



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

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## **Rapport du jury**

**Concours : Agrégation externe**

**Section : Musique**

**Session 2022**

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

## Sommaire

Sommaire.....	2
Préambule.....	3
<b>Admissibilité .....</b>	<b>5</b>
Dissertation .....	6
Épreuve technique : notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés .....	10
Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures .....	20
<b>Admission .....</b>	<b>29</b>
Épreuve de leçon devant un jury .....	30
Épreuve de direction de chœur .....	37
Épreuve de pratique instrumentale et vocale .....	48
Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée .....	57

## Préambule

Comme depuis plusieurs sessions, l'agrégation externe offrait 30 postes au recrutement en 2022. Si le nombre d'inscrits (188) était proche de celui de la session précédente, le nombre de présents aux épreuves d'admissibilité était en hausse significative (99), soit un taux de pression également en hausse à 3,3 présents par poste. Au terme des épreuves d'admissibilité, le jury déclarait admissibles 49 candidats et c'est sans difficulté qu'il parvenait à pourvoir les 30 postes ouverts, la barre d'admission étant de 9,22/20. En outre, le niveau des candidats comme la présence de deux lauréats de l'agrégation interne 2022 sur la liste des admis permettaient au jury d'inscrire deux candidats sur liste complémentaire.

Session	Postes	Inscrits	Présents	Admis	Postes non pourvus
2012	20	228	90	<b>19</b>	1
2013	30	236	93	<b>15</b>	15
2014	35	221	130	<b>19</b>	16
2015	40	258	138	<b>13</b>	27
2016	40	236	125	<b>25</b>	15
2017	40	209	111	<b>27</b>	13
2018	32	235	121	<b>30</b>	2
2019	30	207	103	<b>30</b>	0
2020	30	188	106	<b>30</b>	0
2021	30	195	86	<b>30</b>	0
2022	30	187	99	<b>30</b>	0

S'agissant de l'épreuve de leçon, la moyenne de 10,4 obtenue par les candidats et candidates admissibles souligne leur bon niveau de préparation sur un sujet qui, pourtant, relevait d'une nouvelle question limitative rentrée au programme pour cette session. Pour nombre de candidats et candidates, la difficulté principale reste cependant méthodologique, les techniques de la dissertation apparaissant parfois fragiles et ne permettant pas de tirer pleinement parti de ses connaissances au bénéfice d'une argumentation logique et convaincante sur une problématique pertinente.

Toujours aussi discriminante, l'épreuve d'écriture a investi toute l'échelle de notation (de 0,72 à 19,91) pour une moyenne des admissibles de 9,55/20. Les attendus de cette épreuve sont absolument sans surprise puisque le style de référence (celui du sujet lui-même et, en conséquence, celui de sa réalisation) est le style classique (Haydn, Mozart, Beethoven). Il faut alors souligner combien il reste surprenant que certains candidats ou candidates semblent mal connaître les caractéristiques de l'écriture de cette période, qu'il s'agisse d'enchaînements harmoniques, de figures d'accompagnement ou encore de jeux entre les lignes instrumentales. Lors de sessions à venir, le style de référence sera toujours le même : les candidates et candidats doivent impérativement écouter, lire, jouer, analyser des œuvres de musique de chambre relevant de cette période pour, à la lecture du sujet, pouvoir immédiatement identifier les éléments typiques et construire leur réalisation en conséquence.

Reposant lors de cette session sur six extraits, l'épreuve de relevé proposait une grande diversité de musiques. Certaines, très simples et monodiques (cf. Vivaldi), permettaient aux candidats et candidates d'engranger facilement quelques premiers points, quand d'autres, plus complexes et polyphoniques, parfois découpées en plusieurs séquences, exigeaient incontestablement des compétences plus solides. Si l'on compare la moyenne des candidats à celle des admissibles (7,37 pour 13,6), on mesure combien cette épreuve est déterminante pour réussir l'admissibilité du concours. Notons également les difficultés persistantes, constatées session après session, pour le relevé d'une partie vocale. Cela a été cette année le cas avec le dernier extrait (*Genoveva*, op. 81, récitatif, Acte 1 : « Könnt ich mit ihnen weiht auch mich », R.

Schumann), certes en allemand et inscrit dans un contexte orchestral assez dense, mais qu'une compétence entraînée pouvait aisément relever.

L'épreuve de leçon, épreuve « marathon » de l'agrégation, donne aux candidats et candidates la possibilité de faire preuve, non seulement de leurs qualités intellectuelles servies par de larges connaissances maîtrisées sur la musique et les arts, mais elle leur permet aussi de manifester leur qualité pour communiquer, expliquer et convaincre. Il s'agit alors, de mobiliser son art oratoire, mais aussi l'espace de la salle et le mouvement dans cet espace, ses expressions, ses gestes, tout comme l'usage pertinent des différents vecteurs de communication qui restent toujours disponibles : voix chantée, piano, écoute de brefs extraits du sujets et projection d'images ou de textes. Ayant une mission de recrutement de professeurs agrégé(e)s qui auront la charge de « transmettre le savoir », le jury reste toujours attentif aux capacités à y parvenir dont témoignent les candidats.

L'épreuve de direction de chœur met à disposition des candidates et candidats un chœur expérimenté et de grande qualité qui, dès lors que les techniques d'apprentissage oral d'une partition sont maîtrisées par le candidat ou la candidate, apprend vite, ce qui permet alors d'investir le travail d'interprétation. Car c'est hélas encore trop souvent que le jury déplore des prestations peinant à dépasser un apprentissage laborieux qui parvient rarement à traiter l'intégralité du sujet. En outre, comme un paravent visant à masquer ses difficultés durant l'épreuve, le candidat parle d'abondance, pour ne dire, au fond, que ce qu'un modèle solide et/ou un geste précis pourraient très bien produire... Dimension essentielle de l'enseignement de la musique au collège ou au lycée, la pratique vocale, de la solidité de l'expression à la direction en passant par les techniques d'apprentissage orale, reste une exigence centrale de l'agrégation externe.

L'épreuve de pratique instrumentale et vocale invite les candidates et candidats à mobiliser diverses compétences (chant, harmonie, accompagnement, improvisation, communication, culture...) autour de la mélodie assez simple qui leur est proposée. Si les qualités vocales sont importantes, les capacités à concevoir et interpréter avec fluidité un accompagnement le sont tout autant. La partie improvisation, pour laquelle ils et elles peuvent utiliser leur propre instrument dès lors qu'ils l'auront apporté, leur permet de témoigner de leur créativité au service de leur intelligence musicale. Avec une moyenne des admis à 11,9, le jury n'a eu aucun mal à classer les candidats et candidates, et ceci d'autant plus que les notes se sont échelonnées de 1 à 19.

Comme en témoigne la liste des œuvres supports de l'épreuve de commentaire, celle-ci embrasse un périmètre esthétique et culturel très large dans l'histoire et la géographie de la création musicale. Les candidats et candidates doivent s'attendre à des sujets très divers qui sont aussi le reflet des facilités d'accès à toutes les musiques dont nous profitons aujourd'hui. Si nul ne peut prétendre tout connaître, cette épreuve peut être d'autant plus sereinement envisagée que le candidat ou la candidate peut aujourd'hui s'appuyer sur l'expérience quotidienne de très nombreuses écoutes, certaines choisies, d'autres aventureuses, guidées par les algorithmes des sites de diffusion, en l'espèce vertueux ! Reste qu'au-delà de cette immense diversité, la musique reste... la musique et son commentaire repose d'abord sur une acuité auditive entraînée et un vocabulaire spécifique maîtrisé. C'est alors que s'ouvre le champ spécifique de cette épreuve, c'est-à-dire un oral qui peut choisir diverses directions, qu'il s'agisse de commenter le langage, l'esthétique, les références et bien d'autres choses. Avec une moyenne de 10,2, les candidats et candidates admissibles ont témoigné de compétences souvent solides en ce domaine, évitant d'être surpris par le sujet donné et trouvant bien souvent des axes de commentaires opportuns.

Concours exigeant dont la préparation suppose du temps et parfois de l'abnégation, l'agrégation externe prend en compte de nombreux aspects qui font, outre les qualités d'un musicien, celles d'un intellectuel cultivé et d'un professeur qui sache, par la qualité de sa communication, convaincre son jeune auditoire.

Alice TACAILLE

Présidente

# Admissibilité

## Dissertation

### *Rappel du texte réglementaire*

- Durée : 6 heures
- Coefficient 1

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

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

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

### **Programme de trois questions publié au B.O. pour la session 2021 du concours**

**Composer "Sur l'air de..." : intertextualité et intermusicalité dans les genres musicaux.** (Question commune à l'agrégation externe et à l'agrégation interne)

En France jusqu'au xx<sup>e</sup> siècle, c'est bien souvent par le filtre de binômes d'opposition (écrit/oral ; citadin/rural...) que se sont définies les musiques savantes occidentales et les musiques populaires (celles du peuple). Ont ainsi été masqués quantité d'espaces transitionnels, de passerelles entre les domaines, les genres musicaux, les groupes sociaux, les espaces géoculturels et temporels.

La composition sur timbres, « Sur l'air de », l'utilisation d'un air connu pour porter de nouvelles paroles déborde volontiers ces limites. Utilisé au Moyen Âge dans le cadre de la centonisation, le principe est largement repris dans les siècles suivants au point de se constituer en genre musical, le vaudeville. Il est aussi d'un usage commun dans les répertoires de cantiques populaires, de Noëls, de théâtres de foire, de sociétés de caveaux voire, plus récemment, dans ceux des élans contestataires, publicitaires, festifs ou encore dans le cadre des musiques actuelles. Les motivations quant à son usage sont diverses : de la reprise d'un air à une époque où la question des droits d'auteur ne se posait pas, à celui d'une démarche didactique dans l'interpellation d'une mémoire collective ; de la volonté de cacher des paroles subversives à la parodie ; de la démarche, intentionnelle ou non, favorisant des rencontres entre les domaines dits savants ou populaires.

Si les publications témoignant de l'usage de ce genre sont innombrables (recueils de chansons, de cantiques, de Noëls, théâtres de foire, sociétés de Caveaux, feuilles volantes...), le genre ne retient, pour autant, que peu l'intérêt aussi bien dans la reconnaissance de l'acte compositionnel que dans la mise en valeur des répertoires qui lui sont propres. Les principes qui régissent la composition sur timbres peuvent être interrogés au regard de cette notion d'impossible frontière et/ou de frontières inventées. Il s'agira alors de se centrer sur les spécificités de ce genre et, par l'étude des répertoires qui lui sont propres, d'en dégager les enjeux et les conséquences dans ce positionnement à la charnière des musiques savantes et populaires.

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

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

### **Woodstock : les musiques populaires à l'heure de la contre-culture. (Nouvelle question)**

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

### **Sujet de la session 2022**

« On suit l'histoire du rock parallèlement à certains événements du xx<sup>e</sup> siècle. Le rock en serait en effet – c'est le présupposé de base – une manifestation exemplaire, parce que finalement il s'explique forcément par des facteurs sociaux. À tel point que la majeure partie de ce qui s'écrit à son sujet consiste en un parallèle entre des événements musicaux et des événements sociaux et politiques ; un parallèle dans lequel un rapport causal sous-jacent est suggéré, mais sans jamais être vraiment justifié. Par exemple, on parle de Jimi Hendrix, et (hop !) vient l'évocation de la Guerre du Vietnam, suivie d'une image du dieu de la guitare électrique « revisitant » l'hymne américain, devant une foule de hippies, lors du Festival de Woodstock. Pour certains, ce serait évidemment que le rock est une réaction sociale au monde politique et social. Expliquer la culture rock revient à comprendre comment les acteurs du monde du rock produisent des œuvres en tant que réactions à des facteurs sociaux, composant ainsi une « culture rock ». C'est cette thèse que je rejette, au profit d'une conception ontologique : le rock est avant tout la musique dans laquelle s'est modifié le statut ontologique de l'œuvre musicale. L'enregistrement en est venu alors à constituer l'œuvre musicale. »

Roger Pouivet, *Philosophie du rock*, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, p. 192.

En vous appuyant sur les propos de Roger Pouivet rapportés ci-dessus, vous vous interrogerez sur ce qui constitue la « culture rock » et la manière dont les différentes générations des années soixante à nos jours en ont révélé les contradictions.

### **Rapport**

Les éléments ci-dessous complètent les observations des rapports précédents dont la lecture est toujours vivement recommandée.

La dissertation est le seul exercice où le jury peut juger l'expression écrite, le niveau de langue, la solidité de la formation, la culture et l'ouverture d'esprit d'un futur enseignant agrégé. Il faut donc s'assurer que ces qualités soient suffisamment attestées.

Une dissertation est avant tout un texte destiné à être lu : outre la maîtrise de la langue écrite et une orthographe et une syntaxe maîtrisées (compétences majeures pour toute responsabilité d'enseignement), une graphie de qualité contribue à la facilité de lecture et permet une juste appréciation des propos rédigés sans la contrainte d'un déchiffrement laborieux.

### ✓ Comprendre le sujet

Les candidats ne parviennent pas toujours à comprendre le sens du texte qui leur est proposé : il est primordial de consacrer un temps suffisant à la lecture et la relecture du sujet, jusqu'à réussir à s'en imprégner et à comprendre le point de vue de l'auteur. C'est une condition nécessaire pour éviter de prêter à l'auteur des pensées qu'il n'a pas, voire de s'enfermer dans des contresens et/ou dans la projection de ses propres idées sur celles de l'auteur. Un grand nombre de candidats a ainsi interprété la citation de Pouivet comme un rejet du lien entre rock et contexte politique, alors qu'il s'agissait pour lui de montrer qu'on pouvait *aussi* analyser le rock en tant que nouveau phénomène musical, notamment à travers l'enregistrement qui remettait en cause son statut ontologique.

### ✓ Elaborer une problématique en lien avec le sujet

Une fois comprise, la citation doit susciter un ensemble de questions : les candidates et candidats doivent s'appuyer sur la citation proposée pour élaborer une problématique qui en découle logiquement, permettant de porter un propos pertinent et singulier ; le jury ne doit pas avoir l'impression que la problématique n'est qu'un moyen pour le candidat d'exposer le contenu d'un cours de préparation à l'agrégation. Le jury a trop souvent été confronté à une histoire du rock exposée de manière chronologique plutôt qu'à une problématique découlant du texte de R. Pouivet. Si la citation recoupe les savoirs acquis pendant l'année de préparation, le jury a constaté que nombre de candidats a cherché à restituer leurs connaissances acquises, sans réfléchir à la question posée par le sujet, certains pouvant même s'égarer dans un débat idéologique dépassé ou dans des essais malheureux pour définir le rock et la culture rock, sans distinguer l'un et de l'autre.

C'est le sujet qui prime et il convient de choisir parmi ses connaissances celles qui sont pertinentes, sans se priver de faire référence à d'autres éléments culturels jugés opportuns par rapport au texte proposé. Le jury doit pouvoir apprécier une réflexion personnelle sur la citation, nourrie par les connaissances des candidates et candidats.

### ✓ Une argumentation logique

Si les candidates et candidats sont généralement bien formés, ils et elles perdent souvent de vue l'aspect formel et normé de l'exercice. Une fois la problématique dégagée, un plan cohérent pour la traiter doit en effet être annoncé : il faut évidemment éviter la restitution de plans préétablis, la citation d'exemples plaqués ou encore l'avalanche de connaissances sans lien étroit avec le sujet et sa problématique.

Un plan doit aussi être suivi jusqu'au bout : trop de candidats semblent pris par le temps et ne parviennent pas à la troisième partie qu'ils ont annoncée.

Le lecteur membre du jury doit aussi et surtout comprendre la structure et la logique de l'argumentation, or il peine parfois à comprendre quelle partie il lit. Pour cela il peut être utile de souligner les articulations de la réflexion et leur enchaînement, en résumant par exemple, à la fin d'une partie, l'idée qui vient d'être développée avant d'annoncer celle de la partie suivante.

L'argumentation doit enfin être étayée par des connaissances solides, un des enjeux de la dissertation consistant à pouvoir le montrer. Il faut citer des œuvres précises et situées dans le temps, évoquer musiciens, penseurs, artistes, situés dans des contextes historiques, sociaux, artistiques et esthétiques précis. Très peu de candidats ont cité les études sur le rock évoquées par R. Pouivet - qui se contentent d'après lui de mettre en parallèle les musiques avec leur contexte socio-politique -, ce qui aurait montré qu'ils ont lu sur la question au programme et leur aurait permis de discuter l'argument avancé par R. Pouivet.

Ainsi, dans cette citation, Pouivet s'inscrit clairement dans la lignée de ces philosophes américains qui ont travaillé sur le rock dès le milieu des années 1990 en privilégiant l'ontologie sur l'esthétique (Theodore Gracyk en 1996, Andrew Fisher, etc.). Pour dire les choses rapidement, ce qui distingue selon eux le rock des autres musiques (y



compris populaires, y compris même, selon Gracyk, du rock 'n' roll) est ce rapport à l'enregistrement qui fait de l'enregistrement l'« œuvre elle-même » – une idée qui a inspiré à Andrew Fisher la formule d'« enregistrement constructif » en 1998, à laquelle on pourrait opposer la formule d'« enregistrement figuratif » (cf. Virgil Moorefield), c'est-à-dire d'enregistrement envisagé comme une « photographie sonore ».

Un moyen d'articuler ces questions avec la question plus générale « Woodstock » aurait pu être de se référer au musicologue britannique Allan Moore, qui observe qu'il n'existe de son Woodstock autre que celui auquel nous fait croire le succès du triple album qui a été tiré du festival. En ce sens, il serait absurde de nier que la programmation du festival reflète l'évolution des musiques populaires anglo-américaines sous l'influence de la contre-culture. Pour autant, au-delà des contradictions inhérentes à cette dernière (comme l'écrit Michael Lydon, « Depuis le début, le rock était, par essence, commercial. Il n'a jamais été une forme d'art qui se trouvait faire de l'argent ou une entreprise commerciale susceptible de devenir un art : son art et son commerce étaient indissociables »), c'est bien l'enregistrement qui nous conduit à voir dans ce « point culminant dans la contre-culture des années 1960 » un artefact de la « culture rock ».

On le voit donc, les références musicales doivent aussi être pertinentes par rapport à la problématique annoncée, et ...se démarquer de celles qui figurent dans les supports de formation : c'est alors un indice que les candidates et candidats ont une culture personnelle qui se fraie un chemin à travers la contrainte du sujet pour parvenir à convaincre le jury. Or, ce sont les mêmes références que l'on retrouve dans la plupart des copies.

C'est ainsi à la quantité et la qualité des exemples qu'il faut penser, non pas en préparant des artefacts d'avance, mais en recherchant la pertinence par rapport au sujet. On l'aura compris, un exemple musical et une citation sont inutiles s'ils ne sont pas au service d'une argumentation correctement conduite. Pour cela il convient d'analyser les exemples musicaux en profondeur (une simple allusion suffisant rarement), et de ne pas craindre d'aborder la question du matériau musical (la question de l'enregistrement, au cœur du sujet, y invitait de façon explicite). Or, certains candidats, certaines candidates plaquent des exemples sans rapport avec le sujet, au détriment de la crédibilité du devoir. Le jury est immédiatement sensible à cette attitude qui, compréhensible dans un contexte d'anxiété liée au concours, doit absolument être anticipée durant l'année de préparation afin de l'éviter le jour de l'épreuve.

Pour finir, la dissertation doit intéresser le lecteur par des réflexions personnelles, exposées avec clarté et argumentation logique, nourries par des exemples précis et pertinents par rapport au sujet proposé ; alimentée par une solide réflexion préalable sur le sujet lui-même, elle pourra ainsi emporter l'adhésion du correcteur.

## Éléments statistiques

	101 candidats notés
<b>Note la plus haute /20</b>	<b>17,49</b>
<b>Note la plus basse /20</b>	<b>0,57</b>
<b>Moyenne générale /20</b>	<b>8,29</b>
<b>Moyenne des admissibles /20</b>	<b>10,4</b>
	49 admissibles

## Épreuve technique : notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés

### *Rappel du texte réglementaire*

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

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

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

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

## Sujet de la session 2022

**1<sup>er</sup> extrait** : il s'agissait d'un extrait du *Concerto per la Solennità di S. Lorenzo*, RV 556 : « II. Largo e cantabile », d'Antonio Vivaldi.

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 en hauteurs réelles l'unique partie mélodique

Viol: Solo Largo e cantabile

Viol: Solo

Clavini Solo Allegro con

Viola Solo Allegro con

Viol: Solo Allegro con

Tutti il Basso

**2<sup>e</sup> extrait** : il s'agissait d'un extrait du *Quatuor à cordes op. 1 n° 1*, « Largo 2 » de Hyacinthe Jadin.

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 basse et son chiffrage.

The image shows a musical score for a string quartet, measures 1 through 19. The score is for Violin I, Violin II, Alto, and Violoncelle. It is in 3/4 time, key of B-flat major. The tempo is Largo. Dynamics include p (piano) and rfz (riforma). The score is divided into two systems. The first system contains measures 1-9, and the second system contains measures 10-19. The tempo changes from Largo to Allegro non troppo at measure 10. The key signature changes from B-flat major to B major at measure 10. The dynamics are p (piano) and rfz (riforma).

3<sup>e</sup> extrait : il s'agissait d'un extrait de la *Sonatine pour flûte et clarinette* d'André Jolivet.

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 en hauteurs réelles les deux lignes mélodiques (flûte traversière et clarinette).

ANDRÉ JOLIVET  
(1961)

Andantino  $\text{♩} = 80$

Flûte  
Clarinettes en Sib

*pp*

**1**

**2**

*meno pp* *p* *mf* *pp* *p*

**3**

*mf* *p*

**4**

*pp*



4<sup>e</sup> extrait : il s'agissait d'un extrait des *Slavonic Dances, Op. 72, B. 145: No. 2, « Dumka. Allegretto grazioso »* dans un arrangement par T. Escaich et R. Galliano.

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 d'accordéon et la basse de l'orgue.

The image displays a musical score for the piece "Dumka" from the Slavonic Dances, Op. 72, No. 2, by Franz Liszt, arranged by T. Escaich and R. Galliano. The score is written for piano and organ. It is divided into three systems of music. The first system is marked "Allegretto grazioso" and "molto espressivo". The piano part features a melodic line with triplets and slurs, while the organ part provides a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The second system continues the piece, with dynamics ranging from piano (p) to fortissimo (ffz) and a "dim." (diminuendo) section. The third system is marked "a tempo" and includes a "rit." (ritardando) section. The piano part has a melodic line with slurs and dynamics from p to ffz. The organ part provides a rhythmic accompaniment with slurs and dynamics from p to ffz. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

5<sup>e</sup> extrait : il s'agissait d'un extrait de *La strada* de Renaud Garcia-Fons

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 en hauteurs réelles les parties d'accordéon, de clarinette et de basse.

The image displays two systems of musical notation for three instruments: accordion, clarinet, and bass. The first system consists of three staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur over the first six measures. The middle staff (treble clef) contains a line of notes, mostly quarter notes. The bottom staff (bass clef) contains a line of notes, mostly quarter notes. The second system also consists of three staves. The top staff (treble clef) contains a melodic line with a long slur over the first six measures, followed by a more complex rhythmic pattern. The middle staff (treble clef) contains a line of notes, mostly quarter notes. The bottom staff (bass clef) contains a line of notes, mostly quarter notes. The notation includes various note values, rests, and slurs.

6<sup>e</sup> extrait : il s'agissait d'un extrait de *Genoveva*, Acte 1 « Könnt' ich mit ihnen »

Il sera diffusé 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 ligne mélodique de la partie vocale.

38

N<sup>o</sup> 2. Recitativ und Arie.

Die Viertel wie vorher.

Flöten.  
Hoboen.  
Clarinetten in B.  
Fagotte.  
Hörner I. II. in F.  
Trompeten in C.  
Violine I.  
Violine II.  
Bratsche.  
SOLO.  
Violoncell.  
Contrabass.

Die Viertel wie vorher.

ih-nen! Weih' auch mich des heil' gen Man-nens Se-genussprach! Wer doch wie sie in blut- ger Feldschlacht könn- te  
werben um Ruhm, den Tod der Eh- re sterben! Ein An- deres ist mir be- schieden... Ruh... Still sein!...

R. S. 81.



## Rapport

Le format de l'épreuve technique étant similaire à ceux des sessions précédentes et les constats du jury sensiblement identiques, nous ne pouvons qu'encourager les candidats à une lecture attentive des rapports des années 2020 et 2021, où de nombreux conseils, toujours d'actualité, leur ont été prodigués.

L'épreuve de la session 2022 proposait des extraits variés stylistiquement. Les niveaux de difficulté en termes de mélodies, de rythmes, de contrepoint et d'harmonies étaient très contrastés. Chaque candidat face à ces différents paramètres a manifesté plus ou moins d'aisance. Pourtant, durant cette épreuve, il faut s'efforcer de témoigner de leur maîtrise. Le concours de l'agrégation recrute des professeurs qui, au cours de leur carrière, doivent être en capacité d'user de compétences techniques larges afin de répondre aisément aux confrontations de différents extraits issus de l'histoire de la musique européenne ou d'autres aires culturelles.

Les extraits de la session 2022 ne comportaient pas de musique atonale ou non tempérée ni de rythmiques asymétriques qui sont pourtant courantes aujourd'hui dans les répertoires. Ainsi, il tenait simplement aux candidats de mettre en œuvre des méthodes strictes pour parvenir à dresser un relevé témoignant de l'extrait entendu. Les descriptions suivantes proposent des clefs de compréhension qui ont présidé aux choix des extraits ainsi que des éléments nécessaires à une bonne préparation de cette épreuve technique.

### 1. *Concerto per la Solennità di S. Lorenzo*, RV 556 : II. Largo e cantabile, A. Vivaldi

Ce premier extrait musical offrait aux candidates et candidats un démarrage d'épreuve tout en douceur, ne proposant aucune difficulté majeure, tant du point de vue du nombre d'écoutes confortable (six diffusions), de ses dimensions (il n'excédait pas 30 secondes) que de son contenu : dans un tempo lent, le discours monodique explorait un cheminement clair, sans modulations, dont il fallait saisir la cohérence harmonique jusqu'à l'enchaînement cadenciel parfait.

De nombreuses copies ont témoigné d'une écoute et d'une prise de notes rigoureuses, tandis que d'autres révèlent des faiblesses étonnantes pour un niveau d'exigence du concours de l'agrégation : les confusions intervalliques dans la partie centrale de l'extrait avec ses sauts de sixtes descendants et les décalages métriques dus à l'anacrouse non perçue figurent parmi les principales difficultés rencontrées dans les plus faibles copies. Outre la prise de note à la volée requérant un entraînement constant durant la préparation au concours, l'écoute active des pièces monodiques de l'époque baroque (pensons aux célèbres suites pour violoncelle seul de Bach !) devrait aider à développer l'oreille tonale des candidates et candidats : ce ne sont pas des mélodies libres de contraintes, au contraire, elles sont régies par des liens harmoniques et contrapuntiques indispensables à la compréhension de ce matériau musical.

### 2. *Quatuor à cordes op. 1 n° 1*, Hyacinthe Jadin

Ce largo présentait une écriture de type choral. Après un bref énoncé menant le premier degré vers sa dominante, le discours musical, en plusieurs incises successives, évoluait du ton principal mineur vers son relatif majeur, sa dominante et sa sous-dominante. Enfin les quatre dernières mesures consistaient à retarder la résolution de la dominante vers sa tonique à la faveur d'une cadence parfaite. Outre l'identification de ces fonctions harmoniques essentielles au déroulement d'un discours tonal, la nature des accords ne devait poser aucun problème : presque exclusivement constitué de triades à l'état fondamental, cet extrait musical permettait, à l'instar de la pièce de Vivaldi, une mise en confiance des candidats.

### 3. *Sonatine pour flûte et clarinette*, Andantino, A. Jolivet, 1961.

Le langage musical et la contrainte d'une notation de deux parties expliquaient le degré accru d'exigence requis pour cet exercice. Ici, plutôt que de rechercher un mode, difficilement reconnaissable dans les conditions du concours, il s'agissait de maîtriser les intervalles de seconde et de tierce, tour à tour mineures, majeures, diminuées ou augmentées, dans un discours usant de tournures non éloignées du chromatisme retourné, autour de la note polaire *mi*. C'est elle qui assurait ainsi le repère à partir duquel s'élaborait et vers lequel convergeait le matériau mélodique.

Ce type de conduite intervallique complexe implique une notation rapide des altérations : là encore, un entraînement rigoureux et régulier doit être engagé afin de surmonter la transcription de tels passages musicaux. À ce propos, le jury se sera étonné de la lecture de copies vierges de toute altération, dans un bel et paisible univers diatonique... L'identification de quelques motifs itératifs distribués tour à tour à la flûte et à la clarinette aurait permis une plus grande réussite. Concernant l'organisation des durées et du cadre métrique, il semble évident que plusieurs propositions pouvaient être acceptées, tant qu'elles étaient justifiées par un souci de cohérence en général, et d'exigence dans l'articulation des deux plans en particulier.

#### 4. *Dances slaves*, Op. 72, B. 145: n° 2, *Dumka. Allegretto grazioso* (Esaich - Galliano)

Cet extrait souple rythmiquement imposait au même titre que l'extrait 2 une perception harmonique accrue dans un langage tonal autour de degrés identifiables. Le thème constitué en broderie quasi systématique ne présentait pas de difficulté particulière.

#### 5. *La strada*, lento, par Renaud Garcia-Fons :

Cet extrait était constitué de trois voix bien différentes du point de vue du timbre dans un tempo lento et d'une mesure très perceptible. Construit sur un rythme harmonique et des degrés principaux, il était aisé d'isoler une puis deux lignes mélodiques après avoir soigneusement repéré la basse et les principaux appuis rythmiques.

Pour finaliser le relevé, les candidats et candidates sont tenus de vérifier la cohérence de la superposition des voix. Il était pertinent de se concentrer dans un cas comme celui-ci sur la modalité de cet extrait.

#### 6- *Genoveva*, op. 81, récitatif, acte 1 : « Könnt ich mit ihnen weiht auch mich », R. Schumann

Un air de ténor en langue allemande soutenu par un orchestre assez riche imposait des qualités rythmiques et mélodiques très fines : intervalles disjoints, phrases musicales heurtées. Difficile à relever, cet air ne permettait pas une maîtrise approximative des techniques évaluées pendant cette épreuve.

Malgré les difficultés conjuguées dans cet extrait, le style romantique renvoie à la préparation de l'épreuve d'écriture. Menées conjointement à l'épreuve technique, elle permet de progresser dans la connaissance du langage harmonique pour éviter, par exemple, des incohérences tonales, des choix d'armure aléatoires et des altérations inadaptées, plus que « accidentelles ».

La maîtrise des emprunts, accords diminués, +4 et du respect de l'armure sont évidemment de mise. Le rythme harmonique y était très resserré. Analyser différentes pièces du répertoire romantique doit permettre au candidat de se préparer. Depuis plusieurs années, il est regrettable de constater que le relevé d'un récitatif comme celui-ci donne lieu à des transcriptions très éloignées de la réalité. La pratique de la lecture chantée de récitatifs et d'airs du répertoire sont indissociables d'une bonne préparation.

L'analyse des exemples cités montre bien les attendus de cette épreuve qui à la fois passe très vite et qui en même temps implique une concentration intense du candidat pendant la durée totale de l'épreuve. Malgré tout, la lecture du sujet et la première écoute doivent rapidement évacuer les contraintes et mettre en valeur la nature de chaque extrait. Il faut donc convoquer les critères qui sont précisément évalués telles que la maîtrise des mouvements mélodiques, des transcriptions rythmiques, des harmonies fonctionnelles mais aussi mobiliser une analyse auditive permettant une plus grande efficacité dans la réalisation des travaux (entendre les phrases musicales, les carrures, les articulations et comprendre les attributs stylistiques de chacun).

Certaines copies montrent un soin particulier et une sensibilité au caractère, aux nuances et aux indications de phrasés. Cette posture est louable et définit grandement les caractéristiques d'un extrait sonore. Nous ne pouvons qu'encourager les candidates et candidats dans cette voie. Cette volonté de rendre par la trace écrite l'organisation sonore doit aussi être portée par un soin évident et nécessaire à la graphie, à la place des barres de mesure. Il n'est pas possible d'envisager un relevé tel le manuscrit de grands compositeurs qui, emportés

par la nécessité de répondre à leur soif de composition, proposent parfois des travaux quasi illisibles.

Pour conclure, voici quelques réflexes fondamentaux permettant d'optimiser le temps disponible pour chaque relevé. Avant de commencer, préparer sa copie en mettant des pulsations qui aident à organiser les éléments. Lors de l'ultime relecture, vérifier le bon placement des barres de mesure pour que le chiffrage de la mesure soit respecté, vérifier que l'armure ait été reportée sur chaque portée afin de contrôler les altérations accidentelles, vérifier la superposition des voix. Pour les candidats les plus faibles, mieux vaut saisir l'essentiel sur l'intégralité de l'extrait que de tenter en vain de peaufiner une mesure. Le plus important pour le correcteur n'est-il pas de reconnaître dans sa globalité, l'extrait qui a été donné à relever ?

Ces réflexes fondamentaux ne s'acquièrent que sur du long terme et doivent bien évidemment faire partie d'une formation entamée bien en amont du concours de l'agrégation. L'objectif de cette épreuve est bien de communiquer au jury un contenu codifié et structurant dans le but de prétendre à une mission de professeur agrégé.

### Éléments statistiques

	99 candidats notés
<b>Note la plus haute /20</b>	<b>18,99</b>
<b>Note la plus basse /20</b>	<b>0,01</b>
<b>Moyenne générale /20</b>	<b>7,37</b>
<b>Moyenne des admissibles /20</b>	<b>13,6</b>
	49 admissibles

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

### Rappel du texte réglementaire

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

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

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

### Sujet de la session 2022

The image displays a musical score for a Violin and Piano arrangement. The score is divided into four systems, each containing a Violin (Vln.) part and a Piano (Pia.) part. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The tempo and mood are indicated as "Adagio doloroso".

**System 1 (Measures 1-5):** The Violin part begins with a melodic line starting on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano part is currently blank. Performance markings include "molto espressivo" and a piano dynamic (*p*).

**System 2 (Measures 6-9):** The Violin part continues with a melodic line, including a half note D5 and a quarter note E5. The piano part remains blank.

**System 3 (Measures 10-13):** The Violin part features a melodic line with a half note F5 and a quarter note G5. The piano part is still blank. A mezzo-forte dynamic (*mf*) is marked.

**System 4 (Measures 14-17):** The Violin part concludes with a melodic line, including a half note A5 and a quarter note B5. The piano part now contains a simple accompaniment of quarter notes in the right hand and half notes in the left hand.

18

Vln.

Pia.

*f*

*mf*

21

Vln.

Pia.

24

Vln.

Pia.

*f*

26

Vln.

Pia.

*pp*

29

Vln.

Pia.

*f*

32

Vln.

Pia.

*mf*

## Rapport

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

Pour cette session, le sujet proposait un texte pour violon et piano d'une trentaine de mesures dans l'esprit de Mozart et abordait un certain nombre de difficultés techniques et musicales qui ont permis de discriminer les candidats sur la quasi-totalité de l'échelle de notation. Nous notons, cette année encore, une grande disparité de niveau. Quelques candidats ont su produire d'excellentes copies dans lesquelles la solidité de leur savoir-faire technique était au service d'une belle musicalité. D'autres copies, en revanche, n'ont pas su répondre aux attendus de l'épreuve et ont témoigné de grandes fragilités et d'une impréparation prégnante. Soulignons tout de même que pour une majorité de candidats, les principaux idiomes du style classique étaient connus même s'ils restaient parfois employés maladroitement.

### ✓ **Éléments de correction et conseils méthodologiques**

D'une durée totale de six heures, cette épreuve est au croisement d'un certain nombre de compétences que doit maîtriser le candidat ou la candidate à ce niveau de recrutement : une solide oreille intérieure, une connaissance harmonique approfondie du style classique, un esprit analytique, une maîtrise de l'écriture instrumentale et notamment du piano. À la lecture de certaines copies défailtantes, il semble utile de préciser que ces compétences ne s'acquièrent pas simplement l'année de préparation du concours, mais se développent tout au long de la formation initiale par une pratique musicale avérée (lecture de partitions, déchiffrage et harmonisation au piano, écoute des œuvres, fréquentation des salles de concert etc.) et un entraînement régulier aux exercices d'écriture.

Le sujet de la session 2022 proposait un texte dans le style de Mozart et prenait pour modèle l'air de déploration de Pamina « Ach, ich fühl's » extrait de *La Flûte enchantée*.

Le jury rappelle ici, à travers quelques éléments de correction, les principaux conseils méthodologiques et stylistiques liés aux exigences de cette épreuve dont la prise en compte permettra aux futurs candidates et candidats d'être plus efficaces dans leur préparation.

La lecture du sujet et son analyse rigoureuse sont déterminantes et permettent d'avoir des bases solides pour l'harmonisation et la réalisation. Il paraît en effet important de ne pas se jeter à corps perdu dans la réalisation instrumentale du texte sans avoir fait en amont le travail de lecture, d'analyse et d'harmonisation.

### ✓ **La lecture du sujet et son analyse**

Une lecture pertinente du sujet nécessite une oreille intérieure développée, basée sur une connaissance parfaite des intervalles et une prise en compte des altérations accidentelles. Suivre l'indication de tempo proposée (*adagio doloroso*) dans le travail de lecture préparatoire du sujet aidera grandement par la suite à trouver le bon rythme harmonique et donnera des pistes quant à la réalisation instrumentale.

Plusieurs éléments sont à repérer immédiatement : le caractère général, la tonalité principale et plus globalement le plan tonal, les cadences, la forme globale, la différenciation entre éléments thématiques et éléments d'accompagnement, un éventuel retour du thème principal. D'autres points s'éclairciront après un travail plus approfondi de la partition comme l'analyse des notes réelles (notes à harmoniser) et des notes étrangères ou encore les possibles dialogues instrumentaux.

Le texte de cette année présentait un plan tonal assez clair : une tonalité principale de *sol* mineur, un emprunt en *do* mineur mes. 5/6, une modulation en Sib majeur à partir de la mesure 9, une autre en *do* mineur à la mesure 21, et un retour à la tonalité principale à la mesure 24 par le biais d'un accord de V/V.

Les cadences sont à repérer et à analyser très rapidement car, de par leur fonction de ponctuation du discours musical, elles permettent de délimiter les phrases et renseignent donc sur la forme globale du texte. Mélodiquement, elles se distinguent assez souvent par des désinences et permettent d'introduire une nouvelle idée mélodique. Ce texte proposait à la fois des demi-cadences (mes. 8, 12, 25) et des cadences parfaites

(mes. 19/20, 32/33). À la lecture des copies, le jury a pu constater que de trop nombreux candidates et candidats ne maîtrisaient pas l'enchaînement harmonique de ces deux types de cadences, qui sont pourtant des marqueurs importants du style classique. Rappelons toutefois que la plupart du temps l'accord de 7 est préparé par le 6 et + 4 s'enchaîne à un +7 se résolvant sur un accord 5 de tonique (cf. enchaînement harmonique mes. 19/20).

Le candidat ou la candidate doit ensuite être très attentif aux motifs proposés dans le texte. En effet, ces derniers n'ont pas forcément le même « poids » mélodique, certains pouvant être des pistes pour des formules d'accompagnement dont on pourra aisément se resservir dans la réalisation instrumentale. Le motif en bariolages qui apparaît à partir de la mesure 26 en est un exemple flagrant. Apparenté très clairement à une formule d'accompagnement du style classique, ce motif, s'il a été correctement analysé, sera réinvesti à bon escient par le candidat dans d'autres sections.

Autre point de vigilance, le retour du thème principal qui se fait à la mesure 26, après une demi-cadence en *sol* mineur qui marque un point important de la compréhension de la structure générale du texte. Ce retour du thème se fait cette fois-ci au piano, le violon ayant quant à lui un rôle clairement accompagnant, comme nous l'avons expliqué dans le paragraphe précédent. Le jury a été attentif à la bonne perception de ce retour thématique et a particulièrement apprécié certaines copies proposant un retour varié du thème.

Enfin, une attention soutenue sera portée à l'analyse de la ligne mélodique afin de discerner les notes réelles des notes étrangères. Le jury a constaté de grosses lacunes chez certains candidats sur ce point précis. Or, être capable d'un tel discernement est la base d'une harmonisation réussie et montre au correcteur le degré d'aptitude analytique et de maîtrise du style proposé. Dans ce texte, les appoggiatures étaient nombreuses et participaient au caractère expressif de l'ensemble. Nous reviendrons dans la partie suivante sur la manière dont on peut les appréhender sur le plan harmonique.

#### ✓ **L'harmonisation et la réalisation instrumentale**

L'étape suivante sur laquelle le candidat ou la candidate devra passer du temps est l'harmonisation. Nous laisserons le soin au lecteur de lire la proposition de corrigé pour avoir des pistes détaillées sur cette étape et celle de la réalisation.

Rappelons ici seulement quelques jalons harmoniques importants qui ont permis au jury de discriminer les copies lors de la correction. Le texte proposait quelques « figures » harmoniques spécifiques au style classique, qu'il est important de maîtriser lorsqu'on passe ce concours.

- L'accord de sixte napolitaine : La ligne mélodique sous-entendait clairement à la mesure 7 un accord de sixte napolitaine (II<sup>e</sup> degré abaissé sous forme de sixte), enchaînant sur une demi-cadence à la mesure suivante.
- L'accord de sixte augmentée : cet accord se situe sur le 2<sup>e</sup> temps de la mesure 24 et enchaîne lui aussi sur une demi-cadence.

D'autres éléments harmoniques sont à souligner dans ce texte :

- Les renversements d'accords (qui ont souvent fait défaut dans certaines copies) comme le +4 mes. 5 et également mes. 30,
- Les 7<sup>e</sup> diminuées se trouvant aussi bien employées au sein d'une phrase (mes. 21 1<sup>er</sup> temps, mes. 22 2<sup>e</sup> temps) que pour marquer l'apogée dramatique du texte sur le 2<sup>e</sup> temps de la mesure 31. En effet, les indications musicales (*crescendo* menant à un F, point d'orgue) mettaient sur la piste de l'utilisation d'un accord de tension, en l'occurrence un accord de 7<sup>e</sup> diminuée. De nombreux candidats n'ont pas tenu compte de ces indications et ont proposé une harmonie qui n'était absolument pas en adéquation avec le caractère dramatique de ce passage.
- Les V/V, trop souvent méconnus des candidats : dernière croche de la mesure 11, 1<sup>er</sup> temps de la mesure 24, 2<sup>e</sup> temps de la mesure 31. Notons que dans les trois exemples proposés, ces accords V/V sont donnés sous la forme d'une 7<sup>e</sup> diminuée.



L'étape d'harmonisation pose aussi la question de la perception du rythme harmonique, c'est-à-dire de la fréquence des changements d'accords. C'est un point qui peut paraître parfois un peu délicat et qu'il ne faut surtout pas négliger sous peine de proposer des progressions harmoniques hors-style, ou une harmonisation incorrecte de la ligne mélodique. Ce texte propose globalement un rythme harmonique à la noire pointée ou à la mesure mais en aucun cas à la croche comme le jury a pu le lire dans certaines copies. Certains candidats se sont obstinés à harmoniser chaque appoggiatura, provoquant ainsi des lourdeurs inappropriées et un contresens au niveau stylistique.

Pour faire écho au point abordé plus haut sur les notes étrangères, rappelons quelques points-clés sur la façon de prendre en compte les appoggiatures lors de l'harmonisation. En premier lieu, toujours se souvenir que celles-ci se résolvent conjointement soit par mouvement ascendant soit par mouvement descendant. Penser également que la note de résolution ne doit pas être présente dans l'accord lorsqu'on entend l'appoggiature. Enfin, se rappeler du sens de cette note étrangère, qui vient du verbe *appoggiare* qui signifie « appuyer », et de sa dimension expressive ; les accords se trouvant sur l'appoggiature génèrent une dissonance, créant une tension expressive, se résolvant ensuite sur une consonance. À titre d'exemple, mentionnons le *sol* de la mesure 2, appoggiature du *fa#* : l'harmonisation de cette mesure (une dominante de *sol* mineur) prend bien en compte la teneur expressive du *sol* en proposant une dissonance entre la basse et l'appoggiature à distance de 7<sup>e</sup> qui se résout sur la sixte (*fa#*) sur le temps suivant.

L'accord de +7, très fréquemment employé dans les cadences de style classique, est un accord appoggiature. En effet, cet accord, qui suit celui de 7<sup>e</sup> de dominante, présente la basse de la résolution de tonique et un maintien de l'harmonie de dominante, créant une dissonance appelée à se résoudre dans l'accord suivant, généralement un accord de tonique. Nous trouvons cet accord aux mesures 20 et 33 par exemple.

Le travail d'harmonisation est sans doute l'une des étapes les plus longues de cette épreuve ; la rigueur et une maîtrise des enchaînements harmoniques idiomatiques du style classique sont indispensables pour le mener à bien. Il est important de vérifier la cohérence tonale des enchaînements harmoniques, et à ne surtout pas hésiter à indiquer chiffrages et degrés.

L'étape suivante consiste à la réalisation instrumentale du texte. Ce point a permis de distinguer les copies, notamment entre celles qui proposaient une harmonisation correcte mais qui faisaient preuve de peu de savoir-faire dans l'écriture instrumentale et celles qui au contraire ont manifestement montré de très belles qualités dans ce domaine.

En premier lieu, il convient de partir des éléments que propose le texte (motifs, indications de caractère, formules d'accompagnement) et de se les approprier. La formule en bariolages de la mesure 26 a été investie par de nombreux candidats et candidates, et ce dès le début du texte, en l'employant comme formule d'accompagnement au piano. D'autres formules d'accompagnement étaient possibles comme une écriture en accords sur un rythme trochaïque (longue-brève) ou encore une écriture en accords brisés (*cf.* proposition de corrigé).

Cette épreuve est également le lieu où la créativité musicale du candidat ou de la candidate est mise à l'honneur. Par l'invention de certains contrechants notamment, le retour varié du thème ou encore les dialogues entre les deux instruments qui étaient suggérés dans le texte entre les mesures 13 et 17.

Plusieurs copies se sont distinguées par une belle inventivité mélodique et ont proposé des contrechants, conduits et imitations de motifs réussis. Par ailleurs le jury a aussi été sensible aux précisions musicales que sont l'articulation (lié, piqué, accent, etc.) et les nuances, autant d'éléments qui montrent la culture, le soin et le savoir-faire du futur enseignant.

Néanmoins, l'écriture instrumentale reste encore pour certains assez problématique. Le jury a relevé à plusieurs reprises une écriture pianistique trop rudimentaire (main gauche et main droite à un doigt) ou maladroite (main gauche placée dans un registre trop grave, chevauchements des deux mains, accords de quinte à vide, formules d'accompagnement hors-style et peu ergonomiques avec des écarts souvent trop grands à la main droite ou à la main gauche). Le même problème s'est révélé pour l'écriture du violon avec un manque de cohérence mélodique dans les mesures où il fallait le compléter.



## ✓ Conclusion

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

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

Enfin, rappelons que pour une préparation réussie, rien ne remplace le contact sensible avec le répertoire des compositeurs qui ont forgé le style classique. Gageons que ce contact avec l'œuvre musicale soit source d'un enrichissement qui dépasse le seul cadre du concours.

### Éléments statistiques

	100 candidats notés
<b>Note la plus haute /20</b>	<b>19,91</b>
<b>Note la plus basse /20</b>	<b>0,72</b>
<b>Moyenne générale /20</b>	<b>9,55</b>
<b>Moyenne des admissibles /20</b>	<b>10,5</b>
	49 admissibles

## Suggestion de réalisation

Adagio doloroso

Violon

molto espressivo

Piano

Measures 1-5 of the musical score. The Violin part is marked 'molto espressivo' and the Piano part is marked 'p'. The tempo is 'Adagio doloroso'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat) and the time signature is 6/8.

6

Vln.

Pia.

Measures 6-10 of the musical score. The Violin part is marked 'mf' and the Piano part is marked 'mf'. The key signature has two flats and the time signature is 6/8.

11

Vln.

Pia.

Measures 11-14 of the musical score. The Violin part is marked 'mf' and the Piano part is marked 'mf'. The key signature has two flats and the time signature is 6/8.

15

Vln.

Pia.

Measures 15-18 of the musical score. The Violin part is marked 'mf' and the Piano part is marked 'mf'. The key signature has two flats and the time signature is 6/8.

18

Vln.

Pia.

Violin part: Measures 18-20. The violin plays a continuous sixteenth-note run, starting on G4 and moving upwards. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *mf*.

21

Vln.

Pia.

Violin part: Measures 21-23. The violin continues with sixteenth-note runs, featuring accents on the first and third notes of each measure. The piano accompaniment features chords and a bass line. Dynamics include *p*.

24

Vln.

Pia.

Violin part: Measures 24-25. The violin plays long, slurred notes. The piano accompaniment consists of chords and a bass line. Dynamics include *f*.

26

Vln.

Pia.

Violin part: Measures 26-28. The violin continues with sixteenth-note runs, featuring accents. The piano accompaniment features chords and a bass line. Dynamics include *pp* and *p*.

29

Vln.

Pia.

32

Vln.

Pia.

# 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<sup>er</sup> juillet 2013.

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

### Rapport

Par les nombreuses compétences qu'elle mobilise, la leçon est une épreuve particulièrement exigeante. Elle demande des connaissances et des aptitudes musicales très larges, mais aussi des capacités à élaborer et construire un discours dans un temps imparti (tendre vers les 30 minutes d'exposé est une quasi-nécessité). Mais c'est aussi une épreuve difficile sur le plan physique et psychique qui nécessite de faire face avec calme aux attentes du jury. Les candidates et candidats sont ainsi évalués sur leurs qualités musicales, leurs capacités à mobiliser les différentes dimensions du travail de l'enseignant, l'organisation de leur pensée, leur culture générale et musicale mais aussi leurs capacités à transmettre un savoir.

Comme le rappelle le texte réglementaire, l'épreuve s'articule autour de l'étude de documents identifiés de diverses natures, dont une œuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia. Le nombre total de ces documents ne peut être supérieur à cinq. Il est demandé de les mettre en lien à l'aide d'une problématique définie après analyse. Le document littéraire apparaît bien souvent comme une clé d'entrée dans le corpus proposé.

Les candidates et candidats doivent veiller à utiliser le vocabulaire adéquat, les confusions et les approximations sont assez courantes.

Il est fortement recommandé d'étudier des rapports de jury des années précédentes qui, au-delà des éléments communs, proposent des regards différents sur l'épreuve et des conseils méthodologiques très précieux.

#### ➤ Préparation de l'épreuve

La préparation est le moment d'étudier l'ensemble des documents proposés afin d'en dégager une problématique claire. Il faut savoir profiter du temps alloué pour ne pas laisser de côté ou survoler un ou plusieurs documents, mais s'en saisir et les analyser en profondeur afin d'en extraire une problématique solide qui permettra de faire face aux questions du jury lors de l'entretien. L'objectif de cette préparation est de

s'interroger sur les liens qu'entretiennent les documents proposés. Il faut veiller à analyser chaque document en détail, éviter de se concentrer sur certains et se contenter d'une étude sommaire sur les autres. La variété des documents proposés (texte, partition, document audio ou vidéo, document iconographique) et l'éventail des genres, périodes et provenances demandent à la fois une capacité à les mettre en perspective avec ses connaissances générales, musicales, artistiques, historiques ou sociales, mais aussi à les articuler d'une manière originale dans un discours construit sans tomber dans un catalogue. Il est aussi indispensable d'aller au-delà des documents proposés pour convoquer d'autres exemples sans qu'ils prennent le pas sur les documents de l'épreuve.

Le jury est très sensible à une exploitation au même niveau de chaque document. Il faudra donc veiller à ne pas réduire la présentation et l'analyse de l'un d'entre eux à quelques remarques sans profondeur ou à un simple commentaire en passant au suivant. Chaque document doit être mis au service de la problématique.

L'analyse des documents doit être détaillée afin de détecter ce qui les caractérise, ce qui fait leur particularité, les rapproche et les distingue les uns des autres. Toutefois, le temps imparti ne permet pas d'étudier chaque document d'une manière exhaustive, il faudra donc en extraire les éléments pertinents pour la démonstration. Le candidat doit aussi veiller à ne pas construire le discours sur la présentation des documents, mais les convoquer en fonction des besoins, en les mettant au service du discours.

➤ La problématique

La problématique se différencie d'une simple thématique ou d'un sujet. Il est essentiel de choisir celle qui permettra de poser une question réunissant l'ensemble des documents. Il faut éviter les problématiques trop standardisées ou trop simples qui ne permettront pas de mener une réflexion approfondie. Mais il faut aussi éviter les problématiques trop complexes ou convoquant de multiples questions qui nuisent à la clarté du discours et à la compréhension du plan.

➤ Le plan/l'argumentation

Le traditionnel plan thèse/antithèse/synthèse ne convient pas nécessairement à toutes les problématiques. Il faut aussi éviter les plans standardisés et plaqués sur les documents proposés. Ils réduisent généralement la pensée, n'autorisent pas une réflexion en profondeur et limitent l'articulation des documents. Le plan doit donc au contraire permettre de développer la problématique avec subtilité et mettre en valeur les documents sans tomber dans un catalogue d'exemples. En effet, tous les documents du corpus n'ont pas à être convoqués dans chaque sous-partie. Mais à l'inverse, il faut aussi éviter de focaliser une partie sur un seul document. Comme souligné précédemment, il est aussi important d'ouvrir vers d'autres exemples permettant ainsi de contextualiser les documents, de mettre en évidence leur originalité ou leur importance dans l'histoire.

➤ Les exemples musicaux

Les exemples musicaux joués et chantés sont essentiels et permettent d'évaluer les qualités artistiques. Il faut donc veiller à préparer ces moments avec beaucoup d'attention. Il est bien évident que les exemples proposés dans les documents du corpus sont incontournables, mais il est aussi important de proposer des exemples supplémentaires, des références qui mettent en valeur la culture musicale du candidat. Il est aussi très important de faire attention à la qualité des relevés à l'oreille (mélodie, harmonie, rythme) réalisés sur les documents multimédias pour être ensuite joués ou chantés.

Lors de l'exposé, il faudra veiller à varier les modes de présentation des documents musicaux (joué, chanté, diffusé à partir d'un document multimédia). Il faudra aussi se préoccuper de la qualité des exemples interprétés aussi bien en chantant qu'avec le piano. Le candidat doit veiller à ne pas se mettre en difficulté, par exemple lors d'interprétation au piano d'exemples trop difficiles, il vaut mieux réduire la difficulté afin de mettre en valeur ses qualités de musicien.

Le jury est très attentif à la sensibilité et aux compétences musicales des candidates et candidats. De même, la posture physique lors de l'interprétation des exemples joués et chantés n'est pas à négliger.

➤ L'exposé

Le déroulé

Il s'agit d'un exposé de synthèse destiné à montrer l'étendue de la culture générale et musicale du candidat, de la candidate, ainsi que ses capacités à convaincre un auditoire. Comme toutes les épreuves d'admissibilité, la leçon conjugue les exigences combinées des connaissances et des qualités pédagogiques et d'élocution.

Il est tout d'abord important d'être attentif à la posture et à l'occupation de l'espace de la salle disponible entre le pupitre, le piano, l'ordinateur et le tableau. Il arrive que la candidate ou le candidat reste assis à la même place pendant une grande partie de l'exposé. Varier les positions en fonction des moments de parole, des exemples musicaux à interpréter, des documents multimédias à montrer est important. De même, il faut être attentif au rythme d'enchaînement entre les différentes parties de l'exposé.

Une des possibilités de l'exposé est de commencer par une introduction afin de présenter les documents du corpus, sans trop s'appesantir dessus, sans les décrire d'une manière trop linéaire et sans en faire un paratexte complet. La deuxième partie de l'introduction peut enchaîner avec la présentation de la problématique, des hypothèses retenues et du plan de l'exposé.

Durant tout l'exposé, la gestion du temps est essentielle. Il est important d'approcher au plus près les 30 minutes requises sans les dépasser. Toutefois, terminer quelques minutes avant la fin si l'exposé est de qualité ne sera pas retenu comme un point négatif. Il faut aussi veiller à l'équilibre temporel entre, d'une part, les parties et, d'autre part l'alternance entre les moments de paroles et les exemples musicaux. Ces derniers ne doivent pas constituer de simples illustrations, mais apporter une preuve dans le raisonnement, ainsi qu'un réel ancrage dans le savoir musical.

#### Les outils

Les candidates et candidats disposent d'un piano, un pupitre, un ordinateur équipé avec un vidéoprojecteur et deux enceintes de très bonne qualité ainsi qu'un tableau blanc. Il est conseillé de tirer pleinement parti non seulement de l'espace de la salle, mais aussi du matériel. Certains candidats semblent ainsi perturbés par la distance existant entre l'ordinateur et le piano, chacun se trouvant de part et d'autre de l'espace central. Cette organisation doit être anticipée et rapidement maîtrisée dès l'entrée en salle d'épreuve. Rappelons que l'enseignante, l'enseignant, quel que soit son cadre d'exercice, est d'autant plus convaincant qu'il sait jouer de sa parole et de ses mouvements dans l'espace mis à sa disposition. L'adaptation à un environnement inconnu ou imprévu fait partie des compétences requises de tout bon enseignant, peut-être encore plus dans un domaine aussi complexe que la musique.

Il est vivement conseillé de veiller durant la préparation à un juste équilibre entre les temps consacrés à l'aspect numérique et au contenu documentaire. L'appui de l'exposé sur une suite de diapositives présentées sur écran n'est pas impératif : le choix d'une telle démarche doit apporter une plus-value au propos, par exemple en fixant quelques idées clés qui structurent le déroulement ou encore en permettant un arrêt sur image nécessaire à la nature du discours tenu. Une présentation qui ne ferait qu'afficher le contenu lu manquerait son but, d'autant plus si celui-ci est écrit en caractères trop petits.

Un des usages fondamentalement utiles des logiciels de présentation consiste plutôt à faire écouter rapidement des extraits sonores ou montrer des images/vidéo qui défilent alors sans heurts d'un document à l'autre. On peut ainsi découper un passage musical, le juxtaposer avec la partition, circuler entre l'image et le texte sans perte de temps avec les manipulations, ou les surprises liées à des différences d'affichage non contrôlées. Mais il faut bien entendu s'y être soigneusement préparé en amont des oraux.

L'utilisation de l'instrument et du matériel doit mettre en évidence l'aisance du candidat aussi bien pour l'interprétation d'extraits musicaux au piano que pour la manipulation de l'ordinateur.

#### ➤ L'entretien

L'entretien est un long moment qu'il faut anticiper en le préparant soigneusement en amont de l'épreuve. L'objectif est généralement d'obtenir les précisions sur les propos du candidat, de la candidate, lors de l'exposé, sur des idées peu développées faute de temps ou maladroitement présentées, ou sur des erreurs. Le jury peut aussi chercher à élargir la réflexion si l'exposé a été très complet. La discussion n'a pas pour objectif de piéger le ou la candidat(e), mais permet d'évaluer ses capacités à convaincre par un argumentaire adapté.



Il arrive qu'il ou elle se rende compte d'une erreur présentée lors de l'exposé, dans ce cas, sa capacité à l'admettre et rebondir afin de corriger le ou les éléments avec humilité est généralement appréciée par le jury.

La musique peut aussi être présente lors de cet entretien. Le jury sera très sensible aux capacités à convoquer d'autres exemples musicaux judicieusement choisis et commentés afin de faire avancer la discussion. Lors des réponses aux questions du jury, il faut veiller à ne pas se fourvoyer dans de très longs commentaires. De même, il faut éviter de s'appuyer sur des exemples peu maîtrisés. Il est essentiel que les candidates et candidats communiquent une envie de transmettre la musique et les savoirs qui lui sont liés.

### Éléments statistiques

	45 candidats notés
<b>Note la plus haute /20</b>	<b>17,00</b>
<b>Note la plus basse /20</b>	<b>5,00</b>
<b>Moyenne générale /20</b>	<b>8,20</b>
<b>Moyenne des admis /20</b>	<b>10,2</b>
	30 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 - [Enregistrement audio]

Auteur : John CAGE

Titre : *Sonata V* (1946-48)

Références : Boris Berman, Album *Sonatas and Interludes for prepared piano*, CD Naxos, 1999

---

### Document 2 – [Partition]

Auteur : Johann Sebastian BACH / Anton WEBERN

Titre : *Fuga Ricercata à six voix* (Transcription pour orchestre)

Références : Universal Edition, 1935 (pages 4 à 9)

---

### Document 3 – [Partition]

Auteur : Heinrich BIBER

Titre : *Sonata Representativa* (1669)

Références : Johan Tufvesson Editor (Pages 2 à 6)

---

### Document 4 – [Photographie – Une reproduction couleur figure sur la clef USB]

Auteur : Philippe Bigard

Titre : *La forteresse médiévale de Bourbon-l'Archambault sort de l'ombre*

Références : Cliché extrait du spectacle réalisé par *Les allumeurs de rêves*

---

### Document 5 - [Vidéo]

Auteur : Supamonks

Titre : *Tic tac, tu craques...*

Références : [www.culturepub.fr](http://www.culturepub.fr)

---

## Exemple 2

### Document 1 - [texte]

Auteur : John Cage, Daniel Charles

Titre : *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*

Références : John Cage, *Pour les oiseaux. Entretiens avec Daniel Charles*, Paris, L'Herne, 2014, p. 94-96.

---

### Document 2 – [iconographie ; une reproduction couleur figure sur la clef USB]

Auteur : Su-Mei Tse

Titre : *Stille Disco*

Références : Su-Mei Tse, *Stille Disco*, 2010, Sculptures en pierre, gauche : 16 x 50 x 40 cm ; centre : 13 x 25 x 42 cm ; droite : 13 x 46 x 42 cm

---

### Document 3 – [audio]

Auteur : Merzbow

Titre : *Birds and Warhorse* (extrait)

Références : Merzbow, *Birds and Warhorse*, An anthology of noise and electronic music vol.3, 2006.

---

### Document 4 - [partition]

Auteur : Clément Janequin

Titre : *La Guerre*

Références : Clément Janequin, « La guerre », *Les chansons de la Guerre, la chasse, le chant des oyseaux, l'alouette, le rossignol*, 1537 (Les altérations indiquées (au-dessus des notes) sont tirées de la transcription de la tablature du luth par Francesco da Milano).

---

### Exemple 3

#### Document 1 – [audio]

Auteur : Wolfgang Amadeus Mozart

Titre : Sonate en *la* majeur pour piano KV 331, « Alla turca »

Références : Interprété par Andreas Staier au piano, Harmonia Mundi, 2005

---

#### Document 2 – [partition]

Auteur : Ferruccio Busoni

Titre : *An die Jugend*, « Preludio, Fuga e Fuga figurata », BV 254

Références : Première édition, Leipzig, Zimmermann, 1909

---

#### Document 3 – [texte]

Auteur : Franz Liszt

Titre : *Lettres d'un bachelier ès musique*, extrait d'une lettre à George Sand, janvier 1837

Références : édition présentée par Rémy Stricker, Le Castor Astral, 1991, p. 26-27

---

#### Document 4 – [iconographie ; une reproduction couleur figure sur la clef USB]

Auteur : Pablo Picasso

Titre : *Le déjeuner sur l'herbe d'après Manet*

Références : Estampe, 13 mars 1962 (Paris, Musée Picasso).

---

### Exemple 4

#### Document 1 – [partition]

Auteur : Anonyme

Titre : *Vocem jucunditatis*

Références : *Liber usualis* (Solesmes, 1961), 5e dimanche après Pâques.

---

#### Document 2 – [enregistrement audio]

Auteur : Olivier Messiaen

Titre : « Action de grâce », extrait de *Poèmes pour Mi*, livre I (1936-37)

Références : Seattle symphony / Jane Archibald, 2017.

---

#### Document 3 – [enregistrement audio]

Auteur : Maurice Duruflé

Titre : « *Ubi caritas* », extrait de *Quatre motets sur des thèmes grégoriens pour chœur a cappella*, op. 10 (1960)

Références : Houston chamber Choir, Signum Records, 2019.

---

#### Document 4 – [texte]

Auteur : Charles Koechlin

Titre : « Sur l'évolution de la musique française avant et après Debussy »

Références : *Esthétique et langage musical*, éd. M. Duchesneau, Mardaga, 2006, p.391.

---

#### Document 5 – [iconographie ; une reproduction couleur figure sur la clef USB]

Auteur : Édouard Manet

Titre : *Un moine en prière*

Références : 1865, huile sur toile, 146x114, musée des Beaux-Arts de Boston.

---

## Exemple 5

### Document 1 – [enregistrement audio]

Auteur : Francois Couturier (1950-)

Titre: *Passion selon Andre*

Références : Tarkovski Quartet, enregistrement Abbaye de Royaumont 2012

---

### Document 2 – [enregistrement vidéo]

Auteur :Morihiro Harano

Titre : *Touch Wood SH-08C*

Références : Agence publicitaire, Japon 2011

---

### Document 3 – [partition]

Auteur : Robert Schumann

Titre : "Fuge 3" extrait de *6 fugen uber den Namen BACH*, op.60

Références : Edition Bretikopf n°6725

---

## 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<sup>er</sup> juillet 2013.

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

### **Rapport**

L'épreuve de direction de chœur est, à juste titre, une épreuve redoutée par les candidats : la multiplicité des compétences attendues en est certainement la cause. De la solide formation musicale à la musicalité, tout en passant par la technique de direction, par la pédagogie ainsi que par la communication, des aspects très différents sont évalués par les membres du jury.

De nombreux candidats et candidates semblent avoir pris connaissance des rapports de jury antérieurs et ont compris les attendus de l'épreuve. Presque tous d'ailleurs ont eu l'intelligence de commencer par présenter brièvement la pièce qui allait être travaillée.

Un piano est présent lors de l'épreuve mais certaines et certains semblent avoir peur de l'utiliser, préférant même parfois se référer uniquement à leur diapason. Certes, si le piano est utilisé en tant que simple doublure du modèle vocal dans une phrase aux intonations plutôt simples, cela n'est pas opportun et peut souligner les faiblesses vocales du candidat. Par contre, utilisé comme aide-mémoire, par exemple en jouant une seconde voix pendant qu'une autre chante sa partie, pour indiquer le placement rythmique de l'une par rapport à l'autre, ou pour faire entendre le contexte harmonique afin d'aider à conscientiser la mélodie, le piano a toute sa place dans l'épreuve.

Concernant le matériel mis à disposition, tous n'utilisent pas le pupitre : ce dernier est pourtant un support de lecture indispensable, car il permet d'avoir les deux mains libres pour diriger avec finesse. Deux conseils aux futurs candidats : prendre le temps de régler la hauteur du pupitre, et oser dégrafer les pages du sujet lorsqu'il en comporte plusieurs.

Pour revenir aux différentes compétences attendues, il y a encore trop de partitions non respectées : erreurs de rythmes, d'intonations, non-respect des indications d'agogiques, de dynamiques ou d'articulation. Il faut comprendre qu'une mise en loge d'une heure ne doit pas être consacrée principalement à l'analyse de la

partition : elle doit servir à connaître (peut-être même par cœur pour des mélodies simples) chaque partie qui sera apprise au chœur. Pour cela, le candidat ou la candidate devra chanter, chanter et rechanter encore chaque voix afin de les assimiler au mieux.

La mise en loge doit aussi permettre de faire des choix stratégiques d'apprentissage : quels sont les passages communs aux différentes voix pour les faire apprendre en même temps même s'ils se situent à des endroits différents de la partition ? Comment faire comprendre les différentes entrées de voix décalées ? Comment faire mémoriser un passage difficile à une voix sans que les autres voix ne restent inactives ? Puis-je faire un apprentissage en boucle par superpositions successives de telle mesure à telle mesure ? Toutes ces questions doivent trouver réponses avant de se présenter devant le chœur, même si tout ne se passe pas comme prévu au pupitre et que d'autres choix peuvent être nécessaires devant les choristes afin de pallier telle ou telle difficulté d'apprentissage.

La gestique est un point de communication clé avec le chœur : il s'agit de rendre chaque geste parlant, bien plus que de savoir battre les temps d'une mesure donnée. Certes, la battue est un élément important, surtout face à des musiciens-chanteurs possédant une partition, mais l'épreuve se déroule ici sans partition pour les choristes. Selon le style de musique, selon l'écriture plus ou moins polyrythmique, selon le soutien vocal nécessaire, l'énergie à communiquer, le chef doit trouver (à la table en loge !) les gestes qui faciliteront les départs, la justesse vocale, la dynamique nécessaires à telle ou telle partition.

Les gestes... et non la parole... Le modèle chanté proposé au chœur est bien plus efficace que les commentaires explicatifs longs et qui nuisent à la concentration des choristes. De plus, on ne dirige pas d'un même geste une pièce de la Renaissance, de l'époque romantique ou une chanson du xx<sup>e</sup> siècle. Et même, au cours d'une même pièce, la gestique peut varier selon le caractère, la dynamique, l'articulation désirées.

Il est à noter qu'hélas, en dehors du manque d'expérience de certains candidats placés devant un chœur, d'autres semblent ne jamais avoir chanté en chœur. Se retrouver pour la première fois au milieu d'une polyphonie vocale est une expérience forte qui peut être déstabilisante. Nous ne pouvons que conseiller aux futurs agrégatifs de pratiquer, si ce n'est la direction, la pratique chorale en tant que chanteur.

Pour compléter sur la gestique de la direction de chœur, il est intéressant de faire remarquer que l'on ne dirige pas tout à fait un chœur comme l'on dirige un ensemble instrumental : certains, sans doute pourtant familiers de la direction d'orchestre, ne respirent pas avant les départs. Les choristes ont besoin d'un geste accompagné par une inspiration du chef pour faire comprendre que le départ est imminent. Le chœur qui est mis face aux candidats est un chœur de grande qualité et de très bonne volonté, et si quelque chose ne fonctionne pas, il faut que le chef se remette alors en question sur la qualité de ses départs ou sur la longueur des extraits des mélodies à mémoriser par exemple.

Indiquer les départs de chaque voix, surtout dans une œuvre non homorythmique, est une chose importante. Il faut également veiller, le cas échéant, à ce que des notes tenues en fin de phrase soient interrompues à temps, afin de ne pas brouiller la clarté polyphonique.

Dans la stratégie globale d'apprentissage, la musicalité ne peut arriver à la fin du travail : elle doit exister dès la levée des bras du chef, indiquant déjà un caractère, un tempo, une nuance. Cette musicalité doit imprégner chaque exemple vocal, chaque note jouée au piano. Durant la mise en loge, le candidat, ou la candidate doit avoir un projet d'interprétation : quel caractère ? Quel style ? Quelle fonction pour telle ou telle voix ? Quel équilibre entre les différents pupitres ? Quelles couleurs de voyelles ? Quelle homogénéité de timbre d'un pupitre ou de tout le chœur ? Le travail d'un chef commence à la table : il ou elle doit se poser toutes les questions possibles et choisir ses propres réponses, si possible dans une cohérence stylistique. Souvent, la mise en musique même du compositeur, le sens des paroles chantées, l'arrangement réalisé apportent des réponses évidentes aux questions que le chef doit se poser. Pour les candidates et candidats maîtrisant le piano, la question de l'interprétation finale avec ou sans piano peut être importante : l'instrument peut accentuer l'idée du style, sur une chanson par exemple, dont l'arrangement vocal ne donnera pas toute la subtilité harmonique de la pièce, harmonie qui sera complétée par les accords indiqués dans la grille notée sur la partition. Le chœur même peut contribuer à l'esprit de la musique interprétée, peut-être en bougeant de telle ou telle façon sur la musique, peut-être en ajoutant des claquements de doigts opportuns, etc.

Par ailleurs, il faut rappeler que le concours de l'agrégation vise à départager les candidats. Certains et certaines n'ont pas toujours compris que la stratégie de « jouer la montre » n'est aucunement la meilleure : refaire chanter un passage en disant aux choristes que l'on veut « encore plus » tel ou tel point demandé, puis le refaire chanter en demandant encore autre chose, montre à l'évidence le manque de préparation du travail de la suite de la partition. En outre, un tel type de demande aurait dû se faire dès le début du travail si le résultat donné par le chœur n'était pas à la hauteur des attentes du chef. À l'inverse, en fin d'épreuve, il est parfois difficile de commencer une nouvelle phrase. Le ou la chef de chœur peut alors porter son attention sur des points qu'il ou elle a peut-être négligé d'écouter auparavant : les choristes arrêtent-ils tous de chanter au même moment lors d'un silence ? La consonne de la fin de tel ou tel mot est-elle dite de façon synchrone par tous ? Le texte est-il bien prononcé de la même manière – vitesse du passage d'une consonne à une voyelle, « o » ouvert ou « o » fermé, vitesse de prononciation d'une diphtongue ? Dans tous les cas, le candidat, la candidate doivent comprendre qu'il est plus pédagogique de terminer sur un passage polyphonique bien su de tous plutôt que sur l'apprentissage encore incertain d'une nouvelle phrase par l'un des pupitres.

Enfin, les candidates et candidats sont de futurs enseignants et, aujourd'hui, il est impossible d'enseigner sans se soucier de la communication. Il faut veiller à transmettre au chœur une image de soi la plus positive possible, en évitant des attitudes telles que le manque d'assurance, l'arrogance, le stress ressenti, le musicien « dans son monde », ne croisant jamais le regard des choristes... La seule façon de se connaître dans cette épreuve est de se voir. C'est la raison pour laquelle nous pouvons inviter les candidates et candidats à travailler face à un miroir, à se filmer et à regarder ensuite la vidéo, avec son, mais aussi sans son, afin de se rendre compte de leur propre image de chef, et d'évaluer si les gestes qu'ils utilisent sont clairs lorsqu'on les regarde.

### Éléments statistiques

	45 candidats notés
<b>Note la plus haute /20</b>	<b>20</b>
<b>Note la plus basse /20</b>	<b>1,0</b>
<b>Moyenne générale /20</b>	<b>10,3</b>
<b>Moyenne des admis /20</b>	<b>11,9</b>
	30 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

Extrait de la bande originale du film "Les demoiselles de Rochefort"  
**Nous voyageons de ville en ville**  
(1967)

JACQUES DEMY  
(1931-1990)

MICHEL LEGRAND  
(Né en 1932)

**Very fast**  $\text{♩} = 195$

The musical score is written for Soprano, Alto, Bass, and Piano. It begins with a tempo marking of 'Very fast' and a quarter note equal to 195 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are in French. The piano accompaniment includes various chords such as Gm7, Gm9, A9, Am, D9, and Gm7.

Sopranos  
Altos  
Barytons  
Piano

Nous voy-a-geons de fêt'en  
fêt' On nous dé - si-gne de la main On nous ap - pel - le les fo-rains En vé-ri-té on est po - ète.  
Un jour sé-rieux No-tre vie joue en al - ter nanc' La tra-gé-die de l'e - xis

8  
14



20

*f*

tence Et la co - mé-die du bon - heur A - mis à la vie à la mort

tence Et la co - mé-die du bon - heur A - mis à la vie à la mort

tence Et la co - mé-die du bon - heur

F7 Bb7 Am7 D7 Eb7 Fm9 Dm7

26

Prin - ces sans peur et sans re - proche

Prin - ces sans peur et sans re - proche

*f*

Che - va - liers sans

G7 Cm7 F9 Bb7 Am7

32

Par con-tre no-tre coeur est d'or

Par con-tre no-tre coeur est d'or

un sou en poch' Par con-tre no-tre coeur est d'or

D7 Gm7 Gm9 A9 Am D7

Exemple 2

# Andenken

Franz Schubert

**Ruhig**  $\text{♩} = 80$

Soprano  
 Ich dan\_ ke dein\_ wenn durch den Hain\_ der Nach - ti - gal - len Ak -

Alto  
 Ich dan\_ ke dein\_ wenn durch den Hain\_ der Nach - ti - gal - len Ak -

Baryton  
 Ich dan\_ ke dein\_ wenn durch den Hain\_ der Nach - ti - gal - len Ak -

4

S.  
 kor - de schal - len. Wann denkst\_ du mein ? Ich den - ke dein\_ wenn

A.  
 kor - de schal - len. Wann denkst\_ du mein ? Ich den - ke dein\_ wenn

Bar.  
 kor - de schal - len. Wann denkst\_ du mein ? Ich den - ke dein\_ wenn

8

S.  
 durch\_ den\_ Hain\_ der Nach - ti - gal - len Ak - kor - de

A.  
 durch\_ den\_ Hain\_ der Nach - ti - gal - len Ak - kor - de

Bar.  
 durch\_ den\_ Hain\_ der Nach - ti - gal - len Ak - kor - de

11

S.  
 schal - len. Wann denkst du mein ? wann denkst\_ du mein ?

A.  
 schal - len. Wann denkst du mein ? wann denkst\_ du mein ?

Bar.  
 schal - len. Wann denkst du mein ? wann denkst\_ du mein ?

Exemple 3

# Carrousel

Arrgt : D.Lepoio

Peter peter, 2012

**Andante, libre**

Soprano *p* Tour - ne, tour - ne, tour - ne Tour - ne dans la

Alto Tour - ne, tour - ne, Tour - ne dans la tê - te, tourne,

Baryton *p* Tour - ne, tour - ne, tourne Tour - ne dans la tê - te

4 S. tê - te tourne Tour - ne dans la tê - te

A. Tour - ne dans la tê - te, tourne, tê - te

Bar. tourne, Tour - ne dans la tê - te, tê - te

**B- Allegretto, 120 bpm**

6 S. Mon - tre moi sur quel ver - sant se couche  
où s'éch-ouent la plu - part de tes rêves

A. Tour - ne, - tour - ne, tour -

Bar. Tour - ne dans ma tê - te, tourne Tour - ne comme un car - rou - sel

8 S. et se lève ta lune et ton so - leil Je veux voir quelle  
où ga-lopent tes meu - tes de chi - mères j'ap-pren-drai ta

A. - ne, tourne. Tour - ne dans la tê - te tourne

Bar. tour - ne, tourne, Tour - ne, tour -

11

S. *1.*  
 di - rec - tion tu prends lors-qu'ar-rive la rue Saint - Lau - rent  
 chan - son pré - fé - rée

A.  
 Tour - ne comme un car - rou - sel tour - ne, tourne.

Bar.  
 - - ne, tour - ne, tourne.

14 *2.*

S.  
 pour sa - voir com - ment te con - so - ler

A.  
 tour - ne, tourne. Tu

Bar.  
 ne, tourne.

16 **Refrain**

S.  
*f* Ouh Ouh Ouh

A.  
*f* tour - nes dans ma tête comme un car - rou - sel qui ne s'ar - rê - te ja - mais ne

Bar.  
 Tour - ne dans ma tête - te tourne

19

S.  
 ouh Ouh Ouh

A.  
 t'ar - rê - te ja - mais Tu tour - nes dans ma tête comme un car - rou - sel é - tre

Bar.  
 Tu tour - nes, tour - nes dans ma tête -

22 **Fine**

S.  
 Ouh

A.  
 ma - la - de - me plaît

Bar.  
 - - Tu tour - nes,

Exemple 4

*Air sérieux en trio a cappella*

# Trois vestales champêtres et trois polissons

(1703)

FRANÇOIS COUPERIN  
(1668-1733)

Sopranos

Quel bruit sou-dain vient trou-bler nos re - trai - tes ? Que cher-chez vous ?

Altos

Quel bruit sou-dain vient trou-bler nos re - trai - tes ? Que cher-chez vous ?

Barytons

Quel bruit sou-dain vient trou-bler nos re - trai - tes ? Que cher-chez vous ?

6

fu - yez té - mé - rai - res mor - tels ! Pour d'au - tres que pour

fu - yez té - mé - rai - res mor - tels ! Pour d'au - tres que pour

fu - yez té - mé - rai - res mor - tels ! Pour d'au - tres que pour

10

nous, el - les ne sont pas fai - - tes ! Fu - yez, fu -

nous, el - les ne sont pas fai - - tes ! Fu - yez, fu -

nous, el - les ne sont pas fai - - tes ! Fu - yez, fu -

13

yez té - mé - rai - res mor - tels, Fu - yez té - mé - rai - res mor - tels !

yez té - mé - rai - res mor - tels, Fu - yez, fu - yez té - mé - rai - res mor - tels !

yez té - mé - rai - res mor - tels, Fu - yez, fu - yez té - mé - rai - res mor - tels !

Exemple 5

# Elijah Rock !

(1998)

ROGER EMERSON  
(Né en 1950)

**Andante**  $\text{♩} = 80$

*mf*

Sopranos  
E - li - sa ! Danse ! Bouge ! Chante ! E - li - sa ! Danse ! Vite, re-joins - nous !

Altos  
E - li - sa ! Danse ! Bouge ! Chante ! E - li - sa ! Danse ! Vite, re-joins nous !

Barytons  
E - li - sa ! Danse ! Bouge ! Chante ! E - li - sa ! Danse ! Vite, re-joins - nous !

5

E - li - sa ! Danse ! Bouge ! Chante ! E - li - sa ! Danse ! Ça vaut le coup ! E - li - sa !

E - li - sa ! Danse ! Bouge ! Chante ! E - li - sa ! Danse ! Ça vaut le coup ! E - li - sa !

E - li - sa ! Danse ! Bouge ! Chante ! E - li - sa ! Danse ! Ça vaut le coup ! E - li - sa !

10

E - li - sa ! E - li - sa ! E -

E - li - sa ! E - li - sa ! E -

E - li - sa ! E - li - sa ! E -

15

*mf*  
li - sa ! Tu te dé-cides à nous re-joindre a - vec ton rire et a-vec

*mp*  
li - sa ! E-li-sa chante ! E-li - sa danse ! E-li-sa ! E-li-sa chante ! E-li-

*mp*  
li - sa ! E-li-sa chante ! E-li - sa danse ! E-li-sa ! E-li-sa chante ! E-li-

20

ton é - ner - gie — On va dan - ser — jus-qu'au bout de la nuit — Ou -  
 sa danse! E - li - sa! E - li - sa chante! E - li - sa danse! E - li - sa!

sa danse! E - li - sa! E - li - sa chante! E - li - sa danse! E - li - sa!

23

vrir ton cœur, par - ta - ger l'a - mi - tié. *cresc.*  
 E - li - sa chante! Par - ta - ger l'a - mi - tié, et l'a - mi - tié. *cresc.*

E - li - sa chante! Par - ta - ger l'a - mi - tié, et l'a - mi - tié. *cresc.*



## 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<sup>er</sup> juillet 2013.

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

### **Rapport**

Stabilisée dans sa forme actuelle depuis la session 2018, l'épreuve de pratique instrumentale et vocale est sans doute l'une des plus redoutées du concours. Adossée à un texte musical imposé, elle invite les candidats et les candidates à conjuguer un ensemble de compétences issues de domaines variés (chant, harmonie, accompagnement, improvisation, communication, culture...), dans un temps limité (20 minutes) et en cinq étapes distinctes (présentation, interprétation vocale *a cappella*, interprétation vocale accompagnée, variations ou improvisations, entretien avec le jury). Les candidats disposent en tout et pour tout d'une heure de préparation, ce qui est peu au regard de la demande qui leur est faite de se fonder sur *une mélodie avec paroles*, et le texte officiel n'en précise pas le style ; cela revient à dire que de nombreuses esthétiques peuvent être convoquées mais que le texte musical présentera une certaine autonomie mélodique et qu'il sera adapté à une recherche d'accompagnement.

Autant dire qu'il est essentiel de se préparer à une telle épreuve très en amont et avec une grande constance, la maîtrise de l'ensemble impliquant une charge de travail conséquente, étayée par un solide parcours musical. Si le cœur de cette épreuve est bien la *pratique*, à l'instar des trois moments encadrés par le propos initial et l'entretien, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille négliger le début et la fin de la rencontre et des échanges avec le jury, tant s'en faut ; mais chacune et chacun doit être conscient de ce qui est ici attendu et mobilisé. Or, si tous les candidats de cette session ont montré des qualités et des faiblesses - sans exception -, le jury a constaté que certains n'avaient pas pris la mesure de l'épreuve, de son déroulement et de toutes ses

composantes. En revanche, d'autres candidats et candidates ont su mettre à profit le cadre technique de cette épreuve pour valoriser leur personnalité musicale.

L'objectif du propos introductif – une brève présentation de cinq minutes maximum – est de communiquer au jury les choix artistiques effectués. Certains candidats et candidates de cette session n'ayant pas attentivement le rapport du jury, ne maîtrisaient pas le format ou ne délivraient aucun contenu pouvant introduire efficacement les prestations musicales. Est-il nécessaire de rappeler que les éléments attendus gagnent amplement à être concrets et précis, et qu'ils concernent les trois moments de pratique musicale qui vont suivre, y compris le plan des improvisations ou des variations. Le candidat, la candidate doivent veiller à une parfaite cohérence entre ce qu'il ou elle aura annoncé lors de cette prise de parole initiale et ce qu'il produira quelques minutes plus tard. La communication doit ainsi être claire, posée, bien organisée et synthétique, ce qui implique de la méthode – et un minimum de répétition lors de la préparation en loge. Par ailleurs, le niveau de professionnalisme attendu concerne également la posture générale, la manière de se présenter et de s'exprimer. Le jury sera sensible au dynamisme, à l'éloquence, mais aussi à une certaine réserve : rien de plus maladroit que d'étaler des savoirs sans lien avec le sujet et son traitement ou de digresser avec prétention. En revanche, le jury apprécie une courte mise en relation du sujet avec des références musicales et culturelles bien ciblées (aires géographiques et temporelles par exemple).

Le jury a constaté, comme l'an passé, la grande hétérogénéité des interprétations vocales *a cappella*, certains candidats et candidates se limitant à une lecture quasi solfégique du texte proposé, sans aucune nuance ni phrasé ; certains autres interrompant leur prestation à plusieurs reprises, après en avoir perdu le fil..., d'autres encore exécutant fidèlement le texte imposé mais sans en transmettre une quelconque dimension musicale ; et enfin, celles et ceux qui ont réussi à conjuguer une excellente maîtrise vocale avec une réalisation parfaite du texte et une interprétation remarquable. Concernant les premiers cas de ce panorama, le jury a parfois déploré un manque évident de pratique régulière, voire d'inacceptables faiblesses techniques (justesse, placement de la voix, précision rythmique, irrespect du texte donné, etc.). Il est attendu des candidates et candidats un niveau en rapport avec le concours de l'agrégation de musique, et par conséquent une réalisation alliant bonne maîtrise technique, crédibilité stylistique, sensibilité... Au fil de la session, il n'était pas rare de revenir entre membres du jury sur l'engagement musical trop limité de certains candidats : il est important d'incarner la musique et les paroles, de ne pas oublier la commande initiale, laquelle précise qu'il s'agit bien d'une interprétation. Cela présuppose une adaptabilité à la diversité des styles convoqués, une connaissance fine associée à la pratique d'un large répertoire, tout ceci reposant sur une grande ouverture culturelle : le cadre de l'épreuve correspond ainsi à l'évaluation de compétences essentielles à l'exercice du métier auquel aspirent les candidats et candidates. Au regard de ce constat, nous ne pouvons qu'encourager les futurs candidates et candidats à acquérir suffisamment en amont de la session une technique suffisante et de pratiquer très régulièrement le chant, - seul, au sein d'un chœur ou bien d'un ensemble...

Alors que tout professeur d'éducation musicale et de chant choral doit être fréquemment amené à chanter en s'accompagnant devant ses élèves, la partie interprétation vocale en s'accompagnant... de l'épreuve est sans doute celle qui pose chaque année le plus de problèmes aux candidats. Le jury a ainsi mesuré à quel point l'accompagnement et l'harmonisation constituaient le point faible de nombreux agrégatifs : nombreux sont ceux qui peinent à penser et concevoir le plan tonal, mais aussi à maîtriser la qualité et la cohérence des enchaînements. Le langage harmonique utilisé n'est bien souvent constitué que d'accords à l'état fondamental, de triades : rares sont les candidates et candidats capables d'enrichir les accords et d'utiliser les renversements, ce qui peut s'avérer problématique dans certains styles présents lors de cette session, où se sont côtoyés Fauré, Michel Legrand, Offenbach, entre autres... Par ailleurs, le jury a souvent remarqué un manque d'équilibre entre le volume de la voix et celui de l'instrument, au profit désavantageux de ce dernier. Un point notable, qui cependant peut être assez facilement corrigé grâce à un usage régulier de l'enregistrement *in situ*, la perception sonore de l'interprète ne pouvant être identique à celle du « public ».

Concernant la dimension pianistique, un usage imparfait de la pédale de soutien a été remarqué à de nombreuses reprises, les harmonies se mélangeant jusqu'à devenir, dans certains cas extrêmes, une pâte sonore confuse. Cette faiblesse technique doit être identifiée suffisamment en amont par les candidats et candidates, qui peuvent y remédier selon une méthode comparable, fondée sur la pratique de

l'enregistrement. Il s'agit par ailleurs de faire preuve de précision rythmique, de penser aux nuances, aux éventuelles fluctuations de tempo (ou à son impérative constance) ; bref de faire de la musique de qualité, avec tout le professionnalisme attendu à un concours de ce niveau. Il est donc fortement conseillé de s'accompagner régulièrement à l'instrument, d'improviser tout aussi souvent : un tel travail de préparation doit être très fortement anticipé.

La partie improvisations / variations permet au candidat, à la candidate, d'exprimer sa propre culture, après avoir engagé sa prestation dans le style du texte donné. Il est important de bien comprendre que le jury attend ici une cohérence dans la structuration du discours musical lui permettant d'apprécier le passage progressif entre langage imposé et un autre, plus libre et personnel. Le jury a pu apprécier cette année quelques prestations remarquables, y compris dans leur diversité (allant par exemple d'une improvisation fuguée parfaitement maîtrisée à des variations évoluant progressivement jusqu'à l'univers débridé des musiques actuelles) ; d'autres étaient beaucoup moins réussies, un candidat en particulier se contentant d'arpèges sur le modèle du début de la 14<sup>ème</sup> sonate de Beethoven, du début à la fin de la partie. Rappelons ici que le jury n'attend pas une démonstration de virtuosité, mais de la créativité et de la fluidité dans l'exécution, de la musique de qualité avec un contenu digne de ce nom. Plusieurs candidates et candidats étaient venus avec un instrument ancien qu'ils ont utilisé uniquement à ce moment de l'épreuve : cela a donné de belles réussites – incluant l'utilisation contemporaine de différents modes de jeu –, tandis que d'autres ont omis de partir du style de la pièce pour s'en éloigner, cédant à la tentation de plonger directement dans le répertoire pratiqué habituellement, ce qui les a conduit à un hors sujet par rapport aux exigences de l'épreuve. On peut dire dans ce cas que l'instrument ancien a pu sembler les limiter dans l'exercice. Enfin, les improvisations ont souvent manqué de lisibilité, de structure harmonique sous-jacente perceptible, le plan tonal n'étant pas toujours pensé. Parfois, la cohérence entre ce qui avait été annoncé lors du propos introductif de l'épreuve et ce qui était entendu posait question... Enfin, le jury a souvent déploré le manque de personnalisation artistique, l'absence absolue de la moindre prise de risque, alors qu'il aurait apprécié justement lors de cette étape de l'épreuve, que le ou la candidate arrive à tomber – ne serait-ce que quelques instants – l'habit de l'agrégat pour endosser celui de musicien, et trouver un équilibre entre dimension artistique et épreuve d'un concours de recrutement, et qu'il ou elle y circule avec conviction et talent.

L'entretien constitue la dernière étape de l'épreuve. À ce stade, le candidat s'est déjà beaucoup investi et peut ressentir une certaine fatigue. Elle ou il doit néanmoins rester parfaitement concentré, prêt à revenir sur certains points précis de sa prestation ou à se projeter dans le métier d'enseignant, voire à échanger avec le jury autour de problématiques beaucoup plus larges. Les membres du jury peuvent ainsi lui demander de chanter à nouveau un passage de la mélodie présentant un intérêt ou une difficulté particulière, d'expliquer un choix de formule d'accompagnement ou d'en trouver une autre et de la jouer... Ils apprécieront un niveau de culture d'agrégé et la capacité de la candidate ou du candidat à illustrer ses propos par un exemple musical bien ciblé et réalisé avec toute la précision artistique attendue d'un musicien. Par ailleurs, et comme le précise le paragraphe d'introduction à l'ensemble des épreuves d'admission, le jury pourra poser « 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 ». Le champ de questionnement devient alors particulièrement vaste, et tous les aspects relatifs au métier d'enseignant peuvent être abordés, ainsi que « les valeurs qui le portent, dont celles de la République ». Toutefois, si le cadre du concours ne peut exiger des candidates et des candidats qu'ils ou elles maîtrisent parfaitement tous les tenants et aboutissants des politiques publiques et du fonctionnement institutionnel, les membres du jury sont en droit d'attendre d'eux une connaissance générale de ces questions et une capacité à se positionner vis-à-vis d'elles, ainsi qu'une bonne aptitude à l'échange, un certain dynamisme, des qualités réflexives et une capacité à se remettre en question... Si l'on n'a pas la réponse à une question relevant de ces domaines, il est tout à fait normal de le dire : le jury sera probablement sensible à l'honnêteté de la réponse. En revanche, il appréciera beaucoup moins quelqu'un qui fait une erreur et persiste dans la mauvaise direction, ou pire, qui chercherait à le dissimuler. Aux candidates et candidats de trouver un bon équilibre entre confiance en soi, éloquence, et ouverture d'esprit, d'être particulièrement attentifs à leur posture et à leur communication : il faut prendre garde à la désinvolture, la suffisance ou les remarques déplacées : Le jury pourrait conclure, d'une posture inadéquate lors de l'épreuve, qu'elle a de grandes chances de se décliner professionnellement.

Enfin, le jury insiste particulièrement sur l'exigence liée aux spécificités de cette épreuve de pratique vocale et instrumentale. À chacun de s'y préparer très en amont du concours, avec toute la constance requise.

### Éléments statistiques

	45 candidats notés
<b>Note la plus haute /20</b>	<b>19</b>
<b>Note la plus basse /20</b>	<b>1</b>
<b>Moyenne générale /20</b>	<b>10,8</b>
<b>Moyenne des admis /20</b>	<b>11,9</b>
	30 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

# Rondo de la reine Clémentine

Moderato



On prend un an - ge d'in - no - cen - ce Tout com - me j'é - tais à seize

4




ans Un jour on la met en pré - sen - ce d'un prin - ce des plus dé - plai -

8



sants Voi - la com - ment ce - la com - men - ce El - le pleure elle en perd l'es -

12



prit Mais la rai - son d'é - tat em - pê - che Qu'on é - cou - te ce qu'el - le

rit.

16



dit. Bref, elle é - pouse un roi Bo - bè - che, Voi - là com - ment ce - la fi -

20



nit. Un roi Bo - bè - che, Un roi Bo - bè - che, Voi - là com -

23



ment ce - la fi - nit.

## Puisqu'ici-bas...

**Andante**

Puis-qu'i-ci bas toute â - me donne à quel - qu'un Sa mu - si - que, sa

4 flam - me ou son par - fum \_\_\_\_\_ Puis-qu'i-ci tou - te cho - se don - ne tou -

9 *rall.* jours Son é - pine ou sa ro - se, à ses a - mours Je te donne à cette

14 heu - re pen - ché sur toi La cho - se la meil - leu - re que j'aie en moi \_\_\_\_\_

19 *sfz* Re - çois mon bien - cé - les - te ô ma beau - té Mon cœur dont rien ne

23 *Animato marcato* res - te, l'a - mour ô - té \_\_\_\_\_ *rall.* Mon cœur dont rien ne res -

27 te, ô ma beau - té

Exemple 3

# Aimable hirondelle

Aimable Hi - ron - del - le, que Zé - phir rap - pel - le chez  
5 moi tous les ans: tes a - mours re - nais - sent, tes  
9 feux re - pa - rais - sent a - vec le prin - temps mais  
13 quand la froi - du - re fait à la na - tu - re sen -  
17 *ralentando* tir ses ri - gueurs ton coeur plus pai - si - ble de - *a tempo*  
21 vient in - sen - si - ble aux ten - dres ar - deurs, ton  
25 coeur plus pai - si - ble de - vient in - sen - si - ble aux  
29 ten - dres ar - deurs aux ten - dres ar - deurs.



Exemple 4

## La concierge

1

Et pa ta ti et pa ta ta elle dé - bla - tère du soir au ma - tin

5

et bla bla bla vous ne sa - vez pas la der - nière ?

9

Et pa ta ti et pa ta ta elle dé - bla - tère du soir au ma - tin

13

et bla bla bla je vais vous ra - con - ter ça je pré - pa -

17

rais mon dé - jeu - ner en re - gar - dant la té - lé - vi - sion quand sou - dain

21

tout s'est ar - rê - té pour un flash d'in - for - ma - tion

Exemple 5

# LA CHANSON DE MAXENCE

$\text{♩} = 68$



Je l'ai cher-chée par - tout j'ai fait le tour du monde

3



De Ve-nise à Ja-va de Ma-nille à Ang-kor De Jeanne à Vic-to-ria

6



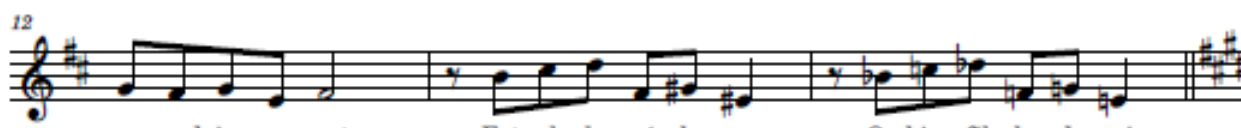
De Vé-nus en Jo-conde Je ne l'ai pas-trou-vée et je la cherch'en-core

9




Elle a cet-te beau-té des fil-les ro-man-tiques Et de Bo-ti-cel-li le

12



re-gard in - no-cent Est-el - le pé-che-resse Ou bien fil - le de roi

15



Que m'im-por-te son sang puis - que je suis ar-tiste Et que l'a-mour dic-te sa loi

## 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<sup>er</sup> juillet 2013.

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

## Rapport

### ➤ **Prélude**

Les éléments présentés ci-dessous se fondent sur la session 2022 de l'épreuve de commentaire. Il sera par ailleurs utile de prendre connaissance des rapports des sessions précédentes en vue de la construction d'une représentation aussi complète que possible des attendus de cette épreuve.

Au regard de la session 2022, le jury de commentaire souhaite tout d'abord souligner le fait que les candidats et candidates semblaient généralement bien préparés au déroulement de l'épreuve. Les membres du jury ont ainsi assisté à un certain nombre de prestations intéressantes, assurées par des candidats et candidates réussissant à mettre en évidence leurs connaissances et leurs compétences d'une façon relativement habile. D'autres prestations se sont avérées plus décevantes, en particulier lorsque les candidats et candidates ne parvenaient pas à s'appuyer suffisamment sur l'articulation entre leurs capacités auditives et leurs bagages culturels pour construire un discours à la fois pertinent et cohérent. Le temps de discussion, qui constitue la dernière partie de l'épreuve, s'est généralement révélé dynamique et a permis au jury de découvrir des personnalités aux profils divers, témoignant de la richesse des relations qu'il est possible d'établir avec la musique appréhendée au travers de l'écoute. Ce moment de discussion a aussi mis en évidence certaines faiblesses, dans le sens où il requiert des candidats et candidates une vivacité et une spontanéité de la réflexion dans le contexte d'une épreuve courte et particulièrement exigeante.

La réussite à l'épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée est conditionnée à la maîtrise de plusieurs compétences, à la fois spécifiques et complémentaires entre elles. Elle demande d'une part un bon équilibre entre une perception auditive musicienne, permettant de relever et de restituer des éléments musicaux de l'extrait proposé, et une culture musicale riche et transversale, permettant d'identifier les éléments entendus et de les relier entre eux – voire par moments de palier à certaines limites de l'écoute. L'exercice de commentaire requiert d'autre part de trouver un équilibre entre ce qui peut être perçu auditivement de façon linéaire et une inscription orale et musicale au sein d'un discours problématisé. Cette dimension discursive, suggérée par l'idée même de « commentaire », constitue un aspect essentiel de l'épreuve, qu'il ne s'agit en aucun cas de négliger.

➤ **Exposition des thèmes A et B : du bon équilibre entre perception auditive et culture musicale**

La perception auditive d'une part, la culture musicale d'autre part, donnent lieu à deux familles de compétences distinctes mais complémentaires, qu'il s'agit d'exploiter de la façon la plus équilibrée possible. Un commentaire qui reposerait exclusivement sur des éléments d'ordre perceptif, et focalisait de ce fait sur la dimension technique, aboutirait en effet à une prestation orale relativement fermée, voire stérile. À l'opposé, un commentaire qui reposerait de façon trop marquée sur des connaissances de nature culturelle aurait toutes les chances de donner lieu à un oral abstrait et déconnecté de l'extrait écouté.

**La perception auditive** constitue la clé de la dimension technique du commentaire d'écoute. En tant que compétence spécifique consistant à percevoir de façon distincte et précise des éléments musicaux et sonores divers – d'ordre mélodique, harmonique, rythmique, timbrique, formel – par le biais de l'écoute, elle constitue le véritable socle de base du commentaire auditif. Elle est étroitement liée à la compétence de verbalisation, qui consiste à nommer de façon précise et concrète ce qui a été entendu, par le biais d'une terminologie appropriée. Comme pour le commentaire d'un texte écrit – qu'il soit littéraire ou musical –, il s'agit dans un premier temps de comprendre l'objet proposé, sur le plan à la fois de son contenu et de son organisation, et d'en effectuer une analyse détaillée sur la base de la seule écoute, susceptible de mettre en évidence des aspects liés au langage musical, au traitement du son, aux structures phraséologiques et/ou rythmiques, à la structure formelle globale, ou encore à d'autres paramètres musicaux, en fonction de la nature et des spécificités de l'extrait proposé.

**La culture musicale** nourrit quant à elle la dimension culturelle du commentaire. Elle inclut certains aspects liés à la dimension analytique – culture analytique, connaissance de concepts théoriques –, enrichis tant par la connaissance précise d'œuvres issues de différents répertoires, que par des notions plus générales relatives à l'histoire et l'esthétique de la musique. À ce titre, la culture musicale vise à donner un cadre à l'extrait entendu. Elle permet au candidat ou à la candidate d'orienter les focales de son écoute dans certaines directions. Par exemple, dans le cas d'un extrait musical issu de la période classique ou romantique, il est bienvenu – et particulièrement attendu – d'axer son écoute sur la dimension formelle et de ne pas omettre d'interroger l'extrait en regard des principaux modèles formels employés à ces époques – en premier lieu la forme sonate, moyennant quelques vérifications des tonalités. Une culture musicale solide offre également la possibilité de comparer l'extrait entendu à d'autres œuvres, afin de discuter de son originalité, de ses spécificités et de son appartenance à un style ou à une esthétique donnés. Elle permet enfin de placer l'extrait dans une époque et un contexte précis, avec une ouverture à des questionnements plus généraux.

➤ **Développement : passer d'une perception linéaire de la musique diffusée à un commentaire problématisé et organisé, illustré par des exemples musicaux**

**La perception auditive peut ne pas être uniquement linéaire.** En effet, même si le matériau musical en lui-même se déroule dans le temps de façon linéaire, une écoute analytique permet de mettre en évidence des relations à distance entre des éléments et de dégager ainsi des axes d'écoute transversaux. Par ailleurs, le bagage culturel du candidat ou de la candidate, sollicité consciemment ou inconsciemment, oriente l'écoute en fonction de ce qui est connu ou reconnu. Au-delà d'une description chronologique de l'extrait plus ou moins

précise, il s'agit donc de se saisir de la musique le plus ouvertement possible, en tirant parti des nombreuses interconnexions susceptibles de s'établir à la fois de façon interne – au sein de l'extrait lui-même – et externe – en lien avec la culture musicale et générale de façon large.

**La présence d'une problématique permet de donner au commentaire une orientation.** Jouer de sa perception et de sa culture musicales dans le cadre d'une problématique consiste à croiser ce qui a été perçu avec ce qui est connu, et ainsi à proposer un commentaire dans une perspective choisie. La problématisation du commentaire n'est pas réductible à une simple question appelant une réponse attendue, mais se matérialise en quelque sorte par une interrogation permettant de situer et d'orienter la réflexion. Ainsi, des soi-disant problématiques dont la formulation débute par « Comment... » ou « En quoi... » conduisent généralement à des développements qui relèvent de la recette musicale, mais qui ne permettent souvent pas au candidat ou à la candidate de montrer où il ou elle se situe par rapport à un problème musical donné. En revanche, des problématiques fondées sur des formulations du type « Dans quelle mesure peut-on dire que... » ou « Jusqu'à quel point est-il possible d'affirmer que... » confèrent au candidat ou à la candidate un bon point de départ pour ouvrir un espace des possibles entre plusieurs alternatives et se situer par rapport à ces dernières.

D'une manière générale, le jury est en attente d'un discours capable de capter son auditoire – ce qui constitue par ailleurs une des compétences professionnelles pouvant être attendue d'un ou d'une enseignante. C'est par sa structuration autour d'une problématique, et par le biais d'un plan qui y réponde de façon pertinente, que le discours du candidat ou de la candidate s'organise et que ce dernier ou cette dernière parvient à captiver son jury.

**La valeur pédagogique et musicale d'un exemple musical** est évaluée par le jury en considérant la façon dont l'exemple proposé éclaire les propos et donne une perception sensible et concrète de ce qui a été formulé de manière abstraite et intellectuelle. Un exemple musical qui remplit une telle fonction pédagogique valorise la performance du candidat ou de la candidate, alors qu'au contraire un exemple qui n'a que peu, voire aucun lien avec le commentaire, l'affaiblit nécessairement. Il est évident que la valeur musicale d'un exemple revêt dans ce contexte une importance capitale. En tant que candidat ou candidate, il est à cet effet primordial de prendre le temps de s'installer correctement au piano – ou de se positionner en tant que chanteur ou chanteuse –, afin de se donner les moyens de jouer de la musique. Car un exemple musical, c'est avant tout de la musique. Lorsqu'un jury entend un exemple erroné voire de très médiocre qualité, pas uniquement par des erreurs de touches, mais aussi et surtout par un déficit de musicalité, il peine à envisager le candidat ou la candidate dans une situation d'enseignement réelle. Ces remarques valent également pour les extraits musicaux diffusés sur ordinateur, dont la musicalité découle du choix de l'extrait, de la qualité de son découpage et du soin apporté à sa diffusion.

#### ➤ **Coda : conseils pour la préparation de l'épreuve et pour l'épreuve elle-même**

**La préparation en amont de l'épreuve** requiert un effort de synthèse, sur la base des compétences et connaissances antérieures acquises dans le cadre de cursus de musique et musicologie. À cet effet, la consultation de références bibliographiques portant sur le commentaire d'écoute est particulièrement bienvenue, parmi lesquelles figure entre autres l'incontournable *Petit précis du commentaire d'écoute* de Claude Abromont (Paris, Fayard, 2010, 1<sup>re</sup> éd. 2008). Des ouvrages généraux bien connus tels que le *Guide illustré de la musique* d'Ulrich Michels (Paris, Fayard, 1988-1990, 2 vol.) constituent également une aide indispensable pour appréhender la culture musicale dans sa globalité. Les extraits musicaux enregistrés proposés dans le cadre de l'épreuve de commentaire étant susceptibles d'être tirés de n'importe quelle période ou culture – du Moyen-Âge au XXI<sup>e</sup> siècle, en passant par les musiques traditionnelles européennes ou extra-européennes, les musiques populaires, le jazz, les musiques improvisées, etc., sans limitation a priori –, il est essentiel de favoriser une écoute active, curieuse et régulière des répertoires musicaux dans leur diversité. S'il est évidemment indispensable d'éviter les impasses totales sur certains répertoires, il est tout aussi important d'asseoir les fondamentaux de la musique tonale – en particulier la reconnaissance des formes,

incluant le parcours tonal –, dont le manque de maîtrise a parfois étonné le jury. De façon générale, il peut être utile d'élaborer une grille d'écoute personnelle adaptable à différents répertoires musicaux, de façon à systématiser la procédure d'écoute et à développer un certain nombre d'automatismes.

**La mise en loge**, d'une durée de 30 minutes, doit être exploitée avec efficacité et méthode. Selon les habitudes propres à chacun et chacune, et en fonction du type d'extrait rencontré, il peut être utile, dans un premier temps, de consigner sur des feuilles distinctes 1) des mots-clés et notes en style télégraphique, établies sur la base d'une éventuelle grille d'écoute personnelle, 2) des relevés divers notés sur papier musique et 3) un tableau formel global permettant d'appréhender l'extrait dans son ensemble de façon synoptique. Si l'extrait musical contient des paroles, il s'agit bien entendu de les prendre en compte et d'orienter une partie de son écoute sur la relation entre la musique et le texte – tant sur le plan de son sens que de sa sonorité propre. Ne pas hésiter à écouter et réécouter l'extrait dans son intégralité, ainsi que par fragments, afin de préciser certains aspects. La mise en résonance des éléments perçus avec un bagage culturel personnel doit mener, dans un second temps, à organiser son discours autour d'une problématique – ou axe d'écoute – spécifique. La dernière partie de la mise en loge devrait être consacrée à cette phrase d'organisation du discours, ainsi qu'à la préparation des exemples musicaux. Enfin, de façon générale, ne pas oublier d'adopter une posture de recul, de nuance et d'esprit critique, à mobiliser à chaque instant, et d'entretenir le plaisir de l'écoute, indispensable à une bonne disposition perceptive et cognitive.

**L'épreuve en elle-même**, d'une durée de 25 minutes, débute par l'accueil du jury et un rapide rappel du déroulement, suivi immédiatement de la diffusion intégrale par le candidat ou la candidate de l'extrait proposé. Ce moment ne doit pas être considéré comme hors du temps de l'épreuve. Pour le jury, il constitue un rappel du sujet. Pour le candidat ou la candidate, il constitue une dernière écoute de synthèse en amont de son exposé, dont il ou elle peut tirer parti pour affiner un relevé ou compléter une note, même sous le regard du jury. À la suite de l'exposé, ce sera d'ailleurs sur la base de cette audition commune que pourra s'engager la discussion entre le candidat ou la candidate et le jury. Dans la salle de l'épreuve, le candidat ou la candidate dispose d'un espace circonscrit entre un bureau avec ordinateur, un pupitre, un piano, un tableau et son jury. Ce dernier attend de lui ou d'elle une posture dynamique, exploitant avec aisance et fluidité les différents outils à disposition, ainsi qu'une capacité de communication avec le jury, notamment au travers du regard – ce qui relève de fait de la posture corporelle d'un enseignant ou d'une enseignante. Le jury attend par ailleurs un exposé d'une dizaine de minutes, sans toutefois les dépasser. La bonne gestion de ce temps – ni trop, ni trop peu – constitue en effet une compétence professionnelle à maîtriser. Durant l'échange avec le jury, qui intervient après l'exposé, les questions posées peuvent être diverses, certaines très précises, d'autres plus générales, et s'appuient habituellement sur les éléments présentés par le candidat ou la candidate durant son exposé. Le jury est particulièrement sensible à la réactivité de ce dernier ou de cette dernière, à sa capacité de dialogue et de confrontation de son écoute personnelle avec celles des membres du jury. Le candidat ou la candidate doit alors être capable de saisir certaines suggestions, explicites ou implicites, qui visent à lui permettre d'apporter des éléments de nuance – voire de correction – ou d'envisager un point de vue alternatif.

#### Éléments statistiques

	45 candidats notés
<b>Note la plus haute /20</b>	<b>16</b>
<b>Note la plus basse /20</b>	<b>2</b>
<b>Moyenne générale /20</b>	<b>9</b>
<b>Moyenne des admis /20</b>	<b>10,2</b>
	30 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 précèdera 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>The green hornet</i>	Al Hirt
<i>Chants maronites, Noël, Qadish qadish</i>	Anonyme
<i>N'kapalema</i>	Ballaké Sissoko / Vincent Segal
<i>Septuor pour vents et cordes en Mi bémol majeur, op. 20</i>	Ludwig Van Beethoven
<i>Sonate n°4 La Folia</i>	Régis Campo
<i>Moro, lasso dans le 6<sup>e</sup> Livre de madrigaux</i>	Carlo Gesualdo
<i>Fixed goal</i>	Emile Parisien / Jean-Pierre Celea / Wolfgang Reisinger
<i>Symphonie n°3 en la m, op. 56</i>	Felix Mendelssohn
<i>Gloria</i>	Francis Poulenc
<i>L'aventure du cri : Solitioude</i>	François Bayle
<i>Grande Messe des morts - Dies irae</i>	François- Joseph Gossec
<i>Rossignol mon mignon</i>	Guillaume Boni
<i>Hear my prayer o Lord</i>	Henry Purcell
<i>Wondrous Machine extrait des Odes à sainte Cécile</i>	Henry Purcell
<i>Sonate en do mineur op. 35 n° 3 (C 151)</i>	Jan Ladislav Dussek
<i>Oratorio de Noël, VI - Nun seid ihr wohl gerochen</i>	Jean Sébastien Bach
<i>Cantate BWV4 Christ lag in Todesbanden, duo (Wir essen und leben voll) et choral (So feiern wir das hohe Fest)</i>	Jean Sébastien Bach
<i>Concerto pour clavecin et cordes, 1<sup>er</sup> mvmt, BWV 1056</i>	Jean Sébastien Bach
<i>Plasma</i>	Kimmo Pohjonen / Samuli Kosminen
<i>Inner Thoughts (Pensées intimes)</i>	Lyubavichi Hassidim / Mike Tabor
<i>L'Improvisateur (souvenir du Trastevere)</i>	Jules Massenet
<i>Concerto pour basson en si bémol majeur, K. 191</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
<i>Security (album studio)</i>	Peter Gabriel
<i>Fra duri scogli</i>	Paolo Da Firenze
<i>Mishima</i>	Philip Glass
<i>Caldo Pan</i>	Quai 5
<i>Alla Turca Jazz</i>	Fazil Say
<i>Trio avec piano en ré mineur, op. 63</i>	Schumann
<i>Trio avec piano en ré mineur, op. 63</i>	Schumann
<i>Shvidkatsa pour septuor masculin</i>	Traditionnel