédagogues expérimentés qui ont ainsi la possibilité de mobiliser leur expérience pour nourrir cette dimension de l'épreuve. Celle-ci ne peut en effet être négligée, son traitement étant encore trop souvent relégué par de nombreux candidats en toute fin d'exposé comme une figure obligée qui apparaît alors déconnectée de la réflexion qui a précédé. Les attendus réglementaires restent modestes : il ne s'agit pas d'exposer tous les aspects d'une séquence en classe avec des élèves à quelque niveau que ce soit – au risque alors d'une illusion pédagogique hors-sol car une épreuve de leçon n'est pas une salle de classe et une commission de jury de quatre membres n'est pas un groupe d'une vingtaine d'élèves ! -, mais bien d'identifier des « connaissances et compétences » dont l'acquisition par des élèves pourrait être nourrie par les documents proposés par le sujet.

Le présent rapport traite successivement des différentes épreuves. Le lecteur et les futurs candidats y trouveront, outre des observations relatives au traitement des sujets de cette session 2023, de nombreux conseils qui, s'ajoutant à ceux portés par les rapports des sessions précédentes, doivent permettre d'optimiser une préparation solide et de longue haleine qui reste absolument nécessaire pour réussir ce concours.

Vincent MAESTRACCI

Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche

Président du concours

Admissibilité

Epreuve de culture musicale et artistique (CMA)

Rappel du texte réglementaire

- Durée de l'épreuve : 6 heures
- Coefficient 3

Cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à mobiliser ses connaissances sur la musique, les arts, les idées et les sociétés et à les mettre en lien avec les problématiques qui structurent l'enseignement de la musique au lycée.

Un programme limitatif est publié sur le site internet du ministère de l'éducation nationale. Il précise un champ de questionnement étudié à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents.

Le sujet engage le candidat à formaliser sa réflexion en croisant la question au programme du concours avec une ou plusieurs problématiques qui structurent les enseignements musicaux au lycée et qui sont précisées par le sujet. Il est également invité à s'appuyer sur d'autres références musicales et artistiques pour nourrir et illustrer sa réflexion.

Programme limitatif pour la session 2023 du concours

La danse inspiratrice de compositions musicales

À toutes les époques, les danses à la mode dans les sociétés occidentales ont exercé une influence sur les compositions vocales ou instrumentales conçues ou non comme des œuvres « à danser ». Certaines caractéristiques de telle ou telle danse — formes, carrures, rythmes et accentuations, tempi contrastés, caractères expressifs, basses obstinées, choix dans l'instrumentation, etc. — ont été des sources d'inspiration voire de renouvellement du langage musical savant.

Ainsi, bien au-delà du répertoire des ballets, les empreintes de la danse jalonnent l'histoire de la musique occidentale : des virolis de Machaut et estampies du Moyen Âge, jusqu'aux Boléro et foxtrot de Ravel, en passant par les mises en tablature de pavaues, basses danses et branles de la Renaissance, les suites instrumentales, les chaconnes, fandangos et autres Folies d'Espagne baroques, les menuets des genres instrumentaux du XVIIIe siècle, les valse et mazurkas de Chopin. On trouvera dans le contrechamp des pratiques sociales de la danse, populaire ou non, actuelle notamment, de nombreux points d'appui pour éclairer le sujet.

Sujet de la session 2023

« Diaghilev entend que les innovations apportées par les artistes de son entourage revitalisent les arts de la scène. Il s'est assigné pour objectif de « créer un certain nombre de ballets nouveaux qui, tout en étant pourvus de valeur artistique, établiraient un lien plus étroit que jusqu'alors entre les trois facteurs principaux qui devaient les composer : la musique, le dessin décoratif et la chorégraphie ».

Jean-Pierre Pastori, *La Danse*, Découvertes Gallimard/Arts (n°332), p.16

En croisant votre réflexion avec la thématique « musique, théâtre, mouvement et scène », issue du champ de questionnement « le son, la musique, l'espace et le temps » du programme d'enseignement de spécialité du cycle terminal, vous commenterez et discuterez des liens existant entre musique et danse, en vous référant à des œuvres musicales et artistiques de styles et d'époques diverses.

Rappel du texte réglementaire

– Durée de l'épreuve : 6 heures

– Coefficient 3

Cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à mobiliser ses connaissances sur la musique, les arts, les idées et les sociétés et à les mettre en lien avec les problématiques qui structurent l'enseignement de la musique au lycée.

Un programme limitatif est publié sur le site internet du ministère de l'Éducation nationale. Il précise un champ de questionnement étudié à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents.

Le sujet engage le candidat à formaliser sa réflexion en croisant la question au programme du concours avec une ou plusieurs problématiques qui structurent les enseignements musicaux au lycée et qui sont précisées par le sujet. Il est également invité à s'appuyer sur d'autres références musicales et artistiques pour nourrir et illustrer sa réflexion.

Programme limitatif pour la session 2023 du concours

La danse inspiratrice de compositions musicales

À toutes les époques, les danses à la mode dans les sociétés occidentales ont exercé une influence sur les compositions vocales ou instrumentales conçues ou non comme des œuvres « à danser ». Certaines caractéristiques de telle ou telle danse — formes, carrures, rythmes et accentuations, tempi contrastés, caractères expressifs, basses obstinées, choix dans l'instrumentation, etc. — ont été des sources d'inspiration voire de renouvellement du langage musical savant.

Ainsi, bien au-delà du répertoire des ballets, les empreintes de la danse jalonnent l'histoire de la musique occidentale : des virelais de Machaut et estampies du Moyen Âge, jusqu'aux Boléro et foxtrot de Ravel, en passant par les mises en tablature de pavanés, basses danses et branles de la Renaissance, les suites instrumentales, les chaconnes, fandangos et autres Folies d'Espagne baroques, les menuets des genres

instrumentaux du XVIIIe siècle, les valse et mazurkas de Chopin. On trouvera dans le contrechamp des pratiques sociales de la danse, populaire ou non, actuelle notamment, de nombreux points d'appui pour éclairer le sujet.

RAPPORT

Remarques générales

Rappelons en introduction que les rapports de jury des années précédentes comportent des constats et conseils largement transposables à cette session. Tout candidat préparant le concours devrait s'y référer (par exemple, pour ce qui concerne la méthodologie ; cf. 2018, p. 11 ; 2019, p. 15 ; 2020, p. 11).

La maquette de l'épreuve précise qu'il s'agit pour le candidat de croiser dans l'écrit du CMA – qui n'est pas une « dissertation » au sens propre – :

- la réflexion sur la citation du sujet,
- la réflexion sur le programme limitatif du concours,
- la réflexion pédagogique, en partant des « problématiques qui structurent les enseignements musicaux au lycée ».

Une épreuve hybride

La forme de l'épreuve de CMA revêt de fait un caractère hybride et ne correspond pas totalement à ce que l'on entend habituellement par « dissertation », sans être davantage et exclusivement un exercice pédagogique. Il y a donc ici une « mixité » dans le travail à conduire qu'il faut en permanence avoir à l'esprit.

Les trois états de la réflexion mentionnés ci-dessus doivent donc être envisagés de pair afin d'irriguer la réflexion tout au long de la copie et lui donner une direction, qui manque malheureusement trop souvent. Trop fréquemment en effet, la dimension pédagogique est évacuée à la toute fin de la copie, ne pouvant qu'amener une certaine frustration chez le correcteur et témoignant au final d'une mauvaise appréhension de l'épreuve.

Une connaissance des textes réglementaires est donc fondamentale : le candidat doit, pour sa réflexion, explicitement faire référence aux champs de questionnement des programmes d'enseignement, aux compétences visées, ainsi qu'à l'articulation des mises en situation au sein des séquences d'enseignement au lycée (perception, production, méthodologie). Il ne s'agit pas bien sûr, dans le temps circonscrit de l'épreuve, de formaliser des situations pédagogiques trop précises, qui conduiraient au risque d'une énonciation artificielle et déséquilibrée, mais de croiser certains fondements de l'enseignement musical au lycée avec le sujet donné, en prenant en compte la diversité des profils musicaux des élèves, mais aussi le niveau précisé par le sujet, dans le cadre du programme limitatif du concours. En d'autres termes : l'épreuve de CMA n'est pas appliquée à la pédagogie, mais s'en nourrit.

Pour conclure ces remarques générales, il est tout à fait regrettable que de très bonnes dissertations – du point de vue de leur construction et de leur problématique – soient le fait de candidats n'abordant pas ou peu les questions pédagogiques. Ces copies ont évidemment été sanctionnées en raison de ce manque.

La « problématique »

L'analyse de l'intégralité du sujet est dans un premier temps absolument nécessaire, afin qu'aucun aspect ne soit éludé de la réflexion. Le candidat peut certes décider de s'attacher davantage à un angle spécifique – en motivant son choix –, mais il doit au préalable témoigner du fait qu'il a bien saisi tous les enjeux sous-tendus par le sujet. L'introduction doit en témoigner.

La problématique nécessite de définir préalablement les termes et concepts présents dans le sujet, et donc de les reformuler, d'identifier les éventuels partis pris de l'auteur, de contextualiser l'extrait cité lorsque cela est nécessaire, afin de le remettre en cause éventuellement, dans le but d'apporter un regard à la fois personnel et distancié sur le sujet. La capacité à élaborer une problématique (en évitant la platitude) est un attendu professionnel autant qu'académique, et contribue de manière décisive à la réussite de l'épreuve : en l'absence de problématique précise et motivée, le candidat peinera à conduire sa réflexion de façon satisfaisante, il manquera la tension nécessaire au discours afin qu'il avance. La problématique bien posée permettra au contraire de mettre en perspective l'analyse pertinente du sujet, la culture musicale et artistique du candidat (notamment en lien avec le programme limitatif), en rapport avec son expertise pédagogique, tout en assurant la cohérence du propos. Une fois de plus, il ne s'agit pas de formuler une problématique relevant strictement d'un enjeu professionnel d'enseignement, celui-ci n'étant pas l'objet de l'épreuve, mais de trouver le bon équilibre de la mixité évoquée ci-dessus. On évitera par exemple la formulation du type suivant : « Dans quelle mesure l'élève peut-il s'approprier la citation ? »).

La problématique, si elle est bien rédigée, permettra également d'éviter un exposé trop chronologique qui se contenterait de balayer l'histoire de la musique et des arts. C'est un écueil auquel, face au sujet très large de cette année, certains candidats n'ont pas réussi à s'affranchir. Une chose est certaine en revanche : il n'existe pas de bonne et unique problématique attendue : c'est bien la démarche réflexive du candidat, s'appuyant sur des connaissances et compétences avérées, qui sera valorisée par les correcteurs. Ces derniers peuvent tout à fait être enthousiasmés par une problématique non prévue, mais qui s'avère pertinente et est menée de bout en bout. C'est la cohérence de l'ensemble qui est valorisée.

Construction du propos

L'introduction répond directement aux impératifs évoqués ci-dessus, sa mise en forme est donc absolument capitale : une réflexion préalable, parfois longuement mûrie avant de la coucher sur papier, doit aboutir à la formulation précise de la problématique, généralement sous forme de question, laquelle induira ensuite le plan retenu, dont le but sera d'apporter les éléments de réponse. Toutes les associations d'idées ne permettent cependant pas de définir convenablement les termes du sujet, en particulier, et cela se voit trop souvent malheureusement, si le candidat n'en maîtrise pas suffisamment le sens. Cela peut même conduire à de graves contresens par la suite.

Attention également à ne pas trop plaquer la citation du sujet – ou une citation apprise par cœur qui ne correspondrait pas suffisamment aux attendus du sujet. Les copies ayant obtenu les meilleures notes parviennent à énoncer clairement cette problématique et à la développer ensuite en un propos qui doit :

- suivre une logique démonstrative,
- être étayé par des exemples choisis en fonction de leur pertinence,
- être convaincant et ambitieux pour le développement des compétences des élèves.

Épreuve de la session 2023

Le sujet exigeait nécessairement de s'interroger sur les éléments suivants :

Éléments généraux

- Les liens qui unissent et désunissent la musique et la danse.
- Chorégraphes, compositeurs, scénographes : synthèse ? autonomie artistique ? une collaboration au service des arts ? au service d'un art ?
- Quelques rencontres majeures dans l'histoire des arts : Ballet de cour, Molière et Lully, Gluck et Noverre, Marius Petipa et Tchaïkovski, Cage et Cunningham.
- La rencontre comme source de modernité.

Éléments spécifiques aux Ballets Russes

- « Décadence » des ballets à la fin du XIX^e siècle en France
- Artistes majeurs de la compagnie (Bakst, Fokine, Nijinski, Massine, Nijinska, Stravinski, Debussy, Satie, Picasso, Chanel...)
- Modernité des œuvres créées par la compagnie en l'espace de vingt ans (langage, forme, corps, mouvements, instrumentation et orchestration...)
- Scandales et succès (*L'Oiseau de feu*, *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Le Sacre du printemps*, *Parade*...)
- Influences sur les artistes de l'époque (Théâtre des arts, Compagnie d'Ida Rubinstein, Ballets suédois...). Difficile cependant d'affirmer que les Ballets Russes sont « une école », comme l'a fait un candidat.

Tout cela ouvrait naturellement vers les concepts suivants :

- Tradition/modernité
- Constantes et ruptures dans le langage musical
- Rythme et temps (dansé/musical)
- Contexte et création artistique
- Corps, mouvement, espace sonore et scénique

En n'oubliant pas les ouvertures vers d'autres domaines artistiques.

Sur l'ensemble des copies, le jury en a noté quelques très bonnes, quelques-unes très lacunaires, et la plupart sans grande personnalité. Peut-être est-ce le sujet qui, dans sa formulation, appelait cela, mais beaucoup de copies ont suivi un ordre chronologique de l'histoire de la danse, sans créer beaucoup de lien transversal entre ces successions. Et sans poser de problématique en tension.

Le sujet a en effet été peu discuté, il n'y avait parfois même aucune référence à la citation ! Cela a conduit à des problématiques bien plates, telles que : « En quoi musique et danse peuvent-elles se nourrir l'une de l'autre ? », ou : « Nous tenterons d'évoquer et de discuter des liens existant entre musique et danse » (pour conclure à la fin de la copie : « Finalement, il existe bien des liens entre la musique et la danse » !). Le sujet et le programme limitatif induisent une réflexion sur la fusion entre danse et musique ; une problématique telle

que : en quoi la séparation des arts (musique/danse) influe-t-elle sur la création artistique ? était donc fautive. Trop souvent, les questions posées n'entraînaient que des descriptions.

On a pu trouver des plans inefficients où les parties ont peu de rapport entre elles. Certains candidats n'annoncent même pas de plan, ou ne différencient pas aisément leurs parties entre elles, un paragraphe équivalant à une partie entière, rendant ainsi la lecture compliquée. Parfois, la problématique peut même arriver après l'annonce du plan ! Il arrive aussi qu'une copie ne soit pas terminée, or, il faut le redire : l'épreuve est un tout et doit donc se conclure. Le plan doit naturellement être suivi, or il est parfois exposé et oublié par la suite.

De manière étonnante, certains candidats, se focalisant trop sur la danse, en ont oublié la musique. Ainsi : Comment la danse a-t-elle fécondé le renouveau de la créativité scénique ? À l'inverse, le terme de danse a pu ne presque jamais apparaître, au profit d'une réflexion sur le statut de l'artiste, l'importance des décors, etc. Une copie ne comportait que des exemples essentiellement tirés d'opéras. La partie pédagogique a, enfin, pu connaître un trop grand développement, au point que certaines copies n'ont plus traité le sujet qu'à travers sa dimension pédagogique.

On le redit : l'équilibre doit prévaloir. De manière générale, les candidats devraient essayer d'éviter certaines formules de départ, qui posent certes des questions, mais ne n'engendrent pas de réelle problématique permettant de construire plusieurs parties en tension. Et éviter de débiter par des formules toutes faites telles que : « De tout temps ». Par exemple : « Depuis l'aube de l'humanité, l'art a accompagné l'homme, dans son quotidien et à chaque étape de sa vie » est à proscrire. Attention aux affirmations parfois trop péremptives, qui ne peuvent être que discutables. Par exemple : « Le geste précède en principe toujours le premier son, qu'il soit vocal ou instrumental » ; ou : « L'artiste n'est artiste que par les yeux de celui qui le considère ainsi ».

Maîtrise de la langue et des niveaux de langage

Alors que l'enseignant se doit d'être une référence pour ses élèves, la maîtrise de la langue (syntaxe et orthographe) s'est souvent montrée nettement insuffisante. Cela peut aussi être la conséquence d'un manque de relecture, pourtant absolument nécessaire. Dans de nombreuses copies, on ne peut que déplorer l'absence partielle, voire totale, de ponctuation, et les fautes d'orthographe, sur des termes même disciplinaires, sont nombreuses. Citons par exemple : « Isabella [contre Isadora] Duncan », « Quinault », « Glück », « Appolon Musagètes », « Tanhauser », « Brachs » (pour Bakst), « Parades », « Valsav Nijinski », « Haendle », « Freitschutz », « Casse-Noisettes », « Tchaïkovsky », « Sâcre [ou Sacré] du printemps », Goguin, Ninjenski, les frères Lumières, Charly Chaplin, Petipas, Forshyte, la suite de dances, « La Danse des Delphes » de Debussy (contre « Danseuses de Delphes »), et toujours le fameux « Lizst ». Même pour des éléments « modernes » : le logiciel « liveform » au lieu de *Life Forms*. Il peut même arriver qu'il manque des mots.

On trouve aussi régulièrement des expressions trop familières pour un concours du niveau de l'agrégation : « Gabriel Fauré, le maître de Maurice Ravel, aurait été fier de lui ».

Exigence chronologique

Des datations se sont aussi souvent avérées aléatoires, ce qui n'est pas normal pour une épreuve de ce niveau : création des Ballets Russes dans l'entre-deux-guerres, Diaghilev s'entourant d'artistes tels que Tchaïkovski (lequel est mort en 1893 [mais d'autres copies le font mourir à d'autres dates encore] !) ou Petipa (mort en 1910). Le *Prélude à l'Après-midi d'un faune* par Nijinski a été daté de 1894, alors qu'il est de 1912, la première date étant celle de la composition de l'œuvre de Debussy, sans aucun rapport avec le danseur. *Ainsi parlait Zarathoustra* de Nietzsche a même été daté de 1644, Childéric premier de 1554. Affirmer que Diaghilev

va faire évoluer l'histoire des arts « gelée jusqu'alors par la politique du bloc de l'Est » est un bel anachronisme ! Diaghilev, qui « avait l'habitude de faire appel à de jeunes compositeurs comme I. Stravinsky, C. Debussy et M. Ravel pour composer la musique de ses ballets »... NB : Debussy avait au moment de la reprise du *Prélude à l'Après-midi d'un faune* : 50 ans.

Les candidats sont censés déjà enseigner à des élèves, il est absolument nécessaire qu'ils gagnent en précision.

Connaissances imprécises

Outre la question des datations, d'autres affirmations ont également été fautives, voire très fautives. Il est déjà discutable d'affirmer que les Ballets Russes vont révolutionner y compris l'opéra, ou que jusqu'aux Ballets russes, la musique était assujettie à la danse (et Tchaïkovski ?), ou que dans *Le Sacre du printemps*, la danse est réduite « à sa plus simple expression », ou encore que dans cette œuvre, Stravinski « utilise le langage de son époque ». Mais que de fois le projet Rameau/Cogitore autour des *Indes galantes* a-t-il été convoqué, parfois à tort et même de manière hors sujet avec le propos ? Ou combien de fois Diaghilev a-t-il été qualifié de chorégraphe à part entière des Ballets Russes – voire de compositeur (associant même le couple compositeur/chorégraphe Stravinski/Diaghilev dans *Le Sacre du printemps*).

Comment affirmer que *Le Sacre du printemps* « est un échec pour l'époque » ? Ou que « Stravinsky est déjà influencé à cette époque par les nouveaux courants musicaux » – alors que c'est lui qui pour une part les initie ? On « apprend » également que Satie a écrit ses *Gymnopédies* « sans mesure » (merci pour le balancement et la mesure à 3 temps !), que *L'Enfant et les sortilèges* est de Gabriel Fauré, que le ballet classique a été popularisé par Tchaïkovski en... Autriche, ou que *Belle qui tiens ma vie* a été composé par un trouvère ! Le ballet, qui « trouve bien ses origines dans les bals » ; « Le bal [qui], par rapport au ballet, est un genre instrumental et chorégraphique qui va plutôt représenter un pays, un royaume ». Affirmer : « Diaghilev avait-il peur des réactions du public ? » n'est vraiment pas comprendre sa psychologie.

Des phrases cumulent enfin en quelques mots plusieurs erreurs. Par exemple : « Nijinski, qui continuera son travail et s'orientera vers les Ballets suédois après la mort de Diaghilev ». Rappels : les Ballets suédois vont de 1920 à 1925, Nijinski ne fait plus rien après 1919, et Diaghilev meurt en 1929... Ou encore : « Berlioz reprendra le *Freischütz* de Mendelssohn » ! Rappels : Berlioz orchestre *L'invitation à la danse* de... Weber, devenue *Invitation à la Valse*, et *Le Freischütz* est évidemment du même Weber...

Nous ne pouvons qu'inviter à ce que les exemples des copies trouvent leurs sources dans des œuvres choisies à dessein et correctement connues.

Rigueur rédactionnelle

Les imprécisions se situent parfois sur un plan plus général. Le terme « arts de la scène » a ainsi régulièrement été convoqué, sans être ensuite suffisamment précisé. Que veut dire une phrase comme : « L'opéra se développe scéniquement par le biais technologique » ? Le vocabulaire peut aussi se montrer peu adapté : Diaghilev « tente de nous faire entendre un nouveau mode de consommation de l'art ».

On trouve également et malheureusement nombre de naïvetés : « Avant tout, il faut se poser la question de ce qui est un ballet », « Une piste pédagogique pour les élèves de terminale de spécialité serait de les inciter à développer un esprit critique », « L'expression du danseur vient de l'intérieur », les danseurs « seront habillés de blanc pour symboliser les gentils, de noir pour les méchants ».

Du point de vue de la forme – mais finalement, aussi du contenu –, quelques copies excellentes s'avèrent malheureusement plutôt des copies d'agrégation externe, en ce sens qu'elles sont parfaitement

problématisées et construites, mais... oublient d'aborder le lien avec le programme du lycée. Cela pénalise lourdement la copie.

Exemples musicaux sur portée

Des copies ne comportent parfois aucun titre d'œuvre dans le corps du texte. Mais, de manière générale, les exemples sur portée, qui doivent témoigner de connaissances précises du candidat, manquent dans un quart environ des copies, et, pour beaucoup d'autres, restent très succincts.

Les candidats doivent absolument faire l'effort de connaître le répertoire musical en profondeur, les extraits devant correspondre le plus fidèlement possible à l'original, tandis que les copies proposent trop souvent quelques notes sans l'ensemble de la musique (rythme, mesures, tonalité réelle...).

Sur portée ou non, les exemples musicaux peuvent être trop nombreux et tomber dans l'écueil du catalogue – cela va en général de pair avec leur analyse insuffisante. Multiplier les exemples musicaux n'est pas un gage de leur pertinence ou de la qualité de la réflexion, c'est même presque souvent l'inverse. Le correcteur attend de ces exemples qu'ils fassent avancer la réflexion. Il valorise également l'originalité des exemples choisis : certains reviennent trop souvent dans nombre de copies, comme si les candidats se contentaient de « recracher » un même cours. Or, un cours doit nécessairement amener une appropriation personnelle.

Conclusion

Voici maintenant quelques recommandations essentielles pour les futurs candidats :

– **Ouvrir le champ de ses connaissances** : il faut appuyer sa préparation, au-delà de l'étude du programme limitatif, sur un large éventail de connaissances. Toutes ou presque pourront en effet être mobilisées, et à profit, dès lors que l'on réussira à les relier avec pertinence aux questionnements du sujet.

– **Se perfectionner dans la méthodologie de l'épreuve** : la technique de la dissertation doit être maîtrisée, elle reste la base, quel que soit le sujet. Il faut pour cela s'entraîner autant que l'on peut à l'exercice, à partir notamment des sujets des années précédentes. A minima dans cet entraînement : construire une problématique et un plan qui en découle.

– **Travailler la correction de la langue** : pour convaincre le lecteur-correcteur, il faut que le propos soit clair et conduit de manière logique. Le lecteur doit facilement comprendre ce que l'on veut dire et être conduit – « pris par la main » – au fil de la réflexion. L'orthographe et la syntaxe sont par ailleurs les bases nécessaires pour obtenir ce résultat.

– **Personnaliser les propositions** : le candidat doit essayer de faire preuve d'une certaine originalité dans ses questionnements et solutions, qui seront le reflet d'une réflexion réellement personnelle, d'un parcours et d'une culture propres, évitant ainsi d'utiliser des arguments trop préconçus ou des exemples rabâchés, qui perdent dès lors tout leur intérêt. Cette originalité attendue et déterminante peut alors laisser présager qu'elle préside aux gestes professionnels de l'enseignant aux côtés de ses élèves, au bénéfice de la qualité de l'enseignement de notre discipline artistique.

Éléments statistiques

(Ils seront indiqués pour chaque épreuve en distinguant concours public et concours privé)

	Concours public	Concours privé
	127 candidats notés	17 candidats notés
Note la plus haute /20	17,7	12,55
Note la plus basse /20	0,55	0,55
Moyenne générale /20	6,89	5,81
Moyenne des admissibles /20	10,8	11,76

Épreuve d'arrangement

Rappel du texte réglementaire

- Durée de l'épreuve : 4 heures 30
- Coefficient 3

La partition d'une pièce vocale est distribuée avec le sujet. Elle est le support de la construction d'un projet musical dans une classe de lycée. Le sujet précise les ressources disponibles dans la classe concernée par ce projet musical.

Le candidat réalise un arrangement vocal et instrumental de la partition proposée par le sujet. Il tire parti des ressources instrumentales disponibles dans la classe en veillant à privilégier une écriture rendant possible l'interprétation de la pièce par les élèves ; il veille par ailleurs à arranger la partition pour permettre :

- À tous les élèves de développer leurs compétences à chanter en polyphonie,
- Aux élèves non instrumentistes de tenir une partie harmonique ou rythmique sur tout ou partie de l'arrangement.

Le candidat rédige une brève note d'intention précisant notamment :

- Les choix artistiques sur lesquels repose l'arrangement effectué,
- Les difficultés techniques des parties vocales et instrumentales qui nécessiteront un travail pédagogique particulier.

L'arrangement est réalisé sur la partition préparée jointe au sujet.

Sujet

Vous réaliserez un arrangement vocal et instrumental de la partition jointe.

Parmi les vingt-cinq élèves qui la constituent, la classe à laquelle est destiné votre arrangement accueille les compétences instrumentales suivantes :

- 1 flûte traversière
- 1 clarinette en sib
- 1 violoncelle
- 1 clavier électronique (timbres usuels disponibles)
- 1 basse électrique
- 1 batterie

La classe est équipée d'un clavier électronique, d'une basse électrique et d'une batterie.

Tous les élèves chantent régulièrement pour la réalisation des projets musicaux successifs. Les non-instrumentistes se partagent à parité entre filles et garçons.

Vous rédigerez votre arrangement sur la partition préparée mise à votre disposition. Elle est organisée selon la nomenclature verticale suivante que vous respecterez scrupuleusement :

- Flûte traversière
- Clarinette (**que vous noterez en hauteurs réelles**)
- Violoncelle
- Voix 1
- Voix 2
- Clavier électronique (en précisant le ou les types de timbres choisis)
- Basse électrique
- Batterie

Pour chaque portée, vous veillerez à bien préciser la clef, l'armure et la mesure. Vous numéroterez précisément les pages de votre devoir.

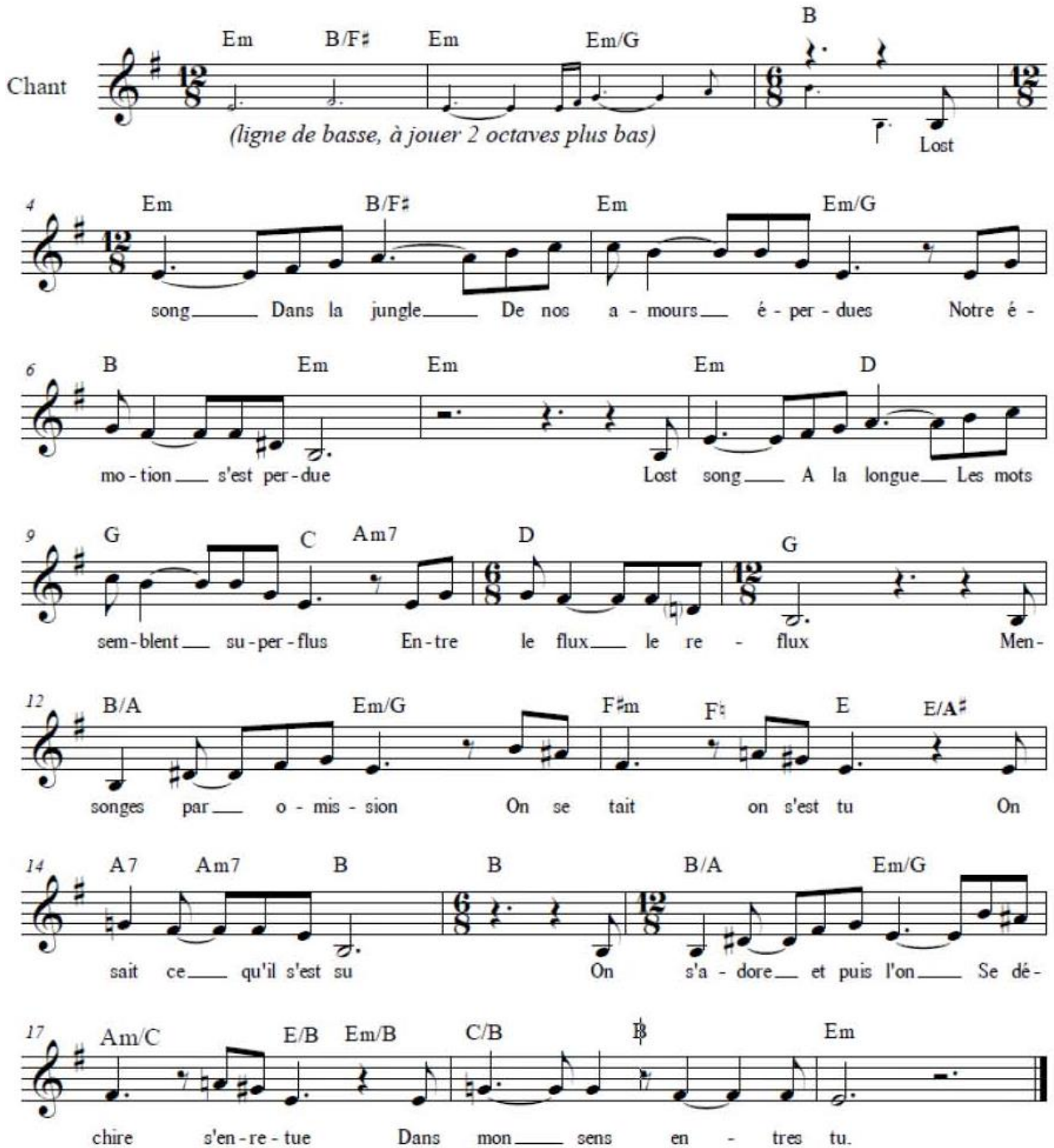
Vous rédigerez une brève note d'intention précisant notamment :

- Les choix artistiques sur lesquels repose l'arrangement effectué.
- Les difficultés techniques des parties vocales et instrumentales qui nécessiteront un travail pédagogique particulier.

Lost Song

Paroles de Serge Gainsbourg
Musique de Serge Gainsbourg sur un thème de Grieg

Chant



(ligne de basse, à jouer 2 octaves plus bas)

Em B/F# Em Em/G B
Lost

4 Em B/F# Em Em/G
song Dans la jungle De nos a-mours é-per-dues Notre é-

6 B Em Em Em D
mo-tion s'est per-due Lost song A la longue Les mots

9 G C Am7 D G
sem-blent su-per-flus En-tre le flux le re-flux Men-

12 B/A Em/G F#m F# E E/A#
songes par o-mis-sion On se tait on s'est tu On

14 A7 Am7 B B B/A Em/G
sait ce qu'il s'est su On s'a-dore et puis l'on Se dé-

17 Am/C E/B Em/B C/B B Em
chire s'en-re-tue Dans mon sens en-tres tu.

Rapport

L'épreuve d'arrangement est un exercice exigeant qui mobilise des connaissances et des compétences solides à la croisée de diverses disciplines techniques — analyse, écriture, organologie, composition et orchestration —, tout en invitant le candidat, dans le délai imparti, à révéler sa capacité à concevoir un projet musical sensible et créatif.

Analyse de *Lost Song*

Le XIX^e siècle a été, tant sur le plan littéraire que musical, une source d'inspiration centrale dans l'œuvre de Serge Gainsbourg, comme en témoigne de nombreuses chansons, telles *Babe Alone in Babylone* ou encore *Lost Song*. Dans cette dernière, le compositeur nous propose en effet une relecture d'un thème d'Edvard Grieg, extrait de *Peer Gynt* : la « Chanson de Solveig ».

➤ **Analyse formelle**

Fondée sur une métrique ternaire à quatre temps, cette chanson, dans la tonalité de *mi* mineur, se compose de quatre phrases. Une introduction, dont la ligne de basse est donnée, précède un premier thème de trois mesures, répété une 2^e fois avec un changement harmonique et rythmique (6/8). Un 2^e thème lui succède, également répété une 2^e fois avec une formule cadentielle conclusive.

➤ **Analyse mélodique**

Chaque phrase, parfaitement identifiable par les silences qui ponctuent chacune d'elles, se compose d'un geste ascendant sur une mesure, puis d'une descente sur les deux mesures suivantes. Si le premier thème ne présente aucune difficulté majeure, les appoggiatures et les chromatismes présents dans les 3^e et 4^e phrases ont été plus déstabilisants pour les candidats.

➤ **Analyse harmonique**

Le sujet proposé pour cette session, avec une portée unique — mélodique — avec chiffrage d'accords (notation américaine) et sans accompagnement piano, ouvrait sur une grande diversité d'approches. La tonalité mineure n'a pas été sans difficulté pour tous les candidats, notamment par l'usage et la maîtrise de la note sensible : celle-ci a été souvent ignorée dans de trop nombreuses copies.

Arrangement

➤ **Un projet musical**

Arranger une œuvre musicale, quelle qu'elle soit, demande de trouver un équilibre entre l'essence du texte original et un développement artistique. Guidé par son écoute intérieure, ses connaissances et ses expériences dans le domaine, l'arrangeur peut alors laisser libre cours à sa musicalité et à sa créativité.

Le sujet proposé lors de cette session, par sa seule ligne mélodique, l'indication des accords en notation américaine et l'absence d'indications de tempo et de nuances, ouvrait la voie à des propositions variées. Cependant, peu de copies ont fait de réels choix artistiques et musicaux. Parmi elles, le reggae, la bossa-nova, le tango et même le rock ont été explorés de manière plus ou moins habile et convaincante. Utiliser les formules rythmiques propres à chacun de ces styles n'est toutefois pas suffisant pour créer un projet artistique cohérent et convaincant.

➤ **Respecter l'harmonie proposée et l'enrichir le cas échéant**

Les choix stylistiques étant effectués, il est essentiel, avant de concevoir toute écriture instrumentale et/ou polyphonie, d'apporter un soin particulier à l'harmonisation et à sa réalisation au clavier. Mis à part les mes. 13 et 14, l'harmonie proposée ne comportait pas de difficulté particulière. Les accords essentiellement à trois sons pouvaient aisément être enrichis. Toutefois, peu de copies ont fait un tel choix. Au contraire, de nombreux candidats ont contourné les difficultés en ne proposant aucun accompagnement ou en simplifiant l'harmonie, ce qui est stratégiquement maladroit.

Quoiqu'il en soit, il est indispensable que tous les accords proposés soient entendus afin d'éviter de sévères erreurs, présentes dans de trop nombreuses réalisations, telles l'absence de sensible, l'appoggiature et sa résolution présentées de manière simultanée, les résolutions des notes à mouvement obligé non maîtrisées (sensible et septième), les doublures inadéquates (sensible), les mouvements directs (quintes et octaves parallèles), etc.

➤ **Graphie**

Il est important d'être ambitieux et exigeant dans les choix et les propositions, mais il est indispensable de pouvoir les mener à leur terme, avec une graphie lisible, verticale et soignée pour une lecture harmonique et rythmique facilitée.

Régulièrement des copies font apparaître des problèmes de graphie qui témoignent d'un manque d'entraînement à l'écriture manuscrite. Les nombreux logiciels d'édition de partition automatisent de nombreux procédés d'écriture et nous devons les conscientiser. Par exemple, les logiciels complètent automatiquement par des silences les mesures incomplètes ce qui explique sans doute – sans l'excuser pour autant – que beaucoup de candidats ont omis des silences dans de nombreuses mesures.

➤ **Écriture vocale**

L'arrangement des parties vocales est au cœur du métier du professeur d'éducation musicale et chant choral. Chaque partie vocale doit être naturellement pensée dans sa conduite mélodique, simple à mémoriser et présentant un intérêt musical autonome. Les différentes voix ne doivent pas être mises en difficulté (tessiture confortable, intonation soignée etc.). L'équilibre entre les deux voix doit être garanti. Beaucoup de copies développent une partie alors que la seconde n'intervient que trop rarement. Les deux voix gagneront à avoir une importance égale dans l'arrangement. D'autre part, il ne faut pas oublier que l'intérêt d'une écriture à deux voix réside dans l'utilisation de la polyphonie. Nous rappelons qu'un thème partagé entre deux pupitres vocaux qui interviendraient en alternance n'est pas une écriture polyphonique à deux voix.

➤ **Écriture instrumentale et pianistique**

La partie piano doit constituer un socle solide dans la construction de l'arrangement. Sans être trop virtuose elle doit montrer que l'arrangeur a une connaissance approfondie de l'instrument (éviter des agrégats serrés dans le registre grave par exemple). On notera aussi que, en accord ou arpégée, l'écriture pianistique est souvent « copiée-collée » d'une mesure à l'autre, de façon systématique. Une écriture plus variée sera plus engageante pour le pianiste qui en aura la responsabilité.

Parallèlement à l'écriture du clavier, l'arrangement devait comprendre des parties pour flûte traversière, clarinette, violoncelle, basse électrique et batterie. S'il est impératif, pour la partie de batterie, de présenter une nomenclature claire et détaillée — en l'absence de celle-ci l'arrangement n'est pas compréhensible—, une connaissance fine de chaque tessiture instrumentale évitera de nombreuses fautes. Quelques règles de base sont à revoir (par exemple, une basse électrique à 4 cordes ne descend pas en-dessous du mi 1) !

➤ **Intérêt de chaque partie**

Les différentes parties, qu'elles soient vocales ou instrumentales doivent être conçues de manière à ce que leur mémorisation soit aisée. Les conduites mélodiques en seront alors plus naturelles et certainement moins fautives. De plus, l'arrangeur, qui est aussi, dans le cadre d'un enseignement dispensé en lycée, un pédagogue, doit œuvrer pour que chacune des parties soit motivante pour celui qui l'interprète. En effet, une succession d'interventions sonores sans lien avec ce qui précède et ce qui suit, résultant d'un remplissage harmonique maladroit est à proscrire. De la même façon, un même court motif du début à la fin de l'arrangement est peu engageant pour l'élève qui en aura la responsabilité. Enfin, une partie qui n'interviendrait que sur une seule mesure donnerait le sentiment que l'arrangeur (et donc l'enseignant) délaisse celui qui en a la charge.

➤ **Note d'intention**

Même si elle est courte (le temps étant une contrainte forte de l'épreuve), il est indispensable qu'elle soit un peu structurée avec une introduction, des paragraphes et une conclusion.

➤ **Importance de la relecture**

Le temps de relecture semble souvent faire défaut. Il paraît important de revoir sa gestion du temps lors de l'épreuve afin que celui-ci ne soit pas délaissé. Il doit permettre d'apporter les dernières corrections. Une relecture ciblée selon différents axes nous semble essentielle : l'harmonie (altérations accidentelles), le rythme, les paroles (présentes sous chacune des parties vocales) ainsi que le soin apporté à la graphie.

Nous ne pouvons que recommander aux candidats de lire les précédents rapports de jury, qui ne pourront que compléter leur préparation leur permettant d'appréhender cette épreuve sous des angles différents et complémentaires.

Éléments statistiques

	Public	Privé
	112 candidats notés	17 candidats notés
Note la plus haute /20	15,67	10,88
Note la plus basse /20	0,17	2,88
Moyenne générale /20	7,09	6,38
Moyenne des admissibles /20	9,74	8,67

Épreuve de commentaire

Rappel du texte réglementaire

- Durée de l'épreuve : 3 heures 30
- Coefficient 3

L'épreuve comporte deux parties.

- Première partie : commentaire comparé de plusieurs brefs extraits enregistrés non identifiés et diffusés successivement à plusieurs reprises,
- Seconde partie : commentaire d'un fragment d'œuvre enregistré et identifié, diffusé à plusieurs reprises. Le candidat en réalise un rapide commentaire, identifie en les justifiant des objectifs de formation au lycée qui peuvent être nourris par l'écoute de ce fragment et présente brièvement une ou plusieurs situations pédagogiques permettant de travailler les objectifs précédemment identifiés.

Pour chacune des parties, le plan de diffusion est précisé par le sujet. Chacune des parties ne peut excéder deux heures dans la limite de la durée totale impartie à l'épreuve.

Rapport

L'épreuve de commentaire d'écoute semble avoir fait, cette année encore, l'objet d'une préparation attentive de la part de nombreux candidats. En dépit du fait qu'il subsiste des copies dont le contenu n'est pas conforme aux attendus de l'épreuve, les principaux conseils portés dans les précédents rapports de jury ont visiblement été lus et suivis d'effets : des efforts sont notamment visibles dans des analyses s'employant à respecter l'esprit de cet exercice qui s'articule en deux temps distincts et convoque un argumentaire s'adossant à une problématique pensée par le candidat qui permet d'orienter sa réflexion à partir des extraits sonores proposés.

L'ensemble des préconisations portées dans les rapports de jury des sessions précédentes doit rester le point cardinal auquel se référer, inlassablement, et nous engageons les candidats à en lire et relire des extraits en cas de questionnement.

L'objet de ce rapport est d'engager les futurs candidats à acquérir les gestes incontournables garantissant le succès à l'épreuve de commentaire et de dresser une liste, bien entendu non exhaustive, des points de vigilance à considérer attentivement.

✓ **L'entraînement à l'épreuve**

Afin de mener au mieux la préparation à cette épreuve, nous recommandons de pratiquer aussi souvent que possible et de façon spontanée, presque naturelle, une écoute attentive d'une pluralité d'œuvres de styles, d'époques, de provenances géographiques diverses, ceci dans le but d'acquérir des réflexes d'analyse auditive qui devraient devenir plus affûtés. Il est également recommandé de ne pas oublier, en préparant cette épreuve, que tout candidat à l'agrégation interne de musique est d'abord et avant tout musicien : sans aucune restriction, il ne faut donc pas hésiter à écouter, mais aussi jouer, chanter, écouter intérieurement, diriger, interpréter et mettre de son côté toutes les chances de lier les connaissances aux aptitudes purement musicales requises pour présenter le concours de l'agrégation interne.

D'ailleurs, dans la mesure où de nombreux professeurs de collège se portent candidats, peut-être n'est-il pas inutile de les engager à diversifier et peut-être modifier les extraits sonores proposés aux élèves dans le cadre des séquences (en cycle 3 ou cycle 4), dans le but d'exercer sans relâche l'oreille et de prêter davantage

attention à de nouveaux phénomènes sonores, ceci engageant à sortir d'une sorte de « confort auditif » induit par des propositions pédagogiques maintes et maintes fois éprouvées.

Des ouvrages précieux permettent également d'approfondir la technique du commentaire d'écoute, ils sont référencés sur le site de la Philharmonie de Paris : <https://catalogue.philharmoniedeparis.fr/bibliographie-sur-lanalyse-musicale.aspx?lg=fr-FR>. Les guides d'écoute interactifs présents au bas de cette page constituent également des ressources fort appréciables. Enfin, un article de François Madurell relatif au commentaire d'écoute, daté de 1996 mais toujours d'actualité, est disponible dans la revue *Musurgia*, en suivant ce lien : <https://www.jstor.org/stable/40591061>.

Afin d'appréhender au mieux l'esprit de cette épreuve, il importe également de comprendre les attentes des deux types de commentaires, à la fois d'un point de vue technique et méthodologique. La dimension pédagogique, quant à elle, est à envisager à part entière et non comme une variable d'ajustement si le temps imparti le permet. Ce point central, et hélas trop souvent mis de côté, sera évoqué en détail par la suite.

En outre, il n'est pas inutile de rappeler que l'épreuve englobe deux types de commentaires successifs :

- *Un commentaire comparé entre plusieurs extraits non identifiés, développé à partir d'une problématique définie par le candidat.*
- *Un commentaire musical reposant sur un extrait unique identifié et dont découlent des propositions de travail susceptibles d'être mises en œuvre au lycée ; celles-ci doivent être définies au regard "des objectifs de formation au lycée" et déclinées en une ou plusieurs situations pédagogiques permettant d'installer des compétences attendues en classe de seconde ou au cycle terminal. (Extrait du rapport 2021)*

A ce titre, rappelons, à toutes fins utiles, que les pistes pédagogiques ne sont pas attendues dans le cadre du premier temps de l'épreuve.

Les conseils qui suivent devraient permettre d'améliorer le contenu général des copies et de supprimer, on l'espère de manière pérenne, des erreurs basiques qui pénalisent fortement certains candidats.

Première partie : commentaire comparé

Sujet

Première partie : commentaire comparé de plusieurs brefs extraits enregistrés non identifiés et diffusés successivement à plusieurs reprises.

Durée de cette partie d'épreuve : 2 heures

Vous rédigerez un commentaire comparé des trois extraits qui seront diffusés à plusieurs reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous.

Durée des trois extraits enchaînés : 4'29''

Plan de diffusion

- ✓ **Première diffusion** des trois extraits enchaînés
 - Silence 2 minutes
- ✓ **Diffusion du 1^{er} extrait**
 - Silence 2 minutes
- ✓ **Diffusion du 2^{ème} extrait**
 - Silence 2 minutes
- ✓ **Diffusion du 3^{ème} extrait**
 - Silence 2 minutes
- ✓ **Deuxième diffusion** des trois extraits enchaînés
 - Silence 10 minutes
- ✓ **Diffusion du 1^{er} extrait**
 - Silence 2 minutes
- ✓ **Diffusion du 2^{ème} extrait**
 - Silence 2 minutes
- ✓ **Diffusion du 3^{ème} extrait**
 - Silence 5 minutes
- ✓ **Troisième diffusion** des trois extraits enchaînés
 - Silence 5 minutes
- ✓ **Quatrième diffusion** des trois extraits enchaînés
 - Silence 10 minutes
- ✓ **Cinquième et dernière diffusion** des trois extraits enchaînés

- ✓ Au terme de la dernière diffusion, il vous restera environ 45 minutes pour terminer votre commentaire

Extraits diffusés :

1. Giovanni Gabrieli, Motet *Omnes gentes* à 16 (1597) 1'38'' [Gabrieli consorts & players, dir. P. McCreesh, 1990]
2. Hector Berlioz, *Scène aux champs* (Symphonie fantastique) 1'38'' [Orch. de Paris, dir. Ch. Eschenbach, 2002]
3. Gustav Mahler, *Andante comodo* (1er mouvement *9e Symphonie*) 1'14'' [Chicago Symphony Orchestra, dir. C.-M. Giulini, 1977]

Total : 4'30''

La première partie de l'épreuve requiert des aptitudes analytiques évidentes : l'usage pertinent d'un lexique musical, le bon emploi de certaines terminologies et la précision des termes convoqués sont attendus. L'oreille tient également une place conséquente puisque le relevé de thèmes, motifs, cellules, ostinatos (que nous conseillons d'insérer au fur et à mesure de l'argumentaire et non en fin de parcours) constitue, lorsqu'il est convenablement mené, un avantage indéniable : les copies mentionnant des éléments mélodiques, rythmiques ou harmoniques sont celles qui, généralement, savent relier un propos pertinent à des notions artistiques et ne perdent pas de vue la démarche purement musicale de l'exercice... à condition que ces exemples musicaux soient correctement transcrits et accompagnés d'indications de tempo, nuance, phrasé qui leur donnent sens.

Il est à noter que les commentaires les plus solidement construits ont su proposer une identification claire et précise des extraits entendus en situant, par hypothèses déduites des différents éléments musicaux perçus, la période historique concernée et en proposant un panel de compositeurs susceptibles d'être les auteurs des extraits entendus.

Il est tout autant nécessaire de rappeler qu'il faut absolument éviter de mener trois analyses distinctes qui ne présenteraient pas de lien entre les extraits proposés. Pour être précis, l'analyse de chaque extrait est, bien entendu attendue, mais il est indispensable de savoir décloisonner et trouver le sens implicite qui relie les trois extraits entre eux (ce qui va permettre de guider l'argumentaire avec une problématique pertinente).

✓ **Proposition de problématiques qui pouvaient être dégagées du sujet :**

- La notion de spatialisation, traitée différemment suivant les époques
- L'idée de dialogue, de jeu des oppositions (opposition de masses, de timbres)
- Le traitement du timbre dans la mise en valeur des plans sonores
- L'imbrication de l'individuel dans le collectif, les rapports entre soliste(s) et masse sonore
- ...

Nous attirons l'attention des candidats quant à la formulation de la problématique et leur recommandons d'éviter de définir une problématique banale et par trop généraliste (exemple : la répétition en musique). Nous leur recommandons de la formuler avec simplicité et rappelons que plus celle-ci sera originale, plus l'exposé permettra de tenir le lecteur de la copie en éveil. Un écueil souvent perçu est absolument à éviter : les correcteurs ont souvent senti l'existence sous-jacente d'un « réservoir » de problématiques interchangeables (certaines pouvant même servir à la première autant qu'à la seconde partie !) : puiser dans un tel vivier présente le risque immédiat de décorrélérer cet exercice d'une véritable démarche musicale.

✓ **Proposition de pistes d'analyse :**

Extrait n°1 :

A priori peu compréhensible, le texte, en latin, apporte un indice sur un éventuel genre religieux (ici, un motet) : Omnes gentes plaudite manibus, iubilate Deo in voce exultationis. Quoniam Dominus excelsus terribilis : rex magnus super omnem terram. (Toutes nations, battez des mains : jubilez pour Dieu en un chant d'allégresse ! Car le Seigneur est très haut, redoutable : grand Roi sur toute la terre).

L'effectif instrumental, orgue (jeux de cuivres et cordes graves), cuivres (trompettes, trombones type sacqueboute), bois (hautbois ou cornets à bouquin), apporte par la combinaison des timbres employés, de la grandeur et de l'emphase. Quatre chœurs à voix mixtes dialoguent en remplissant l'espace : de forts effets de réverbération sont notamment perceptibles, renforcés, en fins de phrases, par l'utilisation d'accords parfaits souvent sans tierce. Ces éléments permettent de situer historiquement l'extrait à la période de la Renaissance,

toute fin XVI^e siècle avec un langage tonal en germe encore empreint d'une forte modalité (absence de sensible, ambiguïté majeur/mineur de la tierce, présence des quintes à vide).

Par ailleurs, le traitement particulier de la polyphonie (dans ce morceau à 16 voix, l'écriture est très souvent horizontale et imitative, les éléments de contrepoint savant et de dialogue alternent avec des passages présentant une écriture verticale et statique, en accords), la dynamique induite par la technique responsoriale, le traitement rythmique (mesure binaire, tactus à la blanche, changements de mesure et de tempi fréquents passant de 2 à 3 temps) renforcent l'impression d'une musique dont la vocation est bien d'être interprétée dans un grand espace. L'écriture vocale quant à elle (vocalises et mélismes limités, virtuosité absente) oriente l'enquête vers un jeu sur la résonance du lieu, en l'occurrence celui de la basilique Saint Marc de Venise auquel le compositeur est fortement attaché.

En effet, les Gabrieli (Andrea, v.1520-1586, et Giovanni, 1557-1612) font partie, à la Renaissance, des initiateurs d'une musique instrumentale indépendante de la musique vocale. Andrea montre la voie à son neveu, avec ses Ricercari, Canzoni et autres Toccatas. Puis c'est au tour de Giovanni, connu pour ses célèbres *Sacrae Symphoniae* (1597), dont fait partie l'œuvre proposée, et son recueil de Canzoni e sonate (1615). C'est ce que proposent en général les interprétations. Nous sommes ici à l'apogée de cette polychoralité vénitienne, que l'on peut situer autour des années 1580-1590, moment où Giovanni Gabrieli est précisément organiste et principal compositeur de Saint-Marc.

Cette technique de cori spezzati n'a pas été formellement identifiée par les candidats alors même qu'elle constitue un marqueur important du langage musical de la Renaissance : ce style polychoral vénitien, dans lequel des chœurs sont physiquement séparés et chantent en alternance, profitant de l'espace proposé par l'architecture particulière de la basilique Saint-Marc, marque une évolution majeure de la polyphonie à la fin de la Renaissance. On considère que, non seulement, elle participe du passage vers l'art baroque, mais a également généré l'idée d'une future musique concertante.

À cet égard, nous nous permettons d'insister sur la nécessité de posséder des repères historiques et stylistiques solides qui doivent permettre de situer rapidement et de manière précise les extraits entendus : trop souvent encore, on repère dans les copies des notions imprécises (quand il ne s'agit pas d'erreurs grossières : comment peut-on évoquer un choral de Bach en ayant identifié du latin ? associer la Contre-Réforme ou l'orchestre symphonique à la période baroque ?) quant aux diverses périodes de l'histoire de la musique et cet écueil mène inmanquablement à des commentaires restant en surface et louvoyant sans cesse par des biais prétendument littéraires et philosophiques qui, in fine, ne masquent en rien l'absence de connaissances.

Rappelons également que, si le fait de découvrir un style représentatif de la période de la Renaissance est vertueux, cette longue période est constituée de différents courants et périodes distinctes, sans parler des pays dans laquelle elle s'exprime, par la voix et la créativité de personnalités bien distinctes : les Gabrieli, Josquin des Prés, John Dowland, Johannes Ockeghem, Claude Le Jeune mais aussi Guillaume Dufay sont, par exemple, représentatifs de cette période. Pour autant, chacun, en fonction de son parcours, de son pays, des différentes influences qu'il aura pu rencontrer, des ensembles instrumentaux ou vocaux pour lesquels il aura pu composer, présentent des styles particuliers ; aussi faut-il rappeler la nécessité de procéder avec prudence dans la reconnaissance des œuvres plutôt qu'énoncer des certitudes de manière définitive.

Extrait n°2 :

C'est par la mise en valeur de plusieurs solistes de l'orchestre symphonique que débute cet extrait, remarquable de contraste par le traitement presque minimaliste des timbres, par opposition avec l'extrait précédent. Pourtant repérée comme un des jalons de l'évolution du langage orchestral, la *Symphonie fantastique* (1830) d'Hector Berlioz a, de toute évidence, été rarement reconnue par les candidats.

L'extrait présenté est issu du 3^e mouvement, c'est le début de la « Scène aux champs ». Le programme indique (version originale) : « Se trouvant un soir à la campagne, il entend au loin deux pâtres qui dialoguent un ranz des vaches ; ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espérance qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante. Il réfléchit sur son isolement ; il espère n'être bientôt plus seul... Mais si elle le trompait !... Ce mélange d'espoir et de crainte, ces idées de bonheur, troublées par quelques noirs pressentiments, forment le sujet de l'adagio. À la fin, l'un des pâtres reprend le ranz des vaches ; l'autre ne répond plus... Bruit éloigné du tonnerre... solitude... silence... ».

Le dialogue entre cor anglais et hautbois est donc celui des deux personnages cités, les deux pâtres. La partition indique pour le hautbois : « Derrière la scène ».

Ce deuxième extrait a souligné la difficulté qu'éprouvent certains candidats à différencier des timbres pourtant largement usités au sein de l'orchestre symphonique romantique : le cor anglais et le hautbois ont parfois été pris – dans le meilleur des cas – pour une flûte traversière et une clarinette...

Les ressources ci-dessous devraient permettre aux futurs candidats de parfaire leur connaissance des timbres et de palier à ces lacunes :

Ressources françaises :

- https://www.youtube.com/watch?v=CVHDOTAF4ws&list=PL5-4i_04ROJgJmqXifz3Vvtgf9bb8tTbr
- <https://www.youtube.com/playlist?list=PL6Tt4-k721iOgIUUosfwmb6DJ5m2Qgypq>

Ressources outre-Manche :

- <https://www.youtube.com/@londonphilharmonicorchestra/videos>
- <https://www.osm.ca/fr/guide-l-orchestre/>

L'entrée des cordes en trémolos sur la dominante, *ppp*, *misterioso*, poursuit la phrase d'amorce : à l'instabilité tonale du début succède une affirmation de *fa* mineur. L'extrait, suspendu sur la dominante, est, comme le précédent, *shunté*, ce qu'il est conseillé de noter tant cet élément peut avoir un rejaillissement sur la forme perçue.

Notons encore que, si l'extrait était délicat à percevoir du point de vue de la métrique, la succession des intervalles et la minorisation de la mélodie étaient quant à elles bien perceptibles et pouvaient faire l'objet d'un relevé sur portée susceptible d'étayer l'argumentaire des candidats.

SCÈNE AUX CHAMPS
(Symphonie Fantastique)
Hector BERLIOZ

Adagio ♩ = 84

lontano
p

Extrait n°3 :

Nous arrivons ici à la fin d'un monde, celui du romantisme, dans ce qu'il a en particulier de plus exacerbé et gigantesque. C'est la 9^e et dernière *Symphonie* (1909-1910) de Gustav Mahler (1860-1911), qui sous-titre de

sa main ce premier mouvement : « Ô jeunesse ! perdue ! Ô amour ! disparu », et le dernier : « Ô beauté et amour, adieu ! adieu ! ».

Avant même le thème initial, on perçoit quelques secondes de dispersion sonore, comme un départ vers l'inconnu. On ressent malgré tout l'attachement à la vie et au monde, mais le thème, qui se développe harmonieusement aux seconds violons sans vouloir s'arrêter, est confronté brutalement (passage en mineur), à un « événement tragique », qui rompt l'harmonie et semble briser tout espoir.

Si la tonalité de *ré* majeur qui tarde à venir a été visiblement délicate à percevoir par les candidats, l'alliance des timbres orchestraux a également réservé des surprises de taille : la harpe mahlérienne devient une cithare orientale et voisine, sans que cela pousse les candidats à s'interroger sur la pertinence du propos, avec les cors en sourdine et le quintette à cordes. Cette erreur de perception, qui n'a malheureusement pas été marginale, est révélatrice d'une méconnaissance du style de certains compositeurs. Ici encore, nous engageons les candidats à parfaire leurs connaissances par l'écoute réitérée d'œuvres-phare. Concernant Mahler, des caractéristiques sont repérables : le recours à des phrases souvent longues, des nuances mouvantes, une tonalité peu évidente à percevoir et à replacer dans le contexte de « tonalité élargie », un traitement particulier des timbres au sein de l'orchestre, des modes de jeu (ici : trémolos des cordes, ponctuations des contrebasses en *pizz.*), l'emploi d'appogiatures à visée expressive, etc.

Seconde partie : commentaire d'un unique fragment d'œuvre identifié

Sujet

Deuxième partie : commentaire d'un fragment d'œuvre enregistré et identifié, diffusé à plusieurs reprises.

Durée de cette partie d'épreuve : 1h30

- ✓ *Fugere non possum* (Je ne peux m'enfuir), extrait de la bande originale du film de Céline Sciamma *Portrait de la jeune-fille en feu* (2019), Para One & Arthur Simonini.

Vous rédigerez un rapide commentaire de cet extrait qui sera diffusé à plusieurs reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Dans un second temps, vous identifierez et justifierez des objectifs de formation au lycée qui peuvent être nourris par son écoute. Vous présenterez enfin brièvement une ou plusieurs situations pédagogiques permettant de travailler les objectifs précédemment identifiés.

Durée de l'extrait : 3'03''

Plan de diffusion

- ✓ **Première diffusion** de l'extrait
 - Silence 5 minutes
- ✓ **Deuxième diffusion** de l'extrait
 - Silence 10 minutes
- ✓ **Troisième diffusion** de l'extrait
 - Silence 10 minutes
- ✓ **Quatrième diffusion** de l'extrait
 - Silence 10 minutes
- ✓ **Cinquième et dernière diffusion** de l'extrait
- ✓ Au terme de la dernière diffusion, il vous restera environ 40 minutes pour terminer votre devoir.

Cette partie repose sur trois temps distincts : tout d'abord l'analyse - toujours problématisée – de l'extrait proposé, ensuite l'identification des objectifs de formation au lycée pouvant être nourris par l'œuvre et enfin, la proposition d'une ou plusieurs pistes concrètes de réinvestissement pédagogique en classe de lycée.

Si le premier temps s'apparente fortement à l'analyse auditive pratiquée dans la première partie de l'épreuve, les second et le troisième temps nécessitent quant à eux des connaissances précises en matière de pédagogie de la musique au lycée. Or, il est dommage de constater que ces deux derniers moments restent encore trop souvent les parents pauvres de l'exercice.

Afin de pallier ces insuffisances, pour ne pas dire ces lacunes souvent repérées dans de nombreuses copies, nous proposons ci-dessous plusieurs liens permettant aux futurs candidats de mettre à jour leurs connaissances dans ce domaine. Leur consultation est un passage obligé pour tout candidat désireux de se présenter sereinement à cette deuxième partie de l'épreuve de commentaire.

✓ **Les programmes d'enseignement :**

- Enseignement optionnel en classe de seconde, voie générale et technologique : <https://eduscol.education.fr/document/23590/download>
- Enseignement optionnel en classe de première et terminale, voie générale et technologique : <https://eduscol.education.fr/document/23593/download>
- Enseignement de spécialité en classe de première et terminale générales : <https://eduscol.education.fr/document/23599/download>
- Pour en savoir plus sur les enseignements de spécialité proposés en lycée (toutes disciplines) et leur mode d'évaluation au baccalauréat : <https://eduscol.education.fr/document/4049/download>
- S2TMD : Option culture et pratique de la danse, de la musique ou du théâtre en classe de seconde, voies générale et technologique : <https://eduscol.education.fr/document/23236/download>
- S2TMD : enseignement de spécialité Économie, droit et environnement du spectacle vivant en classe de première : <https://eduscol.education.fr/document/23239/download>
- S2TMD : programme d'enseignement de culture et sciences chorégraphiques, musicales ou théâtrales et de pratique chorégraphique, musicale ou théâtrale de première et terminale : <https://eduscol.education.fr/document/23242/download>
- S2TMD : contenus des programmes évalués pour l'épreuve terminale des enseignements de spécialité : <https://eduscol.education.fr/document/45202/download>

✓ **Spécificités relatives à l'enseignement de la musique au lycée :**

- Une présentation synthétique des 3 types d'enseignement de la musique en lycée : <https://metiers.philharmoniedeparis.fr/musique-lycee.aspx>
- L'élève au centre des apprentissages : <https://eduscol.education.fr/document/24991/download>
- Un tableau synthétique permettant de distinguer les objectifs en enseignement optionnel et enseignement de spécialité : <https://eduscol.education.fr/document/24958/download>
- Des éclaircissements à propos des champs de questionnement : <https://eduscol.education.fr/document/24964/download>
- Les compétences à faire acquérir aux lycéens : <https://eduscol.education.fr/document/24967/download>
- Musique au lycée et interdisciplinarité : <https://eduscol.education.fr/document/24979/download>
- Faire acquérir l'autonomie : <https://eduscol.education.fr/document/24982/download>
- L'évaluation au lycée : <https://eduscol.education.fr/document/24994/download>

- La pédagogie de projet au lycée : <https://eduscol.education.fr/document/3239/download>
- Indicateurs pour l'évaluation de la musique au lycée : <https://eduscol.education.fr/document/24997/download>
- Spécialité musique au lycée et Grand Oral : <https://eduscol.education.fr/document/4749/download>
- Les épreuves certificatives au baccalauréat pour l'enseignement de spécialité musique : <https://eduscol.education.fr/document/25003/download>
- ✓ **Le programme limitatif de la spécialité Arts-musique en terminale (support de l'épreuve certificative au Baccalauréat) en 2023-2024 :**
 - <https://www.education.gouv.fr/bo/2023/Hebdo23/MENE2312464N>
- ✓ **Le programme complémentaire national pour l'enseignement optionnel en cycle terminal en 2023-2024 :**
 - <https://www.education.gouv.fr/bo/22/Hebdo27/MENE2216114N.htm>

Cette liste de références donne la mesure des enjeux de cette partie d'épreuve. Il importe donc pour les candidats d'opérer des choix dans la direction à donner à ces « objectifs de formation » et « situations pédagogiques » : il n'est ni possible ni souhaitable de vouloir tout embrasser et, si la nécessaire connaissance des programmes doit primer, on ne saurait trop conseiller aux candidats, au sein de leurs académies d'exercice, de se rapprocher de leurs collègues en poste en lycée afin de pouvoir également assister à des cours, dans l'un ou l'autre de ces enseignements, tant l'observation, *in situ*, peut permettre de nourrir la réflexion et bâtir une représentation réaliste de ce qu'est un public lycéen, tant du point de vue du niveau musical et technique (ce qui peut, au passage, éviter de grossières erreurs d'appréciation et mettre fin à des idées reçues selon lesquelles, par exemple, les élèves faisant le choix d'un enseignement de spécialité seraient tous lecteurs et musiciens de haut niveau...), que du point de vue de l'autonomie et des différentes approches pédagogiques permettant de l'impulser.

L'extrait proposé cette année, issu de la bande son du film *Portrait de la jeune fille en feu*, ouvrirait également la porte à de multiples scénarios possibles de travail à mener en interdisciplinarité avec d'autres enseignements de spécialité (l'enseignement de spécialité cinéma-audiovisuel en toute logique), ce prérequis nécessitant implicitement la connaissance des programmes des autres spécialités, ce qui pourrait permettre de ne pas voir apparaître des représentations erronées telles que l'appellation « ciné-club » pour cet enseignement.

En règle générale, il a été souvent observé une citation presque systématique du premier champ de questionnement de l'enseignement de spécialité («le son, la musique, l'espace et le temps»), au détriment des autres champs à investir dont la connaissance apparaît comme extrêmement parcellaire et mène à des approximations et confusions de termes préjudiciables. Nous engageons au contraire les candidats à faire preuve d'originalité et à prendre quelques risques : à ce titre, la série S2TMD profitant actuellement d'un regain visible notamment dans les différentes créations de parcours à travers l'ensemble du territoire, il peut être bienvenu de s'y intéresser.

Éléments statistiques

	Public	Privé
	113 candidats notés	16 candidats notés
Note la plus haute /20	16,68	14,35
Note la plus basse /20	1,18	3,1
Moyenne générale /20	8,25	8,23
Moyenne des admissibles /20	11,67	12,03

Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves d'admissibilité

	Nombre d'admissibles	Moyenne des admissibles	Barre d'admissibilité
Concours public	36	10,74/20	83,46 points (soit 9,27/20)
Concours privé	4	10,82/20	88,20 points (soit 9,80/20)

Admission

Épreuve de leçon

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 6 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé : 20 minutes au moins, seconde partie de l'exposé : 10 minutes au plus, entretien : 20 minutes)
- Coefficient 5

L'épreuve comporte un exposé suivi d'un entretien avec le jury.

L'exposé comporte deux parties. La première repose sur l'analyse et la mise en relation de plusieurs documents identifiés et de natures diverses présentés par le sujet. La seconde identifie les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Le candidat est engagé à mobiliser largement ses connaissances sur la musique et les autres arts pour enrichir de références complémentaires chacune des parties de son exposé.

Le nombre total de documents ne peut être supérieur à cinq dont au moins une œuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia.

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 audio, d'un piano et du même matériel que durant la préparation.

Rapport

A la croisée de toutes les compétences professionnelles attendues, la leçon est souvent vécue comme une épreuve au sens propre. Véritable marathon intellectuel où le candidat, à l'issue des six heures de préparation et pendant cinquante minutes (si l'on inclut l'échange avec le jury), fait dialoguer des idées, des concepts et exemples musicaux de qualité avec aisance, enthousiasme et clarté. Durant la préparation il a mobilisé ses capacités d'analyse et ses connaissances, dans une démarche visant à problématiser et relier des documents "de natures diverses" (enregistrements, partitions, représentations iconographiques, vidéos, textes...), tout en rendant compte de leurs singularités respectives.

Cette épreuve exige dès lors une culture solide, une réflexion approfondie et des compétences musicales d'écoute, d'analyse et de pratique, mais aussi beaucoup d'entraînement. Sans entrer dans une approche méthodologique, ce rapport propose de souligner les exigences de l'épreuve de leçon en mentionnant les écueils à éviter et les points forts à valoriser. En complément, les candidats sont invités à lire attentivement l'ensemble des rapports publiés depuis l'évolution de la maquette de l'épreuve en 2018, et plus particulièrement les rapports des sessions 2018 et 2021 pour des stratégies de préparation.

- **La mise en loge** : une analyse approfondie au service d'une problématique pertinente

La préparation doit nécessairement commencer par une analyse approfondie de chaque document du corpus. Les exposés dénotent encore trop souvent une approche superficielle des œuvres, ce qui pénalise considérablement la réflexion. De même, il peut être dommageable de s'arrêter aux premières mesures de la partition proposée par les documents constituant le sujet.

Rappelons-le : « Le travail d'écoute est primordial. Il permet de mettre en exergue, dans l'enregistrement, des éléments pouvant alimenter une problématique donnée ; de relever précisément une phrase que l'on pourra ensuite jouer ou chanter et exploiter dans le cadre de l'exposé ; de décrire avec rigueur des procédés

d'orchestration, d'écriture, des particularités rythmiques, harmoniques, mélodiques, structurelles, etc. Il évite surtout de passer à côté de données formelles et expressives évidentes, et de se cantonner à de vagues allusions : déceler une « variation mélodique » ne suffit pas. Encore faut-il la caractériser et expliquer en quoi elle consiste. De même, il est difficile de tirer profit d'une partition lorsqu'elle n'est pas entendue intérieurement. » (Rapport 2019).

C'est l'analyse détaillée de chaque document qui conduit à la problématique et non l'inverse (ce qui ne doit pas empêcher ensuite des aller-retours entre la problématique et l'analyse pour enrichir la réflexion). Il est indispensable de passer de la description à l'analyse, de dépasser donc le stade du simple constat. La problématique doit faire ressortir le potentiel argumentatif du corpus de documents proposés par le sujet, en permettant aux candidats de mettre en valeur leurs compétences scientifiques, musicales et pédagogiques dans une démarche personnelle et originale. C'est ici la clé d'une leçon réussie. Le jury a regretté que de trop nombreuses problématiques n'en soient pas réellement, au bénéfice de questions parfois maladroites devenant alors de réels handicaps pour la leçon.

Née de la richesse des documents et des tensions induites par les relations qu'ils entretiennent, la problématique est à la croisée des relations analogiques et des dissonances entre les divers documents. C'est justement parce qu'il y a analogies et dissonances qu'il y a problématique ! Ainsi, les formulations qui commencent par « comment », « en quoi », « dans quelle mesure », « par quels moyens », « pour quelles raisons » sont à bannir car elles conduisent souvent le candidat sur une fausse piste, celle de la liste de causes, de moyens ou de quantification d'un phénomène sans permettre un réel dialogue entre les œuvres. Le candidat préférera des questions vives telles que « Le formalisme nuit-il à l'expression ? », « Le motif peut-il être l'unité de mesure du temps ? » plutôt que « Dans quelle mesure les artistes utilisent-ils le motif pour construire leurs œuvres ? ».

De même, puisque les documents sont spécifiques, les liens qu'ils entretiennent le sont également. Il est donc impossible de rendre compte de ces spécificités dans des problématiques stéréotypées autour de « rupture et continuité », « liberté et contraintes », etc.

➤ **Un plan mobile qui permet un dialogue des documents**

A l'instar de la problématique structurant l'exposé et qui est issue de la spécificité des documents, le plan doit être original. Le candidat veillera à proscrire les plans valises tels que, par exemple :

- 1. Continuité / 2. Rupture
- 1. Espace / 2. Temps / 3. Couleur
- 1. Libertés / 2. Contraintes

En effet, l'objet de la leçon est de faire dialoguer les documents, les œuvres. À ce titre l'analyse et le commentaire successifs de chaque document restent inopportuns. Chaque partie et surtout chaque sous-partie doit rendre compte d'une dialectique issue du dialogue des documents proposés ; encore trop d'exposés cachent derrière un plan a priori construit un traitement séparé de chaque document.

Dans cette perspective, il ne s'agit pas de s'attarder sur chaque détail d'analyse (il n'y aurait jamais le temps pour cela étant donné que les 30 minutes d'exposé passent très vite !), mais plutôt d'effectuer une sélection très ciblée. On ne doit pas mettre systématiquement en relation tous les documents : on peut parfois les comparer deux à deux, trois à trois... Le principe rhétorique de la *variatio* est ici très important, a contrario d'un schéma comparatif trop figé dont résultera inmanquablement un exposé monotone.

➤ **Des pistes pédagogiques riches et intégrées à l'exposé**

Si la réglementation distingue deux moments dans l'exposé, il est dommage que nombre de candidats ne se saisissent pas des pistes pédagogiques pour aller plus loin dans leur réflexion. Un changement de

problématique, ou le fait de conclure avant ce prolongement signifient que le candidat n'investit pas pleinement ces pistes pédagogiques comme appartenant à l'exposé.

Pour revenir sur un point de vigilance déjà identifié dans le rapport de la session 2022 : encore trop de présentations se révèlent décevantes par manque de préparation (objectifs confus, activités trop peu ambitieuses pour un public de lycéens ou contenu trop superficiel). Certains candidats semblent avoir fait le choix de négliger ce moment de l'épreuve, et y consacrent seulement 2-3 minutes. Au contraire, cette deuxième partie de l'exposé est une partie intégrante de la leçon !

Le candidat doit éviter le simple énoncé d'activités banales et parfois trop générales ("faire créer une playlist aux élèves", "organiser des débats", etc.), souvent assorti de détails triviaux et inutiles sur les modus operandi (nombre d'élèves par groupe, organisation interne, détails des consignes, etc.). Si les pistes pédagogiques doivent permettre d'évaluer la capacité du candidat à envisager les notions, les compétences qui peuvent être mobilisées au sein d'un cours, elles sont aussi l'opportunité pour le candidat de questionner plus largement le Monde, l'éducation, les compétences à travers la musique et les œuvres et au regard de la problématique initiale.

➤ **L'exposé et l'entretien : quelques conseils**

Il va sans dire que lors de l'exposé le candidat doit être capable de mobiliser sa voix et son corps au service de son discours. Sans sous-estimer les qualités des candidats il est possible de se référer à la grille d'évaluation du grand oral au baccalauréat, laquelle permettra, s'il en est besoin, de prendre conscience des différents leviers au service d'un discours fluide et convaincant.

- Gérez le temps et le stress

Une bonne préparation avec notamment, durant les six heures dédiées, un temps spécifique pour s'entraîner doit permettre au candidat d'éprouver son exposé dans la durée. S'il est particulièrement maladroit d'accélérer, il est important d'adapter son temps au fil de l'exposé en prévoyant des parties facultatives, des développements ou exemples optionnels que le candidat utilisera ou non en fonction du temps disponible.

Les supports informatiques restent une source potentielle de stress. Nous rappelons que les candidats doivent penser à préparer leurs documents, numéroter leurs pages, vérifier le fonctionnement des liens dans le diaporama, si tant est qu'ils en aient prévu un !

- Soignez vos exemples

La leçon doit également être pour le candidat l'occasion de montrer au jury ses qualités de musicien. Trop peu de candidats présentent des exemples soignés et de qualité. Si cela semble une évidence, le jury a constaté que très peu de candidats s'assoient au piano pour jouer des exemples. Plus qu'une illustration, il importe de faire de ces exemples un moment de musique où le candidat prend le temps de s'asseoir, de respirer, de phraser, de nuancer son expression, etc... L'utilisation de la voix doit faire sens, si le corpus ne présente pas de passage « vocalisable » il est peut-être préférable de jouer les exemples au piano.

La qualité de l'exemple doit être déjà envisagée lors de la préparation : le candidat veillera à numéroter les mesures des partitions pour faciliter le dialogue avec le jury, il peut également marquer ses extraits à l'aide des marqueurs de Audacity pour ne pas avoir à parler pendant la musique.

- Saisissez-vous des questions du jury

Pendant le 20 minutes d'entretien, les questions posées par le jury sont toujours l'occasion d'engager un dialogue, de préciser parfois certaines choses mais aussi et surtout d'explorer d'autres pistes, d'autres œuvres, d'autres époques ou lieux que celles que le candidat a envisagé. Il est donc malvenu de répéter ce qui a déjà été dit dans l'exposé (en précisant parfois « comme je l'ai dit dans l'exposé... »). Les questions posées par le jury doivent permettre au candidat d'aller plus loin dans sa réflexion !

Éléments statistiques

	Public	Privé
	36 candidats notés	4 candidats notés
Note la plus haute /20	17	16
Note la plus basse /20	2	8
Moyenne générale /20	9,10	12,00
Moyenne des admis /20	12,37	12,00

Exemples de sujets

Sujet 1

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (exposé : 30 minutes ; entretien : 20 minutes) ; Coefficient 5

Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Document 1 (Partition intégrale)

Auteur : Pierre Boulez (1925-2016)

Titre : *Notations pour piano*, 1945

Référence : Universal Edition

Document 2 (Texte)

Auteur : Robert Piencikowski (né en 1951)

Titre : Note de programme

Référence : Note de programme, <https://brahms.ircam.fr> (Base Relationnelle d'Articles Hypertextes sur la Musique du 20e Siècle)

Document 3 (Audio)

Auteur : Franz Schubert (1797-1828)

Titre : *Der Leiermann*, 24^{ème} Lied du *Voyage d'hiver*

Référence : enregistrement de concert Dietrich Fischer-Diskau et Alfred Brendel

Document 4 (Iconographie)

Auteur : Imi Knoebel (peintre et sculpteur allemand né en 1940)

Titre : *Revolver 1*, 2003

Référence : collage. Acrylique sur film plastique collé, monté sur plaque d'aluminium, 231,5 x 310 cm

Sujet 2

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (exposé : 30 minutes ; entretien : 20 minutes) ; Coefficient 5

Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Document 1a et 1b [Document audio et texte du livret]

Auteur : Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Titre : *Don Giovanni* (extrait Scène XV)

Références : Wiener Philharmoniker, dir. Joseph Krips ; Cesare Siepi, (*Don Giovanni*), Kurt Böhme (le Commandeur) et Fernando Corena (*Leprello*) ; Decca, 1955.

Document 2 [Texte]

Auteur : Éric Emery (1926-2018)

Titre : *Temps et musique : temps et dialectique de la durée, dialectique de la durée dans l'art musical*

Références : Lausanne : L'Âge d'homme, 1998, p. 386.

Document 3 [Document iconographique]

Auteur : Kasimir Malévitch (1879-1935)

Titre : *Carré noir* [1923-1930]

Références : Huile sur plâtre, 36,7x36,7x9,2 cm ; collections modernes du Centre Pompidou

Document 4 [Catalogue]

Auteur : Michel Pazdro (éd.) (1948-)

Titre : *Guide des opéras de Wagner* [premiers leitmotifs de *Tristan und Isolde*]

Références : Paris : Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1988, p. 321

Document 5 [Partition]

Auteur : Arnold Schönberg (1874-1951)

Titre : *Suite pour piano* op. 25 (1923), 2^e mouvement, *Gavotte*

Références : Vienne : Universal Edition, 1925 ; rééd. 1968.

Sujet 3

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (exposé : 30 minutes ;
entretien : 20 minutes) ; Coefficient 5

Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Document 1 [audio]

Auteur : Joaquin RODRIGO

Titre : *Fantasia para una gentilhomme*, « Canario »

Références : Alexandre Lagoya, Monte-Carlo National Opera Orchestra dirigé par Antonio de Almeida, CD Philips, 1994

Documents 2a et 2b [Document vidéo et texte]

Auteur : Cab CALLOWAY and his Orchestra

Titre : *Minnie the Moocher*

Références : *Rhythm and Blues Revue*, show de variétés produit par Ben Frye, 1955

Document 3 [tableau]

Auteur : Nicolas POUSSIN

Titre : *La danse de la vie humaine*

Références : peinture à huile sur toile, 82 cm X 104 cm, Wallace Collection, London

Document 4 [partition]

Auteur : Joseph HAYDN

Titre : *Symphonie n° 60* en ut majeur « Il Distratto » - IV Presto, V Adagio et VI Finale

Références : LilyPond, transcrit de l'édition critique des Symphonies éditée par H. C. Robbins Landon, 2020

Liste générale des documents proposés par les sujets (classement par auteur)

Document	Auteur	Titre et référence
Partition	Bach, Johann Sebastian	<i>L'offrande musicale BWV 1079, Pages 1 à 5</i>
Vidéo	Beauvois, Xavier	<i>Des hommes et des dieux (2010)</i> Références : Extrait de 1:38:35 à 1:43:04.
Partition	Biber, Heinrich Ignaz Franz	<i>Missa Sancti Henrici (1696)</i> Extrait du Credo. Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Bd. 49. Vienna
Vidéo	Bonfa, Luis	Black Orpheus Aziza Mustafa Zadeh, Live in Munich, 1994
Partition	Boulez, Pierre	<i>Notations pour piano, 1945 (Universal Edition)</i>
Vidéo	Calloway, Cab	<i>Minnie the Moocher</i> Références : <i>Rhythm and Blues Revue</i> , show de variétés produit par Ben Frye, 1955
Vidéo	Chazelle, Damien	<i>La La Land (2016).</i>
Texte	Descartes, René	<i>Les Passions de l'âme (1649)</i> Extrait (« Art. 165. De l'espérance et de la crainte. »)
Texte	Emery, Éric	<i>Temps et musique : temps et dialectique de la durée, dialectique de la durée dans l'art musical</i> Références : Lausanne : L'Âge d'homme, 1998, p. 386.
Texte	Escal, Françoise	Espaces sociaux Espaces musicaux ISBN 2 228 12420 6 Editions Payot, p.11
Reproduction	Gauguin, Paul	Te Arii Vahine, 1896, huile sur toile, hauteur : 97 cm largeur : 130 cm Musée des Beaux-Arts Pouchkine, Moscou
Enregistrement + texte livret	Gluck, Christoph Willibald	<i>Iphigénie en Aulide (1774), acte II, « Par la crainte et par l'espérance »</i> Lynne Dawson, Orchestre de l'Opéra de Lyon, John Eliot Gardiner. © 1990 Erato.

Partition	Haydn, Joseph	<i>Symphonie n° 60 en ut majeur « Il Distratto »</i> - IV Presto, V Adagio et VI Finale LilyPond, transcrit de l'édition critique des Symphonies éditée par H. C. Robbins Landon, 2020
Enregistrement	Inconnu	Ensemble de métallophones CD Musiques du monde, éditions CNRS, piste 36
Reproduction	Klee, Paul	<i>Ad Parnassum</i> Références :1932 Huile sur toile, 100 x 126 cm Berne, Centre Paul Klee
Reproduction	Knoebel, Imi	<i>Revolver 1, 2003. Acrylique sur film plastique collé, monté sur plaque d'aluminium, 231,5 x 310 cm</i>
Enregistrement	Kreisler, Friedrich	Kreisler Tartini, Variations sur un thème de Corelli (3'11) Liliane Garnier LSC 2646
Partition	Listz, Franz	Erkönig Editions Peters 9885
Partition	Luther, Martin	Ein feste Burg ist unser Gott (p.1) - Cantate BWV 80, ca 1724, Premier mouvement, chœur (extrait) (p.2-10) Manuscrit fac simile, Edition Bretkopf
Texte	Mâche, François-Bernard	Les universaux en musique et en musicologie Revue électronique Transposition - Musique et sciences sociales, Hors-série 1, 2018
Reproduction	Malévitch, Kasimir	<i>Carré noir [1923-1930]</i> Références : Huile sur plâtre, 36,7x36,7x9,2 cm ; collections modernes du Centre Pompidou
Enregistrement + texte livret	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Don Giovanni</i> (extrait Scène XV) Références : Wiener Philharmoniker, dir. Joseph Krips ; Cesare Siepi, (Don Giovanni), Kurt Böhme (le Commandeur) et Fernando Corena (Leprello) ; Decca, 1955.
Enregistrement	Mozart, Wolfgang Amadeus	5 Variations In F, KV 54-Anh 138a (5'38) Mozart Complete works Vol. 6 CD 8
Partition	Pazdro, Michel	<i>Guide des opéras de Wagner</i> [premiers leitmotifs de <i>Tristan und Isolde</i>] Références : Paris : Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1988, p. 321

Texte	Piencikowski, Robert	Note de programme (Base Relationnelle d'Articles Hypertextes sur la Musique du 20e Siècle)
Vidéo	Pite, Crystal	The Seasons (3'13)
Reproduction	Poussin, Nicolas	<i>La danse de la vie humaine</i> Peinture à huile sur toile, 82 cm X 104 cm, Wallace Collection, London
Texte	Ricardou, Jean	<i>Pour une théorie du nouveau Roman</i> Collection « tel quel » édition du Seuil, 1971.
Enregistrement	Rodrigo, Joaquin	<i>Fantasia para una gentilhombre, « Canario »</i> Alexandre Lagoya, Monte-Carlo National Opera Orchestra dirigé par Antonio de Almeida, CD Philips, 1994
Partition	Schönberg, Arnold	<i>Suite pour piano op. 25 (1923), 2^e mouvement, Gavotte</i> Universal Edition, 1925 ; rééd. 1968.
Enregistrement	Schubert, Franz	<i>Der Leiermann, du Voyage d'hiver (concert Dietrich Fischer-Diskau, Alfred Brendel)</i>
Reproduction	Seurat, Georges	<i>Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte (1884-1886).</i> Huile sur toile, 207,6 x 308 cm, Chicago, Art Institute of Chicago.
Enregistrement	Telemann, Georg Philipp	<i>Fantaisie No.3 en Si mineur, TWV 40 :4 pour flûte traversière seule — Allegro</i> France Musique — Émission « Le Magazine » (mercredi 2 octobre 2013). Interprète : Héroïse Gaillard (flûte à bec)
Partition	Webern, Anton	« <i>Fuga (Ricercata) a 6 voci, Fugue n° 2 de l'Offrande Musicale</i> » de Jean-Sébastien Bach (1934-1935) Partition pour orchestre, p.1 à 9.
Enregistrement	Webern, Anton	<i>Five piece for orchestra opus 10 (1911-1913)</i> Ensemble intercontemporain, Passeport pour le XX ^e siècle, Direction Pierre Boulez. Audivis 1994

Epreuve de direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 30 minutes
- Durée de l'épreuve : 40 minutes (20 minutes pour la première partie, 20 minutes pour l'entretien)
- Coefficient 5

Le candidat remet au jury un ensemble de cinq pièces polyphoniques à trois voix mixtes (deux voix de femmes, une voix d'hommes) qu'il doit connaître et maîtriser en vue de mener l'apprentissage et l'interprétation de l'une d'entre elles, choisie par le jury, avec l'ensemble vocal mis à sa disposition durant l'épreuve. Ces cinq pièces polyphoniques peuvent être a cappella et/ ou avec accompagnement piano. Quatre de ces cinq pièces relèvent des périodes et/ ou répertoires différents suivants :

1. Relevant d'une période antérieure au XVIIIe siècle ;
2. Relevant des XVIIIe ou XIXe siècles ;
3. Relevant du répertoire savant des XXe et XXIe siècles ;
4. Relevant du répertoire des musiques populaires/ actuelles.

La cinquième pièce est un texte original qui peut être l'arrangement d'une œuvre existante et identifiée par le candidat ou bien une composition.

L'une de ces cinq pièces au moins est en langue étrangère. Quelle que soit la pièce choisie par le jury, le candidat peut s'il le souhaite en projeter les paroles sur un écran dans la salle d'épreuve facilitant la mémorisation du chœur. Dans cette perspective, il fournit au jury une clef USB réunissant cinq fichiers PDF portant chacun les paroles des pièces présentées au jury.

Le candidat veille à choisir des pièces lui permettant de témoigner de ses qualités de chef de chœur. La durée de chaque pièce doit être de quelques minutes permettant au jury de préciser au candidat le passage particulier qui doit être, de façon privilégiée, appris par le chœur.

Si la pièce choisie par le jury le permet, aux moments qu'il juge opportuns, le candidat peut accompagner l'apprentissage et l'interprétation du chœur à l'aide du piano mis à sa disposition ou d'un instrument polyphonique qu'il aura apporté.

Lorsqu'il se présente au concours au jour et à l'heure de sa convocation, le candidat transmet au secrétariat du concours un dossier constitué d'une page de présentation listant les pièces proposées et de quatre exemplaires de chacune des partitions. Par ailleurs, il garde en sa possession un cinquième exemplaire de chaque partition sur lequel il pourra adosser son travail durant le temps de préparation puis avec le chœur durant l'épreuve.

Après avoir pris connaissance du dossier présenté par le candidat, le jury lui annonce le titre de la partition retenue ainsi que le passage sélectionné qu'il aura à apprendre et à faire interpréter par le chœur durant l'épreuve. Il dispose alors de trente minutes de préparation.

L'entretien permet au jury d'interroger le candidat sur les aspects techniques, artistiques et pédagogiques du moment précédent et également sur les critères ayant présidé aux choix des cinq partitions proposées au jury.

Le candidat dispose d'un piano pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve. Il peut également tirer parti d'un instrument qu'il aura apporté.



Structure de la fiche récapitulative transmise au jury et accompagnant les 5 partitions (chacune en 4 exemplaires) proposées par le candidat

Prénom NOM candidat

- ✓ **Œuvre relevant d'une période antérieure au XVIIIe siècle** : Titre, compositeur – [nom du fichier sur clef USB]
- ✓ **Œuvre relevant des XVIIIe ou XIXe siècles** : Titre, compositeur – [nom du fichier sur clef USB]
- ✓ **Œuvre relevant du répertoire savant des XXe et XXIe siècles** : Titre, compositeur – [nom du fichier sur clef USB]
- ✓ **Œuvre relevant du répertoire des musiques populaires/ actuelles** : Titre, compositeur – [nom du fichier sur clef USB]
- ✓ **Œuvre original** (préciser arrangement ou composition originale) : Titre – [nom du fichier sur clef USB]

Informations auxquelles peuvent être ajoutées d'autres éléments d'identification pertinents.

Rapport

La session 2023 a inauguré la nouvelle maquette de l'épreuve de direction de chœur. Les nouvelles dispositions imposent aux candidats de fournir au jury cinq partitions issues d'époques et de styles différents. Les candidats doivent fournir parmi le panel demandé une partition arrangée par leurs soins ou une composition originale personnelle. L'épreuve de direction est au carrefour de nombreuses compétences : écoute, analyse, capacités vocales, techniques d'accompagnement au piano, techniques de direction, pédagogie de l'apprentissage, animation d'un collectif...

L'épreuve demande désormais de fournir un arrangement ou une composition. Cela doit permettre aux candidats de faire montre de leurs qualités d'écriture soit dans le domaine de la création (composition) soit dans le domaine de l'adaptation de textes originaux (arrangement). Cette partition s'inscrit dans la continuité de l'épreuve écrite d'arrangement. Dans le contexte professionnel, l'enseignant est en effet amené régulièrement à adapter, à composer ou à arranger du matériel musical pour les cours d'éducation musicale et l'enseignement facultatif de chant choral. Il est recommandé aux candidats de s'assurer de la qualité de l'écriture de leur pièce. En effet, une pièce comprenant des erreurs d'écriture pourra difficilement bien sonner avec le chœur mis à disposition. Les candidats pourront utilement se référer aux précédents rapports, notamment sur l'épreuve d'arrangement et l'épreuve de direction de chœur.

En amont de l'épreuve

➤ Choix du corpus

Le nouveau format de l'épreuve, inauguré en cette session 2023 laisse désormais l'initiative au candidat d'élaborer un corpus de 5 pièces polyphoniques sur lequel il sera interrogé ; l'une des œuvres sera retenue pour être apprise et interprétée par le chœur, les autres pouvant, le cas échéant, nourrir le contenu de l'entretien à suivre.

La grande majorité des candidats s'est bien appropriée cette étape nouvelle de préparation et les corpus proposés respectaient tout à fait les préconisations du texte réglementaire.

Le jury a apprécié le sérieux du travail de recherche, de compilation et de mise en forme des œuvres retenues, avec des choix d'œuvres originaux.

L'objet de cette première partie du rapport reste cependant d'alerter les futurs candidats sur un certain nombre d'écueils à éviter.

➤ Caractère polyphonique

Il est souhaitable de retenir, pour l'élaboration du corpus, des pièces, qui de l'une à l'autre, présentent une diversité d'écriture polyphonique (homorythmie, imitation, fugato, contrepoint...).

➤ Écriture pour chœur SAB

La première précaution est de s'assurer que la pièce retenue est bien écrite pour chœur mixte à trois voix. Prudence donc avec les harmonisations à trois voix égales qui, le plus souvent, sont inopérantes pour un chœur mixte. En effet, la troisième voix, la plus grave se trouve en générale trop aigüe pour être chantée à hauteur réelle. Si le candidat propose de l'octavier pour la faire chanter aux hommes, le saut de registre est alors du plus mauvais effet et désorganise l'harmonie et la polyphonie. Des candidats ont choisi de transposer les trois voix égales vers le grave, mais ce choix met en péril les registres des voix féminines. En conclusion, il est important que le candidat agisse avec prudence dès lors qu'il veut adapter une partition. Une préparation très rigoureuse est nécessaire pour proposer la bonne option au chœur.

➤ Proportion de la pièce

La réglementation précise que « la durée de chaque pièce doit être au plus de quelques minutes », donc le choix se portera sur des petites formes ou alors un extrait significatif musicalement. Le jury a fait le choix pour cette session de laisser toute latitude au candidat dans ce qu'il souhaitait faire interpréter au chœur, qui pouvait donc être, selon l'expression consacrée, à disposition de « tout ou partie ». Cependant des candidats, notamment pour la cinquième pièce ont proposé des formats trop conséquents et se sont placés en difficulté, n'ayant pas suffisamment intégré sa structure interne. Il est donc recommandé, dans le choix des pièces, de s'assurer que les 20 minutes de travail avec le chœur permettront d'entendre *in fine* un extrait cohérent (forme générale de la pièce) et satisfaisant musicalement.

➤ Diversité et pertinence des pièces retenues

Certaines pièces témoignent d'un engouement certain de la part des candidats. Ainsi, les pièces *Pange Lingua* de Kodaly et les *Nocturnes* de Mozart se sont régulièrement invitées dans les corpus individuels.

En effet, certains candidats pourraient penser que ces pièces connues vont *de facto* bénéficier d'une interprétation plus qualitative, le chœur connaissant la pièce, mais cela ne s'est pas vérifié. Les intentions d'interprétations demandées par les candidats successifs, toutes aussi louables soient-elles, requièrent en effet une grande agilité et adaptation. Le chœur se compose pour la plupart de chanteurs aguerris, mais déconstruire une interprétation précédente n'est pas chose aisée. Ainsi, il a souvent été observé, pour ces deux pièces en particulier (comme pour d'autres réputées connues), que le candidat a finalement eu de la peine à imposer son projet musical, quand il ne s'est tout simplement pas contenté de suivre et d'accompagner la proposition du chœur.

Nous invitons donc les futurs candidats à élargir leur répertoire pour la pièce n°2, « relevant des XVIIIe ou XIXe siècle ».

Concernant le répertoire savant contemporain (cas de la pièce n°3), un point de vigilance s'impose vis-à-vis des œuvres réputées « ouvertes », et plus encore celles « mixtes », qui associent une notation traditionnelle et des plages d'improvisation plus ou moins encadrées. Le candidat devra être en mesure de circonscrire précisément son travail avec le chœur et veillera à ne pas s'affranchir, sous couvert de liberté d'interprétation, du support écrit.

➤ Cas particulier de la pièce n°5

Concernant les arrangements proposés, le jury n'évalue pas à proprement parler sa pertinence et sa qualité ; mais un arrangement maladroit ou fautif desservira *de facto* le projet musical et rendra l'apprentissage périlleux. Cette précaution vaut en premier lieu pour les arrangements originaux (réalisés par le candidat), mais tout autant, dans le cadre de la pièce n°4, pour les arrangements diffusés par des sites plus ou moins spécialisés. Nous conseillons aux candidats de s'assurer de la qualité de leurs arrangements.

➤ Préparation à la table

Incontournable, cette étape reste le gage d'une transmission au chœur exempte de toute erreur, solide, et musicale. Nous invitons les candidats à ne pas la négliger. Dire et redire le texte, le chanter voix par voix en s'auto-dirigeant, mémoriser certaines parties, annoter sa partition, voilà qui permettra de s'approprier la pièce. C'est aussi le moment des choix d'interprétation (caractère, tempo, phrasé, timbre vocal, style...) et celui où l'on construit son propre modèle vocal, celui-là même qui sera destiné au chœur. Les 20 minutes du temps de préparation avant épreuve permettront de réactiver ce travail.

➤ Travail à l'instrument polyphonique

Le jury regrette la persistance de lacunes dans la maîtrise du piano et de l'instrument polyphonique. Il faut donc tirer parti du format rénové de l'épreuve pour y remédier. Ainsi le travail préparatoire à l'instrument reste incontournable. Il consiste à maîtriser l'interprétation polyphonique des parties de chœur et/ou de l'accompagnement, à entendre les harmonies remarquables, à initier un style. Même en l'absence de texte chanté, une réduction polyphonique à l'instrument recèle un potentiel expressif et communicatif (sans l'aide d'aucun commentaire) les attendus du projet musical.

Certains candidats, ayant effectué soigneusement ce travail préparatoire, ont proposé, en introduction de leur séance avec le chœur, des interprétations techniquement et musicalement particulièrement convaincantes. Ils ont, de cette manière, spontanément engagé tant le chœur que le jury. Ce sont les mêmes qui ont souvent été en mesure d'accompagner avec sensibilité l'interprétation finale.

➤ La mise en situation avec un chœur

Comme souvent rappelé dans les précédents rapports, rien ne remplacera la mise en « conditions réelles ». Ainsi nous encourageons les candidats à se rapprocher d'un chœur d'adultes, même amateurs, et de travailler avec lui le corpus qu'il proposera pour son épreuve.

Première partie de l'épreuve (20 minutes)

Les candidats doivent avoir élaboré une stratégie d'apprentissage pour chacune des cinq pièces proposées au jury. Comme précédemment indiqué, ces stratégies doivent être le fruit d'une expérience de terrain. Aussi, nous invitons les candidats à « se tester » auprès d'un chœur (leur chœur de l'enseignement choral ou dans le cadre privé associatif). Ces mises en situation doivent permettre de se confronter à la réalité du terrain et de résoudre les difficultés rencontrées. Bien que la maquette de l'épreuve ait évolué, nous conseillons également la lecture des précédents rapports de jury. Les difficultés constatées sont pour la plupart provoquées par une stratégie insuffisamment réfléchie en amont de l'épreuve.

Quelques points de vigilance :

➤ La focalisation sur un seul pupitre sur une durée trop longue

Le candidat, au détriment des deux autres pupitres, procède à un apprentissage d'un passage en direction d'une seule voix. Ce travail vocal s'effectue sur une durée trop longue. Il provoque l'ennui des autres pupitres et ne favorise pas la construction de la polyphonie. Ce type d'approche indique une mauvaise stratégie. Dans

un cadre professionnel face à un chœur, l'enseignant doit réaliser un apprentissage qui mobilise sur un court laps de temps tous les élèves qu'il a devant lui. Le chef de chœur s'adresse à toutes les voix de façon équitable et équilibrée. Le candidat doit construire la polyphonie du passage demandé par le jury dans un flot dynamique d'échanges. Le découpage des phrases musicales doit être pensé et anticipé en amont de l'épreuve pour permettre cette fluidité chef/chœur.

➤ La faiblesse technique du jeu pianistique

Bien qu'il s'agisse de partitions choisies par les candidats et les candidates, le jury a constaté à plusieurs reprises une incapacité à accompagner le chœur avec efficacité. Si certaines partitions se prêtent moins à un accompagnement piano (polyphonies de la Renaissance par exemple), l'usage du piano pour soutenir l'apprentissage, notamment la justesse du modèle et sa mise en place, est toujours le bienvenu. La réduction, la simplification d'un accompagnement, la création d'un accompagnement rythmique permettent de mettre en valeur des qualités pianistiques simples et efficaces.

➤ La gestique hasardeuse

Les candidats et les candidates, dans le cadre de leur préparation à l'épreuve, doivent avoir intégré des gestes de direction qui permettent de donner au chœur des indications précises. Ainsi, les départs, les arrêts, les modifications de tempo, les intentions de nuances doivent être travaillés pour chacune des pièces. Le candidat ou la candidate doit avoir un schéma mental précis des gestes qu'il ou elle doit réaliser. Lors de l'épreuve, les candidats doivent s'assurer que le chœur réalise l'intention voulue.

➤ La qualité du modèle vocal

La voix est l'instrument premier du professeur. Nous invitons les candidats à travailler de façon précise l'intonation de chacune des voix pour chaque pièce. En effet, le texte réglementaire ayant évolué vers des partitions choisies par les candidats, il n'est pas compréhensible que les partitions souffrent d'un modèle vocal approximatif qui ne permette pas l'apprentissage. Nous invitons les candidats à s'enregistrer régulièrement afin de poser une oreille critique et distante sur leur production. L'écoute honnête à posteriori permet de rectifier des problèmes de justesse.

➤ Des modèles vocaux mal calibrés

Cet aspect rejoint le premier point et correspond à l'absence d'anticipation d'une stratégie d'apprentissage efficace. Le candidat doit avoir réalisé un « découpage » précis des phrases musicales qu'il souhaite faire apprendre. La durée des phrases doit être équilibrée afin de permettre une mémorisation efficace. Une phrase trop courte ou trop longue : le candidat perd en efficacité et la construction polyphonique ne peut se mettre en place. Des modèles trop longs du professeur placent les choristes en situation d'échec. A nouveau, l'expérience de terrain permet aux candidats de jauger le nombre idéal de mesures que l'une des voix est en capacité de mémoriser et de restituer.

➤ Le non-respect du texte (rythmique, ligne vocale, nuances)

Le jury a pu constater des difficultés dans la connaissance de la partition : erreurs de rythme principalement, notes chantées non conformes au texte, non-respect des nuances. S'agissant d'œuvres choisies par le candidat, ces approximations pénalisent les candidats dans le cadre de ce concours.

➤ Le manque d'ambition lors de l'apprentissage

Le jury a identifié des freins chez certains candidats à poursuivre l'apprentissage de la partition. Lorsqu'un premier passage est mis en place pour les 3 voix, les candidats se bornent à le faire tourner « en boucle ». Le choix du candidat de se cantonner dans un passage court ne correspond pas aux attendus de l'épreuve.

Seconde partie de l'épreuve (20 minutes)

La tournure de l'entretien, à l'initiative du jury rappelons-le, dépend directement de ce qui a été observé et entendu des 20 premières minutes avec le chœur. Il n'y a donc pas de déroulé type mais, ce qui sera abordé en premier doit être pris en compte par le candidat avec beaucoup d'attention, car ce sont bien les événements les plus remarquables (les plus réussis ou les plus défailants) qui vont être abordés en priorité.

Le premier questionnement auquel doit s'attendre le candidat est son sentiment sur le résultat obtenu à la fin de la première partie. Est-il satisfait de l'interprétation entendue ? A-t-il obtenu ce qu'il espérait ? Quelle était son ambition musicale ? Quelle était son intention en proposant cette pièce ?

A plusieurs reprises, lorsque le jury a constaté que le candidat était proche de son but, il lui a laissé tout d'abord l'occasion de finaliser son projet musical avec le chœur en début d'entretien. Dans ce cas, le questionnement qui suit immédiatement est celui de la stratégie d'apprentissage. A quel moment aurait-on pu être plus efficace ? Était-il judicieux de débiter par cette longue phase en voix parlée ? Pourquoi n'avoir pas fait travailler les trois pupitres sur un motif qui se trouvait en imitation ? Le recours à l'instrument n'aurait-il pas permis de corriger plus rapidement une harmonie défailante ? Les jeux rythmiques proposés au chœur étaient-ils pertinents ? Pourquoi avoir attendu les deux dernières minutes pour préciser les nuances, le phrasé ? C'est l'intégralité de la stratégie d'apprentissage qui est questionnée pour mettre en valeur les capacités et compétences du candidat.

Les questionnements ont également porté, le cas échéant, sur des défaillances observées. Tout comme les sessions précédentes, un certain nombre de difficultés se sont faites jour, dont certaines n'ont pas été solutionnées durant l'entretien :

- une absence d'intention musicale ou une intention musicale décalée par rapport à la signification du texte ou le style de la pièce,
- un geste de direction incertain, peu sûr ou fautif, entraînant des imprécisions rythmiques du chœur et des décalages,
- une transmission de la pièce défailante (modèle vocal, jeu à l'instrument),
- des erreurs purement solfégiques dans une partie (hauteur, durée...),
- un tempo inopérant (trop lent, trop rapide) qui vient dénaturer l'œuvre,
- un déséquilibre dans les pupitres,
- un déséquilibre entre le chœur et l'accompagnement au piano.

Le jury souligne la réactivité, l'agilité et l'intelligence musicale dont ont fait preuve bien des candidats durant l'entretien. Ainsi, ils ont été en mesure, au fil des questionnements abordés, de reprendre et poursuivre leur travail avec le chœur et de le faire évoluer de manière tout à fait qualitative. Le jury a particulièrement apprécié les situations où s'est installée spontanément une véritable collaboration, voire connivence musicale à trois (le candidat, le chœur, le jury).

A contrario, nous regrettons certaines réactions de rejet ou de rigidité. Certains candidats n'ont pas été en capacité de faire évoluer leur projet musical suite aux échanges avec le jury.

Le jury a été également amené à solliciter les candidats quant à leur utilisation du piano ; même si certaines pièces se prêtent spontanément à une interprétation *a capella*, il a tenu à vérifier les capacités à utiliser l'instrument, tant dans la présentation initiale de la pièce, que dans la phase d'apprentissage et l'interprétation finale.

Conclusion

De manière générale, cette session valide les bienfaits attendus du format rénové de l'épreuve de direction de chœur de l'agrégation interne de musique. Il a été observé cette année une plus grande aisance technique et musicale des candidats, qui tient au fait que les pièces présentées étaient choisies et préparées bien en amont. Ainsi les prestations entendues se sont avérées plus abouties et satisfaisantes musicalement.

Nous remercions et félicitons les choristes de la session 2023, pour leur disponibilité et leur engagement, pour les très belles qualités musicales qu'ils ont mobilisées avec générosité.

Exemple de pièces proposées par les candidats

Œuvre antérieure au XVIIIe	
Titre	Compositeur
<i>The Ape, the monkey and baboonidmeet</i>	Thomas Weelkes
<i>J'aurais grand tort de mépriser amours</i>	Anonyme
<i>Se la vostra partita</i>	Luca Marenzio
<i>Au joli bois</i>	Claudin de Sermisy
<i>Mille regretz</i>	Josquin des prez
<i>Do you not know</i>	Thomas Morley
<i>Surgensjesu</i>	Claudio Monteverdi
<i>Tourdion</i>	Anonyme
<i>Ahi dolce sonno</i>	Giovanni Domenico da Nola
<i>Mille regrets</i>	Josquin Desprez
<i>Jesu rex admirabilis</i>	Giovanni Pierluigi da Palestrina
<i>Bella de vos amoros</i>	Anonyme
<i>Follow me sweet love</i>	Micheal East
<i>Ay triste que vengoCancionero de palacio</i>	Juan dell Encina
<i>Il Curioso</i>	Giavanni Gastoldi
<i>Le festin du jeudi gras</i>	Adriano Banchieri
<i>Cantate domino</i>	Johann Cruger
<i>Yourshiningeyes</i>	Thomas Bateson
<i>Son questicrini</i>	Claudio Monteverdi
<i>Je ne fus jamais si aise</i>	Pierre Certon
<i>Perdre le sens devants vous</i>	Claude Le jeune
<i>Puis qu'en oubli</i>	Guillaume de Machaut

Œuvre XVIIIe & XIXe	
Titre	Compositeur
<i>Ecco quel fieroistante, Nocturne KV 436</i>	W. A. Mozart
<i>Te jesudeprecamur</i>	W. A. Mozart
<i>Se lontan moi ben tu sei</i>	W. A. Mozart
<i>Ave verum</i>	Charle Gounod
<i>Mich zieht ses nachdemdorfschenhin</i>	Robert Schumann
<i>Le soir</i>	Emile Pessard
<i>L'arythmétique</i>	Charles Gounot
<i>Orphée aux enfer</i>	Jacques Offenbach
<i>Majestatschesonnenrosse</i>	Franz Schubert
<i>How oft instinct withwarmth divine</i>	Joseph Haydn
<i>Choeur des clochettes</i>	W. A. Mozart

<i>Sweet and low</i>	Joseph Barnby
<i>Pui non si trovano</i>	W. A. Mozart
<i>May morning</i>	Maria Hester Park
<i>Due pupille amabile</i>	W. A. Mozart
<i>Viva tutte le vezzose</i>	FelicieGiardini
<i>Embarquons-nous</i>	André Campra
<i>Luci care</i>	W. A. Mozart

Œuvre XX & XXIe	
Titre	Compositeur
<i>Les mouvements du cœur dans le frisson du saule</i>	Thierry Machuel
<i>Magany</i>	GyorgyIigeti
<i>CohorsGenerosa</i>	Zoltan Kodaly
<i>Tantum ergo</i>	GiaccomoMezzalira
<i>Kyrie Missa festiva</i>	John Leavitti
<i>Oradiantdawn</i>	James Macmillan
<i>Maman dites-moi</i>	Carl Engel
<i>Dana dana</i>	L.Bardos
<i>Fac ut ardeat</i>	F.Poulenc
<i>Sardine à l'huile</i>	Muccini-Renou
<i>Bi bihotz</i>	Guerrero
<i>Ave verum corpus</i>	Mariano Garau
<i>Concord</i>	Benjamin britten
<i>Green</i>	Verlaine – Joubert
<i>Aglepta</i>	Arne Mellnas
<i>Openthou mine eyes</i>	John rutter
<i>Kyrie Kolher messe</i>	Schuhenn
<i>Grand père a perdu sa pipe</i>	Wagner
<i>Margoton va t'a l'iau</i>	Poulenc
<i>Szellosug-tabortuznel</i>	Bardos
<i>Kyrie Kölher messe</i>	EmökeTavasszy

Musiques populaires/actuelles	
Titre	Compositeur
<i>The dayaftertomorrow</i>	Saybia – Tabitha Christophersen
<i>la maison près de fontaine</i>	Nino Ferrer
<i>La chanson prevert</i>	Serge Gainsbourg
<i>La valse des flocons</i>	Remy Aurières

<i>I gotrhythm</i>	Gershwin
<i>All of me</i>	Gerald marks – Seymour simons
<i>Cordeiro de nana</i>	Os Tincoas
<i>Emmenez-moi</i>	Aznavour
<i>Russians</i>	Sting
<i>I gotrhythm</i>	Gershwin
<i>L'accordéoniste</i>	Emer
<i>Get Lucky</i>	Bangalter – Homem-christo
<i>Harriet tubman</i>	Robinson
<i>Siyahamba</i>	Chant sud-africain
<i>Java jive</i>	Ben Oakland – miltondrake
<i>Les feuilles morte</i>	Joseph Kosma
<i>The girl formipanema</i>	Moras – jobim – Arch
<i>Gjentinsbadnlat</i>	Gunnar Eriksson
<i>Hands</i>	Martin sedek
<i>A cause fifine</i>	Jules Joron
<i>Stealaway</i>	W.Willis
<i>Agua de beber</i>	A.C Jobin
<i>Califoniadreamin</i>	John et michellephillips
<i>Sympathique</i>	Forbes - Lauderdale
<i>Toute la pluie tombe sur moi</i>	David – Bacharach
<i>So danco samba</i>	Jobim
<i>WeShallovercome</i>	Seeger
<i>Deux jeunes frères</i>	Graeme Allwright
<i>La dernière séance</i>	Eddy Mitchel

Œuvre Originale	
Titre	Compositeur
<i>Train'scircularsong</i>	Amélie Schillig
<i>Somewhereonlywe know Keane</i>	Sabine Manonviller
<i>Juste quelqu'un de bien</i>	Kent Cokenstock
<i>A la recherche d'une voie</i>	Lola MORICE
<i>Rouille de la vie</i>	Lucas Sonzogni
<i>Cantate domino</i>	VytautasMiskinis
<i>Les gens qui doute</i>	A.Sylvestre
<i>A la recherche d'une voie</i>	Lola MORICE
<i>Alfonsina y el mar</i>	Ramirez – Daguerre
<i>Jump in the line</i>	Lord Kitchener

<i>Moon river</i>	Henry Mancini
<i>Les moulins de mon cœur</i>	Marnay – Legrand- Bariteaud
<i>Cecilia</i>	Simon – Garfunkel
<i>Enfants des canots</i>	Bastien Cellier
<i>Cécille ma fille</i>	Nougaro – Datin
<i>La bonne étoile</i>	Matthieu Chedid
<i>A little night music</i>	S. Sondheim
<i>Tango</i>	Groupe L.E.J
<i>Angel from montgomery</i>	John prine
<i>Gottigen</i>	Barbara
<i>La chanson de lara</i>	Jarre
<i>The circle of live</i>	Extrait du roi lion
<i>Kyrie Eleison,</i>	Bachar Mar-Khalifé
<i>La javanaise</i>	Gainsbourg
<i>Hegoak</i>	Traditionnel basque

Éléments statistiques

	Public	Privé
	36 candidats notés	6 candidats notés
Note la plus haute /20	20	8
Note la plus basse /20	1	4
Moyenne générale /20	8,31	6,50
Moyenne des admis /20	12,8	7,50

Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves d'admission

	Moyenne des admis
Concours public	12,58/20
Concours privé	9,75/20

Bilan du concours

	Nombre d'admis	Barre d'admission	Inscrits liste complémentaire	Barre liste complémentaire
Concours public	15	188,64 points (soit 9,93/20)	2	185,21 points (soit 9,75/20)
Concours privé	1	204,15 points (soit 10,74/20)	/	/