

Rapport du jury

Concours : Agrégation externe

Section : Musique

Session 2024

Rapport de jury présenté par : Matthieu CAILLIEZ, MCF, Président

Sommaire

Sommaire.....	2
Préambule	3
Admissibilité	5
Dissertation	6
Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures.....	11
Épreuve technique.....	20
Admission	28
Épreuve de leçon devant un jury	29
Épreuve de direction de chœur	38
Épreuve de pratique instrumentale et vocale	52
Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée.....	61

Préambule

Après six ans de stabilité avec 30 postes mis au concours par an entre les sessions 2018 et 2023, il faut saluer une légère augmentation du nombre pour la session 2024. En effet, les 33 postes mis au concours cette année ont tous été pourvus. Sur les 192 candidats inscrits, 101 ont été présents lors des trois épreuves d'admissibilité, 60 ont été admissibles et 33 ont finalement obtenu l'agrégation à l'issue des quatre épreuves d'admission. Le concours est donc actuellement très ouvert, puisque le ratio entre postes et candidats présents s'établit à 0,32. En comparaison, les sessions 2006 à 2009 du concours de l'Agrégation externe de musique ne comptaient chacune que 17 postes mis au concours avec un nombre de candidats présents aux épreuves d'admissibilité sensiblement supérieur, et un ratio entre postes et candidats présents compris entre 0,10 et 0,12. Le nombre de postes mis au concours lors de la session 2024 rejoint à peu près ce qui était la norme lors des sessions 2000 à 2003, mais reste très en dessous des 59 postes mis au concours lors des sessions 1995 à 1997, à une époque où seul un tiers ou la moitié d'entre eux étaient pourvus.

Depuis vingt ans, les concours de recrutement des enseignants ont vu une diminution progressive du nombre de candidats, touchant l'ensemble des disciplines. Entre 2006 et 2022, le nombre de candidats inscrits aux concours du second degré est passé – selon les statistiques fournies par le ministère – de 186.893 à 93.322, et le nombre de candidats présents a chuté de 119.254 à 49.239, pour un nombre de postes à pourvoir à peu près identique, lequel oscille selon les années entre 10.000 et 15.000. En résumé, la conjoncture actuelle est très favorable aux candidats.

Les sept épreuves du concours de l'Agrégation externe de musique font appel à une large palette de connaissances et de compétences, principalement dans les champs de la musique et de la musicologie, mais requièrent aussi une solide culture générale en littérature, en histoire et dans les autres domaines artistiques. Si la familiarité avec l'ensemble des épreuves et la mise en condition régulière en temps limité sur une année sont des gages de réussite, il est aussi essentiel de s'appuyer sur un bagage consistant acquis au fil des années, afin d'aborder sereinement l'ensemble des attentes du concours. Par exemple, la direction d'un chœur mixte à trois voix – le chœur ne disposant pas de la partition – ne s'improvise pas et nécessite un entraînement particulier. De même, pour l'Épreuve technique, la notation successive de cinq à sept fragments musicaux de difficultés variées – qu'ils soient mélodiques, harmoniques et/ou rythmiques – en une centaine de minutes, représente un véritable défi de concentration et d'endurance qu'il ne faut pas sous-estimer. En ce qui concerne la Dissertation, il est fortement déconseillé de négliger certaines parties du programme. Nouvelle question au programme, les « Fumeuses spéculations », ou tours de force et énigmes poético-musicales dans les répertoires polyphoniques du XIV^e au XVI^e siècle, ont été visiblement peu étudiées par un nombre non négligeable de candidats. Rappelons que le programme de cette épreuve compte trois questions, tandis que l'Agrégation interne n'en propose qu'une seule, commune aux deux concours. Plusieurs candidats tentent chaque année leur chance aux deux concours et certains d'entre eux ont visiblement fait l'impasse sur les questions ne relevant pas du concours interne, ce qui est une stratégie très risquée. C'est pourquoi, les candidats qui souhaitent se présenter au concours de l'Agrégation externe sont fortement encouragés à suivre une préparation spécifique. En outre, dans le cadre des épreuves de ce concours, il n'est pas demandé aux candidats d'adapter leur discours – à l'écrit comme à l'oral – à un contexte pédagogique scolaire. Une Dissertation ou un exposé en Leçon doit ainsi viser un niveau universitaire associé à de solides compétences techniques. Aussi, dans le cadre des épreuves d'admission, la réactivité des candidats lors des entretiens, c'est-à-dire la capacité à répondre rapidement et de manière pertinente aux questions du jury, est particulièrement appréciée et valorisée, ce qui peut faire de grandes différences. Ce rapport fournit d'ailleurs un aperçu des questions posées lors de ces entretiens. En complément du présent rapport, la lecture des rapports du jury des sessions précédentes est fortement recommandée.

Sur le plan pratique, signalons en Leçon la possibilité d'une mise en voix de quinze minutes avant l'épreuve, intégrée au temps de préparation : « Durant les quinze dernières minutes de la préparation, vous aurez la possibilité de vous rendre dans une salle indépendante équipée exclusivement d'un clavier pour vous mettre en voix. Vous pourrez y emporter tous les documents élaborés sur papier durant votre préparation mais vous ne pourrez y emporter votre ordinateur de travail. Au terme de cet éventuel moment de mise en voix, vous serez accompagné en salle d'épreuve sans repasser par la salle de préparation. Vous aurez donc pris soin de terminer votre préparation (et d'emporter avec vous votre clef USB) avant cet éventuel moment

de mise en voix ». Enfin, rappelons que les épreuves d'admission sont publiques et que, dans ce cas, il faut se rapprocher du Président du jury pour demander d'y assister.

Outre les membres du jury, le directoire du concours tient à remercier vivement les personnels administratifs et techniques du ministère, du Service interacadémique des examens et concours (SIEC), de la Division des examens et concours (DEC) de l'académie de Normandie, du lycée Jacques Decour à Paris et du lycée Marcel Sembat à Sotteville-lès-Rouen, ainsi que l'ensemble des appariteurs et des choristes qui ont contribué efficacement au bon déroulement de cette session.

Matthieu CAILLIEZ
Président

Éléments statistiques sur la période 1995-2024

Session	Postes	Inscrits	Présents	Admis	Postes non pourvus
1995	59		122	21	38
1996	59		134	29	20
1997	59		136	22	27
1998	51	240	148	26	25
1999	40	228	133	33	7
2000	32	212	119	32	0
2001	34	248	143	34	0
2002	36	266	195	36	0
2003	36	273	190	36	0
2004	28	279	182	28	0
2005	28	283	184	25	3
2006	17	287	167	17	0
2007	17	261	155	17	0
2008	17	239	142	17	0
2009	17	222	136	17	0
2010	17	222	85	17	0
2011	18	212	87	18	0
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	209	103	30	0
2020	30	188	106	30	0
2021	30	195	86	30	0
2022	30	188	99	30	0
2023	30	160	98	30	0
2024	33	192	102	33	0

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 publiées au B.O. pour la session 2024 du concours

La danse inspiratrice de compositions musicales. (Question reconduite)

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 pavanés, basses danses et branles de la Renaissance, les suites instrumentales, les chaconnes, fandangos et autres Folies d'Espagne baroques, les menuets des genres instrumentaux du 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.

« Fumeuses spéculations » : tours de force et énigmes poético-musicales dans les répertoires polyphoniques du XIV^e au XVI^e siècle. (Nouvelle question)

La question invite à interroger les répertoires polyphoniques depuis le XIV^e siècle jusqu'à la fin du XVI^e siècle, sous l'angle des procédés compositionnels spéculatifs déployés par les compositeurs et les poètes. Canons, constructions numérique-rythmiques, acrostiches, jeux de notation et autres rébus musicaux sont mis au service d'une esthétique de la subtilité et témoignent d'un goût certain pour l'hermétisme. Par le sonore et le visuel les musiciens offrent une lecture raffinée, et parfois symbolique du monde tel qu'ils le conçoivent. On interrogera la mesure dans laquelle les répertoires polyphoniques de la fin de ce long Moyen Âge représentent tant une incessante recherche d'innovations qu'un héritage mathématico-spéculatif ancien.

Les interactions sonores et visuelles dans les musiques écrites et mixtes des années 1960 à aujourd'hui. (Nouvelle question)

De la *Dream House* de La Monte Young et Marian Zazeela (1962), des *Polytopes* de Xenakis (1967-1985), jusqu'au *Noa-Noa* de Saariaho (1992), *Professor Bad Trip* de Romitelli (1998), ou *Light Music* de Thierry de Mey (2004) et jusqu'à aujourd'hui, l'écriture musicale, qu'elle soit instrumentale, électronique ou mixte, se voit de plus en plus accompagnée d'une pensée visuelle qui prend des visages multiples. Projections lumineuses, vidéo diffusée au-dessus ou en sur-impression de l'espace scénique, dispositif de captation de gestes vers une matérialisation lumineuse, etc. : ces déclinaisons du support visuel mettent le spectateur au centre de nouveaux questionnements sur l'objet musical.

La musique peut-elle se passer du visuel proposé ? Quelles sont les interactions entre les différentes voies d'énonciation et de sensorialité, depuis la juxtaposition jusqu'à la fusion ? La conception musicale inclut-elle à son origine le processus visuel ? Quelles sont les conséquences de ces nouvelles approches sur la perception et l'accessibilité de l'œuvre contemporaine ? L'écriture musicale s'en est-elle trouvée renouvelée ? Dans des champs qui pourront être également esthétique, phénoménologique, la réflexion se concentrera sur la musique instrumentale écrite ou mixte, excluant l'opéra et les genres apparentés.

Sujet de la session 2024

« Dans le troisième volume de sa *Geschichte der Musik* (Leipzig, 1868), l'historien de la musique August Wilhelm Ambros consacre un long chapitre à l'art des flamands (*Künste der Niederländer*). [...] À son époque, les canons et les inscriptions fantaisistes et énigmatiques de compositeurs tels que Busnoys, Josquin et Obrecht étaient souvent considérés comme le « sommet du mauvais goût », « un jeu sans valeur », bref comme de la « non-musique ». [...]

Le scepticisme vis-à-vis de la complexité polyphonique en général et des énigmes musicales en particulier [...] n'est pas seulement une observation *post factum*, ventilée quelques siècles après l'émergence de ces œuvres. Au contraire, dans la théorie musicale de l'époque, les énigmes suscitent des critiques pour diverses raisons. Elles seraient le signe d'une vantardise du compositeur, qui contrarierait inutilement le chanteur et l'auditeur. Les partisans de l'énigme, quant à eux, la considèrent avant tout comme un défi cérébral qui peut leur apprendre des choses encore inconnues, et donc leur apporter une satisfaction intellectuelle. Que ce soit en littérature, en musique ou dans toute autre forme d'art, les énigmes ne laissent pas leurs destinataires indifférents. »

Traduit de Katelijne Schiltz, *Music and Riddle Culture in the Renaissance*, Cambridge University Press, 2015, p. 359.

En vous appuyant sur ces propos, vous discuterez de la réception des œuvres à énigmes en puisant vos arguments et exemples dans les productions musicales, littéraires et artistiques de la période du XIV^e au XVI^e siècle.

Rapport

Les éléments ci-dessous complètent les observations des rapports des sessions précédentes dont la lecture est toujours vivement conseillée. Le jury 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.

Le sujet posé pour cette session portait sur une période souvent moins maîtrisée dans la culture des candidats. Le jury a pu constater que certains ont fait l'impasse sur cette question, et n'ont pu que très partiellement compter sur leurs connaissances personnelles pour répondre correctement à l'exercice. Ces mêmes copies ne présentent parfois aucun exemple correspondant à la période traitée par la question au programme, ou ne s'appuient que sur un nombre très réduit d'œuvres, qui plus est mal maîtrisées. De par son ancrage chronologique dans la musique ancienne, la question au programme a certainement incité les candidats à fournir un travail contextuel plus large sur les enjeux de la musique du Moyen Âge et de la Renaissance. Cette démarche tout à fait nécessaire et louable a cependant pris trop de place dans la rédaction de certaines copies, en faisant la part belle à des connaissances historiques, musicales ou culturelles très générales (parfois caricaturales) avant d'aborder le sujet et de véritablement entrer dans la dissertation. Il s'avère néanmoins que certains candidats se sont manifestement plongés avec intérêt et curiosité dans les œuvres spéculatives de la fin de la période médiévale et de la Renaissance, et ont construit des connaissances précises et pointues. Un tel sujet nécessitait de nombreuses lectures musicologiques, parfois exigeantes et d'accès difficile, et le jury a valorisé les copies faisant état d'une telle préparation. Une dissertation d'agrégation doit effectivement être le reflet de connaissances maîtrisées et mises en perspective dans une approche historiographique et épistémologique. Trop peu de copies citent les sources

musicologiques sur lesquelles elles s'appuient, et seules quelques excellents devoirs parviennent à développer une approche critique par rapport à ces sources.

➤ **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 contexte ?), afin d'en mesurer et discuter la portée dans une perspective historique et esthétique.

Dans le cadre de cette session, le jury a constaté dans certaines copies une difficulté à lire et comprendre précisément le sujet. La citation proposait en effet une certaine complexité, du fait de la multiplicité des points de vue convoqués. L'auteure – Katelijne Schiltz – se référait à la perception de l'histoire de la musique au XIX^e siècle (August Wilhelm Ambros) pour évoquer les répertoires « à énigmes » de la Renaissance et le point de vue que les théoriciens de l'époque portaient sur elles. Il s'agissait donc plus de questionner la réception de ces œuvres à travers le temps (les destinataires au sens large) que de dresser le catalogue des procédés compositionnels mis en œuvre. Une grande partie des candidats n'a pas su s'emparer de cette approche induite par la citation (et pourtant clairement explicite dans la consigne qui la suivait) et s'est engagée dans des descriptions des techniques canoniques et autres prouesses compositionnelles.

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

L'exercice de la dissertation suit une structuration classique : introduction, développement organisé en parties et conclusion. Bien que connue de tous, cette méthodologie est loin d'être facile à maîtriser et exige du candidat un entraînement régulier en amont, sans pour autant se reproduire de manière systématique. Chaque dissertation demande une réflexion authentique en réponse à un sujet singulier. Le jury a très souvent observé des formulations problématiques très générales, sans que celles-ci ne servent à la dynamique d'ensemble du devoir. En effet, une problématique doit, par définition, soulever un problème, issu d'une mise en tension dialectique du sujet. La citation de K. Schiltz formulait une approche déjà problématisée des compositions à énigmes, en opposant d'une part leur propension à la démonstration de savoir-faire témoignant d'une certaine vanité, et d'autre part le défi intellectuel et humain, force destinée à élever son créateur comme son auditeur vers des réalités supérieures. La bonne démarche de problématisation consistait à reprendre ce constat pour le mettre en tension avec la question de la réception et de l'interprétation : quel est le sens et qu'est-ce qui définit la valeur de ces œuvres ? Comment interrogent-elles l'évolution du goût dans les domaines artistiques dans différents contextes de réception ?

Rappelons néanmoins qu'il n'existe pas une bonne et unique problématique attendue, ni un seul plan à suivre ; 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 les correcteurs. Pour le sujet ici posé, le jury constate que les plans les plus efficaces étaient ceux qui parvenaient à élaborer une progression et dresser des catégories à travers les démarches compositionnelles et les contextes de réceptions, afin de répondre aux enjeux esthétiques de la problématique. Les plans binaires de type thèse-antithèse se sont ici avérés peu propices à traiter le sujet de manière convaincante.

Par ailleurs, le jury relève sur cette session certaines erreurs qui témoignent d'une mauvaise compréhension des enjeux formels de la dissertation, et qu'il convient d'améliorer : certains candidats laissent le plan apparent, tandis que d'autres n'annoncent pas leur plan en fin d'introduction. La méthodologie de l'introduction est elle aussi souvent maladroite : il y manque souvent quelques phrases pour mener à la problématique. En effet, la question ne suffit pas, celle-ci doit avoir été construite à partir de l'analyse fine du sujet et de sa mise en question. Le jury a aussi été confronté à des introductions

inutilement longues, entamant la matière du développement ou encombrées de rappels superflus, faisant perdre le sens rhétorique de cette étape de l'exercice. Le jury souligne également la tendance de nombreuses conclusions à proposer des ouvertures vers d'autres périodes ou d'autres répertoires de manière artificielle voire naïve.

➤ 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 comme le jury l'a parfois constaté avec des termes aussi importants pour le sujet que « canon » ou « prolation ») sont un élément révélateur de la fragilité des notions. 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.

L'argumentation procède de la mise en perspective organisée d'idées énoncées, illustrées par des exemples. Elle s'articule de manière logique et doit chercher à éviter l'écueil de la succession d'exemples sans relation explicite. Le choix et la qualité des exemples sont fondamentaux pour la réussite de l'exercice. Cependant, le candidat doit toujours s'interroger sur la pertinence de ce qu'il propose. Lors de cette session, le jury note une tendance à vouloir multiplier les exemples, sans que ceux-ci ne semblent véritablement maîtrisés. De nombreuses erreurs de compréhension ont été relevées dans des œuvres aux procédés complexes comme la *Missa prolotionum* d'Ockeghem ou dans le fonctionnement de l'isorythmie chez Dufay. Le jury relève également un certain nombre d'exemples hors du champ de réflexion posée par le sujet, relevant d'une conception trop large de la notion de complexité polyphonique en question, en citant notamment les compositions avec un grand nombre de voix, comme *Spem in alium* de Tallis ou encore le figuralisme de Janequin.

L'apport d'exemples notés sur partition est toujours apprécié mais doit être fait avec discernement. Ceux-ci permettent en effet d'approfondir des éléments précis du langage musical, quand le propos se prête à des éclairages analytiques, mais ils ne doivent pas être gratuits. Quel est l'intérêt par exemple de reporter sur portées le cantus firmus de la *Missa Hercules Dux Ferrarie* de Josquin Desprez si le procédé a déjà été décrit en toutes lettres dans le développement ?

Enfin, le jury regrette que les candidats n'aient pas davantage investi les domaines artistiques non musicaux. Si quelques exemples de rébus littéraires ont parfois été cités, rares sont les copies à s'être intéressées aux illusions d'optiques et autres effets de trompe l'œil picturaux. La question de l'interprétation moderne des compositions à énigmes est également restée dans l'ombre, alors qu'elle était au cœur de la problématique et du développement du sujet : comment comprendre les jeux d'énigme aujourd'hui ? Comment les faire comprendre à un public de concert ? Quels choix d'interprétation peuvent-ils induire ? Etc. Autant de questions trop rarement abordées dans les copies, dont l'approche musicale a semblé souvent plus livresque qu'auditive.

On ne peut donc que vivement recommander aux candidats de profiter de la préparation des questions du programme d'agrégation pour s'immerger dans la musique, car l'approche sensible est une part indéniable de la compréhension des phénomènes musicaux, aussi spéculatifs soient-ils.

Pour information, le programme de l'épreuve de dissertation de la session 2025 a été publié le 10 avril 2024 sur le site du Ministère de l'Éducation nationale. Il comporte une nouvelle question transversale intitulée « Musiciennes. Créatrices et inspiratrices d'hier à aujourd'hui » et le maintien des deux questions plus circonscrites sur le plan historique : <<https://www.devenirenseignant.gouv.fr/les-programmes-des-concours-d-enseignants-du-second-degre-de-la-session-2025-1374>>.

Éléments statistiques

	101 candidats notés
Note la plus haute /20	17
Note la plus basse /20	0
Moyenne générale /20	8,01
Moyenne des admissibles /20	10,42
	60 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 2024

Vous réaliserez la mélodie présentée par le sujet.

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

Adagio espressivo ♩ = 60

Violon

p

Piano



6

V.

P.



11

V.

mf

P.



2

15

V.

p sotto voce

P.

19

V.

P.

22

V.

p

P.

24

V.

P.

27

V.

P.

29

V.

P.

allargando - - - -

pp

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. La lecture des rapports de jury établis depuis cette année-là constitue une base solide permettant aux futurs candidats de bien cerner les enjeux et les exigences de cette épreuve.

➤ Style de référence

Le texte de cette session 2024, écrit pour violon et piano, s'inspirait de certains mouvements lents écrits par Beethoven tels que *l'adagio espressivo* de la sonate pour violon et piano de l'opus 96, *l'adagio cantabile* de la sonate pour piano opus 13 ou, pour ce qui est du trait de violon de la mesure 29, de la fin de *l'adagio* de la symphonie n° 4 opus 60.

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

Le texte de 30 mesures, en *mi b* majeur, est constitué d'une première partie (mesures 1 à 16) ponctuée par une demi-cadence au ton principal « minorisé » (mesure 16) et d'une seconde partie (mesures 17 à 25) conclue par une cadence parfaite au ton principal (mesures 24-25), suivie d'une coda (mesures 25 à 30). Les mesures 17 à 20 proposent une formule ornementale en triples-croches au violon, sur laquelle il convient de réexposer le thème initial (violon donné aux mesures 1 à 4) en le plaçant à la main droite du piano.

➤ Répartition instrumentale

Dans la première partie, le violon, donné jusqu'à la mesure 13, se voit confier le rôle mélodique principal, ce qui autorise à laisser le piano dans une fonction essentiellement accompagnante. Cette répartition se poursuit jusqu'à la cadence (mesure 16), les éléments donnés au piano dans les mesures 14 à 16 étant de nature harmonique. En revanche, le violon donné dans les mesures 17 à 20 est bien accompagnant, laissant au piano, comme nous l'avons déjà signalé, une partie mélodique de premier plan,

qui se poursuit dans les mesures 21-22. Le violon prend le relai à la dernière croche de 22 et conserve la prééminence mélodique dans la coda jusqu'à la fin.

➤ **Choix d'écriture**

Dans ce tempo très lent, chaque croche de la mélodie a un poids expressif tel que l'on peut souvent mettre une harmonie par note (par exemple mesures 1-2, avec une alternance au début de *I* et de *V* en renversements), sinon une pour deux notes. Il en résulte une basse essentiellement en croches, qui forme une ligne mélodique chantante. Par ailleurs, il est appréciable d'animer les accords avec des doubles-croches internes, l'écriture qui en résulte étant bien fournie dans le registre médium-grave du piano. Parmi les candidats, beaucoup de réalisations ont présenté une écriture trop vide et trop statique.

➤ **Détails et difficultés harmoniques**

Un examen plus détaillé amène à repérer une première phrase (mesures 1 à 4) ponctuée par une demi-cadence peu marquée (2^e temps de la mesure 4), puis une deuxième phrase (mesures 5 à 8) modulant au ton de la dominante *si* b majeur (présence du *la* b mesure 6) et aboutissant sur sa cadence parfaite (mesure 8).

Le *la* b au début de la troisième phrase (mesure 9) indique un retour à *mi* b majeur, confirmé à la mesure 10. Venant après un accord sur *si* b (2^e temps de mesure 8) considéré en *mi* b majeur comme un V^e degré, harmoniser les *do* – *la* b (1^{er} temps de mesure 9, au violon) par un IV^e degré (fondamentale *la* b) n'est pas le meilleur choix. Il est préférable ici de prolonger la dominante en prenant le *do* comme une 9^e majeure : Beethoven affectionne l'utilisation des 9^{es} mineures ou majeures superposées en dissonance à leur fondamentale. Le mouvement mélodique qui suit, *fa* – *sol* – *la* b – *si* b (mesures 9-10) n'est autre que le remplissage conjoint d'un saut de quarte du *fa* au *si* b, qui appelle l'enchaînement de *V* chiffré +4 (basse *la* b) vers *I* chiffré 6 (basse *sol*) : dans ce contexte, le *la* b du violon, 7^e de l'accord de dominante, n'est qu'un passage très rapide qui est autorisé à monter.

Dans les mesures 11 à 16, l'accumulation de degrés abaissés constituait assurément la difficulté majeure de ce texte sur le plan harmonique ; de fait, elle a dérouteré la plupart des candidats. Aux mesures 11 et 12, il y a trois fois de suite deux croches descendantes groupées par une liaison : *fa* relié à *mi* b, *ré* b relié à *do* b et *si* bb relié à *la* b. On peut en déduire qu'il y a trois fois de suite un mouvement harmonique en croches de type « tension (degré *V*) – résolution (degré *I*) » et que la première croche de chaque groupe est une septième dans l'accord de dominante, qui se résout en descendant sur la tierce de l'accord de tonique (deuxième croche de chaque groupe) : avec cette analyse, le *fa* résolu sur *mi* b appartient à *do* mineur, le *ré* b résolu sur *do* b appartient à *la* b mineur et le *si* bb résolu sur *la* b appartient à *fa* b majeur. Ces deux derniers tons, éloignés de *mi* b majeur, sont en revanche plus proches du ton homonyme *mi* b mineur qui de fait va s'imposer jusqu'à la cadence qui clôt la première partie. Le procédé consistant à « minoriser » provisoirement un ton majeur, rappelons-le, n'est pas si rare dans le style classique : citons comme exemple parmi d'autres l'*adagio ma non troppo* (ton principal *mi* b majeur) du quintette à cordes KV 516 de Mozart, avec de superbes inflexions vers *si* b mineur (mesure 18) dans l'exposition et vers *mi* b mineur (mesure 55) dans la réexposition. Remarquons enfin que *fa* b majeur n'est autre que le ton napolitain par rapport au ton de *mi* b : dans notre texte, l'accord de quinte napolitaine (2^e temps de mesure 12) se résout comme il se doit sur la dominante (1^{er} temps de mesure 13). Les mesures 13-14 peuvent être traitées avec deux enchaînements *V* – *I* en *mi* b mineur (le *V* étant traité en septième diminuée) ou avec des variantes moins attendues : par exemple un enchaînement *V* vers *VI* à la mesure 14, ou une légère oscillation vers *sol* b majeur à la mesure 13 (voir notre proposition de réalisation). L'accord napolitain, cette fois renversé en sixte, est clairement requis à la mesure 15 et il conduit à la demi-cadence (mesure 16).

Face à ces difficultés, certains candidats ont opté pour le renoncement (mesures laissées vides au piano), d'autres pour des esquives maladroites (harmonies prolongées trop longtemps, usage incongru et abusif d'accords ou d'octaves parallèles). On a également souvent déploré une réalisation squelettique et abrupte de la demi-cadence, avec un violon trop statique sur l'accord napolitain, mesure 15, ou l'absence regrettable de la quarte et sixte de cadence au 1^{er} temps de la mesure 16.

Les candidats ont globalement mieux réussi l'harmonisation des mesures 21 à 25 dans lesquelles plusieurs inflexions vers des dominantes secondaires (par rapport à *mi b* majeur) suivies de leur résolution sont nécessaires : *V de VI* (1^{er} temps de mesure 21), *V de V* (1^{er} temps de mesure 22) résolu sur un accord mineur (3^e croche de mesure 22), *V de IV* (dernière croche de mesure 22), *V de II* (2^e croche de mesure 23), *V de V* à nouveau (3^e croche de mesure 23). À la mesure 24, les accords se poursuivent en croches, incluant un degré *VI* (2^e croche) en prolongation du *I* précédent et un *II* pré-cadentiel (3^e croche) en septième mineure.

L'harmonie dans la coda est d'abord constituée de deux couples d'accords tout à fait courants : *V de IV* résolu sur *IV* (2^e temps de mesure 25-1^{er} temps de mesure 26) suivi de *V* résolu sur *I* (2^e temps de mesure 26-1^{er} temps de mesure 27). Cette succession de quatre accords est ensuite répétée (du 2^e temps de mesure 27 à l'arrivée mesure 29). Il est dommage que très peu de candidats, même ceux qui ont trouvé la bonne harmonisation, aient pensé à la pédale de tonique, qui pouvait perdurer de la mesure 25 à la fin : cette pédale permet d'entendre deux accords de dominante sur tonique (2^e temps des mesures 26 et 28), le second arrivant au moment où le *do* sommital du violon l'enrichit en neuvième majeure.

Enfin, dans les mesures 29-30, trop de candidats se sont évertués à replacer une cadence parfaite tout à fait malvenue (*V* à la fin de mesure 29 résolu sur *I* au début de mesure 30), parfois précédée d'une sous-dominante, là où la guirlande en quadruples-croches brodées du violon, arrimée autour des notes de l'arpège, *mi b*, *si b* et *sol*, indique sans ambiguïté la prolongation de la tonique : le dernier enchaînement de *V* vers *I* doit être placée à la charnière des mesures 28 et 29, surtout pas plus tard.

➤ Conclusion

La session 2024 présente quelques copies de très haut niveau qui côtoient des réalisations très faibles, la majorité se situant sans surprise dans une zone intermédiaire. Dans les copies aux notes les plus basses, les bases les plus élémentaires de l'harmonie tonale classique ne sont pas acquises, tant sur le plan morphologique (superpositions harmoniques dissonantes non maîtrisées) que sur le plan syntaxique (enchaînements d'accords erratiques). Il faut déplorer également, dans les copies les plus fragiles, de grandes maladroites d'écriture, en particulier dans le texte de cette année des parallélismes y compris entre parties extrêmes, de nombreux oublis d'altérations, une méconnaissance des renversements. Dans beaucoup de copies intermédiaires, la perception de la forme et l'harmonisation, hormis le passage difficile, se sont avérées globalement correctes, mais il a souvent manqué une connaissance suffisante du répertoire pour trouver l'écriture la mieux adaptée. On remarquera en outre qu'une proportion non négligeable de candidats n'a pas repéré la nécessaire réexposition dans les mesures 17 à 20 du thème initial, et que d'autres l'ayant repérée ont peiné à réaliser correctement ce passage fourni en triples-croches.

En conclusion, on peut prodiguer quelques conseils pour guider les futurs candidats dans leur travail tant au cours de l'année qu'au moment de l'épreuve.

Durant les mois de préparation, seule 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 une progression jusqu'au meilleur résultat possible.

Pour faire fructifier cette pratique assidue, il importe de déchiffrer et d'analyser la littérature en prêtant notamment attention à l'écriture propre à chaque instrument.

Lors de l'épreuve, il ne faut pas craindre de consacrer un temps initial à la compréhension du texte : caractère général, tempo, rythme harmonique, respirations, phrases, forme globale (reprises, coda...), échanges de motifs entre les instruments. On procédera ensuite par étapes en allant du général au particulier, depuis le plan tonal, les modulations, les principales cadences et leurs préparations, jusqu'au détail de l'harmonisation, le choix de la basse, la réalisation correcte des accords et de la conduite des voix, le choix de l'écriture instrumentale et des formules d'accompagnement, sans négliger de réserver un temps final pour une relecture où l'on prêtera attention aux éventuelles altérations oubliées.

Éléments statistiques

	102 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	0,5
Moyenne générale /20	6,75
Moyenne des admissibles /20	8,89
	60 admissibles

Suggestion de réalisation

Adagio espressivo ♩ = 60

Violon

Piano

6

V.

P.

11

V. *mf*

P. *mf*

15

V. *p sotto voce*

P. *p cantabile*

18

V. *p*

P.

21

V. *p espressivo*

P. *p*

24

V. *p*

P. *p*

27

V.

P. *allargando - - - -*

29

V. *pp*

P. *pp*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 18 through 30. It is written for Violin (V.) and Piano (P.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 18-20) features a busy violin part with sixteenth-note patterns and a piano accompaniment of chords and eighth notes. The second system (measures 21-23) continues the violin's sixteenth-note patterns, with the piano part providing harmonic support. The third system (measures 24-30) shows a change in texture. The violin part has a more melodic line with a fermata in measure 24 and a crescendo leading to a fortissimo (pp) dynamic in measure 29. The piano part also has a fermata in measure 24 and a gradual slowing down (allargando) starting in measure 27, ending with a fortissimo (pp) dynamic in measure 30.

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 2024

1^{er} extrait : extrait du premier mouvement de la Sonatine pour mandoline et piano WoO 43a (1796) de Ludwig van Beethoven.

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 parties de mandoline et de piano.

The image displays the musical score for the first movement of Ludwig van Beethoven's Sonatina WoO 43a. It consists of two systems of staves. The first system shows the mandolin part on a single treble clef staff and the piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The second system continues the music, with the mandolin part on a single treble clef staff and the piano accompaniment on a grand staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

2^e extrait : air « Ah quel plaisir d'être soldat » de Georges Brown extrait de l'opéra-comique *La Dame blanche* (1825) de François-Adrien Boieldieu.

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 vocale de ténor

GEORGES. *bien marqué.*

Ah! quel plaisir d'être sol - dat! — Ah! quel plaisir d'être sol -

- dat! Ou — sert, par sa vaill - lan - ce, Et son prin - ce son prince et lé -

- tat: Et gai - ment gai - ment on se - lan - ce De l'a - mour de l'amour au com -

- bat Et gai - ment gai - ment — on se - lan - ce De l'a -

- mour de l'amour — au com - bat. Ah! ah! quel plai - sir — ah! quel plai -

- sir — ah! quel plai - sir d'être sol - dat!

3^e extrait : « Arlington », extrait de la musique du film *JFK* (1992) composée par John Williams

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

Vous noterez la partie de cor (notes réelles).

"Arlington" Horn Solo From JFK

John Williams



4^e extrait : récitatif extrait de la cantate *Orphée* (1710) de Nicolas Clérambault

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 vocale de soprano, la partie de basse du clavecin et son chiffreage.

Orphée

Nicolas Clérambault

Recitatif.

Le fa-meux chan - tre de la Thra - ce, Par les re - grets les plus... tou -

chants, Par les plus ten - res chants, Dé - plo-roit ain - sy sa dis - gra - ce.

6 7 6

3 5 >6 5 6 4 #

5^e extrait : début du premier mouvement du trio pour clarinette, violoncelle et piano en *la* mineur op. 114 (1891) de Johannes Brahms

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

Vous noterez la partie de clarinette en *la* (notes réelles), la partie de violoncelle et la partie de piano.

TRIO.

Johannes Brahms, Op. 114.

The image shows the beginning of the Trio in A minor, Op. 114 by Johannes Brahms. The score is for Clarinet in A, Violoncell, and Pianoforte. The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics are 'poco f', 'un poco f', and 'dim.'. The Clarinet part starts with a melodic line, the Violoncell part with a supporting line, and the Pianoforte part with a rhythmic accompaniment.

6^e extrait : début de la *Bagatelle* op. 6 n° 6 (1908) de Béla Bartók

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 de piano.

VI

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with the tempo marking "Lento" and a quarter note equal to 69 (♩ = 69). The dynamics start with "p poco espress.". The second system includes markings for "ritard." (ritardando), "a tempo", and "poco cresc.". The third system features "dim." (diminuendo) and three first endings marked with a circled "1". The fourth system starts with a piano "p" dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

Rapport

➤ **Préambule**

Sprint final des épreuves d'admissibilité, l'épreuve technique est souvent redoutée par de nombreux candidats dont la fatigue et parfois le manque de préparation se font généralement ressentir dans les copies. Malgré tout, les compétences appréciées dans cette épreuve restent indispensables au recrutement des futurs enseignants et tous les candidats peuvent, avec une préparation adéquate, montrer leurs qualités de relevé auditif, que ce soit à l'écoute d'instruments ou de la voix. Celles-ci leur permettront, dans leur futur métier, de pouvoir illustrer une analyse par un exemple musical, de réaliser un relevé, de faire comprendre et pratiquer la musique de manière dynamique.

➤ **Nature et spécificités des exercices proposés**

L'épreuve technique, d'une durée d'une heure quarante-cinq, comporte en général six à sept exercices de relevé musical. Nous rappelons que le diapason mécanique est autorisé durant l'épreuve. Chaque sujet d'exercice précise les éléments à relever ainsi que les modalités du plan de diffusion de chaque extrait. Ils sont également annoncés sur la bande son. Le choix des extraits est souvent très éclectique tant du point de vue stylistique que de leur difficulté et permettent un classement des aptitudes de relevé des candidats. Depuis de nombreuses années, les extraits peuvent mêler plusieurs difficultés associées, notamment dans la mélodie, l'harmonie, le rythme, les intervalles, la voix ou parfois des timbres qui peuvent être inhabituels. Une cohérence dans la restitution notée de ces éléments est indispensable en fonction de l'époque, du style, de l'agogique d'interprétation, etc. Nous rappelons aux candidats que cette épreuve est une épreuve technique et qu'à ce titre, des relevés sur portées sont attendus. Si quelques annotations sur partition (tonalités, cadences, repérages d'intervalles, phrasés, expression, etc.) peuvent évidemment aider la prise de note et dans certains cas montrer une intelligence de perception pour les correcteurs, certaines copies de la session 2024 étaient fortement et inutilement annotées car il ne s'agit pas d'une épreuve de « commentaire » d'écoute.

➤ **Constat à propos des copies les mieux réussies de cette session**

Les copies les mieux réussies sont souvent assez homogènes. Elles témoignent non seulement d'une bonne oreille mais également d'une clarté et d'une méthode dans la notation des fragments proposés. On y décèle une bonne fréquentation des partitions, des habitudes dans les répertoires variés et une prise de note efficace. Elles utilisent à la fois des qualités de perception mais également d'écriture et des connaissances musicologiques qui permettent une réadaptation de l'écriture en fonction du répertoire et de l'époque. Le point crucial de réussite et qui fait souvent la différence réside dans la cohérence des éléments perçus comme le repérage d'une forme, des tonalités, de la mesure, des carrures, du rôle de chaque plan sonore pour les dictées à plusieurs voix, des jeux de questions / réponses entre les voix etc. Parfois, certaines copies réussissent à relier des fragments de prise de note en restituant de manière imaginative des parties centrales dont la cohérence dans l'écriture musicale est possible grâce au repérage de thèmes répétés, de changements de tonalités ou de cadences ressenties.

➤ **Difficultés rencontrées par les candidats lors de cette session**

De nombreuses copies étaient assez éloignées des attendus. Si certaines montrent au fur et à mesure des pages une certaine fatigue ou lassitude et deviennent progressivement clairessemées, d'autres témoignent d'un manque de préparation efficace. Parmi les difficultés rencontrées, le relevé polyphonique semble poser problème ainsi que le relevé vocal. Des étourderies ont été recensées comme des erreurs de tessiture (le violoncelle dans l'exercice 5), des modes Majeur et mineur ou métriques binaire / ternaire confondus ou encore un manque de cohérence dans les métriques ressenties. Les chiffrages d'accords ainsi que les ornements sont parfois mal maîtrisés (exercice 4). Le dernier exercice, malgré la fragmentation, fut difficile à percevoir et à transcrire alors que certains éléments pouvaient créer des repères comme les quintes parallèles ou bien la descente chromatique à la basse. Le relevé rythmique semble être négligé notamment dans les relevés vocaux (exercices 2 et 4 de cette session) car il est indispensable de prendre en compte une certaine agogique dans leur notation (rubato et respiration entre les phrases). Certains éléments comme des triolets, des syncopes ou des levées n'ont pas toujours été ressentis et restitués non plus.

➤ **Conseils pratiques et méthodologiques**

Les candidats qui se préparent au concours de l'agrégation doivent s'attendre à faire preuve d'endurance et ne pas se décourager au fur et à mesure des exercices. Durant leur préparation, il leur est conseillé de se confronter à tous types de répertoires qu'ils soient tonals ou atonals, vocaux et / ou instrumentaux et dans des genres et styles très variés. La fréquentation des partitions et leur écoute est conseillée afin de relier l'écrit au sonore ; elle permet en outre, une bonne formation de l'oreille avec reconnaissance des intervalles, des accords, des figures rythmiques, des métriques et des carrures.

Pour commencer, la mise en place de repères concernant la globalité de l'extrait comme le chiffrage de l'armure, la nomenclature, les pulsations et les carrures, constitue une bonne préparation et permet une certaine organisation de la copie qui facilitera ensuite la prise de note à la volée. Il s'agira également de rapidement repérer la tonalité, ce qui permettra d'indiquer d'emblée l'armure correcte (à ne pas oublier de reporter sur chaque portée) et, ainsi, éviter les altérations au cours de la prise de note qui peuvent faire perdre aux candidats un temps précieux.

De la même manière, il s'avèrera souvent efficace lors de l'écoute de percevoir en priorité les cadences, les thèmes et rythmes récurrents ou encore les parties les plus simples afin de se créer des repères dans la partition préparée. De solides connaissances historiques et musicologiques peuvent ensuite aider à compléter les écueils ou à mieux guider l'oreille. Le nombre d'écoutes par extrait indiqué sur l'énoncé du sujet doit permettre également d'organiser la prise de note afin de ne pas se concentrer sur une seule voix au détriment d'une autre (les parties polyphoniques étant, bien souvent, reliées les unes aux autres) et de s'assurer de la bonne superposition entre les voix. En ce qui concerne le répertoire vocal, il semble indispensable de chanter et déchiffrer avec les paroles du répertoire afin de faciliter sa prise de note.

Comme stipulé l'an passé, nous réitérons également notre conseil concernant le choix de la qualité du crayon à papier utilisé. En effet, certaines copies montrent des traces de crayon difficilement effacées (reflet sans doute d'une perte de temps lors de l'épreuve) et gênent parfois la lisibilité pour les correcteurs. Le choix pour certains candidats d'un crayon plus sec (mine H plutôt que le HB standard) leur permettra sans doute d'effacer plus rapidement leurs erreurs et rendre une copie plus lisible.

➤ **Pour conclure**

Le présent rapport de jury est une prise de vue d'une session. Nous incitons les candidats à relire les rapports de jury précédents afin d'enrichir leur perception de l'épreuve et ses difficultés. Nous les encourageons à s'entraîner à la prise de note à la volée de manière régulière avec des difficultés et des répertoires différents afin de prendre confiance mais aussi travailler l'endurance nécessaire à la réussite de cette épreuve.

Éléments statistiques

	102 candidats notés
Note la plus haute /20	19,5
Note la plus basse /20	0,67
Moyenne générale /20	7,65
Moyenne des admissibles /20	9,76
	60 admissibles

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

Par sa durée (6h de préparation, 50 minutes d'épreuve), par la variété des compétences et le haut niveau de connaissances qu'elle requiert, la leçon de l'agrégation de musique est une épreuve d'admission particulièrement exigeante. Sans programme limitatif, elle demande une large culture musicale, historique et artistique, mais aussi des compétences musicales théoriques et pratiques. En outre, au cours de cette épreuve, le candidat doit être capable, d'une part, de démontrer sa capacité à organiser ses idées en présentant en 30 minutes un exposé clair, construit et convaincant, et, d'autre part, de répondre de manière réactive aux questions du jury durant les 20 minutes d'entretien qui suivent. Une leçon réussie est donc la combinaison harmonieuse de différentes qualités : savoirs disciplinaires, analyse fine des documents, technique de l'exposé, musicalité, clarté du propos et réactivité lors de l'entretien.

➤ **Savoirs disciplinaires**

L'absence de programme ne signifie pas qu'une connaissance encyclopédique soit attendue par le jury sur tous les sujets. Si une culture musicale et artistique solide est nécessaire, c'est surtout la faculté de faire dialoguer les documents et d'élaborer à partir de ceux-ci un exposé argumenté qui est évaluée dans cette

épreuve. Il est toujours possible de faire une bonne leçon sans connaître au préalable certaines œuvres du sujet : l'analyse fine des documents, leur mise en relation avec des œuvres d'esthétique ou d'époque similaires permettent assurément de construire un bon exposé. La leçon ne doit d'ailleurs pas se limiter à l'exploitation des seuls documents proposés : il est nécessaire de faire référence à d'autres sources pour étoffer son argumentation. Une bonne culture générale y aidera.

Cela étant, certains savoirs disciplinaires constituent une culture commune aux spécialistes de la musique, dont la maîtrise est nécessaire au niveau de l'agrégation. Des connaissances sur les compositeurs les plus célèbres, sur certaines œuvres « canoniques », ainsi que la maîtrise des grandes problématiques qui irriguent la musicologie universitaire restent indispensables. Un bon nombre de sujets de la session 2024 incluaient un document en lien avec des œuvres appartenant au canon de la musique occidentale savante : *Passion selon saint Matthieu* de Johann Sebastian Bach, *Combat de Tancrède et Clorinde* de Claudio Monteverdi, *Ma mère l'Oye* de Maurice Ravel, *Fuga (Ricercata) a 6 voci aus dem Musikalischen Opfer* orchestrée par Anton Webern, *Armide* de Jean-Baptiste Lully (« Enfin il est en ma puissance »), *Pierrot Lunaire* d'Arnold Schoenberg, *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, *Le Printemps* de Claude Le Jeune, *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart... autant de musiques sur lesquelles le jury attend des connaissances sur le contexte d'élaboration et de réception, ainsi que la maîtrise d'un vocabulaire adapté pour l'analyse. Il en est de même lorsqu'il s'agissait d'un mouvement de symphonie de Joseph Haydn, d'une sonate pour piano de Mozart, ou d'un lied de Franz Schubert, comme il était attendu de savoir reconnaître une partition d'orgue (surtout quand le titre indique *l'Orgel-Büchlein* de Bach) ou d'être capable de savoir à quel *instrumentarium* renvoyait une partie de basse continue. Dans l'exposé puis dans l'entretien, ne rien connaître sur la *seconda prattica*, les débuts de l'opéra, la naissance du dodécaphonisme, la musique mesurée à l'antique, ne pas savoir ce qu'est une passion, un *stabat mater* ou un choral, n'avoir pas d'exemple précis à citer de lied de Schubert, d'opéra de Mozart, de madrigal de Monteverdi ou de poème symphonique sera nécessairement sanctionné par le jury. Lorsqu'il s'agit d'œuvres moins connues (toujours dans les sujets 2024, citons un *Dixit Dominus* d'Orazio Benevolo, *Arsis et Thésis* de Michaël Levinas, *Dioclesian* d'Henry Purcell, le *Stabat Mater* d'Arvo Pärt), une bonne culture musicale permet au candidat d'adapter son questionnement au contexte culturel et esthétique, de citer d'autres œuvres présentant les mêmes caractéristiques que celles du sujet, ou au contraire s'en éloignant, puis de répondre, au cours de l'entretien, aux demandes d'éclaircissement ou d'approfondissement du jury.

De même, si l'on peut concevoir que les candidats ne soient pas spécialistes d'histoire de l'art ou de littérature, des connaissances minimales sur les grands courants sont néanmoins attendues pour appréhender les documents extra-musicaux inclus dans le sujet, qu'il faut veiller à ne pas négliger (se concentrer presque exclusivement sur les œuvres musicales du corpus fourni a été sanctionné par le jury). Là encore, les sujets de la session 2024 puisaient volontiers dans le répertoire « canonique » : *Sagrada Familia* de Barcelone, *Crucifixion* du Titien, *Campbell's soup cans* d'Andy Warhol, calligramme d'Apollinaire, etc. On attend également des connaissances historiques élémentaires et il faut pouvoir relier les documents du corpus – de même que les œuvres mentionnées lors de l'entretien – aux événements majeurs de l'histoire française et mondiale.

➤ **L'analyse des documents**

Au cours de la préparation, l'analyse de chaque document du corpus est indispensable et permet l'élaboration d'une problématique et d'un plan adapté. Les dossiers documentaires sont tous différents. Le nombre de documents peut varier, ainsi que la longueur des extraits musicaux audio, vidéo, ou en partition ; certains dossiers comprennent des partitions parmi les plus jouées et analysées du répertoire occidental savant (voir plus haut), alors que d'autres impliquent de travailler sur des œuvres ou des artistes moins connus. Certains sujets intègrent du jazz, des musiques « populaires » ou extra-européennes (dans la session 2024, des enregistrements de Bill Evans et de Nirvana, un clip de Michel Gondry, du Gagaku, par exemple). Il est nécessaire de s'adapter et d'élaborer une stratégie pour chacune des situations. D'un corpus à l'autre, le même degré d'analyse ne sera pas attendu : une partition d'orchestre de quinze pages, une partition pour piano de quatre pages, une récitation de Georges Arperghis ne s'appréhendent pas de la même manière, et ceci est vrai dans d'autres disciplines – un tableau ne s'analyse pas comme un ensemble de photos de la *Sagrada Familia*, un essai philosophique comme un court poème... Dans un cas, le jury attendra une analyse fouillée, dans

l'autre, une lecture plus globale, ce qui ne dispense pas de repérer le cas échéant une forme clairement reconnaissable, un plan tonal d'ensemble, un élément de langage saillant. Mais l'élaboration d'un bon exposé de leçon peut très bien se passer d'une analyse exhaustive de la partition, surtout lorsqu'elle est très longue. Avant de se lancer dans l'analyse, le candidat doit avoir à l'esprit les axes analytiques suggérés par l'ensemble du dossier. Une fois considéré que l'expression des passions, ou encore le travail sur le rythme constituent une clé de lecture de la pièce, il peut être judicieux de concentrer l'analyse sur quelques extraits significatifs. A *contrario*, il est utile d'analyser complètement une œuvre très courte. Mais si ce travail est nécessaire dans la préparation, il n'est pas forcément judicieux de le présenter en intégralité devant le jury lors de l'exposé, si les axes de réflexion et l'argumentation ne le justifient pas. Lors de l'entretien, le jury pose cependant souvent des questions analytiques pour élargir le propos ou évaluer la solidité technique du candidat.

La capacité à faire usage d'un vocabulaire technique adapté aux œuvres et aux répertoires est indispensable dans une leçon d'agrégation, qu'il s'agisse de l'analyse du langage, des figures rythmiques, des genres et des formes ou des noms des instruments.

Il est aussi attendu que l'analyse prenne appui directement et précisément sur le matériau : exemples précis pris dans les partitions, relevés effectués à partir des enregistrements, qu'il ne faut pas hésiter à décortiquer au piano.

Le statut et les objectifs des documents proposés ne doivent pas être négligés : qu'exprime le texte d'une œuvre vocale ? que vend cette publicité ? Lorsque le document est un texte, quelle est sa nature (poème, roman, correspondance, traité) ? Le propos est-il objectif ou partisan ? Peut-on rattacher ce texte à un courant littéraire, musical, esthétique, historique ? La matérialité de la partition peut être sujette à des questionnements : un fac-similé d'une édition du XVII^e siècle ne s'appréhende pas comme une édition critique de la même œuvre ; l'édition du début du XX^e siècle d'une œuvre ancienne est riche d'informations sur la vision de ce répertoire et son interprétation à ce moment de l'histoire de la musique, ce qu'il est important de prendre en considération. Plusieurs documents des sujets de la session 2024 invitaient à s'intéresser au support éditorial de la partition tout autant qu'au texte musical : extraits d'*Armide* de Lully dans l'édition Ballard de 1686, du *Graduale triplex*, transcription pour piano d'une symphonie de Haydn dans une édition du XIX^e siècle, édition de Purcell de 1900, etc.

Questionner en tous sens les documents, le support de la partition, le genre et l'objet d'un texte, le contexte d'élaboration, s'interroger sur les implicites, permet de prendre de la hauteur et d'enrichir la réflexion.

➤ L'exposé

L'exposé doit s'approcher des 30 minutes requises sans les dépasser. C'est l'une des contraintes de l'épreuve. À l'intérieur de cela, le candidat doit également veiller à l'équilibre des parties de son exposé. Le propos doit être structuré, avec une introduction et une conclusion soignées, et plusieurs parties guidées par une pensée argumentative et directionnelle : la leçon d'agrégation doit suivre, peu ou prou, le modèle d'une dissertation. La gestion du temps est importante : s'il est maladroit de demander l'heure au jury en milieu d'exposé, il ne faut pas hésiter à prévoir un chronomètre pour ajuster son propos au fur et à mesure de l'exposé. Il peut également être utile de minuter ses extraits musicaux. Les logiciels fournis pendant la préparation le permettent. Le jury n'accorde pas de temps supplémentaire au-delà des 30 minutes imparties ; inversement, il a pu regretter que certaines présentations s'arrêtent au bout de 20 minutes, alors qu'il restait du temps pour développer certains aspects. Il est fortement recommandé de soigner son introduction et sa conclusion lors de la mise en loge, afin de faciliter le démarrage de l'épreuve et de s'assurer une conclusion convaincante en dépit de la fatigue de l'épreuve.

La construction de l'exposé est cruciale. Il faut éviter absolument un plan qui consisterait à observer successivement chaque œuvre. C'est pourquoi le choix et la définition d'une problématique sont essentiels. Il est important qu'elle soit suffisamment large pour permettre une exploration riche, mais assez ciblée pour rester pertinente. Attention à ne pas confondre thématique (qui relie les documents) et problématique (qui les interroge). La problématique est une question que l'on choisit de poser, à partir des documents du dossier,

et à laquelle on va, argument après argument, tenter d'apporter des éléments de réponse ou de précision. Elle implique un plan dynamique orienté vers la réponse à une question. Les plans fourre-tout, prêts à penser apportés d'avance (du type « la musique entre tradition et modernité », « le temps dans la musique ») sont à proscrire, de même que des problématiques abstruses, alambiquées, et dont la formulation manque de concision.

Tout au long de l'exposé, le candidat doit savoir jongler avec les documents du dossier, qu'il est nécessaire de tous exploiter. Il peut être utile de les présenter brièvement dans l'introduction, en les contextualisant et en faisant apparaître leurs caractéristiques essentielles, même celles qui paraissent évidentes (mentionner qu'il s'agit d'un récitatif, d'un air, la formation instrumentale ou vocale, genre, style, etc.). Dans le développement, il faut veiller à ne pas réduire l'analyse de l'un d'entre eux, moins connu du candidat, à un simple commentaire en passant. Pour autant, il n'est pas nécessaire pour le candidat de s'appuyer, pour chaque partie et chaque argument, sur l'ensemble des documents du corpus si cela s'avère artificiel.

Dans la salle de préparation, les candidats disposent d'un ordinateur équipé de plusieurs logiciels (Libre Office, VLC, Audacity, Paint), d'un piano numérique et d'un casque. Dans la salle d'épreuve, ils disposent d'un ordinateur relié à un vidéoprojecteur et à deux enceintes de bonne qualité, d'un piano, d'un pupitre et d'un tableau blanc. Il est conseillé de tirer pleinement parti non seulement de l'espace de la salle, mais aussi du matériel.

Rien n'oblige les candidats à préparer un diaporama, mais il est vrai que des présentations soignées peuvent être un support extrêmement utile. L'ensemble des documents de la leçon est fourni aux candidats sous un double format, papier et numérique. Certaines présentations très travaillées mettent en valeur, sur la partition ou les supports iconographiques numérisés, les éléments d'analyse, à l'aide d'outils d'annotation : cette maîtrise des outils peut servir très efficacement la démonstration. Le logiciel Audacity permet d'isoler des extraits précis, fondre en ouverture ou en fermeture les extraits découpés, ce qui limite les manipulations, et permet ainsi au candidat de se concentrer en toute sérénité sur son exposé. De manière générale, pour certains corpus documentaires, le diaporama permet de fluidifier l'exposé, et, en y insérant ses exemples musicaux ou visuels, de passer d'un exemple à l'autre sans heurts et sans avoir à changer sans cesse de fichier et sans perte de temps. Il est aussi possible d'utiliser le chronomètre intégré. Bien maîtrisé, cela sécurise considérablement l'exposé. Mais il faut bien entendu s'y être soigneusement préparé en amont des oraux. Et à la fin de la préparation, il est important de bien vérifier l'enregistrement sur la clef USB fournie de l'intégralité de son travail (pris par le temps, plusieurs candidats n'avaient pas correctement enregistré les marqueurs sur Audacity). Il est important de soigner l'orthographe dans ces présentations : une coquille sur le nom d'un compositeur, des fautes de grammaire ou de conjugaison sont du plus mauvais effet quand elles sont projetées sur grand écran. La prise en compte de quelques règles typographiques minimales (titres d'œuvres en italiques, majuscules) permet aussi de proposer un document plus agréable à lire.

Si un beau diaporama est appréciable, il est tout à fait facultatif et il ne faut surtout pas y consacrer un temps de préparation trop important au détriment de la qualité des analyses des documents : la session 2024 a vu quelques excellentes prestations sans diaporama ou avec un diaporama minimaliste. Signalons aussi qu'un diaporama sommaire qui se limite à mentionner une « introduction », « 1^e partie », « 2^e partie » et « conclusion » n'apporte aucune valeur ajoutée à l'exposé et est donc inutile. Enfin, précisons que lorsque le candidat se présente devant le jury, il est autorisé à tester et régler brièvement le matériel mis à sa disposition avant de démarrer son exposé. Il est vivement conseillé d'en profiter.

La bonne gestion des exemples musicaux est un point-clé de l'exposé. Il faut être capable de choisir le bon extrait, d'en doser la durée (il est fortement déconseillé de faire entendre une œuvre de 10 minutes en intégralité). Il est recommandé de répartir la présentation des différents exemples entre les médias à disposition : chaîne hi-fi, piano – ou instrument amené par le candidat – et voix, afin de démontrer au jury la polyvalence de ses compétences. Il est important que les exemples joués au piano ou chantés soient exécutés de manière propre et musicale. Il faut prendre le temps de s'asseoir au piano, de poser sa voix, de la première note à la dernière note. Pour ne pas se mettre en difficulté, il peut être utile d'avoir transcrit sur du papier à musique un extrait d'orchestre plutôt que de le réduire à vue en hésitant. Certaines partitions proposées,

comme par exemple *L'Idée fixe* de Franz Liszt (d'après Hector Berlioz) réclament de la part de l'interprète une virtuosité pianistique que tous les candidats n'ont pas : dans ce cas, une restitution séparée des aspects mélodiques et harmoniques, joués avec sensibilité, est tout à fait appréciable. Des exemples musicaux expressifs et nets apportent du relief au plan de l'exposé et le rendent vivant, mais joués ou diffusés, ils doivent entrer pleinement dans la démonstration de l'exposé sans être une pièce rapportée. L'extrait ne peut servir uniquement à démontrer une compétence musicale : il est donc utile d'annoncer avant l'extrait la raison pour laquelle on le fait entendre, et de préciser, à la fin de l'écoute, ses caractéristiques majeures, en lien avec la démonstration.

Enfin, rappelons qu'un bon exposé est indissociable d'une parfaite maîtrise de la langue française (grammaire, orthographe, conjugaison, syntaxe). Les meilleures leçons associent un savoir de haut niveau à un vocabulaire riche et précis, puisé dans le registre soutenu de la langue. N'oublions pas que la leçon s'adresse ici à des universitaires : il ne s'agit pas d'un cours à destination de collégiens.

Des qualités de communication sont également attendues : une voix suffisamment forte, un débit fluide (ni trop rapide, ni trop lent) et une posture adaptée face au jury sont des éléments qui comptent dans la prestation. Des entraînements réguliers au long de la préparation du concours permettent de maîtriser ces éléments, en plus de travailler sur les autres aspects de l'exercice.

➤ **L'entretien**

Il est nécessaire de préparer avec attention ce moment décisif. Rien n'est joué après les trente minutes d'exposé ; il reste encore vingt minutes, importantes, de discussion avec le jury.

L'entretien permet aux membres du jury de vérifier certaines affirmations du candidat, parfois de réorienter sa réflexion. Deux grandes catégories de questions cohabitent dans l'entretien : celles qui relèvent de l'approfondissement de l'exposé, et celles qui emmènent le candidat sur d'autres voies. Ces dernières cherchent à sonder l'étendue de sa culture, lui permettent de mettre en avant sa curiosité intellectuelle, sa vivacité de pensée, son goût pour la musique et les arts. Le candidat peut s'en saisir pour mettre en avant des qualités qui n'auraient pu être montrées lors de l'exposé, par exemple en orientant l'échange vers un répertoire qu'il maîtrise mieux ou valorise ses compétences musicales. Il est cependant nécessaire de laisser le dialogue s'instaurer sans monopoliser la parole, de proposer des réponses claires, synthétiques et pertinentes, voire de savoir avouer son ignorance sur un point afin de permettre au jury de poser une autre question.

La leçon, hors-programme de l'agrégation de musique, constitue ainsi un exercice extrêmement stimulant dans lequel toutes les facettes de la personnalité intellectuelle et musicale des candidats sont mobilisées. Si le niveau des prestations variait d'un candidat à l'autre, le jury a eu le bonheur d'assister à quelques leçons aussi brillantes que riches, dans lesquelles les candidats témoignaient d'un talent certain à transmettre leurs savoirs sur la musique et les arts.

Éléments statistiques

	54 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	0,5
Moyenne générale /20	9,08
Moyenne des admis /20	11,09
	33 admis

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 : Johann Sebastian BACH (1685-1750)

Titre : *Passion selon saint Matthieu*, BWV 244. Extraits : n° 57, 61-63

Références : Partition, éd. Bärenreiter Verlag (Kassel, 1972, p. 226-230, 252-257). Texte allemand et traduction.

Document 2 – Enregistrement audio

Auteur : Arvo PÄRT

Titre : *Stabat Mater* (début de l'œuvre, jusqu'à 6'16)

Références : Theatre of Voices, dir. Paul Hillier, Harmonia Mundi, 2012. Texte latin et traduction.

Document 3 – Peinture (une reproduction couleur figure sur votre clef USB)

Auteur : LE TITIEN

Titre : *Crucifixion* (1558)

Références : Huile sur toile, 371 x 197 cm ; Ancône, Pinacothèque d'art civique Francesco Podesti

Document 4 - Partition (une reproduction couleur figure sur votre clef USB)

Titre : antienne *Crucem tuam adoramus* ; psaume 66 (verset 02)

Références : Partition extraite du *Graduale triplex, seu, Graduale Romanum Pauli PP. VI cura recognitum & rhythmicis signis a Solesmensibus monachis ornatum : neumis Laudunensibus (Cod. 239) et Sangallensibus (Codicum San Gallensis 359 et Einsidlensis 121) nunc auctum* (éd. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979, p. 175). Texte latin et traduction.

Exemple 2

Document 1 – Enregistrement audio

Auteur : ABD AL MALIK (interprète avec Juliette GRÉCO)

Titre : « Roméo et Juliette »

Références : tiré de l'album *Dante*, 2008.

Document 2 – Partition

Auteur : Jean-Baptiste LULLY

Titre : « Enfin, il est en ma puissance », *Armide*.

Références : acte II, scène 5, *Armide*, Paris, éd. Ballard, 1686.

Document 3 – Document littéraire

Auteur : Claude LE JEUNE

Titre : « ode » et « préface au lecteur »

Références : *Le Printemps, ... à 2, 3, 4, 5, 6, 7 & 8 parties*, Paris, éd. Vve R. Ballard, Pierre Ballard, 1603.

Document 4 – Enregistrement audio

Auteur : Arnold SCHOENBERG

Titre : "Der Dandy", *Pierrot Lunaire*

Références : Part. 1- III, *Pierrot Lunaire*, Op. 21, 1912, tiré de l'album : *Schoenberg : Pierrot Lunaire ; Herzgewächse ; Ode to Napoleon* ; Christine Schäfer, Ensemble Intercontemporain, Pierre Boulez ; 1998, Deutsche Grammophon GmbH, Berlin.

Document 4 bis – Document complémentaire

Auteur : poète belge Albert GIRAUD traduit par Otto Erich HARTLEBEN

Titre : « Pierrot dandy », *Pierrot lunaire*, traduit "Der Dandy", *Pierrot Lunaire*

Références : poème de 1884 traduit en 1893

Exemple 3

Document 1 – Deux enregistrements audio (n° 1 et n° 2 qui se suivent)

Auteur : Claudio MONTEVERDI (musique) et Torquato TASSO (texte)

Titre : *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Le Combat de Tancrède et Clorinde*) (début)

Références : *Huitième livre de madrigaux* (1638)

Complément : Texte et traduction des deux extraits audio qui se suivent

Document 2 – Partition

Auteur : Franz SCHUBERT (musique) et Ludwig RELSTAB (texte)

Titre : « Kriegers Ahnung » (« Le repos du guerrier »)

Références : *Schwanengesang* (*Le Chant du cygne*), n° 2 (1828)

Complément : Texte et traduction

Document 3 – Document iconographique

Auteur : Max ERNST

Titre : *Sainte Cécile* (*Le piano invisible*)

Références : huile sur toile, 101 x 82 cm (1923)

Complément : Extrait d'un article sur l'œuvre

Exemple 4

Document 1 – Partition

Auteur : Franz LISZT

Titre : *L'idée fixe, Andante amoroso d'après une mélodie d'Hector Berlioz.*

Références : Vienne, Pietro Mechetti, 1846.

Document 2 – Document iconographique

Titre : 4^e de couverture / réclames : différents morceaux détachés de l'opéra *Le Prophète* (1849), de Giacomo MEYERBEER.

Références : *Revue et Gazette musicale de Paris*, 8 juillet 1849.

Document 3 – Document iconographique

Auteur : Anonyme

Titre : Carte commerciale publicitaire à collectionner (chromolithographie) éditée par la société de bouillons de viande Liebig, série « *Don Juan*, opéra de Mozart » : acte II, scène 14.

Références : Série 903, 1907, n° 6.

Document 4 – Enregistrement audio

Auteurs : Bill EVANS trio (Bill Evans – piano, Scott LaFaro – contrebasse, Paul Motian – batterie), interprètes / Joseph KOSMA (compositeur)

Titre : *Autumn leaves*

Références : Album 33 tours, *Portrait in jazz*, 1960.

Exemple 5

Document 1 – Enregistrement audio

Auteur : Steve REICH (1936)

Titre : *Six Pianos* (1973)

Références : Minimal Piano collection X-XX, Volume XVI

Document 2 – Partition

Auteur : William BYRD (1540 env. – 1623)

Titre : The Bells

Références : Editions Breitkopf & Härtel

Document 3 – Document iconographique

Auteur : Andy WARHOL (1928-1987)

Titre : *Mao* (1973)

Références : peinture acrylique et encre sérigraphique sur toile, 30,5 cm x 25,4 cm

Exemple 6

Document 1 – Partition

Auteur : Maurice RAVEL

Titre : *Ma mère l'Oye* (suite orchestrale), « Entretiens de la Belle et de la Bête »

Références : Durand, 1912

Document 2 – Enregistrement audio

Auteur : Johann Sebastian BACH/ Anton WEBERN

Titre : *Fuga (Ricercata) a 6 voci aus dem "Musikalischen Opfer"*, orchestration par Webern

Références : Berliner Philharmoniker, dir. Pierre Boulez, Deutsche Grammophon

Document 3 – Texte

Auteur : Marcel MARNAT

Titre : *Ravel, souvenirs de Manuel Rosenthal*

Références : Hazan, 1995, p. 77-78.

Propos de Manuel Rosenthal (entre guillemets) recueillis par Marcel Marnat

Document 4 – Document iconographique

Auteur : photo anonyme, document de Jean-Luc MATTE

Titre : *Société de trompes de chasse "La Saint-Hubert de Strasbourg" (années 1950)*

Références : photographie intégrée dans « Typologie des instruments à vent selon leur mode de production des notes –

Fiches d'illustration : trompes et autres cors naturels » (Site <http://jeanluc.matte.free.fr>)

Exemple 7

Document 1 – Enregistrement audio

Auteur : Leonard BERNSTEIN

Titre : « Gloria in excelsis deo », *Mass*, Washington (1971)

Références : enregistrement de la BBC Proms, Royal Albert Hall, Londres, 2012.

Document 1 bis – Document complémentaire

Auteurs : Stephen SCHWARTZ et Leonard BERNSTEIN

Titre : « Gloria in excelsis deo », « trope 3 », *Mass*

Références : *Gloria* et textes additionnels de Stephen Schwartz et Leonard Bernstein (1971)

Document 2 – Partition

Auteur : Orazio BENEVOLO

Titre : début du psaume pour 24 voix et orgue "Dixit Dominus", Rome [1656].

Références : édition, R. Cook & Co., Londres, 1848

Document 3 – Photographies d'architecture

Auteur : Antoni GAUDI

Titre : *Templo Expiatorio de la Sagrada Familia*, Barcelone (1882-...)

Références : photographies, intérieur et extérieur

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

➤ Rappel des modalités de préparation et de passation

D'une durée globale de trente minutes, l'épreuve comporte l'apprentissage et l'interprétation par un chœur d'un texte polyphonique à trois voix durant vingt minutes suivis d'un entretien de dix minutes avec le jury. Le chœur à disposition est constitué d'une quinzaine de choristes, il comporte trois pupitres : soprano, alto et baryton qui ne disposent pas de la partition du sujet. Les candidats bénéficient d'une mise en loge préalable d'une heure durant laquelle ils peuvent annoter leur partition et s'en servir au cours de leur prestation. Un piano est mis à disposition en salle de préparation comme en salle d'examen. Dans la salle d'examen, un pupitre est fourni et les paroles du sujet sont projetées face au chœur.

➤ **Constat à propos des prestations les mieux réussies de cette session**

Les prestations les plus réussies de cette session faisaient preuve de stratégies d'apprentissages efficaces comme l'utilisation de « boucles » répétées puis superposées rapidement ou le découpage de fragments délimités favorisant la mémorisation et la mobilisation rapide des voix dans chaque pupitre. L'utilisation efficace du piano, que ce soit pour proposer une rythmique dynamisant l'interprétation du chœur, en s'arrêtant sur des accords précis pour travailler la justesse ou dans un but de soutien harmonique ou mélodique des voix, a aussi contribué à la qualité des interprétations.

Des prosodies en rythme ou bien encore des pratiques de relais entre les voix et/ou le chef de chœur ont également pu s'avérer efficaces. Outre l'efficacité d'apprentissage, l'analyse des difficultés rencontrées par le chœur et la mise en place de remédiations immédiates furent fortement appréciées et correspondent d'ailleurs aux attentes professionnelles en condition d'exercice. Les meilleures prestations témoignent souvent d'une attention particulière accordée à la mobilisation du chœur ainsi que de réelles capacités à communiquer avec lui (regard, dynamisme etc.). L'approche sensible et musicale du sujet, souvent adossée à de solides connaissances musicologiques de la pièce musicale imposée ont permis de nourrir et renforcer l'interprétation désirée. Des gestiques de styles très divers ont pu être observées ; leur précision, leur efficacité et leur dynamisme ont été salués et valorisés.

➤ **Principaux écueils et difficultés rencontrés par les candidats de cette session**

De trop nombreux candidats ont omis de donner aux choristes le sens du texte imposé et son contexte, voire sa traduction, ce qui fut souvent un frein à l'interprétation souhaitée. Nous précisons que chaque sujet dont la langue n'est pas le français donne une traduction du texte. Le jury a parfois remarqué un défaut de compréhension de la musique des phrases ainsi qu'une mauvaise gestion ou absence de musicalité des textes vis-à-vis des accents toniques idiomatiques ou rythmes induits par la prosodie. Les prestations les moins réussies témoignent fréquemment de difficultés à dépasser la dimension purement solfégique du sujet proposé. Par ailleurs, de nombreuses maladresses ont pu être observées comme des erreurs dans la lecture du texte, le non-respect des indications de nuances, de phrasé, de rythme ou d'intonation. Parfois, des phrases d'apprentissage sont extrêmement longues et se concentrent sur une voix ; cela est difficile à mémoriser pour le chœur et, surtout, ne permet pas d'obtenir une mise en polyphonie rapide mobilisant l'ensemble des choristes au regard du temps imparti. D'autre part, certaines méthodes chronophages ne permettent pas de travailler efficacement les jonctions entre les phrases musicales à interpréter. De nombreux candidats peinent à proposer des remédiations aux difficultés rencontrées par le chœur (justesse, assimilation d'un rythme etc.). La répétition à l'identique dans ce cas fut fastidieuse et peu efficace. Parfois, des discours explicatifs laborieux gênent l'apprentissage, qui pourrait gagner en clarté et en efficacité grâce à un bon exemple musical, une gestique plus parlante ou une stratégie de remédiation efficace. Enfin, il est regrettable que certains candidats ne sachent pas mettre en avant leurs qualités et leurs points forts et soient parfois frileux à utiliser le piano.

➤ **Conseils pratiques et méthodologiques**

En premier lieu, les candidats doivent veiller à la qualité vocale de leurs exemples (placement de la voix, précision solfégique, interprétation sensible notamment). Une présentation succincte du sujet en donnant son sens, sa traduction, son contexte et l'émotion recherchée est recommandée car elle aide à l'interprétation du texte proposé. La posture et la relation avec le chœur sont également primordiales. Aussi, il sera bon d'éviter le langage trop familier, les interjections tels que « ouais » et adopter une posture adéquate avec les attentes de l'Éducation Nationale. Une attention doit être portée à la prononciation et à la rythmique induite par les accents toniques des langues étrangères qu'il peut être bénéfique d'écouter dans différents répertoires. Les souhaits d'interprétation ainsi que certains détails techniques peuvent être verbalisés succinctement si cela semble nécessaire mais le jury rappelle qu'un bon exemple est souvent plus utile. D'autre part, il est également souvent bénéfique de regarder activement le chœur et favoriser une relation bienveillante permettant d'encourager et remercier les choristes à bon escient.

L'apprentissage du sujet au chœur requiert une stratégie que les candidats doivent élaborer dès leur mise en loge car il s'agit, en vingt minutes, de trouver un équilibre entre quantité d'apprentissage et qualité de prestation. Ainsi, il est vain de faire chanter de grandes parties séparément mais plutôt de réfléchir à une découpe des phrases musicales permettant d'arriver à une mise en polyphonie assez rapide de l'ensemble des voix. Lors de ces phases d'apprentissage, le chef de chœur doit être à l'écoute des difficultés que peut rencontrer le chœur ou un des pupitres et proposer différentes tactiques de remédiation (faire sonner un accord, effectuer des jeux de répétitions, ralentir le tempo, travailler la prosodie en rythme, proposer des jeux de relai, accumuler des fragments, etc.). Une attention particulière doit être portée à la mémorisation du chœur ainsi qu'à la consolidation des voix avant de poursuivre avec l'apprentissage d'une nouvelle partie dont il faudra en outre soigner l'enchaînement.

➤ **L'usage du piano**

De nombreux candidats semblent frileux quant à l'utilisation du piano mis à disposition durant cette épreuve. Ce dernier peut pourtant s'avérer extrêmement utile et ce quel que soit le niveau du chef de chœur. En premier lieu, il peut pallier aux problèmes de tessitures rencontrées. En effet, les candidats peuvent chanter dans la tessiture dans laquelle ils se sentent le plus à l'aise (notamment les voix graves qui ne maîtriseraient pas leur voix de tête) et ensuite faire sonner la phrase musicale souhaitée à l'octave désirée au piano. L'usage du piano peut également permettre d'asseoir une harmonie – même simplifiée – et aider le chœur à trouver son équilibre dans la polyphonie. De même, certains soucis de justesse peuvent se régler en phase d'apprentissage par le soutien du piano tout comme l'intégration d'un rythme grâce une petite formule d'accompagnement, même très simple.

Il nous semble également important de préciser que s'il est inenvisageable de rester au piano durant toute l'épreuve - la qualité et l'efficacité de la gestique étant scrupuleusement observées -, nous invitons cependant les candidats à s'asseoir au piano pour accompagner le chœur lorsque cela est nécessaire. Par ailleurs, une vigilance particulière doit être accordée à l'usage de la pédale qui doit être minutieusement maîtrisé afin de ne pas tenter de masquer les défauts d'apprentissage.

➤ **La gestique**

Comme indiqué précédemment, de nombreux styles de gestique sont tolérés ; à chacun et chacune de trouver le sien. Nous nous permettons toutefois de rappeler que la direction de chœur requiert bien souvent les deux mains lorsque la phase d'apprentissage est achevée et que chacune d'elles peut avoir des rôles diversifiés. La gestique doit être le reflet de l'expression musicale recherchée et peut s'affiner au fur et à mesure du travail avec le chœur. Elle doit permettre, après la première phase d'apprentissage, de gagner en fluidité et en musicalité avec les choristes. Par ailleurs, il n'est pas forcément utile de se diriger soi-même avec une battue lors des exemples donnés.

➤ **L'entretien**

L'entretien de dix minutes avec le jury permet de revenir sur certains aspects de la prestation des candidats. Bien souvent, le chœur d'application est mis à contribution pour retravailler certains passages, revenir sur des erreurs éventuelles, travailler un problème technique, proposer une remédiation, etc. Les candidats doivent donc veiller à ne pas se relâcher et s'attendre à devoir diriger à nouveau durant ce laps de temps afin de corriger une erreur, affiner un geste, aller plus loin dans l'interprétation etc. Outre l'aspect purement technique, les candidats peuvent être amenés à expliciter leurs choix d'interprétation ou leur pédagogie d'apprentissage.

➤ **Pour conclure**

Le présent rapport de jury offre un angle de vue sur une session précise du concours. De ce fait, nous invitons les futurs candidats à relire les rapports de jury précédents afin d'affiner leur perception de l'épreuve. Nous leur conseillons de parfaire leur entraînement avec une pratique régulière au déchiffrage et à la lecture chantée de textes polyphoniques de styles et d'époques divers et d'avoir une réflexion quant aux difficultés,

stratégies d'apprentissage et remédiations possibles pour chaque œuvre. En outre, s'il n'est pas toujours évident de s'entraîner durant l'année avec un chœur d'application, l'observation en direct ou en vidéo de chefs de chœur aguerris et reconnus peut être bénéfique, notamment dans le but de trouver sa propre gestique.

Éléments statistiques

	54 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	2
Moyenne générale /20	9,74
Moyenne des admis /20	10,78
	33 admis

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

SOUS CE SOLEIL

Anonyme, 2023

Allant

Soprano
 Quel-le cha - leur oh quel-le cha - leur oh quel-le cha - leur sous

Alto
 Quel-le cha - leur quel-le cha - leur quel-le cha - leur

Baryton
 Quelle cha - leur quelle cha - leur quelle leur - sous

4
 S. ce so - leil On-trans - pi - re On - suf - fo - que Plus-rien plus-rien

A. sous sous-ce-so-leil On-trans-pire On suf-foque Plus-rien plus

Bar. ce so - leil On trans-pire On suf-foque Plus rien

pp *pp*

8 Plus lent

S. n'est pa - reil *ppp* *p*

A. n'est - pas - reil *mf* On suf - fo - que

Bar. n'est pa - reil *mf* On trans - pi - re O

13 De plus en plus lent

S. Plus rien n'est pa - reil
mf *mf* *mp* *p* >
 trop chaud

A. O - pa - reil - O chaud trop
mf *mp* *p*

Bar. pa - reil - O chaud trop
mf *mp* *p*

18 a tempo

S. Quel-le cha - leur oh quel-le cha - leur oh

A. chaud - Quel-le cha - leur quel-le cha - leur
pp

Bar. chaud Quelle cha - leur quelle cha - leur
pp

21

S. quel-le cha - leur sous ce so - leil On-trans - pi - re On - suf - fo - que

A. quel-le cha - leur sous sous-ce-so-leil On-trans-pire On suf-foque

Bar. quelle leur-sous ce so - leil On trans-pire On suf-foque

25

S. Plus - rien plus - rien n'est pa - reil

A. Plus - rien plus n'est - pas - reil

rien

Bar. Plus rien n'est pa - reil

Exemple 2

Vaga d'udir, come ogni donna suaole

Andrea Gabrieli

Soprano
Va - ga d'u - dir, Va - ga d'u-dir, co-me_o -

Alto
Va - ga d'u-dir, co-me_o - gni don - na suo - le, co -

Baryton
Va - ga d'u - dir, co - me_o-gni don-na suo - le, co -

6
S.
gni don - na suo - le, E per ve - der che

A.
me_o-gni don-na suo - le, E per ve - der che fi-ne_a-vea la co - sa,

Bar.
me_o-gni don - na suo - le, E per ve - der che fi-ne_a-vea la co -

13
S.
fi-ne_a-vea la co - sa, In un ce - spu - glio - ,

A.
che fi-ne_a-vea la co - sa, In un ce - spu - glio, o - ve_ap-

Bar.
sa, che fi-ne_a-vea la co - sa, In un ce - spu - glio, In

19
S.
In un ce - spu - glio, o ve_ap-pe - na_en-tra_il so - le,

A.
pe - na_en-tra_il so - le, o - ve_ap-oe - na_en - tra_il so - le, Da -

Bar.
un ce - spu - glio, o ve_ap pe-na_en-tra_il so - le, Da -

25

S. Da - gli_oc - chi d'am - be - due ne stet - ti_a - sco - sa.

A. gli_oc - chi d'am - be - due ne stet - ti_a - sco - sa.

Bar. gli_oc - chi d'am - be - due ne stet - ti_a - sco - sa.

Exemple 3

La paon et la grue

DLT

mf **Moderato** ♩ = 72

Soprano
Un paon se mo-quait d'u - ne grue et rail-lait son plu - mage en di-sant:

Alto
Un paon se mo-quait d'u - ne grue et rail-lait son plu - mage en di-sant:

Baryton
Un paon se mo-quait d'u - ne grue et rail-lait son plu - mage:

5

S.
moi, moi moi, je suis vê - tu d'or et de pourpre a - lors que

A.
moi, moi moi je suis vê - tu d'or et de pourpre a - lors que

Bar.
moi, moi moi je suis vê - tu d'or a - lors que

10

S.
tu n'as pas u - ne seul' cou-leur sur toi. La grue lui

A.
tu n'as pas u - ne seul' cou - leur sur toi. La grue lui

Bar.
tu n'as pas u - ne seul' cou-leur sur toi. La grue lui

mp dolce

15

S. ré - pli-qua: Mais moi je vole en haut des cieux et je chan-te tout près des as-tres,

A. ré - pli-qua: Mais moi je vole en haut des cieux et je chan-te tout près des as-tres,

Bar. ré - pli-qua: Mais moi je vole en haut des cieux et je chan-te tout près des as-tres,

allargando - - - -

20 *p* *mf*

S. tan - dis que toi tu restes à ter - re comme un vul - gaire pou - let.

A. *p* *mf*

Bar. *mf*

à ter - re comme un vul - gaire pou - let.

Exemple 4

SWEET PHYLLIS, STAY

H. YOULL
 compositeur anglais
 (fin XVIe - début XVIIe siècle)

$\text{♩} = 60$

Soprano
 Sweet Phyl- lis, stay, let pi-ty move - thee, let

Alto
 Sweet Phyl - lis, stay, let pi - ty move

Hommes
 Sweet

5

S.
 O some pi - ty move thee, sweet

A.
 thee, let pi - ty move thee, sweet Phyl - lis, stay, let

H.
 Phyl - lis, stay, let pi - ty move thee, sweet Phyl - lis,

9

S.
 Phyl - lis, stay, let pi - ty move thee, let O some

A.
 pi - ty, pi - ty move thee, sweet Phyl-lis, stay, -

H.
 stay, let pi - ty move - - thee, let, O let some pi - ty,

13

S. pi - ty, pi - ty, Phyl - lis, mo - ve thee.

A. - let pi - ty, pi - ty mo - ve thee.

H. pi - ty, Phyl - lis, pi - ty mo - ve thee.

Exemple 5

Die zwei Tugendwege

Friedrich von Schiller

Franz Schubert, D 71

Adagio con espressione

SOPRAN

ALT

MÄNNERSTIMMEN

f *p* *f* *ff*

Zwei sind der We - ge, auf wel - chen der Mensch zur Tu - gend em - por - strebt;

Zwei sind der We - ge, auf wel - chen der Mensch zur Tu - gend em - por - strebt;

Zwei sind der We - ge, auf wel - chen der Mensch zur Tu - gend em - por - strebt;

9

S. *pp* *cresc.* *f* *f* *p*

A. *pp* *cresc.* *f* *f*

M. *pp* *cresc.* *f* *f*

Schließt sich der ei - ne dir zu, tut sich der and - re dir auf. Han - delnd er - ringt der Glück - li - che sie, dul -

Schließt sich der ei - ne dir zu, tut sich der and - re dir auf. Han - delnd er - ringt der Glück - li - che sie,

Schließt sich der ei - ne dir zu, tut sich der and - re dir auf. Han - delnd er - ringt der Glück - li - che sie,

17

S. *p* *cresc.* *f*

A. *p* *cresc.* *f*

M. *p* *cresc.* *f*

- dend der Lei - den - de. Wohl ihm, wohl ihm, den sein Ge - schick lie - bend auf bei - den ge -

dul - dend der Lei - den - de. Wohl ihm, wohl ihm, den sein Ge - schick lie - bend auf bei - den ge -

dul - dend der Lei - den - de. Wohl ihm, wohl ihm, den sein Ge - schick lie - bend auf bei - den ge -

25

S. *f* *p* *f* *ff*

A. *f* *p* *f* *ff*

M. *f* *p* *f* *ff*

führt! Zwei sind der We - ge, auf wel - chen der Mensch zur Tu - gend em - por - strebt.

führt! Zwei sind der We - ge, auf wel - chen der Mensch zur Tu - gend em - por - strebt.

führt! Zwei sind der We - ge, auf wel - chen der Mensch zur Tu - gend em - por - strebt.

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

➤ **Remarques générales**

Les candidats se sont révélés en général bien avertis des attendus de l'épreuve. Pour la partie consacrée aux variations ou à l'improvisation, le choix des candidats s'est porté majoritairement sur le piano, à plusieurs reprises sur la clarinette, le violon, la flûte et ponctuellement sur le basson, le saxophone alto, la trompette, la guitare, le chant, la guitare électrique et le nyckelharpa. Par deux fois cette année, la guitare électrique s'est substituée au piano également pour accompagner le texte chanté. Prévue par les textes, l'utilisation de la guitare pour cet usage est parfaitement admise, mais il faut souligner qu'elle nécessite de la part du candidat

une maîtrise suffisante pour s'adapter à des textes aux harmonies parfois complexes. Il appartient aux guitaristes d'évaluer correctement leur aptitude dans ce domaine.

➤ **Présentation**

Il ne faut pas négliger l'importance de l'étape initiale de l'épreuve qui consiste, par un exposé synthétique, à dégager le caractère de l'œuvre donnée en établissant un lien entre le texte littéraire et la musique, à identifier un style, éventuellement une période chronologique, à en déduire des choix musicaux dûment justifiés concernant l'harmonisation et l'accompagnement, à présenter enfin dans les grandes lignes son projet d'improvisation (éléments du texte utilisés et leur exploitation, choix de style, type d'écriture, forme globale, éventuellement plan tonal général) sans se perdre dans les détails.

La présentation a parfois été jugée trop succincte et il faut reconnaître qu'une absence ou quasi-absence de présentation concernant l'improvisation laisse souvent mal augurer de sa qualité. Lorsqu'il l'a estimé nécessaire, le jury a demandé au candidat, au cours de l'entretien, de préciser ses intentions.

➤ **Chant et voix**

Les interprétations vocales *a cappella* ont été le plus souvent réalisées de manière correcte. Il faut cependant rappeler que le jury attend des candidats qu'ils aient une bonne maîtrise solfégique et qu'il ne peut tolérer sans la sanctionner une prestation qui comporte des erreurs récurrentes d'intonation et de rythme, a fortiori des décalages complets dans les hauteurs de notes.

Le jury souhaite que les candidats proposent une véritable interprétation musicale et artistique comportant des phrasés, des nuances et une diction claire du texte littéraire. Par ailleurs, rappelons que la voix chantée est constamment sollicitée lors du travail de l'enseignant : les qualités vocales font donc l'objet d'une attention toute particulière de la part du jury.

➤ **Harmonisation du texte et réalisation**

Cette partie de l'épreuve permet plus que jamais d'évaluer la capacité des candidats à s'adapter au style et au caractère du texte qui leur est échu. Les chants proposés par le jury sont de styles variés : certains issus de la mélodie française ont une harmonie assez élaborée, d'autres sont de caractère plus léger dans la veine de l'opérette, d'autres appartiennent au répertoire de la chanson française plus récente et certains subissent une influence du jazz. Dans les textes les plus légers, l'harmonie est souvent plus simple, mais la difficulté consiste alors à impulser une bonne dynamique dans un tempo allant, ce qui nécessite une certaine aisance pianistique et une bonne coordination entre voix et piano.

Certains candidats, au demeurant solides et ayant une bonne maîtrise de leur instrument, ont rencontré des difficultés à s'adapter au style proposé si celui-ci était manifestement éloigné de leurs habitudes musicales. Il importe donc durant l'année de préparation de quitter sa « zone de confort stylistique » afin de cultiver un maximum de polyvalence.

Les candidats ont été en général attentifs à réaliser un bon équilibre sonore entre la voix et le piano. En revanche, un certain nombre ne maîtrise pas suffisamment la syntaxe harmonique, l'enchaînement des degrés, les modulations, ou une conduite de la basse qui doit amener à utiliser de bons renversements et de bonnes résolutions d'accords.

Les candidats non-pianistes ont parfois manifesté un manque de préparation technique. Il importe de s'habituer lors de l'année de préparation à réaliser des accompagnements harmoniques variés afin de ne pas être pris au dépourvu au moment de l'épreuve.

Le cas échéant, le jury est revenu lors de l'entretien sur des harmonisations incorrectes ou des formules d'accompagnement inadaptées : il a alors demandé au candidat de proposer une solution meilleure et de la réaliser.

➤ Variations et/ou improvisation

Cette partie de l'épreuve s'est avérée parfois moins convaincante que les éléments précédents. Réussir une improvisation implique de suivre certains principes qu'il convient ici de rappeler.

Il est avant toute chose indispensable d'utiliser un matériau mélodique issu du texte donné : il faut éviter de proposer un matériau standardisé et passe-partout dont on peut penser qu'il a été préparé à l'avance. Les motifs utilisés doivent être clairement identifiables et suffisamment riches — on ne peut se contenter par exemple d'utiliser seulement un intervalle ou un bout d'arpège. Le jury a particulièrement apprécié les candidats, peu nombreux, capables de développer un motif du texte en utilisant des modifications d'intervalle, des transpositions et en les adaptant à différents contextes harmoniques.

Le candidat doit s'attacher à suivre une forme globale claire, annoncée dans la présentation, et à proposer une succession cohérente de phrases musicales ponctuées par des cadences, en intégrant des modulations aux tons voisins, voire plus éloignés (si l'on pense aux tons homonymes majeur-mineur et aux relations de tierces). Si l'improvisation est interprétée sur un instrument monodique, il est particulièrement bienvenu, sans tomber dans une virtuosité gratuite, d'exploiter largement les ressources instrumentales en proposant des modes de jeu, registres, modes d'expression et nuances diversifiés voire contrastés. De ce point de vue, certaines improvisations ont été jugées trop ternes et monotones.

Quelques candidats ont choisi de réaliser un thème et variations. Ce choix est possible, mais l'exercice est plus difficile qu'il n'y paraît. Fondé, rappelons-le, sur des éléments issus du texte donné, il s'appuiera de préférence sur une grille harmonique suffisamment riche et diversifiée. Il faut ensuite faire montre d'une solide capacité d'invention mélodique, d'ornementation et de diversification pour éviter l'ennui que pourrait générer la répétition de la grille.

Il est également utile de rappeler que, conformément au texte réglementaire, le candidat, dans son improvisation, « veillera tout d'abord à [...] conserver le style [du texte proposé], puis pourra s'en détacher vers l'expression de sa propre culture. »

➤ L'entretien

Lors de l'entretien, le jury cherche à tester la réactivité du candidat, sa capacité à améliorer, le cas échéant, certains passages jugés insatisfaisants, ou à explorer de nouvelles pistes. Parmi les demandes formulées par le jury lors de l'entretien, on retiendra ci-dessous :

- rechanter un passage du chant *a cappella*, en repérant et, si possible, en corrigeant spontanément les erreurs de lecture qui auraient été commises lors de la prestation initiale ;

- approfondir la présentation du texte littéraire ;

- revenir sur le style de la pièce interprétée et, le cas échéant, proposer sur un passage une interprétation plus en adéquation avec le caractère ;

- réexaminer un choix d'harmonisation ou de formule d'accompagnement, proposer une meilleure solution à partir des suggestions données par le jury et en faire immédiatement la réalisation ; ce travail implique de la part du candidat une bonne compréhension du vocabulaire harmonique utilisé par le jury (ainsi par exemple conviendra-t-il de comprendre sans délai ce que donne un *V de V* en 7^e diminuée sur une basse *fa dièse* en *do mineur*) ;

- revenir sur l'improvisation et être éventuellement invité à proposer des éléments supplémentaires susceptibles d'enrichir la réalisation, en introduisant par exemple une modulation, davantage de contrastes de registres, différents modes de jeu, un court développement à partir d'un motif ;

- apporter des éléments de connaissances culturelles en citant par exemple des œuvres du répertoire en lien avec le texte proposé.

➤ Conclusion

Pour conclure, on rappellera que cette épreuve, nonobstant certaines difficultés techniques qu'une préparation assidue devrait permettre de surmonter, donne l'opportunité aux candidats d'exprimer leur musicalité avec les outils qui leur sont les plus personnels, leur voix et, dans l'improvisation, l'instrument de leur choix. Les prestations les meilleures sont celles où le candidat, exploitant au mieux les ressources du texte proposé, a présenté une interprétation à la fois cohérente et sensible.

Éléments statistiques

	54 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	1
Moyenne générale /20	11,28
Moyenne des admis /20	13,14
	33 admis

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

JE SUIS EN R'TARD

Allegro

The musical score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *mf*. The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *cresc.* and *ff*. The lyrics are: "Je suis en r'tard j'ai ren - dez vous quel(que) part je n'ai pas l'temps de dir' au r'voir je suis en r'tard en r'tard Je suis sor - ti beau - coup trop tard du lit Et au mo - ment où je par - tais le té - lé - phone son - nait De - puis je suis pres - sé ha - ras - sé, boul' ver - sé Je cours a - près le temps per - du aus - si je nen puis plus Je suis en r'tard il est dé - jà moins l'quart je n'ai pas l'temps de dire au r'voir je suis en r'tard en r'tard".

mf

Je suis en r'tard j'ai ren - dez vous quel(que) part je

5

n'ai pas l'temps de dir' au r'voir je suis en r'tard en r'tard Je suis sor -

10

ti beau - coup trop tard du lit Et au mo - ment où je par - tais le

15

mf

té - lé - phone son - nait De - puis je suis pres - sé ha - ras - sé, boul' ver -

20

cresc. ----- *f*

sé Je cours a - près le temps per - du aus - si je nen puis plus Je

25

suis en r'tard il est dé - jà moins l'quart je n'ai pas l'temps de

30

cresc. ----- *ff*

dire au r'voir je suis en r'tard en r'tard

Exemple 2

L'INVITATION AU VOYAGE

$\text{♩} = 100$

La Seine vous in-vite au voy - age vous dé - voi - le ses plus beaux ri -

5 vages Seine d'au-jour - d'hui - Sei - ne d'an - tan elle vous en - chante, elle vous sur -

9 prend Par - fois tran- quille par - fois sau - vage la Seine a mille et un vi -

13 $\text{♩} = 124$
Ternaire
sages au fil de l'eau et des sai - sons elle vous re - joue sa par - ti - tion S'in -

18 (ternaire jusqu'à la fin)
ven - ter Vi-kings con - qué - rants - guer - riers du nord as - su - ré - ment -

22 Roi et Reine de châ - teau - dres - sés - près du fleuve - té - moins du pas - sé -

26 Chante chante chan - te la Seine - elle te fas - cine - la Seine -

30 Chante chante chan - te la Seine elle t'en - sor - celle - la Seine

Exemple 3

La Java du Diable

Un jour le Diable fit une ja-va — Qu'a - vait tout l'air — d'une ma - zur - ka — Valse

5

à trois temps, — il n'sa - vait pas — Ce qu'il ve-nait d'com - po - ser là.

9

Aus - si - tôt la terre en - tiè - re Par cet air fut en - chan - tée

13

Des dan - cings aux ci - me - tiè - res Tout l'monde le chan - tait On

17

le dan-sait — à pe - tit pas — Et bien sou-vent — aux heures des r'pas — Le

21

Diable ve-nait — sur sa ja - va — Frap - per du pied dans les es - to - macs.

Exemple 4

Quand le bien aimé reviendra

romance

Larghetto

p Quand le bien ai-mé re-vien-dra Près de sa lan-guis-sante a -

5 **rall.**
mi - e, Le prin-temps a-lors re-nai-tra, L'her-be se-ra tou-jours fleu-ri - e.

10 *cresc.*
Mais, je re-gar-de, Mais, je re-gar-de hé-las! hé-

15 *f* *p* **rall.**
las! Le bien ai-mé ne re-vient pas, Le bien ai-mé ne re-vient pas.

Detailed description: The image shows a musical score for a romance titled 'Quand le bien aimé reviendra'. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 8/8. It consists of four staves of music. The first staff starts with a 'Larghetto' tempo marking and a piano (*p*) dynamic. The lyrics are 'Quand le bien ai-mé re-vien-dra Près de sa lan-guis-sante a -'. The second staff begins at measure 5 and includes a 'rall.' (rallentando) marking. The lyrics are 'mi - e, Le prin-temps a-lors re-nai-tra, L'her-be se-ra tou-jours fleu-ri - e.'. The third staff begins at measure 10 and includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The lyrics are 'Mais, je re-gar-de, Mais, je re-gar-de hé-las! hé-'. The fourth staff begins at measure 15 and includes a 'rall.' marking. The lyrics are 'las! Le bien ai-mé ne re-vient pas, Le bien ai-mé ne re-vient pas.'. The score ends with a double bar line.

Ronde du beau mousquetaire

Allegro moderato

S'il est un jo - li ré-gi-ment, Par-mi les plus beaux mi - li - tai - res,

5 Cha-cun le sait, as - su - ré-ment, C'est l'ré - gi - ment des mous-que-tai - res!

9 Mais y'en a des roug's et des gris, Au - quel des deux don - ner le prix, Et com-ment s'y

14 prendre en - tre nous Pour ne pas fai - re de ja - loux? Sui-vant le cas dam'la ba-lan-ce

18 bou - ge Et c'est jus - tic' qu'on ac - cor - de le prix, rit. Pour ba - tail - A tempo

22 ler au mous-que-tai-re rou - ge, Et pour ai - mer, au mous-que-tai-re gris, Pour ba - tail -

26 ler, au mous-que-tai - re rou - ge, Et pour ai - mer, au mous-que-tai - re gris!

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

Le commentaire est une épreuve courte avec seulement 30 minutes de préparation pour un exposé de 10 minutes suivi de questions de la part des membres du jury. Comparé à la leçon, le temps de préparation est beaucoup plus concentré (proportionnellement à la durée de l'exposé) : une bonne méthodologie est donc cruciale pour réussir cette épreuve.

Il s'agit d'une épreuve complète dans la mesure où les domaines de compétences et de connaissances mis à contribution sont nombreux et variés :

- **Compétences d'écoute** pour relever les caractéristiques de l'extrait et les éléments-clés de son langage musical

- **Connaissances techniques (analytiques)** pour identifier ces éléments, les nommer selon la terminologie stylistiquement appropriée, les relier au sein de notions plus larges (un genre, une forme)
- **Compétences pratiques** pour pouvoir reproduire à la voix et au piano les éléments relevés en vue d'illustrer efficacement l'exposé
- **Connaissances des styles et de l'histoire de la musique** pour contextualiser le plus finement possible l'extrait à commenter
- **Connaissances culturelles élargies** pour enrichir la contextualisation, ouvrir à des considérations esthétiques plus générales, répondre aux sollicitations du jury lors de l'entretien
- **Compétences rhétoriques** pour savoir dégager des axes clairs sur lesquels fonder l'argumentation et construire un discours pertinent, précis, étayé par les éléments relevés.

La session 2024 a, comme les précédentes, révélé de très grands contrastes dans la qualité des prestations avec une échelle de notation allant de 01/20 à 19/20. La moyenne de cette épreuve est de 07,65/20 et les résultats se répartissent comme suit :

- 19 candidats ont obtenu une note inférieure ou égale à 05/20, dont 8 une note inférieure ou égale à 02/20
- 19 candidats ont obtenu une note allant de 05,5/20 à 09,5/20
- 11 candidats ont obtenu une note allant de 10/20 à 14/20
- 5 candidats ont obtenu une note supérieure ou égale à 15/20

Plus globalement, 38 candidats ont obtenu une note inférieure à 10/20, 29 candidats ont obtenu une note inférieure à la moyenne de l'épreuve.

Les extraits proposés au commentaire donné ci-après ne constituent qu'un échantillon des sujets. La commission dédiée à cette épreuve veille à équilibrer les choix de sujets afin de représenter de la façon la plus équitable possible les différents styles, esthétiques, périodes historiques, aires géographiques, etc. Il n'est pas rare qu'un candidat fasse une meilleure prestation sur un sujet qui n'est pas issu de la tradition occidentale savante, simplement parce qu'il ou elle a su placer le relevé et l'exploitation de ce dernier au centre de l'exposé. Pour le répertoire de musique occidentale savante – et peut-être plus encore pour la musique tonale –, le danger consiste à trop rapidement passer à des préoccupations plus générales et d'en oublier l'essentiel de l'épreuve, à savoir l'œuvre à commenter.

➤ **Savoir construire son discours, organiser et illustrer son exposé**

Le jury a pu apprécier des présentations clairement annoncées et exposées dans le temps imparti. L'objectif de ce rapport étant d'aider les futurs candidats à se préparer au mieux et à éviter certains écueils, les points suivants seront axés sur les faiblesses observées lors de cette session.

Un candidat à l'agrégation de musique doit s'exprimer en choisissant judicieusement son vocabulaire : cette remarque concerne bien évidemment le lexique analytique et musicologique, mais elle s'applique également au niveau de langage qui doit rester à la hauteur des enjeux et de la situation. Dans un même ordre d'idées, la posture ne devrait pas être négligée, particulièrement à l'instrument : ainsi, le jury regrette que beaucoup de candidats donnent les exemples au piano en restant debout sans accorder de véritable attention à la qualité des sons produits (souvent trop martelés). La dimension artistique de la discipline visée par ce concours reste un point central dans toutes les épreuves et l'éloquence des exemples se mesure à l'intention musicale du candidat : il est ainsi essentiel de s'asseoir à l'instrument, de soigner la restitution de l'exemple (que l'on soit pianiste ou non), de placer correctement sa voix (sans chantonner ni se doubler constamment au piano). Le jury regrette également que quelques candidats aient cru bon de parler par-dessus des extraits

du fichier audio : l'efficacité ou le gain de temps espérés ne sont que de fausses impressions qui en réalité desservent la qualité de leur propos.

Les qualificatifs génériques tels que « dynamique », « contrasté », « expressif », « caractéristique », « archétypal », etc., ne sauraient remplacer un discours rigoureux et technique. Lors de cette session, le jury a pu constater des confusions entre :

- Le diapason et le tempérament
- Les modes de jeu et l'ornementation
- Les différents types d'ornements (mordant, trille, gruppetto, etc.)
- Le rythme, la métrique et la carrure
- Le type de pulsation (binaire/ternaire) et le nombre de temps par mesure
- Modalité et tonalité
- Les timbres et tessitures des instruments (principalement les vents)
- Forme et genre

Le jury déplore que ces deux dernières notions, forme et genre, aient souvent été absentes des présentations. Il serait au contraire opportun d'identifier un genre et un style dès l'introduction et de donner un schéma général de la forme (qu'il s'agisse d'une forme-type ou non).

La structure de l'exposé est une qualité essentielle, le commentaire ne pouvant en aucun cas se réduire à une description verbalisée au fil de l'extrait. À cette fin, le candidat doit déterminer un axe (ou problématique) autour duquel s'articulent les différentes parties de l'exposé selon un plan annoncé dès l'introduction. Le constat pour cette session est le suivant : absence totale d'axe ou problématique pour 7 candidats ; absence de plan pour 19 candidats ; enfin, 11 candidats ont construit leur discours sur de fausses problématiques (« en quoi cet extrait est-il caractéristique de... ? ») à partir desquelles le plan proposé est bancal voire déconnecté.

Le degré de finesse dans l'identification et la contextualisation de l'œuvre dépend de l'extrait et des connaissances du candidat. Indépendamment de ces dernières, le jury ajuste ses exigences au répertoire convoqué : pour un extrait de symphonie par exemple, les éléments attendus sont le type de mouvement, la forme, une période chronologique suffisamment restreinte et caractérisée en termes de style et/ou d'école, enfin le nom d'un ou deux compositeurs appartenant à la période annoncée. En s'appuyant sur les éléments relevés, le candidat doit pouvoir formuler une hypothèse circonscrite : un doute clairement étayé peut s'entendre, mais il ou elle ne saurait lancer plusieurs idées en espérant que le jury ne retiendra que la plus pertinente.

Le relevé et la restitution d'éléments musicaux sont absolument indispensables et leur qualité peut pour partie compenser certaines erreurs d'identification. Le jury regrette que ces éléments aient été totalement absents dans les prestations de plusieurs candidats. Selon la nature de l'extrait, un ou plusieurs paramètres (mélodie, rythme, harmonie) sont à privilégier et déterminent le type de restitution approprié.

➤ **Savoir échanger avec le jury, être ouvert et réactif**

Le jury n'a pas d'attentes spécifiques quant à l'orientation à donner au commentaire de telle ou telle œuvre et apprécie le choix propre à chaque candidat. Les questions posées dans la seconde partie de l'épreuve sont un prolongement naturel de l'exposé du candidat. Sans que cela puisse être considéré comme une liste exhaustive, voici quelques orientations concernant les types de questions auxquels tout candidat devrait s'attendre :

- Questions à partir d'éléments présentés par le candidat et que le jury souhaite approfondir
- Questions sur des aspects omis lors de la présentation, mais que le jury estime nécessaire d'aborder
- Questions sur des éléments ébauchés par le candidat lors de l'exposé, de façon (volontairement) évasive
- Questions permettant d'ouvrir la discussion, d'élargir à d'autres problématiques, champs esthétiques, disciplines artistiques, etc.

L'entretien est un moment crucial de l'épreuve. Les membres du jury n'ont en aucun cas pour objectif de piéger les candidats, leur mission est d'évaluer les qualités de ces derniers en vue d'établir le classement incontournable dans tout concours de recrutement.

Le jury a pu apprécier des échanges dans lesquels certains admissibles ont su maintenir une qualité dans le discours, alliant des connaissances solides à la terminologie idoine et des illustrations opportunes, émanant de l'œuvre à commenter ou d'exemples connexes. Néanmoins, beaucoup de candidats perdent des points, voire perdent tout simplement pied pendant cette seconde partie. Un bon exposé est desservi par un échange dans lequel le candidat reste évasif, superficiel et ne fait que paraphraser son exposé. Au contraire, des faiblesses décelées pendant l'exposé peuvent être compensées par une capacité à se remettre en question et une bonne réactivité générale.

➤ **Savoir préparer l'épreuve de commentaire**

Se préparer sur le long terme : la palette de connaissances et compétences testée dans cette épreuve est telle qu'elle peut être considérée, au même titre que la leçon, comme un aboutissement des études musicales. Toutes les connaissances et compétences travaillées pour les autres épreuves dès l'admissibilité sont de nouveau exploitées dans cette épreuve. Un lien particulier mérite d'être cultivé avec l'épreuve technique de l'admissibilité : le travail d'audition sera particulièrement efficace si, à l'issue de l'entraînement au relevé, les caractéristiques de l'extrait sont clairement formulées/identifiées, dénommées et contextualisées. Il est en effet essentiel de ne pas se contenter de décrire les éléments entendus, mais de les exploiter et de les mettre en relation les uns avec les autres. Peu de candidats arrivent à véritablement prendre de la hauteur lors de leur présentation. Le seul point sur lequel cette épreuve nécessite une préparation spécifique concerne la méthodologie afin de savoir extraire les éléments en un minimum d'écoutes. Les connaissances stylistiques doivent être structurées en lien avec des aires géographiques et périodes chronologiques clairement délimitées : tout exemple connexe convoqué lors de la présentation ou de l'entretien avec le jury doit pouvoir être contextualisé, sans quoi il n'aura aucune valeur.

Mettre à profit les 30 minutes de préparation : c'est à ce moment précis de l'épreuve que la préparation méthodologique fait toute la différence. Les candidats ont tout intérêt à mettre en place une stratégie dès la première écoute avec pour objectifs immédiats la forme globale et le relevé des premiers éléments saillants de l'extrait. Plusieurs présentations lors de cette session ont mis en évidence un manque d'objectivité dans l'écoute : ainsi, au lieu de partir véritablement de l'œuvre à commenter, certains candidats y ont arbitrairement appliqué une idée préconçue qu'ils ont tenté tant bien que mal d'illustrer par des éléments relevés. On ne saurait que trop, comme chaque année, recommander aux futurs candidats de consulter les rapports de jury, de la dernière session, mais aussi des années précédentes et de prendre la mesure de la diversité des sujets. Ces derniers pourront tout à fait servir d'entraînements lors de la préparation : le titre de l'œuvre et le nom du compositeur ne sont que des éléments de conclusion et non la véritable finalité du commentaire, encore faut-il savoir effectuer les relevés et construire un discours pertinent dans le temps de préparation imparti.

Éléments statistiques

	54 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	1
Moyenne générale /20	7,65
Moyenne des admis /20	9,8
	33 admis

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 précédera votre exposé.

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

<i>Concerto pour flûte à bec et flûte TWV 52 e:1 (3 : Presto)</i>	Georg Philipp Telemann
<i>Sonate pour clavier en si b majeur</i>	Carl Philipp Emanuel Bach
<i>Quatuor pour deux clavecins n° 3</i>	Luigi Boccherini
<i>Les Indes galantes</i>	Jean-Philippe Rameau
<i>Requiem</i>	Jean Richafort
<i>Idoménée</i>	André Campra
<i>Chant provençal</i>	Jules Massenet
<i>Ce jour de l'an</i>	Guillaume Dufay
<i>Quatuor à cordes n° 5</i>	Béla Bartók
<i>Film Dancer in the dark</i>	Björk / Sjon / Von Trier
<i>Requiem</i>	Alfred Schnittke
<i>Symphonie Wq 183/1 (H663) en ré majeur – Presto</i>	Carl Philipp Emanuel Bach
<i>Sonate en fa mineur K 239 L 281</i>	Domenico Scarlatti
<i>Ibéria</i>	Claude Debussy
<i>Requiem</i>	Maurice Duruflé
<i>Chanson à boire</i>	Hector Berlioz
<i>Fugue à la gigue</i>	Johann Sebastian Bach
<i>Gallia (motet-lamentation) : IV : "Jerusalem"</i>	Charles Gounod
<i>My Babe</i>	Otha Turner
<i>Symphonie n° 25 en sol m (K. 183), Menuet</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
<i>Omnes gentes a 16 (In quatro cori)</i>	Giovanni Gabrieli
<i>Griselda</i>	Alessandro Scarlatti
<i>A minor Blues in F</i>	Lee Konitz
<i>Film Le Cinquième Élément</i>	Eric Serra
<i>The Other Side</i>	Anne Paceo
<i>Grandpère té si mon zépol, extrait de l'album "Ker Maron"</i>	Davy Sicard
<i>Choral en ut dièse mineur</i>	Michel Magne
<i>Marco Polo</i>	Loreena McKennitt
<i>Conduit à 3 voix Ave Maris Stella</i>	Anonyme
<i>Sonata a tre op. 1 n° 1 en ré majeur</i>	Tomaso Albinoni
<i>Every tub</i>	Count Basie and his orchestra
<i>North by Northwest (La mort aux troussees) d'Alfred Hitchcock</i>	Bernard Herrmann
<i>Qu'est devenu ce bel œil</i>	Claude Le Jeune
<i>Air in G (After Bach's Orchestral Suite No. 3, BWV 1068)</i>	Gabriela Montero
<i>Como poden per sas culpas</i>	Anonyme / Alphonse X
<i>Quatuor op. XV/2</i>	Henri Gossec
<i>Palimpseste = Sujet 2 MJ</i>	Marc-André Dalbavie
<i>Hungaria</i>	Django Reinhardt (guitariste), André Ekyan (saxophone)
<i>Laboravi Clamans</i>	Jean-Philippe Rameau

