



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

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Rapport du jury

Concours : Agrégation externe

Section : Musique

Session 2023

Rapport de jury présenté par : Alice TACAILLE, maître de conférence
présidente du jury

Sommaire

Sommaire	2
Préambule	3
Admissibilité	4
Dissertation	5
Épreuve technique : notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés	9
Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures	19
Admission	28
Épreuve de leçon devant un jury	29
Épreuve de direction de chœur	36
Épreuve de pratique instrumentale et vocale	52
Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée	62

Préambule

Le concours de l'agrégation externe de Musique 2023 enregistre, avec quelque 160 inscrits pour 30 postes, un niveau comparable à celui des années précédentes, accusant une légère diminution, cette année encore, du nombre des inscrits. Toutefois, en proportion, le nombre de présents à l'écrit remonte très nettement (61% contre 53% l'année dernière), en sorte que l'on garde des raisons d'espérer qu'après les années de pandémie, les candidats ont retrouvé le chemin des formations et la recherche d'une excellence scientifique et professionnelle validée par le concours.

Dans cette même continuité, le concours a permis de pourvoir tous les postes ouverts, avec des moyennes par épreuve qui montrent que les attendus du concours, dont le présent rapport se fait l'écho sous la plume des membres du jury qui l'ont rédigé, sont largement partagés par les formations ainsi que les candidats.

Chaque année, l'engagement des uns et des autres dans le processus de formation et d'évaluation culmine avec les épreuves orales, après toute une année consacrée à la mise en relation des compétences et des connaissances des candidates et candidats avec les exigences du métier. Les questions portées au concours ainsi que les sujets constituent pour l'ensemble des participants une occasion renouvelée de stimulants échanges intellectuels, pédagogiques, humains. Comme chaque année le rapport ne représente qu'une facette des éléments qui peuvent contribuer au partage de l'expérience du concours. Il est ainsi vivement recommandé de lire les rapports des années précédentes, qui contiennent des recommandations toujours d'actualité et toujours réitérées. Le présent rapport complète donc ces recommandations qui se cumulent dans le temps, tout en donnant à comprendre les critères qui ont présidé à l'évaluation du jury, particulièrement au regard des sujets d'amissibilité et d'admission précisément décrits dans les pages qui suivent.

Si les rapports de jury de concours se doivent de souligner efficacement les principaux écueils qui entachent écrit et oraux de la session écoulée, dans le but même de servir la préparation individuelle ou institutionnelle, ce rôle essentiel peut paraître accablant à première lecture. Mais on constatera à l'usage qu'au-delà de cette fonction première, transparait dans les rapports détaillés tout le plaisir que le jury a pris à participer à cette importante phase d'évaluation, à interroger les candidates et candidats souvent brillants et bien préparés, à questionner leur expertise et leur envie de devenir enseignantes et enseignants du second degré à ce niveau de recrutement et d'excellence que représente l'agrégation de musique.

Session	Postes	Inscrits	Présents	Admis	Postes non pourvus
2012	20	228	90	19	1
2013	30	236	93	15	15
2014	35	221	130	19	16
2015	40	258	138	13	27
2016	40	236	125	25	15
2017	40	209	111	27	13
2018	32	235	121	30	2
2019	30	207	103	30	0
2020	30	188	106	30	0
2021	30	195	86	30	0
2022	30	187	99	30	0
2023	30	160	98	30 (+ 3 inscrits sur liste complémentaire)	0

Alice TACAILLE, présidente

Admissibilité

Dissertation

Rappel du texte réglementaire

- Durée : 6 heures
- Coefficient 1

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

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

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

Programme de trois questions publié sur le site «devenirenseignant.gouv.fr » pour la session 2023 du concours

La danse inspiratrice de compositions musicales. (Nouvelle question)

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 pavares, 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 XVIII^e 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.

Le répertoire pour chœur dans les États allemands et en Europe centrale de la *Légende de Sainte Elisabeth* de Franz Liszt aux *Gurre-Lieder* d'Arnold Schönberg. (Question reconduite)

La question propose d'aborder les enjeux esthétiques dans l'espace géographique centré sur les États allemands et l'empire des Habsbourg, à l'époque des confrontations impériales et nationales qui ont marqué le cœur de l'Europe de 1848 à 1914. Y seront explorés les répertoires vocaux collectifs (chœur a capella ; chœur accompagné ; chœur et orchestre ; voix solistes, chœur et orchestre) et les genres profanes et religieux qui leur sont reliés (à l'exclusion de l'opéra) tant sous l'angle des résonances sociohistoriques et culturelles suggérées par les textes employés que sous celui du langage musical.

Woodstock : les musiques populaires à l'heure de la contre-culture. (Question reconduite)

Organisé dans l'état de New York au mois d'août 1969, le festival de Woodstock conclut une décennie au cours de laquelle le rock a, selon Carl Belz, accédé à la maturité. Influences transatlantiques, psychédéisme, folk rock, ouverture aux musiques du monde : on pourra envisager sa programmation sous l'angle des tendances qui ont traversé les musiques populaires anglo-américaines dans le sillage de la British Invasion. Du Human Be-In au festival d'Altamont, on s'intéressera également à la capacité de tels rassemblements à incarner la transformation de la société étatsunienne et de son industrie musicale dans la seconde moitié des années 1960. D'un point de vue plus

général, on s'interrogera enfin sur les contradictions inhérentes à l'évolution des musiques populaires sous l'influence de la contre-culture et sur la façon dont ces contradictions vont se résoudre au début de la décennie suivante.

Sujet de la session 2023

« Après la *Symphonie pour un homme seul*, les percussions du *Cercle* et les musiques floconneuses d'*Arcane*, j'ai compris que le phrasé musical et son articulation pouvaient s'intégrer à une rythmicité gestuelle. Comme, par exemple, dans *Haut Voltage*. En fait, en composant j'étais conditionné par ce qui se passe quand naît une chorégraphie. Ainsi, quand j'ai adapté *Le Livre des morts tibétain*, j'ai d'abord fait un découpage scénique, qui était très chorégraphique. D'emblée j'ai senti *Le Voyage*, musique de ballet. C'est devenu une seconde nature. Entre ma musique et la danse il y avait une parenté : le rythme, les accents, les chutes, les repos. Avant de rencontrer Béjart, je n'aimais pas la danse, d'ailleurs je n'y connaissais rien. Je trouvais les ballets conventionnels ou même ridicules. Puis j'ai commencé à regarder les grands solos, les pas de deux du répertoire. Finalement ils ont dynamisé ma musique. »

Pierre Henry, *Journal de mes sons*,
Paris, Actes Sud, 2004, p. 49-50.

En vous appuyant sur le cheminement dont témoigne Pierre Henry, vous discuterez l'impact du mouvement et de la danse sur la création musicale d'hier et d'aujourd'hui.

Rapport

Les éléments ci-dessous complètent les observations des rapports précédents dont la lecture est toujours vivement conseillée. Le jury de cette session réitère les recommandations aux candidats quant à la qualité de la rédaction (niveau de langue et orthographe), de la présentation (clarté de la structure, organisation des paragraphes en unités sémantiques) et de la graphie. Au-delà de ces conseils de rigueur, le jury insiste sur la spécificité de l'exercice de la dissertation, trop souvent envisagé comme une restitution de connaissances organisées, mais non problématisées.

➤ Comprendre et analyser le sujet

Le temps et le soin consacrés à l'analyse du sujet sont une étape déterminante pour la réussite du devoir et la qualité de l'argumentation qui sera développée. Le candidat doit lire et peser chacun des mots de la citation qui lui est soumise, et, chemin faisant, tisser des liens avec sa culture personnelle, assembler des connaissances (œuvres, notions, démarches artistiques, etc.) en relation ou opposition des idées formulées. Un sujet de dissertation propose généralement une « thèse », une prise de position forte de la part de son auteur qu'il n'est pas seulement attendu d'illustrer, mais surtout de questionner. Le candidat doit également s'appuyer sur la contextualisation du propos qui lui est soumis, s'interroger sur l'instance

d'énonciation (qui parle ? dans quel cadre?), afin d'en mesurer et discuter la portée dans une perspective historique et esthétique.

Dans le cadre de cette session, beaucoup de candidats ont été déroutés par la longueur de la citation et n'ont pas su en tirer les idées principales. L'analyse de la citation et la position de Pierre Henry s'est ainsi souvent trouvée cantonnée à l'introduction, le devoir développant par la suite des propos généraux sur les relations entre la musique et la danse, ou au mieux sur l'influence mutuelle des deux arts. Or, un des aspects importants de la citation se situait dans le parcours du compositeur vers la chorégraphie. Loin d'être évidente au début (« Avant de rencontrer Béjart, je n'aimais pas la danse »), c'est une découverte progressive de la danse et du travail avec un chorégraphe dont témoigne la citation. Le compositeur se construit à travers ses rencontres et collaborations, faisant état ici de sa prise de conscience de l'influence de la danse sur « sa » musique et des liens profonds qui unissent les deux langages. Les productions issues de cette collaboration avec Maurice Béjart s'avèrent emblématiques d'une évolution de l'histoire de la musique comme de la danse dans la seconde moitié du xx^e siècle. La connaissance, même succincte, des œuvres citées dans le sujet était un attendu que la plupart des candidats n'ont pas réussi à investir. A minima, il était indispensable de contextualiser le travail de Pierre Henry et son rôle dans l'élaboration de la musique concrète et les enjeux esthétiques du xx^e siècle. De plus, une analyse fine de la citation aurait permis aux candidats de comprendre les limites du sujet et ainsi dépasser la synthèse d'éléments de cours à laquelle trop de copies restent cantonnées : il s'agissait ici de s'intéresser à la genèse des œuvres musicales destinées à une production chorégraphique et la manière dont le langage de la danse influence le processus créateur du musicien. Dans cette perspective, la notion de rythme (« rythmicité gestuelle », puis « rythme, accents, chutes, repos ») était centrale, plus précise et plus incontournable que celle de « mouvement », afin de véritablement cerner – et discuter – la communauté de langage entre danse et musique perçue et exprimée par Pierre Henry.

➤ **Formuler une problématique et construire un plan**

Le jury a remarqué dans l'ensemble une bonne application des attentes formelles de la dissertation. Rares sont les devoirs à ne pas suivre la structuration classique : introduction, développement organisé et conclusion. Certains candidats ont cependant des difficultés à réaliser l'exercice dans sa durée, et la fin des devoirs est parfois apparue bâclée, tant dans le contenu (des copies s'écartent du sujet et le propos apparaît comme précipité) que dans la forme (non-respect des règles de la langue, incohérences, présence accrue de fautes d'orthographe).

Malgré cette relative maîtrise des aspects formels de l'exercice, le jury a constaté un manque assez constant de technique de dissertation. Si la majorité des copies comporte bien une question énoncée à la fin de l'introduction, celle-ci ne constitue pas nécessairement une problématique. En effet, une problématique doit, par définition, soulever un problème, issu d'une mise en tension dialectique du sujet. Trop souvent, les introductions réalisées dans le cadre de cette session aboutissaient à des questions ouvertes sur les relations de la danse et de la musique, sans que le lien avec le propos de Pierre Henry ne soit clairement articulé, problématisé. *In fine*, on remarque que ce n'est pas tant la formulation d'une problématique originale qui assure la réussite du devoir, mais la construction dialectique qui amène au questionnement du sujet, d'où découle un plan qui permet d'en aborder tous les aspects et lui apporter des réponses structurées et nuancées. Rappelons qu'il n'existe pas une bonne et unique problématique attendue, ni un bon et unique plan ; les possibilités pour traiter le sujet sont multiples et c'est la démarche de réflexion du candidat, appuyée sur ses compétences d'analyse du sujet et nourrie par ses connaissances, qui est évaluée par le correcteur.

La clarté du plan est essentielle à la réussite du devoir, et l'on recommande à ce sujet aux candidats d'apporter le plus grand soin à la préparation de celui-ci en amont de la rédaction : en effet les idées clairement formulées et articulées sous forme d'un plan détaillé assurent une rédaction structurée. La disposition du texte en paragraphes doit également rendre compte de la structuration des idées et en faciliter l'appréhension à la lecture.

Rédiger, argumenter

La dissertation d'agrégation est un exercice de rédaction d'une exigence certaine. Le niveau de langue attendu des candidats, la précision et la variété du vocabulaire sont des indicateurs particulièrement valorisés dans les critères d'évaluation du jury. Très souvent, la pauvreté du vocabulaire ou les confusions langagières (usages des mots approximatifs voire erronés) sont un élément révélateur de la fragilité des notions et des connaissances du candidat. On ne saurait trop insister sur l'importance de la maîtrise du vocabulaire spécifique à la musique, outil de base de l'enseignant en situation. À l'inverse, le jury recommande aux candidats de se garder de la tentation verbeuse ou jargonnante, constatée dans certaines copies. Le niveau de langue attendu vise à la précision des concepts et la clarté des connaissances, compétence tout à fait indispensable en situation professionnelle.

L'argumentation procède de la mise en perspective organisée d'idées énoncées, illustrées par des exemples. Les meilleures copies sont riches d'exemples qui témoignent d'une bonne préparation à l'épreuve et d'une maîtrise de la question du programme limitatif. Les correcteurs ont cependant constaté une tendance au panorama des relations et situations qui unissent la musique et la danse, menant souvent au déroulement d'un catalogue d'exemples souvent disparates, difficilement reliés à la problématique, parfois même enchaînés sans logique. Une bonne argumentation articule finement les exemples en vue de faire ressortir tout au long de la copie leurs relations avec le sujet posé le jour de l'épreuve (et non simplement avec la question du programme).

Certains exemples reviennent souvent d'une copie à l'autre (*Les Indes galantes* de Rameau, *Le Sacre du printemps* et les Ballets russes, la pavane *Belle qui tient ma vie...*) et révèlent un certain manque d'originalité dans l'approche des répertoires. Le jury encourage les candidats à travailler des exemples originaux et diversifiés, issus de recherches et d'analyses personnelles, sans se limiter à ceux qui ont été présentés dans le cadre des formations au concours. Par ailleurs, les exemples notés sur portées ne sont appréciés par le jury et n'apportent une plus-value que lorsque leur intégration fait l'objet d'une véritable analyse. À ce sujet, le jury a parfois l'impression que certains candidats intègrent des exemples sans s'interroger sur leur rapport au sujet. L'effort de mémorisation réalisé et la volonté de le rentabiliser en intégrant ces exemples à tout prix ne devraient pas prendre le pas sur la qualité de la démonstration et la pertinence des œuvres convoquées en réponse à la problématique.

En définitive, il importe que la préparation du candidat ne néglige pas la méthodologie (entraînement à la construction de l'argumentation) au profit de l'accumulation de connaissances, ces dernières étant nécessaires mais en aucun cas suffisantes à la réussite de l'épreuve. La dissertation doit être comprise par le candidat comme l'occasion de mettre en réflexion ses connaissances, et révéler sa capacité à construire une pensée nuancée sur un sujet donné, s'articulant sur des concepts maîtrisés et attestant d'une bonne compréhension des enjeux esthétiques, afin de toucher du doigt les questions fondamentales qui animent les démarches créatrices et interprétatives de la musique.

Éléments statistiques

	96 candidats notés
Note la plus haute /20	17,7
Note la plus basse /20	0,83
Moyenne générale /20	7,72
Moyenne des admissibles /20	9,9
	49 admissibles

Épreuve technique :

Notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés

Rappel du texte réglementaire

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

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

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

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

Sujet de la session 2023

1^{er} extrait : il s'agissait d'un extrait du *Quatuor pour cordes en Do majeur op. 49 n° 1*, II. « Moderato », de Dimitri Chostakovitch

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

- **Vous noterez la partie d'alto** (vous veillerez à noter sur chaque portée la clef utilisée, Ut3 ou sol).

15 Moderato $\text{♩} = 80$

16

3^e extrait : il s'agissait d'un extrait du *Trio Hob. XV-20*, « Andante », de Joseph Haydn

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

- Vous noterez les deux voix du piano.

The image shows a musical score for the Trio Hob. XV-20 by Joseph Haydn, titled "Andante cantabile". The score is written for three staves: two for the vocal parts (Soprano and Alto) and one for the piano accompaniment. The tempo is marked "Andante cantabile". The piano part is marked "Solo con mano sinistra" and "p" (piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The first system shows the vocal parts and the piano accompaniment. The second system shows the piano accompaniment. The third system shows the piano accompaniment. The fourth system shows the piano accompaniment. The score is in 3/4 time and G major.

4^e extrait : il s'agissait d'un extrait de l'opéra-comique *Le Magnifique*, « Ah c'est un superbe cheval » de André-Ernest-Modeste Grétry

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

- Vous noterez la partie vocale.

Handwritten musical score for the opera-comique *Le Magnifique* by André-Ernest-Modeste Grétry, page 49. The score is written in French and includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line at the bottom contains the lyrics: "superbe Cheval ah c'est un superbe Cheval je n'ai point vu de plus en plus en haut". The score is written in a historical style with various musical notations and dynamics.

50

The musical score is arranged in two systems. The first system includes a grand staff with piano accompaniment (treble and bass clefs) and a vocal line. The piano part features chords and textures with dynamic markings *F* and *P*. The vocal line has lyrics: "fier animal je n'ai point vu j'en ai point vu je n'ai point vu j'en ai point vu de plus". The second system continues the piano accompaniment and includes a vocal line with lyrics: "fier ani mal de plus fier ani mal". The piano part concludes with a *Fin* marking. The vocal line also concludes with a *Fin* marking.

5^e extrait : il s'agissait d'un extrait de *Musica Ricercata XI* de György Ligeti

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

➤ Vous noterez les deux voix du piano.

Andante misurato e tranquillo ♩ = 76

sempre p., sempre legato (sehr gleichmäßig / very evenly)

p

pp

pp

pp

The image shows a page of musical notation for György Ligeti's 'Musica Ricercata XI'. The tempo is 'Andante misurato e tranquillo' with a metronome marking of ♩ = 76. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the piece, featuring piano-piano (*pp*) dynamics. The notation includes various chords and melodic lines for both the right and left hands of the piano.

6^e extrait : il s'agissait d'un extrait de *Blue sun*, de Ralph Towner

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

- **Vous noterez les quatre parties instrumentales.** Vous respecterez les clefs indiquées pour la partie aigüe et la partie de guitare ; vous n'omettrez pas de préciser sur chaque portée les clefs utilisées pour les deux autres parties.

Lent ♩ = 42 mais interprétation libre (*Free tempo*)

Guitare acoustique (cordes en métal)

Synthétiseur 1

Remarque INSTRUMENT : les deux motifs du synthétiseur 1 (mes. 5-6 et mes. 14-15) pourraient être interprétés à la guitare électrique, en harmoniques, avec usage du chevalet vibrato ou une technique de bend de corde (glissando obtenu en tirant sur les cordes). Il semble donc possible d'accepter qu'une guitare électrique soit mentionnée dans la nomenclature instrumentale de cet extrait.

Remarque SON : un effet de réverbération relativement longue est appliqué au son de du synthétiseur 1.

Pitch bender 1/2
Gliss.

Synthétiseur 2

Remarque CHIFFRAGE : les chiffres du synthétiseur 2 mentionnent "basse en Fa", pour tenir compte de la note pédale Fa du synthétiseur 3. Ceci peut se justifier notamment par le fait que la sonorité des deux synthétiseurs est identique. Mais cela n'est pas correct si l'on ne tient compte que de la partie du synthétiseur 2. Auquel cas, le chiffre sans "/F" est plus indiqué.

A^bM7/F Gm7/F E^bM7/F D^bM7/F

Synthétiseur 3

Remarque SON : un effet de trémolo (modulation d'amplitude), lent et peu profond, est appliqué au son du synthétiseur 3. Il contribue à asseoir une sensation de pulsation même si l'accord joué à la mes. 1 est tenu sans discontinuer durant tout l'extrait (effet de drone). Cela permet de surcroît au claviériste de jouer simultanément les parties de chacun des trois synthétiseurs, ses mains étant dégagées du synthétiseur 3 dès lors que l'accord est plaqué.

Remarque INSTRUMENT : sur ce dernier phrasé, mes. 15-16, la sonorité est celle de chœurs de cordes, comme sur une guitare à 12 cordes. Cette dernière phrase étant jouée sur les cordes "sol" et "si", qui sont donc doublées, la chanterelle "mi" semble en comparaison jouée pour sonner comme une seule corde (ce qui pourrait justifier le toucher de jeu très léger sur tout l'extrait).

Gtr. Ac.

The guitar score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with various articulations: a triplet of eighth notes (marked with a 3), a sextuplet of eighth notes (marked with a 6), and another sextuplet (marked with a 6). There are also some sixteenth-note patterns. The lower staff is in bass clef and shows the bass line with chords and fingerings. Fingerings include 13, 11, 13, 9, 0, 9, 11, 0, 11, 0, 6, 0, 6, 9, 0, 6, 2, 1, 3, 1, 1. A note in the first measure of the lower staff is marked with an asterisk (*).

(* Note obtenue par l'effet écho)

Synth. 1

The Synth. 1 staff is in treble clef and shows a single melodic line. It features a glissando (marked 'Gliss.') and a 'Pitch bender complet' (complete pitch bend) over a note.

Synth. 2

The Synth. 2 staff is in treble clef and shows chordal accompaniment. The chords are Gm7/F, EbM7/F, and DbM7/F. The notes are sustained across measures.

Synth. 3

The Synth. 3 staff consists of two staves, treble and bass clef. It shows sustained chordal accompaniment with long horizontal lines indicating that the notes are held across the measures.

Rapport

À l'instar des sessions précédentes, la sélection d'extraits musicaux composant l'épreuve technique de 2023 présentait une diversité remarquable des répertoires et des types de difficultés. Confrontés à cette diversité, les candidates et candidats doivent adapter leur stratégie d'écoute et de technique de prise de note, en lien avec leur culture musicale.

Face à tout type de support sonore, un futur enseignant, une future enseignante doivent être en mesure de saisir la globalité d'une pièce musicale et d'en restituer avec précision les éléments. On ne saurait trop rappeler l'importance de la première écoute, analytique, durant laquelle doivent converger de multiples éléments à identifier. Passées les premières secondes de découverte, parfois de surprise, les meilleurs candidats ont certainement été ceux qui ont été prompts à analyser globalement tel extrait musical :

- d'abord reconnaître telle époque de composition, tel réseau d'éléments de langage musical propre à celle-ci, tel type d'écriture.
- puis identifier les grandes articulations structurelles, tonales en particulier : repérer ainsi le passage d'un ton principal vers le ton de la dominante.
- enfin entamer et organiser très rapidement le travail de prise de notes en décidant de la voix par laquelle commencer le travail de transcription.

Concernant ce dernier point, encore faut-il maîtriser la technique de prise de note, qui ne peut s'acquérir qu'au prix d'un long et régulier entraînement durant l'année de préparation et, en amont, celles de la formation du candidat. Travailler quotidiennement à partir d'extraits musicaux simples, de tempo modéré avec une densité d'information raisonnable, afin de parfaire la prise de note à la volée constitue un élément d'entraînement essentiel car il assure une mise en confiance nécessaire face à cette épreuve technique souvent redoutée. Des lignes de basse continue, des conduites mélodiques dans les deuxièmes mouvements de pièces de musique de chambre ou symphoniques, ou encore des chaînes d'intervalles monodiques enregistrées constituent ainsi quelques exemples d'exercices pouvant faire progresser les candidats dans l'apprentissage de la prise à la volée, sans de trop grandes difficultés. Bien sûr, à ces types de relevés à une voix doivent s'ajouter des extraits musicaux polyphoniques à deux, trois, quatre voix, complément indispensable à la réalité du corpus proposé à l'épreuve technique du concours.

En observant de plus près les pièces du concours, chacune présentait des marqueurs singuliers en termes de difficultés et donc de stratégie de prise de notes. Tandis que l'extrait du *Quatuor à cordes* op. 49 n° 1 de Chostakovitch tendait à installer de manière sereine les candidats dans l'épreuve du concours avec une ligne monodique aisément identifiable dans le contexte tonal de *la mineur*, le morceau suivant (écrit par Montéclair) présentait dans un tempo lent un discours musical parfaitement clair menant le ton principal *La mineur* vers son relatif *Do majeur* à la fin de l'extrait. Les nombreuses itérations chez Haydn devaient constituer un socle solide à partir duquel le jury attendait précisément les inscriptions de ces incises, même si le relevé pouvait, à tel ou tel endroit, être lacunaire. L'air de Grétry requérait davantage de travail de mémorisation, rendue plus aisée par l'identification des carrures paires et d'une phraséologie de type classique sans pièges particuliers. Néanmoins, le timbre vocal demeurant souvent une difficulté pour la plupart des candidats, le jury enjoint les candidats d'écouter, de chanter et de s'entraîner à transcrire des pièces vocales, quels que soient les types de vocalité et de tessiture.

Le niveau de difficulté des deux derniers extraits, composés à la fin du xx^e siècle, était sensiblement plus élevé. Ou en apparence... L'énoncé monodique initial de la pièce de Ligeti était certes marqué par une ligne au contour chromatique retourné, d'une certaine complexité intervallique, avant l'entrée d'une seconde voix : identifier alors un principe fugué devait faciliter grandement la prise de note de la réponse, à la quinte (convention qu'il s'agissait de repérer, même dans un extrait atonal), tandis que le contre-sujet exposait un simple mouvement chromatique descendant, que les candidats ont assez bien perçu en général, mais mal maîtrisé dans ses dimensions (ajout ou retrait de hauteurs). L'instrumental de Ralph Towner en aura dérouté beaucoup, tant de nombreuses copies comportaient de maigres et éparses traces de signes musicaux. Le jury a toutefois été agréablement surpris à la lecture de certaines réalisations ; des candidats ont véritablement développé une écoute globale, perçu rapidement et de manière lisible les éléments à retranscrire : la grille, la pédale, la guitare souvent notée sans rythme mais avec les bonnes hauteurs.

D'un point de vue pratique et très matériel, le jury, observant que quelques candidats s'épuisaient à vouloir gommer leurs erreurs en raison d'un crayon de papier trop « gras », recommande l'achat de crayons H, et non HB, plus secs et donc plus facilement effaçables. Certaines copies y gagneront ainsi en clarté et en soin.

Il met en garde de manière générale contre le manque de cohérence dans certaines copies : inscription de cinq ou six temps alors que le chiffrage à la clef en indique quatre, précision d'une tonalité et de ses modulations sans lien avec les hauteurs écrites, maladresse dans la présentation des extraits polyphoniques avec des décalages récurrents entre les voix superposées.

Au contraire, le jury a été sensible aux copies qui montraient de la part de quelques candidats la volonté de répondre aux consignes et de présenter, même de manière lacunaire, des éléments inscrits dans un temps musical mesuré, l'inscription du paramètre rythmique pour telle partie instrumentale, des cadences correctement placées dans l'espace de la copie.

Éléments statistiques

	98 candidats notés
Note la plus haute /20	18,82
Note la plus basse /20	0,4
Moyenne générale /20	7,88
Moyenne des admissibles /20	10,9
	49 admissibles

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

Rappel du texte réglementaire

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

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

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

Sujet de la session 2023

Trio avec piano

Presto $\text{♩} = 90$

The musical score is for a Trio with Piano in B-flat major, 3/4 time, marked Presto (♩ = 90). It consists of three systems of staves. The first system shows the Violin (Violon) and Violoncelle (Violoncelle) parts with a piano (p) dynamic, and the Piano part with a forte (f) dynamic. The second system shows the Violin and Violoncelle parts with a piano (p) dynamic, and the Piano part with a forte (f) dynamic. The third system shows the Violin and Violoncelle parts with a piano (p) dynamic, and the Piano part with a forte (f) dynamic. The score includes a 4-measure rest for the Violin and Violoncelle parts in the second system.

2

8

V. *p* *sf*

Vc.

P.

12

V.

Vc.

P.

16

V. *p*

Vc.

P. *f*

20

V.

Vc.

P.

p

crescendo

f

24

V.

Vc.

P.

f

26

V.

Vc.

P.

sf

sf

Rapport

Depuis la session 2018, l'épreuve d'écriture est uniquement centrée autour du style classique (Mozart, Haydn, Beethoven) et propose des sujets pour un ou deux instruments mélodiques et piano. Il apparaît donc très important pour les futurs candidats de lire les rapports de jury ainsi que les sujets des années précédentes afin de bien cerner les enjeux et les exigences de cette épreuve.

➤ Spécificité du trio

Comme en 2021, la formation proposée cette année était un trio pour piano, violon et violoncelle. Le premier conseil à donner aux candidats, à cet égard, est de ne pas faire l'impasse sur cette formation, pour laquelle il convient d'apporter un soin tout particulier au violoncelle. Si celui-ci, conformément à la tradition des premiers classiques, peut rester parfois confiné au rôle de basse, en doublure de la main gauche du piano, il peut être judicieux et même nécessaire de l'émanciper de ce rôle en le faisant dialoguer. Le style et les données du texte de cette année, fondés sur de nombreux échanges mélodiques brefs entre les instruments, y compris le violoncelle (mesures 14-18), incitaient à aller dans cette direction.

➤ Style de référence

S'agissant du style de référence, le caractère du texte, très vif, énergique voire abrupt fait penser à Beethoven plutôt qu'à Mozart ou Haydn. Le texte contient du reste quelques réminiscences du finale du *Trio opus 1 n° 1* de Beethoven.

➤ Analyse du texte, repérage de la forme, du plan tonal et des cadences

La forme en trois parties, le plan tonal et les cadences pouvaient être repérés sans trop de difficulté par des candidats bien préparés. Les grandes lignes du texte peuvent être ainsi résumées : l'exposition en *mi* bémol majeur (mesures 1-8), modulant en *si* bémol majeur, ton de la dominante, à partir de la mesure 6, et conduisant à la demi-cadence de cette tonalité (accord parfait majeur sur *fa*, mesure 8) ; une courte partie centrale (mesures 8-18) installée en *si* bémol majeur, concluant par *si* bémol, seul ou en accord parfait (point d'orgue, mesure 18), annonciateur du retour au ton principal ; une réexposition en *mi* bémol majeur (mesures 19-28) intégrant une dominante secondaire passagère à la sous-dominante (enchaînement de *V de IV* à *IV*, mesures 22-23), procédé harmonique couramment utilisé dans les sections terminales.

C'est la partie centrale qui a occasionné le plus d'erreurs, certains candidats ayant omis de nombreux *la* bécarre voire tous, au point de faire douter de leur juste perception du ton de la dominante.

Si de nombreux candidats ont repéré avec succès la plupart des cadences, certains ont placé la cadence finale principale *V-I* un peu trop tôt, aux mesures 25-26 au lieu de 26-27.

➤ Harmonisation

Le texte ne sollicitait pas une harmonisation particulièrement complexe. S'agissant des dominantes secondaires, outre le *V de IV* déjà cités, signalons le deuxième temps de la mesure 7, qui appelait clairement un *V de V* en septième diminuée, précédant la demi-cadence (mesure 8). On notera la possibilité, retenue dans la réalisation proposée ci-dessous, de faire un *V de II* enchaîné à *II* (avec le *mi* bécarre au violoncelle) dans la réponse des mesures 1-2.

Les correcteurs ont remarqué certaines erreurs récurrentes : un abus d'accords à l'état fondamental ; un mauvais usage de renversements, souvent dû à des croisements visiblement involontaires entre parties graves (basse du piano et violoncelle) ; des accords de quarte et sixte inappropriés, sans fonction particulière (ni cadentielle, ni de passage ou de broderie). Rappelons la nécessité de bien maîtriser : en premier lieu, les enchaînements de base de *V* à *I*, notamment en renversement (le *V 6 5* qui va vers *I 5*, le *V +6* qui peut servir de passage entre *I 5* et *I 6*, le *V +4* qui va vers *I 6*) ; en second lieu l'enchaînement correct des trois fonctions harmoniques, en particulier l'utilisation de sous-dominantes pré-cadentielles, éventuellement altérées, et de la quarte et sixte de cadence si typique du style classique.

Parmi les défauts d'écriture aperçus trop fréquemment, signalons deux excès inverses : parfois une écriture trop vide ou en valeurs trop lentes, tournant le dos au dynamisme du texte ; plus souvent une écriture inutilement chargée, ne prenant pas en compte l'indication de tempo « presto » et obscurcissant les articulations saillantes du texte. Il était souhaitable, au début, de bien mettre en relief l'alternance entre les deux éléments mélodiques et leur contraste de nuances forte et piano. Dans un tel cas de figure, il ne faut pas hésiter à utiliser l'écriture en octaves sur le premier motif, afin de souligner son caractère énergique. De même, après la cadence parfaite en si bémol, mesure 16, il est tout à fait possible de réduire l'écriture à des octaves alternées aux deux groupes instrumentaux, cordes d'un côté et piano de l'autre. En l'occurrence, la figure proposée n'est pas sans rappeler le tout début de la Neuvième Symphonie de Beethoven.

➤ Arrangement instrumental

De nombreuses copies ont porté une attention insuffisante à la bonne répartition des registres instrumentaux. Trop souvent, le violoncelle a été traité comme une voix de remplissage, écrit trop grave et trop proche de la basse jouée par le piano, la croisant parfois par inadvertance et engendrant de ce fait des renversements indésirables. On a parfois pu également observer une main gauche du piano un peu trop tassée dans le grave. Rappelons que, hormis dans des cas très spécifiques où Beethoven utilise des accords brefs, accentués et massifs, il faut éviter les triades harmoniques serrées dans le grave de la clé de *fa*. Il est aussi recommandé de ne pas disposer le violon et la main droite du piano dans un registre trop proche où ils risquent de se gêner mutuellement.

➤ Invention mélodique

Une des difficultés de la partie centrale consistait à bien répartir les idées mélodiques en une succession harmonieuse, évitant les incohérences ou les répétitions excessives. Lorsqu'un élément donné dans le texte apparaît plus neutre, comme c'est le cas pour la ligne de violon dans les mesures 12 à 14, le candidat doit immédiatement se demander si l'un des éléments mélodiques donné ailleurs dans le texte peut s'y superposer. En l'occurrence, le motif donné au violoncelle juste après (mesures 14-15) pouvait être utilisé dans les mesures 12-13, formant ainsi une duplication thématique dans les mesures 12 à 16. Quoi qu'il en soit, c'est dans cette partie centrale que les correcteurs ont pu apprécier les qualités d'invention mélodique des meilleures copies.

➤ Écriture contrapuntique

La réalisation proposée ci-dessous fait fréquemment le choix d'une écriture contrapuntique, souvent à trois voix, parfois à quatre, que l'on peut justifier par le caractère vif et le tempo *presto*. Le violon, le violoncelle, la main droite et la main gauche du piano constituent alors quatre protagonistes qui prennent chacun en charge une voix, chacun dans son registre, la partie supérieure étant donnée tantôt au violon, tantôt au piano. Il faut un certain métier pour maîtriser ce type d'écriture, où les instruments, écrits en valeurs rapides, s'échangent les notes de l'accord, respectant une forme de complémentarité harmonique. On observera cependant que, notamment à quatre voix, une des parties peut rester ponctuellement sur une note fixe tonique ou dominante (par exemple le violon, mesure 12-13, le piano mesure 14-15 ou plus loin le violoncelle mesure 22-24) revivifiée par un rythme en syncope, laissant le soin aux autres parties d'assurer l'animation en croches.

➤ Conclusion

Si le jury a constaté cette année une préparation correcte à cette épreuve, il demeure étonné de la persistance d'un certain nombre d'erreurs assez récurrentes qui pourraient souvent être corrigées grâce à une relecture plus approfondie. Il paraît donc essentiel de redire qu'il est nécessaire de garder du temps pour la relecture du devoir ; cette relecture doit être horizontale et verticale permettant de mettre le doigt sur les oublis d'altérations (très nombreux), les nuances et phrasés, les changements de clés, les doublures de sensible ou de septième, les quintes et octaves parallèles.

Par ailleurs, il faut également noter que certains candidats ont rendu une copie incomplète, soit avec plusieurs mesures vides, soit avec un canevas harmonique sans réalisation. Ces situations traduisent la nécessité d'une préparation de l'épreuve sur le long cours et de l'acquisition d'une méthodologie rigoureuse pour mener à son terme la réalisation dans le temps imparti. Seuls la réalisation régulière de textes corrigés

par un enseignant et un entraînement en temps limité à l'approche du concours sont à même d'assurer au candidat une progression jusqu'au meilleur résultat possible.

Enfin, rappelons que pour une préparation réussie, rien ne remplace le contact sensible avec le répertoire des compositeurs qui ont forgé le style classique. Analyser et écouter des partitions (sonate, trio avec piano) de différents mouvements et tempi, s'entraîner à développer son écoute intérieure, repérer les éléments d'harmonisation (plan tonal, ponctuation du discours et cadences, enchaînement harmoniques, fréquence harmonique...) et les éléments caractéristiques du style classique (formule d'accompagnement, réalisation des cadences...) constituent les meilleurs atouts pour acquérir une bonne connaissance du style. Gageons que ce contact avec l'œuvre musicale soit source d'un enrichissement qui dépasse le seul cadre du concours.

Éléments statistiques

	98 candidats notés
Note la plus haute /20	18,06
Note la plus basse /20	0,42
Moyenne générale /20	9,11
Moyenne des admissibles /20	12
	49 admissibles

Trio avec piano

Presto $\text{♩} = 90$

The score consists of three systems of staves. The first system includes Violons (Violins) and Violoncelles (Violoncelles). The second system includes the Piano. The third system includes Violoncelles (Vc.) and Piano (P.).

Violons
Violoncelles

Piano

Vc.
P.

Dynamics: *p*, *f*, *mf*.

2

8

V. *p* *sf*

Vc. *p* *sf*

P. *p* *sf*

12

V.

Vc.

P.

16

V. *p*

Vc. *p*

P. *f* *f* *p*

20

V. *p* *crescendo*

Vc. *p* *crescendo*

P. *f* *p* *crescendo*

24

V. *f*

Vc. *f*

P. *crescendo* *f*

26

V. *sf* *sf*

Vc. *sf* *sf*

P.

Detailed description: This musical score is for Violin (V.), Viola (Vc.), and Piano (P.). It is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The score is divided into three systems. The first system (measures 20-23) features a violin and viola part starting with a piano (*p*) dynamic and a piano part starting with a forte (*f*) dynamic. Both violin and viola parts include a *crescendo* marking. The second system (measures 24-25) continues the violin and viola parts with a forte (*f*) dynamic, while the piano part also has a forte (*f*) dynamic and a *crescendo* marking. The third system (measures 26-27) features a violin and viola part with a sforzando (*sf*) dynamic, while the piano part continues with a forte (*f*) dynamic. The score concludes with a double bar line.

Admission

Épreuve de leçon devant un jury

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 6 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes (exposé : 30 minutes ; entretien : 20 minutes)
- Coefficient 1

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

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

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

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

Lors des épreuves d'admission, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1^{er} juillet 2013.

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

Rapport

Épreuve d'admission marathon de l'agrégation externe de musique, la leçon sollicite de nombreuses compétences, à la fois musicales, analytiques, culturelles, esthétiques, argumentatives et oratoires, qui doivent être mobilisées en vue de réaliser un exposé oral. Le sujet comporte un ensemble de documents – entre trois et cinq – pouvant être issus d'époques et d'esthétiques diverses, dont généralement un document audio, une partition, ainsi qu'un document complémentaire de nature iconographique, littéraire ou multimédia. Il est demandé aux candidats et candidates d'exposer et de développer en une trentaine de minutes une problématique de leur choix en s'appuyant sur les documents proposés, cet exposé initial étant suivi d'un entretien d'une vingtaine de minutes avec le jury. Entre la mise en loge, la prestation orale et l'entretien, cette épreuve requiert un temps d'attention et de concentration de près de sept heures auquel il convient de se préparer et de s'entraîner de manière adéquate tant sur le plan physique que psychologique.

Le jury de cette session a pu apprécier un certain nombre de prestations intéressantes, à la fois vivantes et musicales, témoignant d'une bonne compréhension des attendus formels de l'épreuve. Plusieurs exposés, en revanche, se sont avérés décevants par manque d'analyses précises, d'exemples pertinents et/ou de culture étoffée. La dernière partie de l'épreuve constituée par l'entretien s'est souvent montrée fructueuse, mais a

également révélé certaines fragilités en regard de la capacité de réaction requise dans un contexte d'échanges spontanés. Ce rapport s'appuie sur les épreuves de la session 2023 de l'épreuve de leçon et vise à apporter quelques éclaircissements sur les attentes générales du jury. Les futurs candidats et candidates sont bien évidemment invités à lire ou relire les rapports des sessions antérieures afin d'enrichir leur connaissance des attendus de l'épreuve.

➤ De l'analyse approfondie des documents à la construction d'un exposé cohérent

De façon générale, l'analyse est « une étude minutieuse précise faite pour dégager les éléments qui constituent un ensemble, pour l'expliquer, l'éclairer » (dictionnaire Larousse). De façon plus précise, « l'analyse musicale est la résolution d'une structure musicale en éléments constitutifs relativement plus simples, et la recherche des fonctions de ces éléments à l'intérieur de cette structure. » (Ian Bent et William Drabkin, *L'Analyse musicale : histoire et méthodes*, trad. fr. Annie Cœurdevey et Jean Tabouret, Éditions Main d'œuvre, Nice, 1998, p. 9.) Quel que soit le type de document considéré, son analyse nécessite de porter une attention particulière à ses éléments internes et aux relations qui se nouent entre eux. L'analyse requiert la maîtrise d'une terminologie adéquate, en relation avec la nature de l'objet étudié, tout comme une connaissance des contextes culturels et esthétiques relatifs à ce dernier. En musique, selon l'époque et le genre, il est par exemple possible de s'intéresser à l'harmonie, à la mélodie, au contrepoint, au rythme, à l'agogique, au timbre, à la dynamique, aux procédés d'écriture, et plus généralement à tout ce qui concerne la forme et le langage. Ainsi, une analyse de documents telle qu'attendue dans le contexte de cette épreuve de leçon ne saurait se limiter ni à une observation superficielle ni à une description paraphrastique. En outre, il est impératif de lire méticuleusement l'énoncé et de prendre connaissance de l'ensemble des documents, y compris ceux figurant sur la clef USB fournie avec le sujet. En effet, certains documents spécifiques comme des manuscrits de partitions ou des documents iconographiques ne peuvent être reproduits au format papier sans perdre une partie de leur lisibilité.

En regard du travail d'analyse, l'exercice de leçon requiert également la structuration du contenu présenté en un exposé cohérent fondé sur une problématique pertinente. Cette dernière devrait pouvoir émerger de la mise en relation et du croisement des documents sur la base de leur analyse, et permettre d'organiser arguments et exemples dans un plan logique, évitant ainsi toute sorte de descriptif linéaire et de redites. Il n'est pas inutile de noter que la présence d'une problématique d'une complexité excessive – généralement mal maîtrisée –, nuit bien souvent à la bonne compréhension de l'exposé ou cache des démonstrations peu satisfaisantes. Il est également conseillé d'éviter le recours à des problématiques trop standardisées qui ne permettent généralement pas de mettre en valeur une réflexion originale. Au regard des spécificités de l'épreuve, il paraît indispensable d'adopter une méthode et une stratégie d'approche visant à cerner au mieux les enjeux et singularités des objets d'études imposés, en veillant à recourir à des formulations précises et adéquates.

➤ Exemples musicaux

Les exemples musicaux, qu'ils soient chantés, joués au piano ou diffusés, font partie intégrante de l'exposé et constituent un des attendus de l'épreuve. Une prestation orale doit pouvoir proposer une alternance judicieuse de moments de discours et de temps d'illustration musicale. Les exemples musicaux, laissés au libre choix du candidat ou de la candidate, peuvent être d'une longueur variable – ni trop courts, ni trop longs – en fonction de leur place et de leur rôle au sein de la démonstration. Ils devraient pouvoir être commentés de façon détaillée, en évitant de s'en servir de façon purement illustrative. Un équilibre entre les exemples chantés, joués et diffusés devrait être trouvé, selon la nature du sujet à traiter.

Sur le plan pratique, il est conseillé aux candidats et candidates de proposer des exemples musicaux en adéquation avec leurs propres capacités musicales, évitant ainsi une mise en difficulté technique peu valorisante. Les exemples interprétés à la voix et/ou au piano doivent être soignés et maîtrisés. Le jury apprécie en effet la qualité et la pertinence des exemples proposés, plutôt que leur difficulté technique intrinsèque. À cet égard, une alternance entre exemples vocaux et instrumentaux est généralement bienvenue. Pour ce qui concerne les exemples diffusés, rappelons qu'il est possible – et même préconisé – de noter sur brouillon les

minutages des extraits sélectionnés en vue de les diffuser de manière simple, ou bien d'utiliser les fonctionnalités de marquage du logiciel Audacity mis à disposition en salle de préparation et en salle d'examen.

➤ **Éléments de culture musicale et artistique**

Certains candidats et candidates de la session 2023 ont fait preuve d'une culture personnelle – notamment musicale et artistique – remarquable. Ceux ou celles ayant moins bien réussi l'épreuve de leçon sont invités à renforcer leurs connaissances et leurs repères sur le plan musical et plus généralement artistique. En effet, en regard des attendus spécifiques de l'épreuve de leçon comme des attendus généraux du concours de l'agrégation de musique, il paraît difficilement acceptable de méconnaître ou de confondre certaines notions techniques de base, ou bien encore de présenter des hésitations s'agissant des principaux genres et styles de l'histoire de la musique. Pour autant, les candidats et candidates ne doivent en aucun cas se sentir obligés de faire état de connaissances ou de termes techniques peu pertinents en regard de l'exposé – d'autant plus s'ils se trouvent mal employés ou insuffisamment maîtrisés. Le jury attend au contraire que les candidats et candidates abondent leurs exposés de références personnelles visant à enrichir leur propos par des éléments culturels complémentaires judicieusement choisis. L'ouverture à différentes esthétiques et différents domaines (arts visuels, cinéma, littérature, philosophie, informatique, sciences, etc.) est généralement valorisée.

➤ **Posture et communication avec le jury**

L'Agrégation étant un concours de recrutement de futurs enseignants ou enseignantes d'éducation musicale, la qualité de la posture professionnelle constitue un des attendus de l'épreuve de leçon. Ainsi, les candidats et candidates sont invités à éviter d'utiliser des termes trop familiers, de soutenir des thèses ou des propos peu appropriés, ou encore de porter des jugements de valeur. Le niveau de langage doit être relevé tout en restant naturel, en relation avec l'utilisation d'un vocabulaire précis et maîtrisé. Par ailleurs, il est bienvenu de garder une certaine distance avec le jury tout en étant à son aise dans l'espace alloué.

Même si l'épreuve de leçon se prête facilement à une forme d'expression rhétorique voire théâtrale, le jury apprécie généralement peu l'emphase de discours vagues, exagérément ambitieux et parfois obscurs. L'humilité et l'honnêteté intellectuelle de candidats et candidates qui recourent – dans la limite de leurs moyens – à leur esprit d'analyse, à leur sensibilité artistique et à leurs connaissances personnelles sont habituellement valorisées.

Enfin, l'épreuve de leçon requiert de réelles compétences sur le plan de la communication. Si quelques discours semblent plutôt monotones voire monocordes, il est agréable de constater que certaines personnalités captent de manière efficace l'attention du jury par leur enthousiasme, leur dynamisme, leur posture corporelle, leur voix posée et bien placée, ainsi que par leur regard assuré s'exprimant avec aisance et clarté. Malgré le stress de l'épreuve, il est vivement conseillé de faire preuve d'une attitude ouverte, positive et flexible, et de rendre son exposé vivant par des variations d'intonation et une bonne maîtrise du débit vocal.

➤ **Gestion de l'espace, du temps et des outils à disposition**

Dans la salle de préparation, les candidats et candidates disposent d'un ordinateur avec casque équipé de plusieurs logiciels (Libre Office, VLC, Audacity, Paint), ainsi que d'un piano numérique. Dans la salle d'épreuve, ils disposent d'un ordinateur relié à un vidéoprojecteur et à deux enceintes, d'un piano, d'un pupitre et d'un tableau blanc. Il est préconisé d'occuper l'espace à disposition en faisant preuve d'une bonne aisance corporelle et d'éviter de faire constamment face à l'ordinateur et/ou de lire ses notes – ou son diaporama – de façon continue.

Le temps doit être maîtrisé et sa gestion anticipée, aussi bien en loge qu'en salle d'examen. Les candidats et candidates sont invités à s'y préparer sérieusement bien en amont de l'épreuve elle-même. Durant le temps de préparation, les différentes phases (analyse des documents, construction de l'exposé, préparation de l'entretien) doivent être organisées – voire minutées – de façon à ne négliger aucun des aspects de l'épreuve et à être en mesure d'entrer en salle d'examen de façon sereine. Par ailleurs, la durée de l'exposé

doit être contrôlée avec précision – ni trop, ni trop peu –, s’agissant en outre d’une compétence professionnelle attendue de la part d’un ou une future enseignante.

L’utilisation d’un diaporama comme support possible à l’exposé peut servir à faciliter, fluidifier et éclairer le propos. Toutefois, il n’est pas conseillé d’y passer trop de temps durant la préparation, souvent au détriment d’une analyse méticuleuse ou de l’élaboration d’une problématique et d’un plan pertinents. Trop de diapositives ou d’effets esthétiques obscurcissent parfois la démonstration. Il est ainsi bienvenu de présenter un diaporama simple et empreint de clarté, notamment pour l’affichage du plan de l’exposé. De façon générale, une vigilance particulière devrait être accordée à la qualité de l’orthographe et de la syntaxe.

Enfin, les candidats et candidates sont invités à s’entraîner à l’utilisation des logiciels mentionnés ci-dessus en amont de l’épreuve et devraient garder à l’esprit le fait que ces outils ne constituent finalement qu’un support au déroulement de l’exposé oral, qui reste l’enjeu principal de l’épreuve. Ils devraient en outre penser, à la fin du temps de préparation, à vérifier le bon fonctionnement des fichiers informatiques – importés sur une clé USB fournie – qu’ils utiliseront en salle d’examen, y compris les liens utilisés dans leur éventuel diaporama. Ils sont également invités, durant le court temps d’installation en salle d’examen, à tester – rapidement mais sans précipitation – le volume sonore de diffusion des fichiers audio. Ceux et celles souhaitant utiliser le logiciel Audacity pour la diffusion d’exemples en salle d’examen veilleront notamment à la qualité de l’importation de l’ensemble des données – notamment des marqueurs – sur leur clef USB.

➤ **Entretien avec le jury**

L’entretien avec le jury est un moment important de l’épreuve. Durant le temps de mise en loge, il est bienvenu de s’y préparer en anticipant les questions qui pourraient éventuellement être posées. Certains candidats ou candidates donnent parfois l’impression, une fois leur exposé terminé, de redouter les questions du jury. Ce moment ne devrait pas être subi, mais plutôt vécu comme un échange permettant de revenir sur certains points de l’exposé, de corriger d’éventuels lapsus ou d’éventuelles erreurs, ou encore de pousser plus loin la réflexion proposée. Cette partie de l’épreuve de leçon requiert des candidats et candidates de réelles capacités de réactivité, de façon à mettre en valeur leur réflexion personnelle et leur culture. L’entretien s’appuie la plupart du temps sur les contenus de l’exposé initial présenté, qu’il s’agit donc de maîtriser du mieux possible. Le jury peut, entre autres, demander des précisions, des éclairages ou des approfondissements sur des éléments abordés durant l’exposé, revenir sur la problématique proposée en relation avec les documents du sujet, solliciter la production d’un exemple musical, ou encore tester des éléments de culture musicale et artistique. La présence d’affirmations erronées tout comme l’abus de lieux communs ont parfois été regrettés. En outre, il est tout à fait possible d’admettre avec honnêteté l’ignorance d’un élément donné – personne en effet ne peut tout savoir – plutôt que d’inventer des réponses vaines qui ne satisferont en aucun cas le jury.

➤ **En guise de conclusion**

L’épreuve de leçon s’avère certes longue et exigeante, mais elle constitue également un exercice oratoire particulièrement formateur dans laquelle chacun des candidats et candidates peut, de manière enthousiaste, partager sa sensibilité musicale, ses réflexions musicologiques et son bagage culturel avec le jury. Il convient donc à chacun et chacune de profiter pleinement de ce moment d’échange.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	1
Moyenne générale /20	8,72
Moyenne des admis /20	11,2

	30 admis (+ 3 inscrits sur liste complémentaire)
--	--

Exemples de sujets

Chaque sujet était introduit de la façon suivante :

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

Durant l'épreuve, vous disposerez d'un système de diffusion audio, d'un piano et d'un ordinateur relié à un vidéoprojecteur.

Exemple 1

Document 1 – [Partition]

Auteur : Josquin Desprez (ca. 1450-1521)

Titre : *Nymphes des bois/ Requiem*

Références : édition en ligne du Josquin Research Project (université de Stanford)

Document 2 - [Enregistrement]

Auteur : Maurice Ravel (1875-1937)

Titre : *Le tombeau de Couperin, "Menuet"*

Références : Boulez - The Cleveland orchestra

Document 3- [Document iconographique (sculpture)- une photographie couleur figure sur votre clef USB]

Auteur : Ligier Richier (ca. 1500-67)

Titre : *Transi de René de Chalon (1545-7)*

Références : Bar-le-Duc, église Saint-Etienne

Document 4 - [Texte (rébus imprimé), avec traduction]

Auteur : Anonyme

Titre : épitaphe en rébus

Références : extrait d'Etienne Tabourot, *Les Bigarrures et touches du Seigneur des accordz*, Paris : Jean Richer, 1603.

Exemple 2

Document 1 - [Enregistrement audio]

Auteur : The Beatles

Titre : *Revolution 9* (Extrait du début jusqu'à 5'40)

Références : The Beatles, *The Beatles (White album)* , Apple Records, 1968

Document 2 - [Partition]

Auteur : Edouard Lalo

Titre : *Rhapsodie norvégienne* (extrait du 1^{er} mouvement)

Références : Editions Bote & G. Bock, Berlin, 1879 (Pages 1 à 12)

Document 3 - [Iconographie – une reproduction couleur figure sur votre clef USB]

Auteur : André Breton, Yves Tanguy, Jacqueline Lamba

Titre : *Cadavre exquis*

Références : Collage sur papier, plié en deux, 9 février 1938, 31,00 x 21,20 cm (déplié 31,00 x 42,20 cm), Edimbourg, National Galleries of Scotland

Document 4 - [Vidéo]

Auteure / Réalisatrice : Lauréline Mangin

Titre : Spot publicitaire « *AdopteUnMec* »

Références : @AdopteUnMecOfficiel, décembre 2015, (Musique : "Le Perv" de Carpenter Brut)

Document 5 - [Texte]

Auteur : Jules Verne

Titre : *Michel Strogoff*

Références : Jules Verne, *Michel Strogoff*, Editions du groupe "Ebooks libres et gratuits", 1876, p. 61-62

Exemple 3

Document 1 – [enregistrement audio]

Auteur : John Coltrane, Jimmy Garrison, Elvin Jones, McCoy Tyner, Donald Garret, Pharoah Sanders

Titre : *A Love Supreme, Pt. 1* – « Acknowledgement » [extrait]

Références : *A Love Supreme: Live in Seattle*, enregistrement 1965 et édition 2021(Impulse!)

Document 2 - [enregistrement audio]

Auteur : Anonyme

Titre : *Lasem (saih Selisir, 3^e mouvement Pengecèk)*

Références : orchestre Seka Semar Pegulingan Pura Balebatur, extrait du Livre-disque *Musiques de Bali à Java. L'ordre et la fête*, éd. C. Basset, Cité de la musique / Acte Sud, 1995.

Document 3 – [partition]

Auteur : Georg Friedric Haendel

Titre : *Music for the Royal Fireworks – I.2 « Ouverture, Allegro »*

Références : *The Musick for the royal fireworks, performed in the year 1749* Samuel Arnold, Londres, 1788, p. 5-10.

Document 4 – [texte]

Auteur : Hyacinthe Ravet

Titre : *Sociologies de la musique*

Références : *L'Année sociologique*, vol. 60/2, 2010, p. 271-303

Document 5 – [iconographie – une reproduction figure sur votre clef USB]

Auteur : Philippe Galle

Titre : *Célébration de la messe à Anvers (?) à la fin du XVI^e siècle*

Références : Paris, BNF doc. Réserve F-210

Exemple 4

Document 1 - [texte]

Auteur : Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay

Titre : « Introduction »

Références : dans Alessandro Arbo et Pierre-Emmanuel Lephay, *Quand l'enregistrement change la musique*, Paris, Hermann, 2017, p. 5-7

Document 2 - [audio]

Auteur : Claude Debussy

Titre : « La soirée dans Grenade », dans *Estampes*

Références : interprétation par Claude Debussy (*Masters of the Piano Roll : Debussy plays Debussy, Dal Segno*, 2003)

NB, Note figurant sur la pochette de disque: "These unique fascinating discs bring you original performances from original piano rolls in full digital sound. These are not acoustic or electric recordings re-mastered, but actual performances recorded for mechanical reproducing pianos (Ampico, Duo-Art and Welte Mignon) by the great composers and interpreters between 1904 and 1935." ("Ces enregistrements uniques et fascinants vous offrent des performances originales à partir de rouleaux de pianos originaux en son de qualité numérique. Il ne s'agit pas d'enregistrements acoustiques ou électriques remastérisés, mais d'interprétations réelles enregistrées pour des pianos à reproduction mécanique (Ampico, Duo-Art and Welte Mignon) par les grands compositeurs et interprètes entre 1904 et 1935.")

Document 3 - [partition : manuscrit autographe et partition moderne éditée]

Auteur : Ludwig van Beethoven

Titre : Symphonie n° 5, op. 67, premier mouvement (extrait)

Références : manuscrit autographe (Staatsbibliothek zu Berlin : Mus.ms.autogr. Beethoven, L. v., Mendelssohn-Stiftung 8, p. 1-24) / partition moderne (*Fourth and Fifth Symphony in Full Score*, New York, Dover, 1976, p. 125-131 [1^{re} éd. Max Unger (éd.), Leipzig, Eulenburg, [1938]])

Document 4 - [document iconographique – une reproduction figure sur votre clef USB]

Auteur : William P. Gottlieb (photographe)

Titre : Portrait of Charlie Parker, Tommy Potter, Miles Davis, Duke Jordan, and Max Roach, Three Deuces, New York, N.Y., ca. Aug. 1947

Références : Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/gottlieb.06851/>, consulté le 19/03/2023.

Épreuve de direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 1 heure
- Durée de l'épreuve : 30 minutes
- Coefficient 1

L'épreuve comporte l'apprentissage et l'interprétation par un chœur d'un texte polyphonique puis un entretien avec le jury.

Un texte polyphonique est proposé au candidat. Après une préparation, celui-ci dispose de vingt minutes pour le faire interpréter au chœur mis à sa disposition. Le chœur ne dispose pas de la partition.

Un entretien de dix minutes avec le jury permet à celui-ci d'interroger le candidat sur les aspects techniques, artistiques et pédagogiques du moment précédent.

Le candidat dispose d'un piano pendant la durée de la préparation et pendant la durée de l'épreuve.

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

Lors des épreuves d'admission, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1^{er} juillet 2013.

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

Rapport

L'épreuve de direction de chœur de la session 2023 a conservé le même format que celui des années précédentes. Si les candidats connaissent globalement les grandes articulations de l'épreuve, il n'en demeure pas moins que le jury a constaté encore trop souvent un manque d'habitude de travail avec un chœur polyphonique, une gestique trop pauvre et un manque de stratégie d'apprentissage. Certaines prestations ont cependant réussi à convaincre pleinement le jury par leurs qualités musicales et didactiques.

Le jury tient à remercier et à féliciter le chœur pour sa disponibilité et sa réactivité tout au long des journées d'épreuve.

➤ **Répertoire proposé lors de la session 2023**

Le répertoire proposé cette année englobe une diversité de styles et d'époques assez large allant de la chanson parisienne ou du madrigal du XVI^e siècle à des arrangements de chansons traditionnelles ou d'auteurs du XX^e et XXI^e siècles. Tous les textes présentent un langage tonal ou modal (pas de textes atonaux) et sont écrits à trois voix mixtes (soprano, alto, baryton). Par ailleurs, certains comportent un accompagnement au clavier ou une grille d'accords. Si le jury n'attend pas à ce que le candidat interprète la partie

d'accompagnement *stricto sensu*, celle-ci peut se révéler être une aide précieuse lors du travail d'apprentissage avec le chœur et peut parfois être un élément intéressant lors de l'interprétation finale (enrichissement des accords, éléments rythmiques, dynamique etc.)

Le jury a constaté chez certains candidats une méconnaissance stylistique qui a pu se révéler préjudiciable. Il est recommandé durant la préparation au concours de s'attacher au travail de textes relevant d'une diversité de styles telle que proposée au concours. Par ailleurs cette culture acquise pourra être réinvestie lors de la présentation du chant aux choristes ; il est en effet toujours bienvenu, voire nécessaire, de contextualiser en quelques phrases le texte musical travaillé et de synthétiser en quelques mots le caractère, l'écriture, le style.

➤ **Une épreuve à la croisée de nombreuses compétences**

L'épreuve de direction de chœur (à l'image des autres épreuves orales de l'agrégation) convoque de nombreuses compétences que le candidat doit mobiliser en un temps relativement restreint. Il convient ici de les rappeler afin que les futurs candidats puissent s'y préparer au mieux.

– La voix

La qualité du modèle vocal est un des points importants pris en compte dans l'évaluation du jury. En plus de son caractère irréprochable tant au niveau rythmique qu'au niveau de l'intonation, la voix du candidat doit être bien placée et travaillée. Trop de prestations ont laissé entendre des modèles vocaux approximatifs rendant difficile l'apprentissage du chœur. Même si la situation de concours est source de stress et qu'elle peut altérer momentanément la qualité de la voix chantée, il est important de se souvenir que l'apprentissage d'un chant à un groupe est le fondement du métier de professeur d'éducation musicale. À ce titre le candidat doit porter sur ce point une attention toute particulière au cours de sa préparation au concours et multiplier les mises en situation en amont des épreuves.

– Intonation et rythme

De trop nombreux candidats ont montré des lacunes personnelles importantes dans la maîtrise des lignes vocales : intervalles incorrects, rythmes imprécis et même inexacts. Ces fautes sont alors transmises au chœur et il est ensuite difficile d'y remédier d'autant plus que le candidat ne s'en aperçoit pas toujours.

Prendre le temps de déchiffrer et de s'appropriier pleinement le texte durant l'heure de préparation est capital. À l'aide du piano dans un premier temps, puis en chantant les voix les unes après les autres, et enfin terminer par un travail à la table afin de pouvoir avoir une écoute intérieure des trois voix simultanément.

– La gestique

Les candidats se présentant au concours de l'agrégation doivent avoir une gestique claire et efficace. Le jury a constaté de grosses lacunes à ce niveau : problème dans la battue de mesure (battue irrégulière ou inversion des temps de la mesure), battue raide qui ne permet pas de libérer le son du chœur, incapacité à donner un départ sur le temps ou à contretemps, difficulté à maîtriser l'indépendance des mains. La stabilité du corps, notamment au niveau des pieds et des jambes, doit également être bien gérée pendant l'épreuve. Trop de candidats font des gestes parasites lorsqu'ils dirigent. La stabilité du son du chœur passe par la stabilité du corps du chef. En outre, le geste doit être approprié au caractère de la pièce et doit intégrer toute la musicalité que le chef veut transmettre au travers de son interprétation : il n'existe pas un geste valable, unique, pour tout le répertoire, et la gestique peut varier à tel ou tel moment du morceau, voire être différente selon la fonction de tel ou tel pupitre.

– La relation au chœur

La relation établie avec le chœur est l'une des clés de la réussite de l'épreuve. Trouver la bonne dynamique de groupe, savoir parler aux choristes avec bienveillance tout en leur donnant des conseils pour progresser, ne pas être péremptoire ni cassant sont autant d'atouts qui permettront de construire un rapport équilibré avec eux. Si les choristes ne sont pas autorisés à répondre aux candidats, il est cependant nécessaire de les solliciter régulièrement et de varier les consignes pour éviter la monotonie.

Par ailleurs, toute une partie de la relation établie avec le chœur passe par une communication non verbale. Être dynamique, souriant, aller chercher le regard des choristes sont des éléments qui favoriseront la cohésion et l'énergie du groupe.

– La stratégie s'apprentissage

Avoir une bonne stratégie d'apprentissage est déterminant et nombre de candidats se sentant désemparés au moment de l'épreuve perdent du temps à cause de choix qui ne sont pas forcément judicieux. Le travail préparatoire d'une durée d'une heure doit être méticuleux et rigoureux ; nous conseillons à ce propos une lecture détaillée du rapport de la session 2019.

Concernant la session 2023, voici en quelques points les éléments relevés par le jury :

- Des candidats sont restés focalisés trop longtemps sur l'apprentissage d'une voix au détriment des deux autres.
- La mise en polyphonie a parfois été longue à venir. Celle-ci est arrivée très tardivement chez certains candidats, à l'approche du milieu de l'épreuve. Pour rappel, l'usage de boucles est un levier efficace pour la mise en place de la polyphonie : un pupitre chante en boucle une section déterminée pendant que le candidat chante une autre voix par-dessus.
- Le manque d'organisation de certains candidats dans la phase d'apprentissage ; le jury a pu déplorer parfois le manque de direction de la séance de travail celle-ci n'étant pas jalonnée par des objectifs clairement définis en amont.
- Éviter de répéter les mêmes consignes plusieurs fois d'affilée ou de faire reprendre le chœur sans consigne particulière.
- La stratégie d'apprentissage doit être adossée à un projet d'interprétation élaboré pendant le temps de préparation. Le candidat doit en effet avoir une idée claire et précise du résultat sonore qu'il souhaite obtenir et des moyens musicaux à mettre en œuvre pour y parvenir. Ce projet d'interprétation tient compte du style de la pièce et s'appuie sur des éléments comme le tempo, le caractère, les nuances, l'articulation, l'équilibre des voix, le travail sur la couleur vocale.

– L'utilisation du piano

Un piano acoustique est à disposition du candidat durant la préparation de l'épreuve comme au cours de celle-ci. L'emploi de cet instrument peut se révéler être une aide précieuse s'il est utilisé efficacement et à bon escient.

Voici quelques points qui ont pu être relevés lors de cette session :

- Le piano n'a été que trop peu souvent utilisé comme soutien harmonique durant la phase d'apprentissage. Il est en effet opportun lors d'un passage où l'intonation peut être compliquée pour le chœur de le soutenir harmoniquement au piano, ce qui permet de rétablir la justesse et d'assurer la mémorisation de la ligne.
- IL est important de jouer les lignes vocales au piano lorsqu'on perçoit une intonation imprécise du chœur (cela peut se faire même sur un seul intervalle afin d'en assurer la justesse).

Les exemples joués au piano doivent toujours être dans l'esprit du chant travaillé et à l'octave à laquelle chantent les choristes.

- Quelques candidats ont en revanche bien investi le piano au moment de la présentation du chant ou du filage final de leur prestation. L'accompagnement était souvent efficace, stylistiquement convaincant et donnait une réelle plus-value à l'interprétation du chœur.

-

➤ **L'entretien avec le jury**

Il s'agit du second temps fort de cette épreuve. Son objectif est d'approfondir les aspects pratiques, artistiques et pédagogiques de la séance de travail qui a précédé. Dans l'ensemble les candidats ont bien réagi face aux questions du jury, certains révélant même des aptitudes restées invisibles dans la première partie de l'épreuve.

Un stress légitime se fait sentir de la part des candidats quant à la nature des questions qui leur seront posées. Rappelons que le jury ne cherche qu'à éclaircir certains éléments de la partie précédente qu'il semble opportun d'approfondir. Lors de l'entretien, les questions peuvent donc porter autant sur des points précis de la partition (si des erreurs de notes ou de rythmes ont persisté), que sur des éléments d'interprétation ou encore la manière de diriger le chœur. À ce titre, et à la demande explicite du jury, le chœur peut être remobilisé et le candidat peut être amené à faire retravailler une section précise. Cette seconde partie permet ainsi d'évaluer la réactivité du candidat face aux sollicitations du jury, ainsi que son aptitude à pouvoir corriger d'éventuelles erreurs d'apprentissage, exercice toujours délicat lorsque celui-ci se fait par mémorisation, ce qui sera pourtant au cœur du métier d'enseignant en collège et lycée.

➤ **Points de vigilance**

À l'issue de cette session le jury a constaté différents points sur lesquels les futurs candidats auront à porter une attention toute particulière.

- L'espace et sa prise en compte par le candidat est une donnée importante pour cette épreuve. En effet, l'interaction inhérente à la nature même de celle-ci nécessite une adaptation à l'espace incessante : avoir la bonne « distance » avec le chœur, pouvoir déplacer le pupitre selon ses besoins, se diriger vers le piano pour soutenir ou accompagner le chœur.
- La partition doit rester sur le pupitre et en aucun cas être tenue à la main par le candidat. Cette posture dégrade nettement la qualité de la gestique et la fluidité du rapport avec le chœur.
- Des éléments parasites de la direction sont à proscrire comme les claquements de doigts sur chaque temps ou encore compter la levée à voix haute.

Pour conclure, nous rappellerons la nécessité de lire ou relire les rapports des sessions précédentes afin d'avoir une idée précise des attendus de l'épreuve. Mais une lecture seule ne suffirait pas si elle n'était pas doublée d'un travail régulier avec un chœur ; car c'est bien le manque de pratique qu'a constaté le jury lors de cette session : des difficultés à appréhender une polyphonie à trois voix, à gérer l'apprentissage d'un texte polyphonique, le manque d'efficacité dans le travail avec les choristes. L'acquisition de ces compétences demande beaucoup de rigueur et une grande exigence musicale ce qui ne peut être que stimulant durant la préparation de ce concours. À défaut de ne pouvoir préparer l'épreuve avec un chœur de même niveau que celui mis à disposition lors de l'épreuve, et même en parallèle de ce travail, les candidats se doivent d'écouter des enregistrements de différents chœurs d'enfants et à trois voix mixtes dans des interprétations de qualité, afin de se rendre compte de l'exigence vocale qu'il est possible d'obtenir même avec leurs futurs élèves.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	18
Note la plus basse /20	1
Moyenne générale /20	8,79
Moyenne des admis /20	10,8
	30 admis (+ 3 inscrits sur liste complémentaire)

Exemples de sujets

Chaque sujet est introduit de la façon suivante :

Vous disposerez de vingt minutes pour faire chanter intégralement ou en partie le texte polyphonique proposé à un chœur de trois voix mixtes.

Ce premier moment sera suivi d'un entretien de dix minutes avec le jury.

Le chœur ne disposera pas de la partition.

Sont ensuite précisées, outre l'auteur et le titre de la partition, les bornes (mesures de début et de fin) du sujet.

Exemple 1

Im Park

Heinz KRATOCHWIL

Verträumt

Soprano
mp
Ein ganz klei - nes Reh stand am ganz klei - nen Baum

Alto
mp
Ein ganz klei - nes Reh stand am ganz klei - nen Baum

Hommes
mp
Ein ganz klei - nes Reh stand am ganz klei - nen Baum

4 *rasch*

S.
p still und ver - klärt wie im Traum. *mp* Das war des Nachts elf Uhr

A.
p still und ver - klärt wie im Traum. *mp* Nachts, nachts

H.
p still und ver - klärt wie im Traum. *mp* Das war nachts

7 *a tempo*

S.
zwei. Und dann kam ich um vier mor - gens wie - der vor - bei, *p* und da

A.
elf Uhr zwei. Und dann kam ich um vier mor - gens wie - der vor - bei, *p* und da

H.
elf Uhr zwei. Und dann kam ich um vier mor - gens wie - der vor - bei, *p* und da

2

10

S. träum - te noch im - mer das Tier. Nun schlich ich mich lei - se, ich

A. träum - te noch im - mer das Tier. Nun schlich ich mich lei - se, ich

H. träum - te noch im - mer das Tier. Nun schlich ich mich lei - se, ich

13

S. at - me - te kaum, *p* ge - gen den Wind an den Baum und *poco rit.* *a tempo*

A. at - me - te kaum, *p* ge - gen den Wind an den Baum und

H. at - me - te kaum, *p* ge - gen den Wind an den Baum

16

S. gab dem Reh ei - nen ganz klei - nen Stips, ...aus Gips. *sehr rasch (non legato)*

A. gab dem Reh ei - nen ganz klei - nen Stips, und da war es ...Gips.

H. ...gab eh ...ganz... ...Gips.

Exemple 2

LES PATINEURS (extrait)

CLARIKA/ Hugo Renard & J.J. Nyssen

Arrgt. 3 voix anonyme

1. De courbes en a - ra - bes - ques, On y ar - ri - ve pres - que

1. De courbes en a - ra - bes - ques, On y ar - ri - ve pres - que

1. De courbes en a - ra - bes - ques, On y ar - ri - ve pres - que

Tête à té - te Pas de deux, Pi - rou - et - te Tête à queue. Un et deux

Tête à té - te Pas de deux, Pi - rou - et - te Tête à queue. Un et deux

Tête à té - te Pas de deux, Pi - rou - et - te Tête à queue. Un et deux

et pas chas - sé Tête en l'air pe - tit glis - sé, On se jet - te,

et pas chas - sé Tête en l'air pe - tit glis - sé On se jet - te,

et pas chas - sé Tête en l'air pe - tit glis - sé On se jet - te,

2

13

On se lance On ren-tre dans la dan - se. A quoi rê - vent les pa - ti - neurs

On se lance On ren - tre dans la danse. A__ quoi - rê - vent les pa - ti - neurs

On se lance On ren-tre dans la dan - se. Mais à quoi rê - vent les__ pa - ti - neurs

Qui tracent des li - gnes Des lignes et des coeurs? Rou-lez pa-tins,

Qui tracent des li - gnes Des lignes et des coeurs?__ Et rou-lez pa -

Qui tracent des li - gnes Des lignes et des coeurs?__ Et rou-lez pa -

que s'em - bras - sent Le feu et la gla - ce

tins que s'em - bras - sent le feu et - la - gla - ce

tins que s'em - bras - sent le feu - - - et la gla - ce

feu et la gla - ce.

feu et la gla - ce.

feu - et la gla - ce.

Exemple 3

CHANT NUPTIAL

Jacques OFFENBACH

♩ = 100

mf

Soprano
Nous a-me - nons la jeu - ne

mf

Alto
Nous a-me - nons la jeu - ne

mf

Baryton
Nous a-me - nons le jeu - ne

f

Piano

4

S.
fem - me Dans la cham - bre de son ma - ri Main-te -

A.
fem - me Dans la cham - bre de son ma - ri Main-te -

Bar.
fem - me Dans la cham - bre de son ma - ri Main-te -

Pia.

2

7

S. *nant nous al-lons Ma - da - me Vous lais-ser seu - le a - vec*

A. *nant nous al-lons Ma - da - me Vous lais-ser seul - le a - vec*

Bar. *nant nous al-lons Ma - da - me Vous lais-ser seul - le a - vec*

Pia.

10

S. *lui Nous a - me-nons La jeu-ne*

A. *lui Nous a - me-nons la jeu-ne*

Bar. *lui Nous a - me-nons La jeu-ne*

Pia.

14

S. fem - me Dans la cham - bre de son ma - ri Dans la *f*

A. fem - me Dans la cham - bre de son ma - ri Dans la *f*

Bar. fem - me Dans la cham - bre de son ma - ri Dans la *f*

Pia.

17

S. cham - bre de son ma - ri

A. cham - bre de son ma - ri

Bar. cham - bre de son ma - ri

Pia.

Exemple 4

Weihnachtslied

A. Diabelli

Die Glo - cken — klin - gen — fern und nah, ja fern — und

Die Glo - cken klin - gen fern und nah, ja fern und

Die Glo - cken — klin - gen fern und nah, ja fern und

nah, das heil' - ge — Weih - nachts - fest ist da, das Weih - nachts - fest ist —

nah, das heil' - ge Weih - nachts - fest ist da, das Weih - nachts - fest ist

nah, das heil' - ge — Weih - nachts - fest ist da, das Weih - nachts - fest ist

8 *p* *cresc.* *f* *p*

da, ist da, ist da, das heil'-ge Weih-nachts-fest ist da. Ein

p *cresc.* *f* *p*

da, ist da, ist da das heil'-ge Weih-nachts-fest ist da. Ein

p *cresc.* *f* *p*

da, ist da, ist da, das heil'-ge Weih-nachts-fest ist da. Ein

8 *p* *cresc.* *f* *dim.*

13 *dolce* *f*

Kind ist uns ge - bo - ren, vom Him - mel aus - er - ko - ren, drum

dolce *f*

Kind ist uns ge - bo - ren, vom Him - mel aus - er - ko - ren, drum

dolce *f*

Kind ist uns ge - bo - ren, vom Him - mel aus - er - ko - ren, drum

13 *dolce* *p*

17

ist auf Er - den weit und breit bei al - len Kin - dern fro - he

ist auf Er - den weit und breit bei al - len Kin - dern fro - he

ist auf Er - den weit und breit bei al - len Kin - dern fro - he

21

Zeit, ja fro - he Zeit.

Zeit, ja fro - he Zeit.

Zeit, bei al - len Kin - dern fro - he Zeit.

Exemple 5

Las, s'il convient

Certon
(arrangement 3 voix)

Soprano

Las, s'il con - vient si tost fai - re de - spart,

Alto

Las, s'il con - vient si tost fai - re de spart si tost fai - re de

Baryton

Las, s'il con - vient si tost fai - re de - spart, si

6

S.

de - spart De noz a - mours, ie pren - dray

A.

spart De noz a mours, ie pren - dray pour ly -

Bar.

tost fai - re de - spart, De noz a - mours, ie pren - dray

11

S.

pour ly - es - se Dou - leur en - nuy, sou - cy, peine

A.

es - se Dou leur en - nuy, sou - cy, peine et tri - stes -

Bar.

pour ly es - se Dou leur en - nuy, sou - cy, peine et tri -

16

S. et tri - stes - se. Ma - dame au - ra peu

A. - - se. Ma - dame au - ra peu de bien

Bar. stes - se. Ma - dame au - ra peu

21

S. de bien pour sa _____ part.

A. pour sa part, peu de bien pour sa _____ part.

Bar. de bien pour sa part, peu de bien pour sa part.

Épreuve de pratique instrumentale et vocale

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 1 heure
- Durée de l'épreuve : 20 minutes
- Coefficient 1

Une mélodie avec paroles est proposée au candidat. Il en réalise :

- une interprétation vocale a cappella,
- une interprétation vocale en s'accompagnant au piano ou sur un instrument polyphonique qu'il apporte,
- des variations et/ ou improvisations instrumentales et/ ou vocales en s'appuyant sur certains éléments du texte donné, l'instrument étant librement choisi et apporté par le candidat. Il veillera tout d'abord à en conserver le style, puis pourra s'en détacher vers l'expression de sa propre culture.

Cet ensemble est précédé d'une brève présentation de cinq minutes maximum des choix artistiques effectués. Il est suivi d'un entretien avec le jury portant sur les choix artistiques, techniques et stylistiques effectués par le candidat, ainsi que sur ses pratiques musicales, aussi bien instrumentales que vocales.

Durant cet entretien, le jury peut être amené à demander au candidat d'illustrer vocalement et/ ou instrumentalement certains de ses propos. Ces échanges n'excèdent pas dix minutes.

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

Lors des épreuves d'admission, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1^{er} juillet 2013.

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

Rapport

D'une manière générale, les prestations entendues cette année révèlent une assez bonne préparation à l'épreuve. Les candidates et candidats en connaissent et en maîtrisent le déroulement (présentation des choix d'interprétation, interprétation vocale *a cappella*, interprétation vocale accompagnée, improvisation), et l'enchaînement entre ces différents moments est fluide et sans temps morts. Dans l'ensemble, le jury a été agréablement surpris par la musicalité des candidats, qui se sont le plus souvent montrés capables d'appréhender une partition en véritables musiciens, d'en proposer une réalisation musicale satisfaisante, et ont démontré leur capacité à s'approprier un texte musical de façon convaincante. La partie improvisée, en revanche, s'est avérée peu satisfaisante dans la quasi-totalité des prestations, du fait d'une approche sans doute inadaptée, et d'une préparation insuffisante : nous y reviendrons plus loin de manière détaillée.

En dépit du stress de l'épreuve, rappelons qu'il est indispensable pour les candidats de prendre le temps de régler le pupitre, éventuellement tenir leur partition à la main, afin d'incarner véritablement la posture du chanteur, et d'adopter une attitude énergique et convaincante. L'épreuve pratique exige une certaine endurance pour rester concentré au long des différents moments, et donner la meilleure prestation possible. Elle nécessite donc une préparation régulière tout au long de l'année, ainsi qu'une anticipation sur le long terme.

Étape initiale de la prestation, la présentation des choix d'interprétation constitue un moment important, qui révèle beaucoup de la posture des candidats comme futurs enseignants, de leur capacité à offrir une présentation synthétique de l'œuvre, sans se limiter à une description linéaire, à montrer leur compréhension du texte chanté, leur capacité à identifier un style, éventuellement une période chronologique, et à justifier leurs choix musicaux, et à éveiller la curiosité et l'intérêt.

Soulignons que cette partie doit être non seulement concise, structurée avec soin, mais envisagée avec le regard d'un musicien, qui résume en quelques mots ce qu'il a saisi de la partition et ce qu'il en propose pour son interprétation. Les candidats ne doivent donc pas se contenter d'énoncer simplement les attendus de l'épreuve, en énumérant ses différents moments et en les commentant d'une manière superficielle, mais montrer un véritable travail d'appropriation du texte littéraire et musical, ainsi qu'un effort de verbalisation des choix musicaux opérés. Ils ne doivent pas aborder cette présentation en analystes, en se livrant à une description formelle détaillée, mais en interprètes, qui approchent la partition avec leur propre regard et leur expérience musicale. Dès cette présentation, ils doivent se montrer convaincants et crédibles, et faire preuve à la fois de méthode et de sensibilité.

Les interprétations vocales *a cappella* ont été globalement jugées plutôt satisfaisantes par le jury. Si quelques candidats ont montré de graves faiblesses techniques, la plupart des interprétations ont été réalisées de manière musicale, en dépassant le stade d'une simple lecture solfégique du texte.

Si quelques petites erreurs d'intonation peuvent être pardonnées lorsque, au cours de l'entretien, les candidats parviennent à se reprendre et à se corriger rapidement, les difficultés sérieuses d'intonation rencontrées chez une poignée d'entre eux ont été lourdement sanctionnées. Il est important de rappeler que les erreurs d'intonation répétées, erreurs de lecture rythmique non corrigées malgré plusieurs reprises, ou même l'incapacité à réaliser ce qui est écrit sont inacceptables à l'agrégation.

Bien qu'une technique vocale approfondie ne soit pas nécessairement attendue, il est indispensable de dépasser le stade du déchiffrage du texte musical pour proposer une véritable interprétation, avec des intentions musicales claires (phrasé, nuances, diction du texte), et un engagement stylistique cohérent et assumé. Dès l'interprétation vocale *a cappella*, les candidats sont invités à se montrer musiciens, et à s'approprier au mieux le style de l'œuvre proposée, qu'il s'agisse d'un texte de mélodie, d'une chanson populaire, ou d'une chanson de style jazz ou de variété. Leur capacité à investir stylistiquement l'œuvre proposée, à proposer une vision engagée et cohérente du texte est essentielle et doit être démontrée dès cette lecture initiale. Le jury attend d'eux qu'ils se montrent convaincants et crédibles dans leur interprétation, qu'ils sachent s'adapter au style musical du texte et lui insufflent une véritable musicalité.

Par ailleurs, même pour les non chanteurs, l'interprétation vocale *a cappella* nécessite une posture de chanteur, avec des intentions musicales, une respiration posée, ainsi qu'un effort de phrasé, de diction, et une clarté des intentions. La voix chantée étant constamment sollicitée lors du travail de l'enseignant, ces qualités font l'objet d'une attention toute particulière de la part du jury. D'une manière générale, cet aspect de la présentation a toutefois été relativement convaincant.

Dans l'interprétation vocale accompagnée, l'équilibre voix-piano a été globalement soigné. Les quelques candidats n'ayant pas proposé un équilibre satisfaisant dans leur prestation initiale ont généralement montré, lors de l'entretien, leur capacité à rectifier cet aspect et à proposer un rendu adapté.

En revanche, de nombreuses prestations ont montré une maîtrise insuffisante des enchaînements courants du langage tonal, ainsi qu'un manque de compréhension des fonctions tonales (degrés, modulations, emprunts, etc.). Rappelons que le respect de la cohérence fonctionnelle des phrases harmoniques est essentiel

dans le travail d'harmonisation, ce dernier ne pouvant en aucun cas se limiter à simplement chercher des accords qui « sonnent bien » avec la mélodie.

Pour les candidats non-pianistes, le jury a observé une préparation technique souvent insuffisante. Il manque une maîtrise correcte des formules d'accompagnement les plus élémentaires, ainsi qu'une fluidité indispensable dans le chant accompagné. Rappelons qu'il est indispensable de se préparer, tout au long de l'année, à réaliser des accompagnements harmoniques variés (styles, formules d'accompagnement, tempi, tonalités), afin de consolider une technique pianistique minimale pour permettre, en situation de stress, de proposer une prestation correcte. Cette épreuve, à l'évidence, requiert une préparation régulière et assidue tout au long de l'année.

Les candidats pianistes, a contrario, ne doivent pas se reposer sur leurs facilités techniques, mais opter pour une formule d'accompagnement adaptée au texte chanté, ainsi qu'au style du texte. Il est important de rappeler que la voix doit toujours rester au premier plan. En aucun cas le piano ne doit supplanter celle-ci : il doit rester un accompagnement du chant.

Dans l'harmonisation, les candidats doivent privilégier la clarté et la simplicité des propositions harmoniques, notamment s'ils ne sont pas sûrs d'eux. Si la richesse harmonique est valorisée (emprunts, basse bien conduite, accords enrichis), celle-ci doit aller de pair avec une maîtrise suffisante des progressions tonales, et surtout, s'intégrer dans une proposition musicale stylistiquement cohérente.

Si dans l'ensemble, le jury a été agréablement surpris par la qualité des interprétations vocales *a cappella* puis avec accompagnement, la partie improvisée, en revanche, a donné globalement lieu aux résultats les moins satisfaisants. De nombreux candidats ont fait le choix de réaliser un thème et variations : exercice très difficile, qui la plupart du temps s'avère peu convaincant, les variations étant le plus souvent trop peu riches harmoniquement et mélodiquement, ou bien s'éloignant trop du texte initial pour ne pas sembler préparées à l'avance. Les grilles harmoniques répétées, fréquemment choisies également par les candidats, ont tendance à exploiter trop peu le matériau mélodique du texte. Enfin, une simple paraphrase du texte avec ajout d'ornements ou ré-harmonisation de quelques passages est également souvent peu concluante, révélant un travail insuffisant d'appropriation et d'invention. Les improvisations entendues sont presque toujours déconnectées du texte donné. Les candidats ne s'emparent pas suffisamment des éléments mélodiques donnés, et ont souvent recours à des procédés n'ayant aucun rapport avec le texte d'origine : grille de blues, gamme par tons, etc.

Souvent trop courtes, ou au contraire beaucoup trop longues, les improvisations doivent être structurées de manière lisible, et leur longueur doit être proportionnée à la richesse de leur matériau musical – les développements de plusieurs minutes sur une simple gamme par tons ou une échelle modale, par exemple, sont à proscrire. Le matériau convoqué doit être clairement issu du texte, et suffisamment contrasté pour renouveler le discours. Attention également à éviter la succession d'épisodes sans lien entre eux, ou de formules toutes faites. Il est attendu des candidats qu'ils modulent, qu'ils apportent des éléments contrastés (modes de jeu, registres, échelles utilisés...), ces contrastes devant évidemment avoir un sens musical, et ne pas se réduire à un collage de fragments disparates.

Si le fait de s'appuyer sur une base harmonique est possible, il faut néanmoins opérer également un véritable travail mélodique, et dépasser le stade d'une grille répétitive (basse obstinée), avec une mélodie dépourvue de logique. Les candidats ayant une certaine aisance harmonique ne doivent pas se reposer sur ces facilités, en se laissant aller à des enchaînements sans lien avec le texte, mais veiller à maintenir toujours une cohérence formelle, ainsi qu'un lien clair avec le texte donné. Le jury reconnaît facilement le recours à des facilités de la part des candidats, et tend à pénaliser l'emploi de sections préparées à l'avance.

Ainsi, le travail de développement mélodique doit être approfondi. Ce travail s'est avéré quasiment inexistant dans la plupart des prestations, et même lors de l'entretien, lorsqu'à la demande du jury, de nombreux candidats se sont montrés incapables de varier une mélodie, de l'orner, ou de la développer. Il est donc important d'amorcer un travail de fond en ce sens, en s'exerçant par exemple à :

- transposer un motif mélodique donné,
- l’harmoniser de plusieurs manières différentes,
- prolonger le fragment mélodique pour former une phrase à la structure bien identifiée (antécédent-conséquent, présentation-commentaire, etc.),
- réaliser une marche mélodique ou harmonique à partir d’un fragment mélodico-rythmique donné,
- y ajouter des ornements,
- en modifier la métrique, le rythme, mais aussi le mode, voire certains intervalles.

Les œuvres classiques regorgent d’exemples de procédés de développement, de variation, qu’il est important que les candidats étudient, et dont ils pourront s’inspirer.

La variation, le développement, l’ornementation constituent de véritables techniques qu’il importe de pratiquer et de maîtriser en vue de réussir parfaitement l’épreuve. L’improvisation nécessite une préparation régulière et sérieuse, envisagée sur le long terme. Il est important que toute l’année de préparation soit mise à profit, et que cette partie de l’épreuve fasse l’objet d’un travail méthodique et régulier pour obtenir un résultat convaincant.

Si la plupart des candidats se montrent de bonne volonté lors de l’entretien, leur réactivité et leur capacité à renouveler ou à varier leurs propositions musicales s’est avérée souvent en-deçà des attentes du jury. Les candidats doivent se montrer capables de réagir, d’ajuster leurs propositions selon les suggestions ou les demandes du jury, sans rester campés ou bloqués dans ce qu’ils avaient initialement proposé. Une certaine souplesse, une capacité à varier et à renouveler leur réalisation est attendue. On ajoutera que les éventuelles erreurs commises dans le cadre de la prestation initiale peuvent ainsi être corrigées, au profit du candidat.

À titre d’exemple, et pour aider les candidats à mieux se préparer aux types de questions ou demandes du jury lors de l’entretien, voici quelques exemples de demandes formulées par le jury lors de l’entretien :

- re-chanter un passage du chant *a cappella*, en identifiant et, si possible, en rectifiant spontanément les erreurs de lecture ;
- commenter succinctement le texte poétique chanté ;
- expliciter le style de la pièce interprétée, puis rechanter une partie en affirmant davantage le style choisi, ou avec un engagement stylistique plus assumé ;
- analyser l’harmonisation proposée d’un passage du texte, en indiquant les fonctions tonales, les chiffrages choisis, ou le parcours tonal ;
- proposer une courte partie improvisée avec une modulation, ou bien en introduisant davantage de contrastes de registres, de modes de jeu, ou avec un travail de développement ou de variation mélodique plus rigoureux ;
- citer des œuvres proches ou analogues, ou faisant écho à l’œuvre interprétée, afin de proposer une ouverture culturelle ;
- présenter leur parcours musical, leurs styles ou instruments de prédilection.

On rappellera enfin que l’honnêteté des réponses des candidats est vivement appréciée. Le jury ne cherche évidemment pas à piéger les candidats, mais bien à les aider à exprimer le meilleur d’eux-mêmes, à rectifier leurs erreurs éventuelles, ou bien à les conduire vers d’autres réflexions ou approfondissements que la prestation initiale n’avait pas permis d’exprimer pleinement.

Pour conclure, on insistera sur le fait que le jury attend des candidats qu’ils montrent qu’ils sont musiciens, dans chacune des parties de l’épreuve. Il ne s’agit en aucun cas de déployer toute l’étendue de leur virtuosité instrumentale, mais de savoir s’adapter au texte musical, d’en proposer une interprétation cohérente et sensible, en évitant les deux excès que sont une absence d’engagement et de style, et l’imposition artificielle d’un style extérieur sans rapport avec le texte. Il ne s’agit donc pas nécessairement d’être brillant

chanteur ou pianiste, mais de montrer des qualités d'interprète, de compréhension d'un texte musical chanté, et d'une capacité à en restituer le style avec musicalité. Les candidats qui se démarquent sont alors ceux qui parviennent à une véritable appropriation du texte, en conciliant le style de celui-ci avec leur culture musicale personnelle et leurs styles de prédilection, exprimant ainsi, à travers le sujet donné, une véritable personnalité musicale.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	2
Moyenne générale /20	9
Moyenne des admis /20	10,55
	30 admis (+ 3 inscrits sur liste complémentaire)

Exemples de sujets

Chaque sujet était introduit par le texte suivant :

À partir de la mélodie jointe, vous réaliserez durant l'épreuve et dans l'ordre qui vous convient :

- *une interprétation vocale a cappella*
- *une interprétation vocale en vous accompagnant au piano ou avec l'instrument que vous avez apporté;*
- *une improvisation et/ou des variations instrumentales et/ou vocales à partir du texte donné, au piano ou sur l'instrument que vous avez apporté.*

Vous introduirez ces trois moments par une brève présentation des choix artistiques que vous aurez effectués pour chacun d'entre eux.

Ces trois moments musicaux seront suivis d'un entretien avec le jury. Il portera sur les moments précédents et sur vos pratiques musicales, aussi bien instrumentales que vocales.

N.B. : Vous êtes autorisé à écrire sur la partition qui vous est communiquée ; ce document est le seul dont vous pourrez disposer durant l'épreuve.

Exemple 1

Sous la lune

$\text{♩} = 86$

Sans ran - cu - ne sous la lune On ap - plau - dit les_ som - nan -
bules Pas trop fort, juste un ré - con - fort_ Pour leurs_ ef - forts Dans la
nuit,_ juste un bruit Ce - lui de leurs_ pas_ sur les toits Cible, ô
sen - sible, tu t'im - mo - bi - lises_ Au bord de l'a - bîme
Trois pas_ en ar - riè - re Que gla - cent nos ar - tè - res Trois pas_ en a - vant
Pour pren - dre le temps. D'i ma - gi - ner la chu - te, mais chut. chut

Exemple 2

Allez savoir pourquoi

U-ne chan - son _____ c'est peu de cho-se Mais, _____ quand ça se po-se

5
Au _____ creux d'une o - reil - le _____ ça res-te là, al-lez sa-voir pour - quoi _____ ça n'est sou -

9
vent _____ qu'u-ne ren - gai-ne Mais _____ ça se pro - mè-ne Sur _____ les joies, les

14
pei - nes _____ Al-lez sa - voir, al - lez donc sa - voir pour - quoi _____ Par-ce qu'un

17
jour, deux ou trois mots d'a - mour Ont fleu-ri sous le toit d'un en-fant du fau -

20
bourg Qui n' - vait rien dans ses dix doigts Q'u - ne gui - tare en

22
bois Au coeur un grand bon - heur Et quel-ques rimes au - tour _____

Exemple 3

Modéré - pas trop vite



Lors - que je vis Cho-chot-te Ell' me plut car-ré-ment J'luidis Et's vous mas -



cot - te Mais mon-sieur cer-tain'-ment A - lors sans plus at-ten-dre Je veux êtr'



vous - ré - pond d'un air ten - dre Je veux bien être à vous - Mais



pour ce - la Il vous fau-dra De-man - der ma main à pa - pa Al-lons-y Cho-



chot-te cho-chot - te Al-lons y Cho-chot - te Cho-chot-te Allons-y Al-lons y Cho-



chot-te Cho-chot - te Al-lons y Cho-chot - te Cho-chott' Al-lons y

Exemple 4

1

Dansses sa - lons un mi - ni - stre, Pour les vic - tim's d'un si - ni - stre,

5

A - vait or - ga - ni - sé Un grand bal dé - gui - sé.

9

On y voy - ait tous les mem - bres D'l'n - sti - tut et des deux cham - bres

13

Sé - na - teurs Dé - pu - tés, E - taient in - vi - tés.

17

Sur un air De con - cert, Tous ces il - lus - tres

21

Ma - zur - kaient — Et pol - kaient — Sous les grands lus - tres.

25

Gros ri - chards Ou dê - chards, No - bles ou rus - tres,

29

Ha - ras - sés, En - tas - sés Tour - naient en - la - cés.

Exemple 5

Chant d'amour

Andantino

Viens, cherchons une om - bre pro - pi - ce Jus - qu'à l'heure où de ce sé -
p

5
jour. Les fleurs fer-me-ront leur ca - li - ce Aux re - gards lan-guis-sants du

9
jour. Voi-là ton ciel, ô mon é - toi - le! Sou-lè - ve oh! sou - lè - ve ce
sf sf dim.

13
voi - le É - clai - re la nuit de ces lieux. Par - le, chan - te rê - ve, sou
p poco - a - poco - cres - cen - do - - - - mol - to -

17
pi - re, Pour - vu que mon re - gard at - ti - re Un re - gard er - rant de tes yeux. —
f al - lar - gan - - - do

Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 30 minutes
- Durée de l'épreuve : 25 minutes
- Coefficient 1

L'épreuve consiste en un commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes.

Le candidat donne à son commentaire l'orientation de son choix. L'épreuve débute par l'audition intégrale de l'extrait donné à commenter. L'exposé, d'une durée n'excédant pas dix minutes, est suivi d'un entretien en relation directe avec celui-ci.

Durant la préparation, le candidat dispose d'un appareil d'écoute qu'il peut utiliser autant qu'il le souhaite et d'un piano. L'enregistrement n'est pas accompagné de partition. Le diapason mécanique est autorisé. Durant l'épreuve, le candidat dispose d'un appareil de diffusion qu'il peut utiliser durant son exposé initial et d'un piano

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

Lors des épreuves d'admission, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1^{er} juillet 2013.

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

Rapport

Organisée en deux temps successifs et interdépendants, l'exposé du candidat puis l'entretien avec le jury, l'épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée mobilise diverses compétences qui doivent être travaillées et développées en amont et sur le long court. Celles-ci relèvent de plusieurs champs :

- La maîtrise de connaissances culturelles élargies pouvant couvrir l'ensemble des esthétiques qui parcourent la production musicale dans la diversité de ses époques, territoires et contextes stylistiques.
- La maîtrise de compétences et de connaissances techniques pour identifier, nommer et éventuellement reproduire des composantes du langage musical soumis au commentaire.
- La maîtrise de compétences oratoires pour proposer une analyse de l'œuvre (ou d'un extrait de celle-ci) dont les entrées, librement choisies par le candidat, apparaissent toutefois comme pertinentes.

L'articulation entre ces différentes compétences est essentielle car elle permet de porter un exposé construit et cohérent tant au regard des axes esthétiques choisis que des exemples musicaux proposés. L'indispensable acuité auditive donne sens aux propos engagés par le candidat.

Lors de la présente session, le jury a pu apprécier une grande diversité dans la qualité des prestations proposées par les 46 candidats interrogés. L'échelle des notes attribuées témoigne de celle-ci puisqu'elle s'étend de la note de 02/20 attribuée trois fois, à la note de 19/20 attribuée une fois. Entre ces extrêmes et à l'exception des notes de 5/20 et 13/20 jamais décernées, les résultats se distribuent ainsi :

- 6 candidats obtiennent une note allant de 2/20 à 4/20
- 15 candidats obtiennent une note allant de 6/20 à 9/20
- 13 candidats obtiennent une note allant de 10/20 à 14/20
- 12 candidats obtiennent une note allant de 15/20 à 19/20

Plus globalement, 21 candidats ont obtenu une note inférieure ou égale à 9/20 tandis que 25 candidats ont obtenu une note supérieure ou égale à 10/20.

Cet échantillonnage statistique des résultats reflète en grande partie, l'équilibre des différents candidats dans la maîtrise des trois grands champs de compétences présentée précédemment. Les candidats du quartile supérieur se détachent par leurs qualités à construire un discours convaincant, riche de références précises dans une esthétique musicale donnée, et ayant une bonne gestion du temps afin de construire un exposé conséquent, tandis que les candidats du quartile inférieur n'ont pu produire qu'un commentaire trop souvent linéaire de l'œuvre, témoignant d'une connaissance trop fragile de l'histoire de la musique, de la diversité de ses genres, formes et répertoires, trop souvent marqué par des erreurs lexicales pour nommer des composantes musicales précises et de manière fréquente gérant insuffisamment le temps imparti, certains exposés ont été conclus en moins de cinq minutes.

Il est à noter que si toutes les esthétiques musicales ne pouvaient être représentées dans le répertoire de la session, les œuvres choisies offraient cependant une palette multiple de courants, usages et traditions attachés à l'évolution des langages musicaux dans le monde occidental comme extra-occidental (de l'époque médiévale au monde contemporain, du patrimoine populaire au patrimoine savant, de la musique de danse à la musique de cinéma, de la musique profane à la musique sacrée, etc.). Dans son évaluation puis dans sa notation, le jury a bien évidemment tenu compte, de la difficulté à appréhender parfois la complexité d'œuvres dont le langage, la forme, l'expression sont éloignés géographiquement ou culturellement des connaissances courantes d'un candidat. Cependant, cette difficulté particulière a le plus souvent été dépassée par une analyse fine, prospective, interrogeant précisément le sonore pour former des hypothèses sur son appartenance esthétique, ses influences dans l'évolution des langages et/ou son éventuelle fonction culturelle. Le jury rappelle ici que l'objet de l'épreuve de commentaire n'est pas une sorte de devinette pour déterminer avec précision le compositeur voire le titre de l'œuvre. C'est avant tout les capacités du candidat à mobiliser ses connaissances scientifiques et musicales mais aussi sa sensibilité, pour identifier aussi précisément que possible ce qui fait l'originalité d'une œuvre dans son contexte historique et culturel qui fondent l'appréciation du jury.

➤ **La maîtrise des connaissances scientifiques et culturelles**

Les attendus de l'épreuve de commentaire ne précisent aucunement un niveau donné pour l'auditoire de l'exposé initial du candidat, en l'occurrence la commission de jury, ni même pour celui qui conviendra ensuite à l'entretien. Précisons immédiatement que ce deuxième temps vise essentiellement à enrichir le commentaire dont il vient préciser certains aspects ou prolonger les orientations. Si le jury a pu apprécier de la part d'une bonne partie des candidats un recours solide aux notions et vocabulaire spécifiques, appropriés à l'œuvre entendue et à son écriture stylistique, il déplore néanmoins des discours qui découvrent parfois une connaissance assez rudimentaire des apports de la musicologie. Pour exemple :

- Un candidat peine à identifier une chanson de troubadour, dont il situe la composition entre le XIV^e et XV^e siècle, l'envisage comme une « musique populaire à danser » et ne distingue pas immédiatement la présence d'un bourdon instrumental ;

- Certains font des erreurs de chronologie, positionnant Liszt dans la musique moderne du début du xx^e siècle ou encore celle de Debussy au milieu du xx^e siècle.
- Un certain nombre de candidats se contentent de distinguer sommairement les contrastes d'écriture par « vertical » et « horizontal » quand les termes « homorythmie » (ou « homophonie ») et « contrepoint » s'imposent pour commenter une œuvre de la Renaissance ou du Baroque ; d'autres utilisent les mots génériques « introduction », « transition » et « coda » pour les substituer aux termes spécifiques de « prélude », « interlude » et « postlude » dans l'analyse d'un lied ou d'une mélodie.
- Face à une œuvre savante de la période contemporaine, des candidats omettent l'utilisation de termes adaptés (agrégats, clusters, texture, trame, formants, modes d'émission, spatialisation, etc.) quand il convient de dépasser les outils « classiques » pour décrire un langage musical inouï.

C'est pourquoi le jury conseille aux futurs candidats de profiter du temps de préparation qui précède l'épreuve, pour se remémorer et mobiliser un arsenal de termes et de notions lui permettant de tenir un propos scientifique et adapté au contexte stylistique de l'œuvre à commenter. Par ailleurs, aux côtés de la recherche d'une précision langagière, il est également conseillé de rassembler un certain nombre de titres, de courants, de compositeurs et d'artistes en général dont le candidat soupçonne l'influence ou la parenté dans l'œuvre à commenter. Ces références viendront à juste titre étayer l'exposé, ou l'entretien, pour peu que le candidat puisse en alléguer la présence dans son propos. Enfin, c'est très en amont qu'un entraînement au commentaire peut être exercé en veillant à diversifier les répertoires à explorer tout en vérifiant et en consolidant le bagage lexical qui créditera une bonne connaissance de leurs particularités stylistiques ainsi qu'une appropriation sans faille de la chronologie musicale.

➤ **La maîtrise de compétences oratoires pour présenter un commentaire d'œuvre et le défendre auprès du jury**

Les connaissances et la technicité musicales sont inopérantes si elles ne sont pas soutenues par un discours clair, construit et dynamique. Trop de candidats proposent encore une description linéaire du déroulement des composantes sonores et ce, malgré un préambule qui introduit leur questionnement dans un plan d'exposé. Ce dernier, rarement cependant, n'est pas toujours suivi et se perd alors dans un propos redondant. Le jury a apprécié que de nombreux candidats proposent des entrées de questionnement sur l'extrait entendu et articulent leur discours à partir d'une problématique pertinente.

Le jury se réjouit d'avoir rencontré un bon nombre de candidats dont la maîtrise scientifique du commentaire était portée par une posture dynamique, qui étaient soucieux d'établir une relation avec le jury et mieux encore de le convaincre. A contrario, d'autres candidats adoptent une posture trop timorée, se détachant trop difficilement de leurs notes pendant l'exposé ou se montrant dans l'incapacité de prendre une certaine assurance pour confirmer, atténuer et enrichir leur pensée dans l'échange avec le jury. Ceux-là se montrent alors trop empressés à ne pas décevoir le jury, cherchant vainement une réponse unique qu'ils pensent attendue par leurs interlocuteurs alors que ces derniers attendent plutôt de mieux connaître la démarche et les raisons qui ont conduit le candidat à relever tel ou tel élément caractéristique du discours musical.

Lors de la préparation puis dans la salle d'interrogation, le candidat dispose de trois modalités pour éclairer son propos : sa voix, un piano, un enregistrement de l'œuvre et un matériel numérique lui permettant de découper et/ou marquer les extraits significatifs qui étayeront le commentaire. Beaucoup de candidats ont très bien su faire appel à ces outils pour mettre en valeur la pertinence de leur analyse et retenir l'intérêt des jurés. Cependant, chacune de ces modalités mérite qu'en soient bien distinguées les contraintes et vertus :

- L'exemple vocal est incontournable lorsqu'une œuvre pour voix (seule ou chorale) est sujette à l'analyse. Il peut également remplacer l'usage du piano pour garder une certaine fluidité dans l'exposé oral ou lorsque la technique pianistique du candidat est trop fragile. Dans tous les cas, l'exemple vocal doit conserver son caractère expressif et éviter un aspect solfégique. Le jury souligne la plus-value apportée par plusieurs candidats qui produisent des exemples vocaux tout en exécutant, au piano, un soutien au moins harmonique lorsqu'il n'était pas la transcription même des parties instrumentales originales. Cette déclinaison vocale et instrumentale permet au jury d'apprécier la technicité des candidats pour capter le plus fidèlement possible l'ensemble des composantes d'écriture d'un extrait.

- L'exemple au piano exige d'être bien préparé. Si beaucoup de candidats prennent le temps de s'installer assis devant l'instrument, trop restent encore debout, dans une position de déséquilibre et le corps fléchi au-dessus du tabouret. L'intérêt musical de l'exemple perd alors beaucoup de sa valeur tant le jeu instrumental peut être mal assuré et donner l'impression d'une incursion superficielle, obligée, interrompant la démonstration orale. Notons enfin que trop d'exemples annihilent la puissance d'un exemple bien choisi : quelques candidats, très bons pianistes par ailleurs, ont joué de virtuosité démonstrative ; rappelons ici que l'objectif de l'épreuve n'est en aucun cas d'interpréter l'extrait proposé.
 - Les exemples audio permettent également de ponctuer et d'illustrer le cours des propos des candidats. Comme les précédents, ils n'ont que peu de valeur en eux-mêmes si leur choix n'est pas brièvement justifié, avant ou après leur diffusion. Le jury conseille qu'ils soient préparés en amont de l'exposé, soient au moins par un repérage temporel dans l'œuvre, soient en procédant à leur découpage à l'aide des outils numériques proposés. Afin de conserver toute sa valeur démonstrative à l'exposé oral, il est préférable qu'ils soient brefs et qu'ils ne viennent pas remplacer l'argumentaire du candidat.
- **La maîtrise générale d'un discours éloquent et d'une contenance oratoire**

Comme il est indiqué précédemment, le jury attend des candidates et candidats un commentaire construit et explicatif de l'orientation ou des orientations qui ont été choisies pour procéder à l'analyse de l'œuvre. A ce titre, le simple relevé linéaire, chronologique, des événements sonores qui se succèdent doit totalement être évité car il obère toute distinction des éléments caractéristiques d'une œuvre, que ces éléments relèvent de la forme, de l'écriture, du rythme, de la mélodie, du parcours tonal, du traitement des timbres, de l'expression ou d'autres paramètres encore. La plupart des candidats propose un préambule (ou une introduction) au commentaire où est exposé un questionnement particulier pour décrire et situer l'œuvre dans une période esthétique. Cependant, il arrive relativement souvent que celui-ci se traduise par une formulation trop élémentaire et qui ne se prête guère au débat. À ce titre le jury relève, pour cette session, la fréquence de questions « en vogue » dans l'enseignement d'éducation musicale au collège mais, qui apparaissent au niveau du concours de l'agrégation comme des poncifs. Ils ne s'ouvrent que trop peu à un raisonnement dialectique suffisamment profond : « *Comment cette pièce apporte-t-elle de la variation dans les contrastes ?* », « *Comment le compositeur sert-il l'expression en utilisant contrastes et stabilité ?* », « *Comment la variation d'un thème peut-elle enrichir l'écriture musicale ?* ». Il est attendu des candidats que l'identification d'attributs significatifs de l'œuvre les amène à développer une réflexion interrogeant l'identité de la composition musicale, dans sa singularité ou dans sa communauté avec d'autres œuvres, dans une sphère stylistique et un contexte historique suffisamment circonscrits. Cette mise en relation de l'œuvre avec son environnement culturel, avec l'histoire de son langage, avec ses fonctions sociales impose un élan prospectif au commentaire. L'orientation choisie peut être déclinée en quelques points d'entrée successifs, elle s'explique par l'analyse précise et sensible du discours musical, elle s'appuie sur un nombre resserré d'exemples emblématiques pour finalement situer la pièce à sa juste place dans une histoire des musiques.

Pour insuffler et entretenir l'esprit d'une réflexion en marche qui convient à l'exposé d'un commentaire oral, il est indispensable de l'asseoir sur une posture de communication qui peut être préparée en amont. Le niveau de langue doit être adapté à un tel concours, les expressions familières sont totalement à proscrire car elles vont à l'encontre de la posture professionnelle attendue. Comme dans l'épreuve de leçon, en particulier, les candidats doivent susciter l'intérêt de leurs interlocuteurs et veiller à ce que leur discours puisse être parfaitement entendu. C'est pourquoi, il est conseillé de s'entraîner à gérer le flux de sa parole, à en marquer les points forts ou les grandes articulations par des césures (temps de silence). Savoir capter l'attention de son auditoire mais aussi prendre compte de sa présence s'imposent aussi bien dans l'exposé que lors des échanges qui le suivent. Lors de ce deuxième temps, le jury cherche essentiellement à approfondir des éléments présentés par le candidat. Bien évidemment, le degré de connaissance atteint dans l'exposé induit celui de la complexité des questions qui sont posées lors de l'entretien. Le jury ne cherche pas à « piéger » un candidat mais à mieux connaître la profondeur et la solidité de ce qu'il sait. C'est pourquoi, il est normal et attendu qu'un candidat puisse prendre un temps suffisant pour réfléchir avant de formuler une réponse à toute question posée.

➤ **Se préparer à l'épreuve de commentaire**

Au-delà des conseils portés plus haut, le jury invite les futurs candidats à prendre connaissance des observations et recommandations inscrites dans les rapports précédents pour l'épreuve de commentaire. Elles leur permettront de bien anticiper la situation d'interrogation par une préparation non seulement intellectuelle mais aussi physique. Rappelons que cette épreuve est exigeante, qu'elle nécessite d'une part une très large appropriation chronologique, stylistique et esthétique et d'autre part une réactivité et une capacité à la synthèse auditive tout cela dans un cadre temporel contraint. Certains candidats ont su, cette session encore, relever brillamment ce défi.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	2
Moyenne générale /20	7,5
Moyenne des admis /20	10,33
	30 admis (+ 3 inscrits sur liste complémentaire)

Extraits proposés au commentaire

Chaque sujet est introduit de la façon suivante :

Vous commenterez l'œuvre musicale (ou l'extrait de celle-ci) enregistrée qui figure sur la clef USB accompagnant le sujet.

Vous donnerez à votre exposé l'orientation de votre choix.

Votre exposé, d'une durée de 10 minutes maximum sera suivi d'un entretien avec le jury en relation directe avec celui-ci.

Au début de l'épreuve, une écoute intégrale de l'extrait en présence du jury précèdera votre exposé.

Pendant le temps de préparation, vous disposez d'un appareil d'écoute (ordinateur et logiciels numériques) et d'un piano. Vous pouvez les utiliser autant que nécessaire.

Trio pour cordes op. 58	Albert Roussel
Mere Yaara Dildara	Bollywood brass band
Pavane de La Guerre, 3e Livre de Danseries	Claude Gervaise
Le chant du rossignol	Clément Janequin
Sonate pour violoncelle en do mineur	Dall'Abaco
Confitebor Tibi Domine	Michel-Richard Delalande
Lucio di Lammermoor	Donizetti
Lieder opus 7, "Nachtwanderer"	Fanny Hensel-Mendelssohn

<i>Thème et variations op. 73</i>	Gabriel Fauré
<i>Waka/Wazoo</i>	Frank Zappa
<i>Transcriptions from "Die schöne Müllerin", Op. 25: Unge duld (No. 7)</i>	Franz Liszt
<i>Ständchen</i>	Franz Schubert / Franz Grillparzer
<i>Jamais nul temps</i>	Gaucelm Faidot
<i>Guillaume Tell</i>	Gioacchino Rossini
<i>Sextuor pour clarinette, hautbois, flûte, alto, contrebasse et piano</i>	Guillaume Connesson
<i>Symphonie Oxford »n°9</i>	Joseph Haydn
<i>Exaudiat te dominus</i>	Jean-Baptiste Lully
<i>Madame l'Archiduc</i>	Jacques Offenbach
<i>B.O. du film The Village</i>	James Newton Howard
<i>Planet of the Apes</i>	Jerry Goldsmith
<i>Locomotive Breath</i>	Jethro Tull
<i>Birdland</i>	Joe Zawinul / Quincy Jones (arrangeur)
<i>Ballade en si mineur, op,10 "Intermezzo"</i>	Johannes Brahms