



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : agrégation externe

Section : musique

Session 2017

Rapport de jury présenté par :
Vincent MAESTRACCI
IGEN, Président du jury

Sommaire

Sommaire.....	2
Préambule.....	3
Admissibilité	6
Dissertation	7
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	38
Bilan statistique de l'admissibilité	49
Admission.....	50
Épreuve de leçon devant un jury	51
Épreuve de direction de chœur	58
Épreuve de pratique instrumentale et vocale	74
Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes	83
Bilan statistique de l'admission	88

Préambule

La session 2017 du concours offrait comme les années précédentes la possibilité de 40 recrutements dans le corps des professeurs agrégés. Cependant, le nombre des inscrits et surtout le nombre des présents aux épreuves écrites, en baisse significative par rapport aux deux dernières sessions, laissent d'emblée supposer que le jury aurait des difficultés à pourvoir l'ensemble des postes ouverts. Au terme de l'admissibilité, 47 candidats seulement étaient déclarés admissibles et ce sont finalement 27 d'entre eux qui ont été admis au concours.

Session	Postes	Inscrits	Présents	Admis	Postes non pourvus
2012	20	228	90	19	1
2013	30	236	93	15	15
2014	35	221	130	19	16
2015	40	258	138	13	27
2016	40	236	125	25	15
2017	40	209	111	27	13

Nommés professeurs agrégés stagiaires à la rentrée 2018, ils effectuent, dans des conditions diverses liées à leurs statuts antérieurs, une année de stage en étant accompagnés et conseillés, et au terme de laquelle une inspection de titularisation propose au recteur d'académie, soit la titularisation dans le corps des agrégés, soit le renouvellement de l'année de stage soit, dans de très rares cas, le licenciement et donc le retour dans le statut et/ou le corps d'origine. Le concours à proprement parler n'est donc qu'une étape – indispensable – vers la titularisation dans le corps visé qui n'intervient que lorsque le lauréat a témoigné durant son année de stage de ses compétences professionnelles pour enseigner l'éducation musicale, compétences adossées à celles attestées au moment des épreuves du concours.

L'ensemble du concours permet au jury de cerner de nombreux aspects des savoirs et savoir-faire requis pour enseigner la musique à quelque niveau scolaire que ce soit, mais également d'identifier les fragilités, parfois les lacunes dans les domaines aussi bien techniques que culturels, et enfin les potentiels dont témoigne le candidat pour y remédier. Ainsi, constatant fréquemment une hétérogénéité de compétences pour un même candidat dans les différentes disciplines (épreuves, le jury est parfois amené à faire le pari que les difficultés constatées pourront être rapidement dépassées, que les lacunes pourront être comblées durant l'année de stage ou encore que l'anachronisme d'un résultat par rapport aux autres n'est peut-être que la conséquence d'une difficulté conjoncturelle au moment d'une épreuve. Ainsi s'explique pour partie les ratios favorables, d'une part entre les présents aux épreuves écrites et le nombre d'admissibles, d'autre part entre ces derniers et le nombre d'admis au concours.

Les trois épreuves d'admissibilité restent très exigeantes. L'épreuve de dissertation suppose la maîtrise des techniques propres à l'exercice servies par une langue écrite parfaitement dominée. Mais cet ensemble doit être au service d'une réflexion visant le traitement du sujet, c'est-à-dire l'expression d'une pensée qui articule des savoirs, des analyses, des références développant un point de vue problématique et argumenté. L'épreuve d'écriture doit témoigner, non seulement de la maîtrise de l'écriture harmonique sur la base d'une analyse fine et entendue de la mélodie donnée, mais aussi d'une capacité à « réaliser » une pièce qui ne soit pas seulement une succession d'harmonies. L'épreuve technique, relevés ciblés au départ d'extraits musicaux enregistrés, vise à évaluer, dès l'admissibilité, les capacités des candidats à noter des éléments précis au sein, parfois, d'une grande complexité musicale. Et, en ce domaine, tout indique que l'intelligence musicale peut souvent compenser une oreille fragile.

Ces trois premières épreuves du concours renvoient chacune à des compétences indispensables pour enseigner. Les professeurs d'éducation musicale – et de musique au lycée – doivent développer chez les élèves des expériences de la pratique musicale, vocale et instrumentale. Pour ce faire, ils sont sans cesse amenés à travailler sur des partitions pour les aménager, les modifier, les arranger, les réécrire en fonction des besoins et possibilités des élèves. De solides compétences en écriture sont à la base de ce très fréquent travail. Le travail d'écoute, l'étude des œuvres, finalement tout ce qui relève de la perception de la musique amène quotidiennement chaque enseignant préparant une séquence – puis durant son déroulement - à

« repiquer » des éléments pour organiser ou nourrir son propos et les objectifs pédagogiques poursuivis. L'épreuve technique renvoie très directement à cette situation professionnelle très fréquente. Enfin, à chaque niveau scolaire, la construction d'un parcours de formation en éducation musicale est un exercice intellectuel qui, en référence aux objectifs fixés par le programme d'enseignement, problématise tous les aspects de la situation pédagogique – et ils sont nombreux – pour définir une stratégie pertinente et efficace apportant opportunément les connaissances et techniques nécessaires aux apprentissages. La dissertation s'adosse très directement à des savoir-faire et des attitudes intellectuelles du même ordre.

Ainsi, les épreuves d'admissibilité donnent-elles déjà de précieuses informations sur les compétences du candidat pour exercer les responsabilités auxquelles il postule. Les épreuves d'admission viennent ensuite compléter ce premier ensemble, d'une part en permettant d'approfondir l'évaluation des savoirs et savoir-faire techniques et culturels des candidats, d'autre part en favorisant l'appréciation d'autres compétences impossibles à évaluer lors d'épreuves écrites. L'épreuve de direction de chœur comme celle de pratique instrumentale et vocale sont à ce titre indispensables et éclairantes. S'y manifestent non seulement la capacité du candidat à saisir une partition pour faire valoir ses talents de musicien avec maîtrise et originalité, mais aussi son aisance dans la relation à un groupe de chanteurs pour l'entraîner dans une « aventure » interprétative. Et ces mêmes épreuves permettent au jury d'apprécier la maîtrise vocale du candidat, maîtrise absolument essentielle pour l'exercice du métier de professeur d'éducation musicale au collège ou au lycée. L'épreuve de commentaire d'une œuvre musicale, dont les sujets couvrent un très large spectre historique, esthétique et géographique, exige non seulement une écoute analytique entraînée mais aussi une culture musicale suffisamment large pour toujours trouver à y référer l'extrait dont est issu le sujet (non pour l'identifier ce qui n'est pas l'enjeu de l'épreuve, mais pour le situer). Enfin, l'épreuve de leçon est d'une certaine façon le pendant oral de la dissertation écrite. Les documents constitutifs du sujet sont réunis au regard de leurs potentiels à dialoguer les uns avec les autres, à se renforcer ou à se contredire, dans tous les cas à susciter une réflexion problématisée qui en éclaire les liens, les portées, les enjeux, les origines et les perspectives. Mais si la dissertation est médiatisée par l'écriture, les épreuves de leçon et de commentaire le sont par la parole. Et la maîtrise de l'expression orale n'est pas le moindre des enjeux de ces épreuves : comment convaincre une classe de collège et de lycée – et donc un jury – si le propos est hésitant, haché, mal structuré, pauvre en vocabulaire notamment spécifique à la musique, ou encore témoignant d'un niveau de langue relâché ?

Et pour justifier encore davantage les réflexions qui précèdent, rappelons qu'à quelque niveau scolaire que ce soit, aucun programme n'est un manuel dont il suffirait de mettre en œuvre les leçons successives pour satisfaire aux objectifs de l'éducation musicale. Ils sont un cadre général éclairé par une philosophie de l'action pédagogique sur la base desquels le professeur doit « penser » ses progressions, mobilisant ses compétences techniques et ses savoirs culturels pour structurer un cheminement pédagogique visant les objectifs de formation identifiés. Culture et technique musicales sans capacité d'en penser l'articulation au service d'objectifs de formation dûment identifiés et dans un contexte singulier ne permettront jamais un exercice professionnel efficace et serein.

L'agrégation externe de musique est ainsi un concours certes exigeant mais aussi complet en cela qu'il s'attache, toutes épreuves confondues, à ne laisser dans l'ombre aucun aspect des compétences requises pour enseigner la musique. Techniques musicales, expression artistique, culture, agilité de la pensée, maîtrise de la langue écrite comme orale, autorité de la communication, etc., fondent l'évaluation de chaque candidat et, en miroir, sa réussite aux épreuves comme, ensuite, le plaisir de dispenser un enseignement de qualité où les élèves puissent apprendre par la découverte, l'expérience, la pratique de la musique, la connaissance des œuvres d'hier et d'aujourd'hui qui ne cessent de dialoguer les unes avec les autres, finalement par le plaisir de l'esthétique.

Le présent rapport fait le bilan de la session 2017 du concours. Il traite successivement des différentes épreuves d'admissibilité puis d'admission et, pour chacune, analyse les forces et faiblesses des candidats qu'il décline en conseils susceptibles d'aider ceux de la prochaine session. **La réglementation de celle-ci sera cependant marginalement modifiée** – admissibilité : écriture ; admission : direction de chœur, pratique instrumentale et vocale, commentaire d'une œuvre musicale enregistrée – sans pour autant remettre en

question la nature des attendus du concours. Il s'agit bien davantage de faire évoluer certains aspects des épreuves afin de permettre une évaluation toujours plus fine des compétences des candidats.

Pour chaque épreuve, le rapport présente dans un encadré grisé les modifications apportées à la réglementation à compter de la session 2018 ainsi que les notes de commentaires qui éclairent ces évolutions et publiées sur le site « Devenirenseignant.gouv.fr ». Les candidats et leurs formateurs sont engagés à en prendre précisément connaissance afin d'éviter au moment des épreuves d'être déstabilisés par des exigences inattendues.

Vincent MAESTRACCI
IGEN, Président du concours.

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)

La réglementation reste la même pour la session 2018

Programme de trois questions publié au B.O. pour la session 2017 du concours

Les représentations du compositeur du X^{IV}e siècle à la fin des années 1980 (Sujet reconduit)

La question porte sur les représentations manifestes du compositeur au sein même de l'œuvre musicale. Celles-ci résultent de procédés précis et multiples tels que la signature sonore, l'hommage, l'évocation ou la figuration de compositeurs. On s'interrogera sur l'influence des contextes historiques, esthétiques, sociologiques et techniques sur la nature ainsi que sur les formes de ces représentations.

Voix de ville et airs de cour, du recueil Chardavoine (1576) à Michel Lambert (1610-1696) : l'avènement de la monodie accompagnée en France.

Le sujet ouvre sur de multiples problématiques sous-jacentes, parmi lesquelles les différences de sensibilité en Europe, la question des langues, la question du lien à la science expérimentale, celle de l'influence de l'Italie, les transmissions musicales tout autour de l'Europe, l'influence sur la musique instrumentale, et les pratiques sociales autour des airs. Il s'inscrit plus largement dans une perspective historique qui est celle du changement de sensibilité qui a lieu dans toute l'Europe, qui est aussi une évolution de la conception de l'individu au début de la période moderne.

Poème symphonique et identité culturelle

De Ce qu'on entend sur la montagne de Liszt (1856) à Tapiola de Sibelius (1926), le poème symphonique – considéré comme le paradigme de la musique à programme – connut de multiples transformations. Les frontières du genre en sont altérées. En même temps, il devint l'un des vecteurs privilégiés de cultures et d'esthétiques à une époque cruciale de quête identitaire. La réflexion portera sur les mutations génériques du modèle lisztien dans l'Europe septentrionale, ainsi que sur les manières dont le poème symphonique a pu incarner ces différentes identités culturelles.

Sujet de la session 2017

En février 1939, Igor Stravinsky confie à Roland-Manuel :

« En affirmant que l'expression n'a jamais été l'expression immanente de la musique je n'ai pas songé à nier que l'homme ne s'exprime pas dans ses œuvres : il ne peut pas faire autrement. L'artiste fait toujours son propre portrait.

Je prétends qu'on ne peut pas se servir de la musique comme moyen d'expression mais toute musique exprime son auteur. »

Roland-Manuel, « Cahier de conversations avec Stravinsky », dans Igor Stravinsky, *Poétique musicale*, édition établie, présentée et annotée par Myriam Soumagnac, Paris : Flammarion, 2000, coll. « Harmonique », h.t.

Vous commenterez et interrogerez cette citation au regard de ce qui peut être considéré par représentations du compositeur au sein même de l'œuvre.

Rapport

Avant de livrer quelques pistes de réflexion relatives au traitement du sujet, un bref commentaire analytique des textes réglementaires s'impose dans un premier temps, car de nombreuses copies attestent d'une méconnaissance des attentes qui y sont pourtant clairement exprimées.

Le sujet de dissertation était lié cette année à la question dite transversale qui « porte sur une notion ou une composante du langage musical étudiée à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents. » Le candidat était donc appelé à convoquer des exemples musicaux issus de périodes et de genres différents. Dans le cadre de l'épreuve de dissertation, il devait en outre, « solliciter ses connaissances sur la musique en rapport avec l'histoire des arts, des idées et des sociétés. » Or les candidats ont souvent restreint le champ de leur analyse à quelques genres ou omis des pans importants de l'histoire de la musique alors que des bornes chronologiques figuraient sans ambiguïté dans la question transversale du programme : la réflexion devait porter sur « les représentations du compositeur du XIV^e siècle à la fin des années 1980. »

Quant au sujet proprement dit, les propos de Stravinsky soulèvent d'abord la question récurrente du signifiant dans la musique, particulièrement sensible si l'œuvre comporte une dimension autobiographique. À la suite d'Eduard Hanslick, selon lequel, « la beauté d'une œuvre musicale est spécifiquement musicale, c'est-à-dire qu'elle réside dans les combinaisons de sons, sans relation avec une sphère d'idées étrangères, extra-musicales » (*Du beau dans la musique*), Stravinsky considère la musique comme un simple jeu de formes et de sonorités dénuées de toute signification expressive. Or, dans son entretien avec Roland-Manuel, le compositeur russe nuance sa pensée qu'il avait exposée peu auparavant : s'il reste persuadé que la musique n'est pas expressive en elle-même, le compositeur réalise « toujours son propre portrait » ; la musique serait donc l'expression de son auteur, même si elle n'est pas en elle-même expressive, comme Stravinsky l'affirme dans sa *Poétique musicale*, série de conférences fondamentales, prononcées en 1939-1940 et censées être connues d'un candidat à l'agrégation. Or le jury a été surpris de constater l'absence récurrente d'une contextualisation de la citation.

Quoi qu'il en soit, la citation et le sujet incitaient le candidat à s'interroger sur les représentations du compositeur et les questions ou limites qui les accompagnent. Celui-ci devait ainsi veiller à ne pas limiter sa réflexion à la question du sens et de l'expression dans la musique, mais dégager une problématique pouvant s'orienter dans deux directions : le compositeur fait-il « toujours son propre portrait » et, le cas échéant, quelles en sont ses motivations ? Quelle acception revêt dès lors la notion de « portrait » d'un compositeur ? Les réponses sont différentes selon les époques et les genres étudiés d'autant que la question du programme oriente le propos en évoquant « les représentations *manifestes* au sein même de l'œuvre musicale. » Il ne s'agissait donc pas d'identifier le style d'un auteur, écueil dans lequel sont tombés bon nombre de candidats, mais d'étudier plus précisément sa présence avérée dont les aspects – multiples – relèvent parfois d'une forme de mise en abyme et impliquent une connaissance parfaite de la terminologie : quel sens peuvent revêtir la signature sonore, le portrait, l'hommage ou le tombeau, notamment ?

On ne dressera pas ici une liste d'exemples musicaux innombrables et variés, depuis Machaut jusqu'à Pousseur, pour rappeler surtout que ces exemples doivent dialoguer avec d'autres, issus de formes d'expression artistique différentes (littérature, cinéma, arts plastiques, etc.), tous devant être judicieusement choisis et correctement étudiés : la qualité d'une dissertation ne se mesure pas à la quantité des exemples, mais à leur qualité et à leur analyse qui attestent d'une réflexion approfondie de la question du programme. De même, de nombreux exemples provenaient de sources aisément identifiables lorsqu'elles n'étaient pas explicitement indiquées, voire référencées, par des candidats ! Or le jury apprécie l'originalité des exemples proposés, qui témoigne de la curiosité et de la culture d'un candidat dont les lectures devraient avant tout stimuler l'envie de compléter des études musicologiques que certains assimilent simplement à un réservoir dans lequel puiser sans grande réflexion personnelle. Dès lors, trop de copies s'apparentent à un catalogue d'exemples plaqués sans discernement ou discussion, parfois agrémentés de citations musicales qui, souvent fautives dans leur restitution, trahissent des insuffisances techniques rédhibitoires, quand elles ne font pas office de remplissage : la transcription d'un fragment musical doit être justifiée et non palier la vacuité du propos. Cette démarche est à proscrire, car elle ne peut qu'aboutir à une impasse : la restitution stérile ou maladroite d'un cours – parfois assumée sans ambages par certains candidats s'imaginant naïvement mettre les correcteurs dans de bonnes dispositions en confessant délibérément leur choix – ne peut tenir lieu d'une dissertation dont les grands principes restent encore trop souvent ignorés ou mal maîtrisés.

Faut-il rappeler, comme dans les rapports des années précédentes, qu'une dissertation s'appuie le plus souvent sur une citation dont il convient, dans l'introduction, de peser chaque terme afin d'en expliquer le sens profond pour en dégager une problématique qui peut se définir comme une « tension entre plusieurs idées qui

se heurtent par opposition, paradoxe ou contradiction » ? La citation, « forcément partielle et partielle », appelle en effet une remise en question des propos de l'auteur ou de la question formulée : « Les candidats doivent absolument prendre la mesure de ce rapport de tension qui existe entre le cas singulier de la citation et la généralité de la question au programme. La problématique prend son essor dans le va-et-vient entre l'un et l'autre, en ne perdant pas de vue que l'un n'est pas la synecdoque de l'autre, encore moins son substitut. La citation est une limitation et se trouve, de fait, discutable. » (rapport 2014). Le candidat doit ensuite exposer un plan qui, cohérent et équilibré, découle de cette réflexion, sans pour autant obéir nécessairement à la traditionnelle trinité thèse, antithèse, synthèse, cette dernière partie étant bien souvent redondante avec les autres : « Un plan efficace nécessite plutôt une vision dynamique où les idées progressent sans retours en arrière » (rapport 2015).

La question transversale se caractérise en outre par son vaste ambitus chronologique qui peut inciter à un traitement diachronique des exemples alors qu'une étude synchronique fera mieux ressortir des caractéristiques transversales. Dans le cas de la question proposée, les représentations manifestes du compositeur prennent des formes qui, diverses et variées (citation, signature sonore, autoportrait, représentation, variations sur un thème d'un auteur, etc.), traversent plus ou moins toutes les époques et nécessitent, encore une fois, de bien avoir étudié le sens profond de la question du programme puis correctement appréhendé la citation afin d'en dégager des lignes de forces, indépendamment de toute chronologie.

Enfin, rappelons que « la qualité de l'orthographe et du français est un critère majeur pour une dissertation » (rapport 2013). Le jury a encore dû déplorer cette année la présence importante de copies truffées de fautes d'orthographe, d'expressions maladroites ou fautives, de contresens ou d'un niveau de langue indigne d'un agrégatif alors que la maîtrise de l'écrit reste fondamentale dans la mission d'un enseignant.

Pour conclure, les recommandations énoncées à la fin du rapport de 2013 méritent d'être de nouveau formulées avec force : « La dissertation est un "art" et une technique (un "ars"). Indépendamment du contenu des trois questions [...] que le candidat se doit de préparer minutieusement, un entraînement à la technique de dissertation est absolument nécessaire, entraînement sous le regard d'une personne compétente, car l'expérience prouve que cette technique n'est jamais suffisamment pratiquée durant le cursus universitaire. Cependant, au moment même du concours, outre la preuve d'une véritable culture musicologique et d'une aptitude à la discussion critique, c'est une "œuvre" que le jury évalue, une "œuvre" dont l'esthétique formelle est aussi importante dans l'évaluation générale que sa teneur scientifique. »

Éléments statistiques

	113 candidats notés
Note la plus haute /20	17.89
Note la plus basse /20	0.44
Moyenne générale /20	7.07
Moyenne des admissibles /20	9.77
	48 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)

La réglementation reste la même pour la session 2018

Sujet de la session 2017

Afin de vous laisser le temps de prendre connaissance du déroulé de l'épreuve et de l'organisation des pages du sujet sur lesquelles vous effectuerez votre devoir, la diffusion du premier extrait débutera seulement d'ici quelques minutes.

Vous aurez neuf extraits à noter intégralement ou en partie.

Pour chaque nouvel extrait diffusé, le sujet précise les éléments à noter et le plan de diffusion. Ces mêmes informations sont rappelées oralement avant la première diffusion de chaque nouvel extrait.

Pour chaque extrait, vous veillerez également à noter les indications d'interprétation (phrasés, nuances, indications de tempo, etc.).

Chaque diffusion sera précédée du « la » enregistré.

Chaque extrait est présenté sur une double page de votre sujet. La page de gauche présente les consignes du relevé demandé et le plan de diffusion de l'extrait ; la page de droite présente une partition adaptée à la nature du relevé attendu : vous y noterez les éléments demandés.

NB : dans les pages suivantes, la reproduction du sujet distribué aux candidats est présentée dans les encadrés.

Premier extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 5 reprises séparées par 30 secondes de silence. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de cinq minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez la partie de hautbois.

Plan de diffusion

Première diffusion

- Silence 30''

Deuxième diffusion

- Silence 30''

Troisième diffusion

- Silence 30''

Quatrième diffusion

- Silence 30''

Cinquième diffusion

- Silence 5' avant extrait suivant

Premier extrait

Hautbois



Il s'agissait d'un extrait du **Concerto pour hautbois (H. 353)** de **Bohuslav Martinu**

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the oboe, starting with a dynamic marking of *f cantabile*. A circled number '3' is placed above the final measure of this system. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The piano part begins with a dynamic marking of *p* and includes a fermata over the first two measures. A circled number '8' is placed below the first two measures of the piano part. The system concludes with a dynamic marking of *p* in the piano part.

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the oboe line. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment. The piano part starts with a dynamic marking of *pp* and includes a fermata over the first two measures. A dynamic marking of *p* appears in the piano part in the fifth measure. The system concludes with a dynamic marking of *p* in the piano part.

The third system of the musical score consists of three staves. The top staff continues the oboe line, featuring a circled number '4' above the fourth measure. The middle and bottom staves continue the piano accompaniment, which is marked with a dynamic of *p* throughout the system. The system concludes with a dynamic marking of *p* in the piano part.

Deuxième extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 5 reprises séparées par 30 secondes de silence. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez la partie de saxophone et la partie de contrebasse.

Plan de diffusion

Première diffusion

- Silence 30"

Deuxième diffusion

- Silence 30"

Troisième diffusion

- Silence 30"

Quatrième diffusion

- Silence 30"

Cinquième diffusion

- Silence 5' avant extrait suivant

Deuxième extrait

Saxophone

Contrebasse

Il s'agissait d'un extrait de **Out of somewhere** de **Wolfgang Puschnig**

– Proposition 1

Alto Saxophone

Contrabass

pizz.

8

Detailed description: This system shows the first two staves of Proposition 1. The Alto Saxophone part is in the treble clef, and the Contrabass part is in the bass clef. Both are in 4/4 time with a key signature of two flats. The Alto Saxophone part begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter rest, and a quarter note (D5). The Contrabass part starts with a half note (G3), a half note (B2), and a half note (D3).

A. Sax.

Cb.

8

arco

Detailed description: This system shows the next two staves of Proposition 1. The Alto Saxophone part continues with a quarter note (E5), a quarter note (F5), and a quarter note (G5). The Contrabass part continues with a half note (E3), a half note (G3), and a half note (B2). The system ends with a double bar line.

– Proposition 2

slow swing

Alto

Bass

pizz.

Detailed description: This system shows the first two staves of Proposition 2. The tempo is marked 'slow swing'. The Alto part is in the treble clef, and the Bass part is in the bass clef. Both are in 4/4 time with a key signature of two flats. The Alto part begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note (C5), a quarter note (D5), and a quarter note (E5). The Bass part starts with a half note (G3), a half note (B2), and a half note (D3).

A.

B.

arco

Detailed description: This system shows the next two staves of Proposition 2. The Alto part continues with a quarter note (F5), a quarter note (G5), and a quarter note (A5). The Bass part continues with a half note (E3), a half note (G3), and a half note (B2). The system ends with a double bar line.

Troisième extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 5 reprises séparées par 30 secondes de silence. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez la partie de chant et la partie de viole.

NB : vous n'oublierez pas de préciser la clef de votre choix utilisée pour noter la partie de viole.

Plan de diffusion

Première diffusion

- Silence 30''

Deuxième diffusion

- Silence 30''

Troisième diffusion

- Silence 30''

Quatrième diffusion

- Silence 30''

Cinquième diffusion

- Silence 5' avant extrait suivant

Troisième extrait

The musical notation for the third extract is presented on five systems. Each system consists of two staves: the top staff is for the Voice (Voix) and the bottom staff is for the Viola (Violo). The first system shows the initial notation with a treble clef for the voice and a bass clef for the viola. The subsequent four systems are blank, providing space for the student to write the musical score for the extract.

Il s'agissait d'un extrait de l'*Office des ténèbres, Deuxième leçon* de François Couperin

(Entendu transposé pour haute-contre en SOLb)

The image shows a musical score for two instruments: Violin and Organ. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Vai.' (Vivace). The Violin part (top staff) features a melodic line with various ornaments (marked with 'x') and slurs. The Organ part (bottom staff) provides harmonic support with chords and arpeggiated figures. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The organ part includes several chords marked with asterisks (*), likely indicating specific registrations or voicings. The score is divided into two systems, each with a repeat sign at the beginning.

Quatrième extrait

Il sera découpé en deux séquences successives qui seront diffusées selon le plan précisé ci-dessous. Chaque diffusion sera séparée par 30 secondes de silence. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez la partie des violons 1 et le rythme de la partie de trompette.

Plan de diffusion

Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 30"

Première séquence, première diffusion

- Silence 30"

Première séquence, deuxième diffusion

- Silence 30"

Enchaînement première & deuxième séquences

- Silence 30"

Deuxième séquence, première diffusion

- Silence 30"

Deuxième séquence, deuxième diffusion

- Silence 30"

Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 5 minutes avant extrait suivant

Quatrième extrait

Rythme trompettes



Violons 1



Il s'agissait d'un extrait du **Concerto pour Orchestre, Elegia, (chiffre 34 à 45)** de **Béla Bartok**

The image displays a musical score for four instruments: Trompette (Trumpet), Violon (Violin), Tp (Trumpet), and Vln. (Violin). The score is arranged in two systems. The first system includes Trompette and Violon staves. The second system includes Tp and Vln. staves. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The Trompette part has accents (>) and a fermata. The Violon part starts with a forte (f) dynamic and includes slurs. The Tp part has accents and a fermata. The Vln. part starts with a fermata and includes slurs. The score is written in a key signature of one sharp (F#).

Cinquième extrait

Il sera découpé en trois séquences successives qui seront diffusées selon le plan précisé ci-dessous. Chaque diffusion sera séparée par 30 secondes de silence. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez la partie de piano.

Plan de diffusion

Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 30''

Première séquence, première diffusion

- Silence 30''

Première séquence, deuxième diffusion

- Silence 30''

Enchaînement première & deuxième séquences

- Silence 30''

Deuxième séquence, première diffusion

- Silence 30''

Deuxième séquence, deuxième diffusion

- Silence 30''

Enchaînement deuxième & troisième séquences

- Silence 30''

Troisième séquence, première diffusion

- Silence 30''

Troisième séquence, deuxième diffusion

- Silence 30''

Diffusion intégrale de l'extrait

Cinquième extrait



Il s'agissait d'un extrait de la **Sonate pour piano n°1, C minor de John Field**

Non troppo Allegro, ma con fuoco e con espressione

Opus 1 Nr. 3
Hopkinson Nr. 8/3

3 *p*

6 *cresc.*

12 *f* *cresc.*

18 *p* *ff*

Sixième extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 5 reprises séparées par 30 secondes de silence. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez les deux parties mélodiques des cordes.

Plan de diffusion

Première diffusion

- Silence 30"

Deuxième diffusion

- Silence 30"

Troisième diffusion

- Silence 30"

Quatrième diffusion

- Silence 30"

Cinquième diffusion

- Silence 5 minutes avant extrait suivant

Sixième extrait



II

Largo con sordini, mesto
(con sord.)

The musical score is divided into two systems. The first system includes Violini I/II, Viola, and Bassi. The second system includes Violini VI I/II, Viola, and Bassi. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo and mood are indicated as 'Largo con sordini, mesto'. The first system includes the instruction '(con sord.)' and 'Tasto solo' for the Bassi part. Dynamic markings include piano (p) and forte (f). Trills (tr) are marked in the second system. The score is separated by a double bar line.

Septième extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 6 reprises séparées par 30 secondes de silence. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez la partie vocale et la basse de la partie orchestrale.

Plan de diffusion

Première diffusion

- Silence 30''

Deuxième diffusion

- Silence 30''

Troisième diffusion

- Silence 30''

Quatrième diffusion

- Silence 30''

Cinquième diffusion

- Silence 30''

Sixième diffusion

- Silence 5 minutes avant extrait suivant

Septième extrait

Voix

Basse de l'orchestre

The musical notation consists of five systems. Each system has two staves: the top staff is for the Voice (treble clef) and the bottom staff is for the Orchestral Bass (bass clef). The staves are currently blank, intended for the student to write the notes during the broadcast.

Il s'agissait d'un extrait de **Iphigénie en Tauride**, Wq. 46 de **Christoph Willibald Gluck**,
Récitatif : « O race de Pelops, race toujours fatale ! »

26

Récit.

IPHIGÉNIE.

Ô ra - ce de Pé - lops, ra - ce toujours fa - ta - le! Jus - que dans ses derniers neveux Le

Ciel poursuit encor le cri - me de Tanta - le! Le roi des rois, le sang des

En mesure.

Récit.

Dieux, A - gamemnon des - cend dans la nuit in - fer - na - le; Son fils res - tait à ma dou -

Huitième extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 5 reprises séparées par 30 secondes de silence. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez la partie de violon 1 et la partie de violoncelle jouée arco.

Plan de diffusion

Première diffusion

- Silence 30"

Deuxième diffusion

- Silence 30"

Troisième diffusion

- Silence 30"

Quatrième diffusion

- Silence 30"

Cinquième diffusion

- Silence 5 minutes avant extrait suivant

Huitième extrait

Violon 1

Violoncelle (arco)

Il s'agissait d'un extrait du **Sextet D minor, andante**, d'Alexandre Borodin

Andante

[ritard.] [1] [a tempo]

mp *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

pp *arco* *pp* *arco* *pp* *pizz.* *pp*

Neuvième extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 5 reprises séparées par 30 secondes de silence. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez le rythme des percussions et la partie mélodique.

Plan de diffusion

Première diffusion

- Silence 30"

Deuxième diffusion

- Silence 30"

Troisième diffusion

- Silence 30"

Quatrième diffusion

- Silence 30"

Cinquième diffusion

- Silence 5 minutes

Neuvième extrait

Partie mélodique



Percussions



Il s'agissait d'un extrait de **The Mosdok's train** d'**Anouar Brahem**,

Extrait 9 : **Anouar Brahem, The Mozdok's train**. Durée 59 s.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 7 to 12. It features three staves: Clarinette (top), Percussion (middle), and Notation alternative clarinette (bottom). The Clarinette part is in 4/4 time and includes a *ova bassa* section with triplets and a first/second ending. The Percussion part features a complex rhythmic pattern with triplets and rests. The Notation alternative clarinette part includes a **Swing!** instruction with a specific rhythmic notation. The second system covers measures 13 to 18. It features three staves: Cl. (top), Perc. (middle), and alt. (bottom). The Cl. part has a melodic line with triplets and accents. The Perc. part has a rhythmic pattern with accents and rests, with instructions like "2^e fois sans liaison". The alt. part has a melodic line with accents and rests, also with "2^e fois" instructions.

Rapport

L'éventail extrêmement large des résultats obtenus à l'épreuve dite « technique » éclaire la disparité des compétences des candidats confrontés à l'exercice exigeant de transcription. Loin d'être coupée, dans un splendide isolement, des réalités quotidiennes du métier d'enseignant, elle permet de révéler la capacité des candidats à saisir des instantanés musicaux complexes et variés, et de laisser une trace qui en restitue l'essence. Le rapport des candidats à l'écrit s'y dévoile souvent d'une extrême fragilité et le jury a parfois été bien en peine de faire le lien entre les fragments notés et les enregistrements proposés.

Si de nombreux candidats semblent conscients des enjeux d'une épreuve qu'il n'est plus possible d'assimiler à une simple « dictée musicale » réduite aux seuls paramètres des hauteurs et des durées, trop peu disposent des moyens d'y faire face efficacement.

Transcrire c'est tout à la fois entendre et comprendre. Tout acte de notation implique l'entendement qui se différencie de la mémoire, de la perception pure, de l'imagination, parce qu'il fait appel à la raison.

La diversité stylistique des extraits proposés, leur longueur, leur complexité permettait de faire valoir différentes compétences, mais surtout sollicitait l'intelligence musicale. Chaque extrait devait être compris comme fragment représentatif d'un système, se dévoilant par une phraséologie propre et dont les composants mélodique, rythmique, harmonique, syntaxique ne pouvaient être envisagés isolément mais devaient être saisis dans leur relation d'interdépendance.

Quelques problèmes récurrents

- Un déficit de réflexes dans la transcription d'intervalles mélodiques ou de formules simples.
- Une indifférence manifeste à l'armure.
- Une absence d'identification de repères aussi cruciaux que la structure thématique ou les cadences.
- Un manque de contrôle harmonique (voire des relevés exclusivement monodiques) : une majorité de copies se contente encore de relevés cumulatifs et n'envisage de polyphonie que contrapuntique.
- Une trop faible attention portée à l'horizon d'attente de chacun des extraits, « système de références objectivement formulables » devant permettre à la fois de noter plus rapidement et davantage d'idiomes connus, et de contrôler les relevés selon un critère d'adéquation au style perçu.

Quelques voies à explorer pour y remédier

✓ Travailler l'endurance

Dans la situation de stress propre au concours, le nombre, la durée et la diversité des extraits proposés sollicitent au plus haut point la résistance des candidats. La préparation en amont doit chercher à améliorer cette compétence, à l'image de celle d'un sportif. Beaucoup de copies présentent des relevés s'interrompant très tôt, ou demeurant très partiels. Il s'agit de ne pas se laisser démonter par une difficulté localisée, même si elle inaugure l'extrait (comme dans le cas du thème de Martinu) et de reprendre quoi qu'il arrive le cours du relevé. Un blanc ou un décalage seront toujours moins sanctionnés que des portées désespérément vides. Développement des capacités de mémorisation, diversification maximale du style et de la durée des supports, gestion de l'immanquable effet de surprise des incipits et développement de réflexes de notation doivent figurer au menu de tout entraînement.

L'optimisation de la série d'écoutes doit également faire l'objet d'une attention particulière. Chacune d'entre elles gagne à cibler des objectifs : prise de contact stylistique et approche structurelle globale, identification des notes d'entrée et de fin de fragment des différentes voix, contrôle intervallique, vérification de la cohérence polyphonique, affinement du phrasé... Même s'il s'agit toujours, et c'est la difficulté principale, d'écouter plusieurs paramètres simultanément, les 2^{ème}, 3^{ème}, 4^{ème} et 5^{ème} écoutes ne peuvent se contenter de reproduire les conditions de la 1^{ère}.

✓ S'astreindre à une plus grande rigueur

Autant les extraits de Martinu ou de Bartok présentaient des difficultés réelles d'intonation, autant dans ceux de Puschig ou de Couperin, la périodicité, le tempo modéré et une polarité mélodique très perceptible permettaient de se concentrer sur l'exactitude d'intervalles de faible ambitus. Or, qu'il s'agisse de mélodie, de rythme ou d'harmonie, l'absence de contrôle a particulièrement frappé les correcteurs.

La préparation doit permettre de développer les outils d'un tel contrôle : délimitation des registres, décomposition des intervalles en unités plus petites, identification des plus repérables mélodiquement ou harmoniquement (8^{ve}, 3^{ce}, 5^{te}), conscience du contexte scalaire, localisation des polarités, vérification de la cohérence verticale lors des cadences, comparaison stricte des éléments dupliqués et de leur logique d'enchaînement (dans le cadre des marches notamment), observation des appuis, quantification des silences, emplacement des barres de mesure.

✓ Développer une intelligence musicale

L'entraînement à l'épreuve dite technique reposant sur la nécessaire systématisation d'exercices de formation de l'oreille, il devrait toujours viser à voir au-delà de l'inscription de notes sur des portées, à stimuler la prise de conscience de l'inscription de la moindre tournure thématique dans un contexte. Le choix d'extraits d'œuvres originales et non de sujets composés *ad hoc* souligne assez cette orientation. Si ce choix apporte son lot de difficultés du fait du caractère par définition particulier des interprétations et enregistrements (on pense au *rubato* dans l'extrait de Bartok, à l'équilibre basse-accompagnement dans celui de Borodine ou aux interférences rythmiques de l'oud et du bendir dans celui de Brahem), il oblige à considérer les échantillons musicaux comme porteurs de sens, que la notation s'emploie à mettre en lumière. Celle-ci ne se veut pas enregistrement neutre de données sonores, mais également lecture critique, sollicitant les capacités à discriminer, hiérarchiser et contextualiser les informations perçues. Outre les questions déjà évoquées de cohérence polyphonique et de compréhension du langage, la notation des ornements exemplifie cette dimension : distinguer les notes structurelles des agréments constituait ainsi un aspect important du relevé dans les extraits de Couperin, Puschniq ou Brahem. *A contrario*, les efforts louables de restitution du phrasé et des nuances ne pouvaient complètement se substituer au relevé du matériau polyphonique de l'extrait de Bach, qu'au prix d'une erreur d'évaluation des priorités. Coupler l'entraînement de l'oreille à une approche analytique, en veillant à ne négliger aucun paramètre (l'équilibre entre relevés de type mélodique, rythmique, dynamique ou harmonique – sous forme de chiffrages d'accords – est amené à varier d'une session à l'autre) ne peut que contribuer à développer cette intelligence musicale.

Notes sur les extraits de l'épreuve

Extrait 1 : Bohuslav Martinu, Concerto pour Hautbois, H.353, 1^{er} mouvement. Durée 29 s.

Cet extrait présentait des difficultés d'appréhension du cadre métrique et des intonations. L'entrée en matière surtout a fortement déstabilisé les candidats, du fait d'un départ en anacrouse lié au 1^{er} temps suivant, et dont l'accompagnement orchestral, lui-même syncopé, contribuait à gommer les temps forts. Conjugée à une amorce mélodique à base de chromatisme contourné, cette instabilité a achevé de paralyser de nombreux candidats. Toutefois, la deuxième partie du thème, beaucoup plus périodique, devait permettre, par déduction, de repérer les temps forts d'une barcarolle peu perceptible d'emblée. Le jury attendait des candidats qu'ils

soient, passé leur désarroi initial, réceptifs à ces éléments de stabilisation à la fois rythmiques et mélodiques, et qu'ils profitent des différentes écoutes pour amender ou compléter l'incipit.

Extrait 2 : **Wolfgang Puschnig, *Out of somewhere*. Durée 29 s.**

The musical score is for a piece titled "Out of somewhere" by Wolfgang Puschnig. It is in 4/4 time and marked "slow swing". The key signature has two flats (B-flat major). The score is divided into three systems. The first system includes an Alto staff with a melodic line featuring triplets and accents, and a Bass staff with a rhythmic accompaniment marked "pizz.". The second system includes two staves labeled A and B, continuing the melodic and harmonic material. The Alto staff (A) has a triplet and an accent. The Bass staff (B) ends with an "arco" marking.

Beaucoup plus prévisible, le second extrait ne devait pas pour autant conduire à s'enfermer dans une logique itérative inflexible. La très grande majorité des candidats a bien reconnu le caractère chromatique et isochrone de la ligne de basse, mais peu de relevés ont su mettre des bornes à son mouvement descendant, faute d'en contrôler avec précision les changements de direction. De même, la transcription de la marche mélodique au saxophone est restée souvent très approximative : une manipulation hasardeuse des altérations, des maladresses dans le rendu du phrasé et des ornements ainsi qu'une perception grossière des rythmes ont trop souvent dénaturé la raison d'être de cette mélodie à la fois fixe par sa structure et constamment changeante par sa flexibilité rythmique et accentuelle et ses variations d'éclairage harmonique. L'abondance de duplications mal contrôlées trahit l'avantage que prend trop souvent l'œil sur l'oreille, dans ce qui semble relever de l'écriture automatique ou d'un commode, mais ô combien réducteur, « copier-coller ».

Si les jurys encouragent au fil des rapports la saisie des structures sous-jacentes des extraits proposés afin d'en faciliter la compréhension à l'intérieur d'un système et la notation, ils n'exigent en aucun cas de renoncer à une écoute fine, attentive aux micro-variations, ce à quoi invitait cet extrait. Un entraînement au relevé de musiques improvisées et/ou de transmission orale, ou bien des exercices de transcription d'interprétations différentes peut concourir à élargir la palette des « focales » auditives, et moduler le degré de détail des relevés en fonction des spécificités de chaque objet d'étude.

Extrait 3 : Couperin, Leçon des ténèbres n°2. Durée 37 s.

(Entendu transposé pour haute-contre en SOLb)

Malgré l'avertissement liminaire concernant la clef de lecture, de nombreux candidats ont noté la partie de viole dans un registre fantaisiste. La convocation de connaissances dans le domaine des styles permettait de circonscrire aisément la matière première de cet extrait pourtant relativement long : écriture concertante, parallélismes de tierces, imitation, formule cadentielle.

De nombreuses copies trahissent un manque de préparation à la restitution des ornements, mal distingués des notes structurales, distribués de façon très aléatoire et négligeant les signes conventionnels disponibles.

Le jury s'alarme en outre du manque de contrôle patent de nombreux candidats vis-à-vis de la nature précise des intervalles, mélodiques mais plus encore harmoniques : trop de fragments à deux voix semblent ainsi avoir été relevés comme le contrepoint de deux lignes absolument indépendantes l'une à l'autre, vaguement superposées selon des critères essentiellement visuels et au mépris de toute cohérence polyphonique. Or, un relevé polyphonique ne consiste pas en une superposition arbitraire de deux entités mélodiques préexistantes mais en un ensemble interdépendant.

Extrait 4 : Bartok, Concerto pour orchestre, Elegia. Durée 24 + 23 s.

Orchestration touffue et instabilité métrique caractérisaient cet extrait, compensées par la grande économie du matériau thématique et une écriture concertante alternant systématiquement motif conjoint aux cordes et rythme lombard des trompettes, facilement attribuables au compositeur hongrois. S'il était difficile de restituer à la lettre la totalité de l'extrait, il était possible de témoigner, une fois encore, de sa compréhension des

mécanismes musicaux à l'œuvre dans le fragment sans en trahir l'esprit, le jury tenant évidemment compte de la plus ou moins grande perceptibilité des éléments dans le cadre de cette interprétation.

Extrait 5 : Field, Sonate Opus 1 n°3 en do . Durée 12 + 11 + 7 s.

Non troppo Allegro, ma con fuoco e con espressione

Opus 1 Nr. 3
Hopkinson Nr. 3/3

The image shows a musical score for the first movement of Field's Sonata Opus 1 n°3. The score is in 2/4 time and D minor. It begins with a piano introduction marked 'p' (piano). The first system (measures 3-4) shows a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line. The second system (measures 5-11) features a 'cresc.' (crescendo) marking and a fermata over measure 11. The third system (measures 12-17) includes a 'f' (forte) marking and another 'cresc.' marking. The fourth system (measures 18-19) concludes the piece with a final chord. The score is numbered 3, 5, 12, and 18 at the beginning of each system.

Après le relevé déstabilisant de Bartok, le fragment de sonate de Field, fortement ancré dans la tonalité et elle aussi très économe du point de vue du matériau, donnait l'occasion aux candidats de manifester, non plus leur capacité à faire face à l'imprévisible, mais leurs réflexes d'écriture dans une langue dont les codes sont l'objet d'étude de tout cursus de musicologie. Prendre ici conscience du travail motivique reposant sur la duplication d'un simple gruppetto à des hauteurs et sur des degrés différents, repérer la carrure et l'organisation générale de type antécédent-conséquent assuraient un cadre solide et permettaient d'aller assez loin dans la précision de la transcription, ce que quelques copies très abouties sont parvenues à réaliser, indiquant également phrasé, chiffrage harmonique et contrechants. Une meilleure perception des registres et des polarités harmoniques aurait permis à d'autres d'éviter les ruptures de continuité de la phrase en ne confondant pas tonique et dominante ! Le jury a également déploré le manque de rigueur de nombreux relevés quant à la distribution des temps forts et faibles, faute d'avoir repéré les anacrouses.

II

Largo con sordini, mesto
(con sord.)

The musical score consists of two systems. The first system includes three staves: Violini I/II, Viola, and Bassi. The Violini I/II staff starts with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with various dynamics including *f* and *p*. The Viola staff also starts with *p* and has a similar melodic line. The Bassi staff is marked *Tasto solo* and starts with *p*. The second system continues the same three staves. The Violini I/II staff has a *f* dynamic and includes trills (*tr*). The Viola staff also has a *f* dynamic and includes trills (*tr*). The Bassi staff continues with *p* and *f* dynamics.

De nombreuses observations déjà faites à l'égard des extraits précédents (Couperin ou Field) valent pour cette introduction orchestrale dans laquelle il était loisible, dans un tempo très propice, de porter une attention soutenue au phrasé et à la diversité rythmique. Malheureusement, trop de candidats ont laissé transparaître leur manque criant d'expérience en matière de relevé en tentant de dissimuler derrière une débauche d'indications de phrasé, un vide en termes de mélodie, de rythme ou de complémentarité polyphonique.

Extrait 7 : Gluck, Iphigénie en Tauride, Acte I, récitatif « Ô race de Pelops ». Durée 41 s.

26 **Récit.**
IPHIGÉNIE.

Ô ra - ce de Pé - lops, ra - ce toujours fa - ta - le! Jus - que dans ses derniers neveux Le

Ciel poursuit encor le cri - me de Tanta - le! Le roi des rois, le sang des

En mesure. **Récit.**
Dieux, A - gamemnon des - cend dans la nuit in - fer - na - le; Son fils res - tait à ma dou -

Exemple manifeste de la nécessité de disposer d'une oreille harmonique entraînée : considérer cet extrait comme un contrepoint à deux voix était particulièrement inopérant. Conformément aux spécificités du récitatif, les interventions de la basse étaient trop espacées pour donner lieu à un relevé mélodique autonome, pourtant, de nombreuses copies lui ont accordé une indépendance excessive, jusque dans sa tonalité ! La grande souplesse agogique inhérente au genre ne devait pas entraîner une absence totale de considération pour la dimension harmonique : le flux de la ligne vocale marquait suffisamment le pas au moment des changements d'accord pour permettre de noter d'emblée les notes de basses dans un rapport vertical au soprano. Qui plus est, ni le tempo, ni les tonalités (do M et la m), ni le langage harmonique n'étaient ici redoutables. La partition ci-dessus ne tient pas compte des ornements présents dans l'interprétation.

Extrait 8 : Borodine, sextuor en rém, 2è mouvement Durée 25 s.

The image shows a musical score for a sextet in D minor, 2nd movement, 'Andante'. The score is written for six staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Contrabasso. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'mp'. The score includes a first ending bracket labeled '[ritard.]' and a first ending sign 'I'. The music features a mix of melodic lines and harmonic textures, with some parts marked 'pizz.' (pizzicato) and 'p' (piano).

Extrait particulièrement accessible offrant la possibilité d'un relevé complet, chance qu'ont su saisir une grande partie des candidats. Toutefois certains ont pris le remplissage harmonique en pizzicati pour la basse, assurée en réalité par une pédale arco, mode de jeu pourtant mentionné dans le sujet. Le repérage précis des registres gagnerait à être plus spécifiquement travaillé par de nombreux candidats.

Extrait 9 : Anouar Brahem, *The Mozdok's train*. Durée 59 s.

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Clarinette, Percussion, and an alternative notation for the clarinet. The Clarinette part features a melodic line with triplets and a 'Gya bassa' section. The Percussion part has a complex rhythmic pattern with triplets. The alternative notation clarinet part is a simplified version of the main melody. The second system includes parts for Clarinette (Cl.), Percussion (Perc.), and Alto (alt.). The Clarinette part continues the melodic line. The Percussion part has a more complex rhythmic pattern with triplets and accents. The Alto part has a melodic line with accents and a '2è fois' marking.

Tandis que la mélodie principale de la clarinette n'opposait que peu de résistance à la transcription, du fait de son extrême simplicité mélodique et de son caractère très itératif, il était plus délicat de percevoir et noter l'exacte teneur des rythmes du bendir. Le jury s'attendait toutefois à ce qu'apparaissent sa subdivision ternaire et son accentuation, combinées à l'organisation interne asymétrique de type 3+3+2 de la mélodie. Les éléments de phrasé devaient compléter le relevé et rendre justice à la variété des attaques permettant de renouveler en finesse l'intérêt d'une formule mélodique de base reposant toujours sur le même modèle.

Éléments statistiques

	112 candidats notés
Note la plus haute /20	18.21
Note la plus basse /20	0.47
Moyenne générale /20	7.76
Moyenne des admissibles /20	11.36
	48 admissibles

Moyennes générales (/20) pour chaque extrait

1	2	3	4	5	6	7	8	9
6,73	7,88	6,82	7,53	7,35	7,32	6,23	10,39	9,57

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

Rappel du texte réglementaire

- Durée : 6 heures
- Coefficient 1

Un programme limitatif renouvelé périodiquement est publié sur le site internet du ministère chargé de l'Éducation nationale. Il précise deux styles d'écriture définis en référence à des compositeurs, chacun lié à une ou plusieurs formations instrumentales ou vocales ou associant un ou plusieurs instruments à une ou plusieurs voix.

Le diapason mécanique est autorisé.

Programme limitatif publié au B.O. pour la session 2017 du concours

✓ **Chanson à quatre parties à la manière des pièces constitutives du corpus ci-dessous**

- Arcadelt, *Le triste cœur*
- Certon, *Là, là, là je ne l'ose dire*
- Certon, *Mon père my veult*
- Certon, *Un jour que Madame dormoit*
- Goudimel, *Qui renforcera*
- Janequin, *Dur acier et diamant*
- Janequin, *La plus belle de la ville*
- Janequin, *Pauvre cœur*
- Sandrin, *Douce mémoire*
- Sandrin, *Puisque vivre en servitude*
- Sermisy, *Amour me poingt*
- Sermisy, *Au joly bois*
- Sermisy, *Il me suffit*
- Sermisy, *Je n'ai point plus d'affection*
- Sermisy, *Jouissance vous donneray*
- Sermisy, *Las je m'y plains*
- Sermisy, *Si j'ai du mal*
- Sermisy, *Tant que vivray*
- Sermisy, *Vivre ne puy*
- Sermisy, *Vous perdez temps*

Un sujet adossé à cette entrée du programme limitatif de l'épreuve d'écriture s'appuiera sur un ensemble à 4 voix, soprano, alto, ténor et basse. La partition sur laquelle le candidat effectuera son devoir reposera sur les conventions actuelles de la notation musicale.

✓ **Pièce dans le style des sonates en trio de Carl Philipp Emanuel Bach.**

Le sujet proposera la ligne mélodique de la partie supérieure. Il sera attendu du candidat qu'il écrive la seconde partie de dessus et la ligne de basse du continuo chiffrée en bonne et due forme.



Nouvelle réglementation de l'épreuve à compter de la session 2018

Arrêté modificatif du 30 mars 2017

2° Ecriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures.

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.

Durée : six heures ; coefficient 1.

Notes de commentaires publiées sur le site [Devenirensignant.gouv.fr](http://media.devenirensignant.gouv.fr)

http://media.devenirensignant.gouv.fr/file/agregation_externer/52/7/nc2018_agreg_ext_musique_7_96527.pdf

Cette épreuve est modifiée sur plusieurs points.

- Les compositeurs de référence pour la réalisation du sujet sont exclusivement ceux cités par la réglementation.*
- Le sujet ne précise en aucun cas si la réalisation doit relever du style de l'un ou l'autre des trois compositeurs cités.*
- La formation imposée est strictement encadrée par la réglementation et c'est dans ce cadre – précisé par le sujet – que la réalisation doit s'inscrire.*
- La ligne mélodique donnée n'est pas obligatoirement portée par un seul des instruments quel qu'il soit. Elle peut apparaître par moment à l'un des instruments puis, à d'autres moments au second voire au troisième.*

Le jury évalue :

- d'une part la maîtrise de l'écriture tonale mobilisant les figures et enchaînements harmoniques propres à cette période de l'histoire de la musique ;*
- d'autre part, la façon dont la réalisation convoque les figures mélodiques, polyphoniques, rythmiques, etc. particulières qui caractérisent le style classique.*

Sujet de la session 2017

Vous écrierez la seconde partie de dessus (violon II) et la ligne de basse du continuo (violoncelle) chiffrée en bonne et due forme

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

Allegro

Violon I

mf

Violon II

Violoncelle

Vln. I

Vln. II

Vlc.

Vln. I

mp

Vln. II

Vlc.

Vln. I

cresc.

mf

Vln. II

Vlc.

12

Vln. I

Vln. II

Vlc.

mf

15

Vln. I

Vln. II

Vlc.

17

Vln. I

Vln. II

Vlc.

20

Vln. I

Vln. II

Vlc.

22 *rit.* *a tempo*

Vln. I

Vln. II

Vlc.

24

Vln. I

Vln. II

Vlc.

Rapport

Pour cette session 2017, les candidats étaient invités à réaliser un *fugato* dans le style des premières sonates en trio de Carl Philipp Emanuel Bach. Ils étaient donc largement contraints par des attendus d'écriture précis qui impliquaient la maîtrise de spécificités harmoniques (dont le chiffrage de la basse continue), contrapuntiques (entrées du *fugato*, écriture en imitation), rythmiques ou encore instrumentales directement liées au genre de la sonate en trio. Or, l'exercice semble avoir dérouter bon nombre de candidats. Le jury a ainsi pu observer au fil des copies de sérieuses carences d'ordre culturel, un manque de savoir-faire technique et parfois des défaillances musicales graves, qui dépassent le cadre de l'exercice d'écriture.

Le texte présentait de nombreuses évidences, à commencer par les entrées en imitation, caractéristiques du style contrapuntique proposé. Curieusement, ces entrées ont souvent handicapé les candidats – lorsqu'elles n'ont pas été ignorées – et le jury s'est étonné du faible nombre de copies les ayant repérées et correctement traitées, sans modification d'un passage ou d'un autre du thème. Certes rares dans le corpus au programme, ces *fugatos* avec trois entrées se trouvent néanmoins – et par exemple - dans les sonates en trio Wq 143 et Wq 144 de Carl Philipp Emanuel Bach. Le jury déplore au passage la méconnaissance du style de l'auteur au programme qui ressort très nettement de la majorité des copies d'écriture. Beaucoup de réalisations sont stylistiquement peu « marquées » et ne correspondent pas véritablement à la période. Seule une lecture approfondie, analytique et une écoute répétée des œuvres de C.P.E. Bach peuvent nourrir le travail d'écriture, favoriser certains réflexes-clé et éviter ce genre d'écueil. Les formules cadentielles, par exemple, sont extrêmement typées et il suffit de feuilleter les sonates pour repérer ces enchaînements caractéristiques 7-5, 6-4, 5-3, où le chiffrage de la basse continue, avec la conduite des voix qu'elle suggère, a toute son importance.

Le jury attire tout spécialement l'attention des candidats sur le fait que l'exposition initiale était exempte de difficulté. Aucun conduit piégeux mais simplement trois carrures de deux mesures : *do* mineur, *sol* mineur, *do* mineur. Si la plupart des candidats ont identifié la réponse à la mesure 3, peu ont décelé la troisième entrée, mesure 5. Comment expliquer alors ces deux mesures isolées, sans motif apparent au violon 1, qui se terminent par une cadence parfaite fortement conclusive (avec le mordant comme « indice » caractéristique) et qui précèdent le début d'un divertissement lui-même rendu explicite par une première marche (mesures 7-8) dont le motif est strictement répété ?

De façon tout aussi étonnante, certains candidats se sont contentés de remplissage harmonique sur les mesures 11-12. Or, ils devaient avant tout s'interdire une telle incohérence formelle et ne jamais négliger de

s'interroger sur le sens et l'intérêt de chaque mesure afin d'éviter les contresens. Fort heureusement, la plupart des candidats, guidés par le silence du premier dessus, ont songé à une nouvelle exposition. Mais pourquoi, dans une pièce fuguée, ouvrir une deuxième série d'entrées dans le ton principal alors que la logique mène d'abord au relatif ou à la dominante ?

C'est à la fois l'imprégnation du répertoire – du corpus et au-delà –, le « sens musical » (qui s'acquiert au fil des lectures, des écoutes...) et le temps consacré à une analyse globale du texte qui permettront au candidat de ne pas buter sur de tels poncifs. Ainsi, dans les épisodes de divertissement, des marches pourtant évidentes ont été mal réalisées, voire non repérées.

Le jury ne saurait trop recommander aux candidats, une fois encore, de prendre le temps d'analyser le texte proposé avant de se lancer dans la réalisation. De trop nombreux devoirs ont montré des faiblesses plus ou moins prononcées dépendantes de cette lecture préalable de la mélodie, parfois même de son audition intérieure. Les correcteurs se sont légitimement posé la question de savoir si certains candidats entendaient réellement la mélodie.

Il ressort en effet que la grande majorité des devoirs ratés l'ont été par déficience de l'écoute intérieure. Celle-ci ne s'acquiert qu'à force de travail et de répétition, dans un aller-retour incessant entre lecture, écoute silencieuse, chant et vérification à l'instrument. Ce travail ne peut être ponctuel et ne doit pas être associé à la seule préparation d'un concours : c'est une nécessité de tout musicien, et particulièrement de musicien qui questionne le matériau musical. On s'interrogera alors sur les capacités de ces mêmes candidats à mener à bien un projet d'arrangement pour qu'il sonne correctement. Même si le professeur ou futur professeur aura bien souvent un clavier à sa disposition, un minimum de capacité à entendre intérieurement ne serait-ce qu'une voix – avant même de songer à des superpositions bien plus délicates à concevoir – est nécessaire. Dans le cadre de cette épreuve, si l'oreille ne pouvait appréhender les contours mélodiques du thème (sujet) puis repérer le cheminement harmonique et les espaces cadentiels qui le structuraient, comment écrire les deux autres parties, sinon en naviguant à l'estime pour courir à l'inévitable naufrage ? On ne recommandera jamais assez aux candidats de bien border la réalisation de leur devoir par un repérage global des tonalités principales et des tons voisins correspondants.

Cette difficulté première d'écoute intérieure, cumulée à un manque de connaissance du répertoire et un manque d'écoute globale a également pour conséquence des incohérences musicales majeures sur le plan de la rythmique (syncopes d'harmonies, syncopes, absences d'appuis indispensables, parallélismes prolongés des deux violons...), sur des questions d'écriture de formules d'accompagnement, de gestion de la basse, de dessins mélodiques. Comment penser d'abord à des parallélismes quand l'écriture en rythmes contrastés, proposant des liaisons vers des temps forts, appelle naturellement un jeu imitatif sans complexité ? On s'interrogera également, de la part de candidats à l'agrégation de musique, sur la méconnaissance des plus simples registres des instruments à cordes (violoncelle qui descend trop grave), et de l'emploi des registres ne tenant pas compte de l'évolution historique de l'écriture instrumentale (violon qui grimpe dans des aigus jamais exploités avant les concertos du XIX^e siècle).

La moyenne générale peu élevée de cette épreuve témoigne également de déficiences techniques préoccupantes qui empêchent certains candidats de construire un devoir, même partiellement abouti. Si beaucoup de candidats ont réussi à poser les piliers harmoniques, bien souvent la réalisation n'était pas maîtrisée.

L'accord de sixte et quarte a été régulièrement escamoté dans les cadences et utilisé à mauvais escient par ailleurs. La sixte napolitaine (deux premiers temps de la mesure 23) n'a pas été identifiée en tant que telle ou mal harmonisée. Certaines copies présentent des cadences sans sens ou mal écrites, ce sont des fautes inquiétantes au niveau de l'agrégation. S'imprégner longuement de l'ensemble du texte musical avant de jeter par écrit les premiers accords constitue une étape indispensable qui permet d'éviter les tâtonnements hasardeux et les remplissages réalisés dans l'urgence faute d'avoir une vision globale et de s'être interrogé sur la marche à suivre. Cela permet également de régler les problèmes récurrents de rythme harmonique, de bien ménager/mettre en valeur l'espace occupé par l'exposé du thème ou des éléments thématiques (le jury regrette les nombreux croisements malvenus, chevauchements et entrelacs qui, à l'audition, masquent l'élément qui devrait ressortir). Les diverses fautes et maladresses d'écriture doivent faire prendre conscience du fait que cette épreuve exige un investissement important et rigoureux de la part des candidats. Car au-delà d'une bonne écoute intérieure, c'est aussi la capacité à mettre en œuvre des techniques d'écriture qui est attendue.

Or, au-delà des principes basiques de l'harmonie, il s'agissait de faire preuve d'une certaine maîtrise de l'écriture contrapuntique, qui constituait une part importante du travail. La possibilité d'une ligne de basse continue en noires (valeurs longues) ou encore homorythmique était par exemple à exclure : il fallait rechercher une complémentarité rythmique, une véritable écriture instrumentale, de trio. De même, le deuxième dessus devait avoir un rôle égal au premier : il ne s'agit nullement d'une voix d'accompagnement.

Le jury met les candidats en garde contre les excès de parallélismes de tierces et de sixtes entre les deux dessus. Outre le danger du systématisme, ce type d'écriture nécessite une grande maîtrise harmonique. Trop

souvent, les courbes mélodiques sont déroulées sans que le candidat ne se pose la question des notes étrangères. Or, une note qui n'est ni de passage ni broderie sera forcément entendue comme note réelle, modifiant la perception harmonique du passage réalisé. Il convient, encore une fois, de passer par l'analyse et de garder à l'esprit qu'harmonie et contrepoint sont indissociables.

De tels procédés d'écriture, simples en apparence, ne doivent pas servir d'échappatoire, de « cache-misère harmonique ». Dans le même esprit, bien qu'il s'agisse d'une maladresse plutôt stylistique, l'emploi de l'unisson était inapproprié sur la formule de cadence finale : il arrive certes à C.P.E. Bach de l'utiliser en fin de mouvement, mais seulement dans certaines sonates de style galant.

Il convient aussi de rappeler que Carl Philipp Emanuel Bach est l'auteur d'un *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier* et que le chiffrage du continuo fait partie intégrante du style. Le sujet n'appelait ni chiffrages complexes nécessitant la maîtrise de la conduite des voix du continuo, ni subtilités comme le demi-cercle de Telemann ni passages *tasto solo*. Il est tout de même regrettable à ce niveau de voir autant de chiffrages modernes, remarque déjà soulevée il y a quelques années... avec le sujet Clérambault et Montclair des sessions 2014 et 2015 et le sujet Corelli qui l'avait précédé. À l'inverse, des chiffrages « dans le style » ne pourront jamais compenser des kyrielles de quintes et d'octaves consécutives ou autres graves fautes de réalisation.

Le jury déplore d'ailleurs encore trop souvent une absence de contrôle vertical des sonorités (beaucoup d'accords sur temps où il manque une tierce par exemple). Les incohérences d'altérations, les oublis de sensibles, les incohérences mélodiques de seconde augmentée qui, par leur accumulation, ne peuvent être imputées à de simples coquilles, doivent être supprimées à ce niveau. Les successions de quarts, de quintes, les chocs répétés de secondes, de septièmes, de neuvièmes montrent hélas une incapacité à entendre deux voix simultanément.

Les modifications réglementaires qui encadreront cette épreuve à compter de la session 2018 substitueront au programme limitatif la référence que constitue le langage commun aux compositeurs de la seconde moitié du XVIII^e et du début du XIX^e siècles. Cette référence unique ne sera pas modifiée d'une session à l'autre. Cependant, les conseils suivants, fondamentaux et déjà énoncés dans les rapports des sessions précédentes, n'en restent pas moins valables :

- L'épreuve d'écriture demeure une épreuve exigeante et rigoureuse à préparer sur le long terme. Les candidats ne sont que plus outillés s'ils écoutent, lisent, jouent, apprennent par cœur et transposent un certain nombre de pièces « du répertoire » leur permettant de s'approprier une diversité de procédés d'écriture afin de les réexploiter avec justesse et finesse à l'occasion de cette épreuve.
- Chaque candidat doit être à même de chanter intérieurement la mélodie proposée – avec le bon tempo, l'agogique, les phrasés et le caractère – et de s'en imprégner longuement avant d'en envisager la réalisation.
- Dans un second temps il doit être capable d'analyser avec justesse la mélodie donnée pour envisager une réalisation harmonique cohérente. Une relecture attentive permettra d'éviter des oublis d'altérations et d'autres erreurs d'étourderie particulièrement préjudiciables à ce niveau.
- Les candidats devront également tenir compte du temps de l'épreuve. Le jury a remarqué à plusieurs reprises un « essoufflement » au fil des mesures, comme si les candidats n'arrivaient pas à tenir la distance sans fléchir techniquement. Quelques mises en loge pendant l'année de préparation sont essentielles pour mieux appréhender le temps imparti à l'épreuve.

La préparation à cette épreuve peut sembler fastidieuse mais, avec un travail de fond, le candidat aura en tête un large éventail de partitions, de manières d'écrire, de tournures stylistiques, qui lui feront acquérir de nombreuses compétences nécessaires aux épreuves orales et, plus largement, à l'enseignement de la musique au collège et au lycée.

Éléments statistiques

	111 candidats notés
Note la plus haute /20	15.91
Note la plus basse /20	0.36
Moyenne générale /20	6.11
Moyenne des admissibles /20	8.44
	48 admissibles

Allegro

Allegro

Violon I *mf*

Violon II

Violoncelle *p*

Violon I *p*

Violon II *mf*

Vlc. *mf*

Violon I *mf*

Violon II *mf*

Vlc. *mf*

6 — 7 6 4 3 5 δ 6 b5 6 6

6 — 7 6 4 3 5 — 7 b6 4 # 6 b5 4 b

5 — 5 — 5 — 6 4 δ 6 — 6 — 6 — 5 — 6 6 6 7

7

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vlc. *mp*

9

Vln. I *cresc.*

Vln. II

Vlc.

11

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vlc.

14

Vln. I
Vln. II
Vlc.

5 6 4 6 6 6 6 6 4

Detailed description: This system contains measures 14 and 15. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. Vln. I plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. Vln. II plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. Vlc. plays a bass line with eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 4, 5, 6, and 4 below the notes.

16

Vln. I
Vln. II
Vlc.

9 7 4 6 7 8 7 6 4

Detailed description: This system contains measures 16 and 17. The key signature has two flats. The time signature is 4/4. Vln. I continues the melodic line. Vln. II continues the rhythmic accompaniment. Vlc. continues the bass line. Fingerings are indicated by numbers 9, 7, 4, 6, 7, 8, 7, 6, and 4 below the notes.

18

Vln. I
Vln. II
Vlc.

9 8 7 5 9 8 6 5 5 6

Detailed description: This system contains measures 18 and 19. The key signature has two flats. The time signature is 4/4. Vln. I continues the melodic line. Vln. II continues the rhythmic accompaniment. Vlc. continues the bass line. Fingerings are indicated by numbers 9, 8, 7, 5, 9, 8, 6, 5, 5, and 6 below the notes.

20

Vln. I

Vln. II

Vlc.

5 ————— 2 ————— 9/7 8/6 7/5 6/4 6 ————— 6 5 ————— 6 6/4 5

22

Vln. I

Vln. II

Vlc.

rit. *a tempo*

6/4 5/3 6/4 6 ————— b6 ————— 6/4 3

24

Vln. I

Vln. II

Vlc.

6 ————— 7/5 6 6 ————— 9/7 7 5 6 6/4

Bilan statistique de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 206

Nombre de candidats non éliminés : 111 Soit: 54 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, FA, 00.00)

Nombre de candidats admissibles : 48 Soit: 43 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 21.06 (soit une moyenne de : 7.02/20)

Moyenne des candidats admissibles : 29.45 (soit une moyenne de : 9.82/20)

Rappel

Nombre de postes : 40

Barre d'admissibilité : 21.46

(soit un total de : 7.15/20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 3)

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 2

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 1er juillet 2013.

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

La réglementation reste la même pour la session 2018 mis à part le coefficient qui est modifié afin que chaque épreuve d'admission ait le même poids.

Rapport

Exercice long et exigeant, la leçon demeure l'une des épreuves les plus complexes pour le candidat à l'agrégation. Or s'il est vrai que sa durée demande un effort à la fois physique et intellectuel, il est cependant important de rappeler qu'une approche correcte de l'épreuve permet d'aborder avec sérénité et assurance tant sa préparation que sa mise en place. Il est donc impératif de bien tenir compte des attendus et des exigences qui lui sont propres pour en assurer sa réussite. On conseillera tout particulièrement la lecture attentive du rapport de l'année 2016, où ces exigences sont formulées avec détail.

Rappelons encore le déroulement général de l'épreuve : un sujet est donné au candidat comportant entre trois (au moins) et cinq (au plus) documents de nature diverse, parmi lesquels le candidat trouvera obligatoirement un enregistrement et une partition. Le temps de préparation (6 heures) permettra de bien analyser chacun des documents et de trouver une problématique les reliant ; cette problématique sera ensuite exposée et développée lors du passage à l'oral (30 minutes) puis complétée ou approfondie lors de l'entretien avec le jury (20 minutes).

L'objectif premier de la leçon, comme les rapports des années précédentes le rappellent, consiste donc à mettre en relation des documents pouvant être très éloignés les uns des autres à travers une problématique commune, le tout présenté selon un plan cohérent et bien articulé dont le développement doit faire appel à des références musicales et culturelles autres que celles qui se dégagent directement des documents proposés. La leçon est donc une épreuve exigeante durant laquelle le candidat doit mobiliser à la fois ses connaissances intellectuelles et ses compétences musicales, le tout au profit d'une problématique qui demande un vrai travail de réflexion. Nous insisterons sur l'importance de l'utilisation de la totalité des documents intégrant le sujet – sans en écarter certains au profit d'autres – durant l'articulation de l'exposé oral : ici réside sans doute l'une des faiblesses constatées par le jury pour la session 2017 que les candidats de la session 2018 devront éviter.

La préparation à l'épreuve nécessite une organisation particulière (visualisation des documents vidéos, écoute des documents sonores...) et requiert également une grande concentration de la part du candidat sur la longue durée. L'effort qui en résulte est donc conséquent, tout comme les résultats attendus par le jury. Une correcte maîtrise du temps de préparation est l'un des défis majeurs de l'épreuve, car la qualité de l'exposé oral en dépendra. Il devient ainsi impératif d'aboutir à la fin du temps de préparation à la rédaction d'un plan cohérent et bien décliné, réaliste dans sa durée (qui ne pourra en aucun cas dépasser les 30 minutes), ainsi qu'à une

connaissance approfondie de chacun des documents du sujet (bien que ce « degré » d'approfondissement puisse évidemment dépendre de sa longueur) : il est indispensable de tirer tous les enseignements de ces documents pour bien bâtir sa problématique.

La recherche d'une problématique commune à tous les documents est à la fois un enjeu et un défi auxquels les candidats doivent se soumettre ; le jury, très attentif à sa pertinence, a été pendant la session 2017 très sensible aux efforts déployés par certains candidats dans le travail de problématisation du sujet, pénalisant aussi bien les questionnements inconsistants que ceux délibérément larges et aménageables ayant pu s'appliquer à d'autres types de documents. S'il est vrai que d'une problématique bien formulée découle souvent un plan formel cohérent et bien articulé, l'inverse peut également se produire : les candidats devront ainsi veiller à ce que le développement réponde vraiment à/aux la/les question/s posée/s. A noter qu'un questionnement trop ambitieux (dans sa réflexion ontologique, dans l'étendue de son propos) qui n'est pas correctement développé par la suite est un indicateur très clair d'une défaillance dans le traitement du sujet : pour que le développement de l'argumentaire soit équilibré, les questions à poser doivent être réfléchies et bien argumentées. Un candidat qui interroge la notion du « temps » et qui développe ensuite un discours chronologique autour des documents du sujet ne répond donc pas aux attendus de l'épreuve.

Lors de la présentation de la problématique et du développement du plan décliné en plusieurs parties (dont le nombre n'est aucunement imposé), le candidat pourra (ou non) se servir du logiciel *OpenOffice* : l'utilisation de ce dernier n'est pas une obligation, surtout lorsqu'il n'est pas mis au profit d'une clarification synthétique du contenu. D'autre part, le logiciel *Audacity* peut s'avérer être très utile s'il est correctement utilisé, notamment avec la visualisation temporelle des éléments musicaux saisis par le candidat. Il demeure cependant inutile s'il n'est pas utilisé dans cette optique (cela a été constaté à plusieurs reprises lors de la session 2017), le candidat pouvant alors se tourner vers une simple saisie du minutage via VLC lors de la présentation de ses exemples au jury.

On insistera également sur l'articulation formelle du contenu, qui doit être harmonieuse, équilibrée et clairement présentée au jury : la déclinaison en plusieurs parties doit répondre à un développement discursif logique qui ne néglige pas certaines parties au détriment d'autres. Or le jury constate souvent que les candidats, surpris par le temps écoulé, déblayent trop rapidement des questionnements (parfois très prometteurs) présentés au début de l'épreuve et s'attardent trop longtemps sur leur première partie, négligeant les autres parties annoncées.

L'analyse approfondie de chacun des documents du sujet (toujours au service d'une problématique) reste une exigence incontournable de l'exercice. Une leçon qui ne proposerait qu'un survol d'une ou de certaines œuvres proposées doit ainsi être considérée comme étant incomplète et insuffisante dans son développement. Un candidat qui élude l'analyse d'un enregistrement du *Viderunt omnes* de Pérotin serait en train d'avouer sa totale méconnaissance du répertoire, tout comme un candidat qui se refuse à considérer un tableau ou une photographie comme autant d'éléments appartenant au sujet. Il sera également utile de rappeler que les vidéos proposées aux candidats intéressent autant pour l'image en elle-même que pour la musique qui y est associée (dans la session 2017, des extraits d'Ozon ou Hermann confirment ce point). Le candidat devra par ailleurs s'adapter à la nature, voire à la longueur des éléments conformant le sujet : l'analyse ne sera évidemment pas la même lorsqu'il lui sera proposé un mouvement complet d'une symphonie ou deux pages d'une œuvre pour piano, de la même manière que l'approche générale aux œuvres dépendra du nombre de documents proposés. A titre d'exemple, lors de la session 2017, des partitions pour piano d'une seule page (Combarieu) côtoyaient de longs passages symphoniques (souvent appartenant au domaine des attendus fondamentaux pour un candidat à l'agrégation, comme la *Petite musique de nuit* de Mozart). On insistera ici sur l'importance du temps d'écoute des œuvres enregistrées, ces dernières étant parfois maladroitement présentées faute d'une écoute attentive.

Le développement discursif de la leçon demeure l'autre élément-clé de l'exercice. C'est ici que la pertinence du propos se voit légitimée par le candidat, qui doit déployer ses multiples connaissances musicales et sa culture générale, également à confirmer durant l'entretien. Les candidats noteront que l'élargissement de la problématique avec des références culturelles et musicales autres que celles données dans les pièces du sujet est particulièrement apprécié par le jury. Lors de la session 2017, de nombreux documents musicaux (enregistrements, vidéos, partitions) dataient des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles : il était donc attendu des candidats d'être en mesure d'établir des liens avec des répertoires datant des périodes précédentes, notamment avant 1700, période trop souvent désertée au profit des musiques romantiques et contemporaines.

Enfin, les connaissances musicales et culturelles doivent être mises en relation avec une pratique musicale avérée, même si celle-ci n'est pas l'objectif premier de l'épreuve. Le candidat doit ainsi se servir de sa voix ainsi que du piano pour éclairer certains de ses propos et/ou les élargir. La réduction au piano d'un extrait symphonique ou l'interprétation vocale d'une mélodie (ou d'un extrait mélodique) contenus dans le sujet constituent autant d'attendus de la leçon. Il est utile de rappeler que la voix chantée permet au jury de juger la capacité du candidat à pouvoir l'utiliser avec aisance et à en faire un outil solide au service de situations pédagogiques.

La nature de l'épreuve impose au candidat une hiérarchisation des contenus : il serait inutile (et ingérable) de vouloir tout exposer avec exhaustivité, car l'entretien qui suit reste un moment privilégié pour obtenir des éclaircissements sur les éléments n'ayant pu être suffisamment expliqués. L'entretien permet également de revenir sur des aspects maladroitement présentés ou de demander au candidat de développer des aspects ayant été trop superficiellement abordés.

Rappelons enfin qu'il est vivement recommandé aux candidats de faire preuve de dynamisme et de conviction face au jury, d'assurer une certaine fluidité dans l'expression orale et d'éviter une attitude trop statique ou monocorde : tous ces éléments, sans être rédhibitoires, rendent le discours moins convaincant et peuvent fausser l'appréciation globale de l'exercice.

Le jury de la session 2017 constate une bonne connaissance générale des règles de l'épreuve de la part des candidats, mais il regrette que les reproches déjà formulés lors des sessions précédentes restent d'actualité : absences de problématisation, analyses insuffisantes et superficielles, mépris de certains documents, développements inconsistants. Le jury suggère aux candidats de ne pas se focaliser sur la réputation redoutable de l'épreuve, mais de l'appréhender sous un angle rationnel qui prendrait en considération chacun des paramètres exposés ci-dessus. Enfin, le jury conseille aux futurs candidats de se livrer à une pratique assidue de l'exercice dans ses conditions réelles afin d'en assurer la réussite.

Éléments statistiques

	44 candidats notés
Note la plus haute /20	17.00
Note la plus basse /20	2.00
Moyenne générale /20	8.36
Moyenne des admis /20	10.33
	27 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet était introduit par la phrase suivante :

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

Exemple 1

Document 1 - partition

Auteur : Joseph Haydn

Titre : *Symphonie « parisienne »* n° 85, « *La Reine* » (1785) : 1^{er} et 2^e mouvements (extraits)

Références : H. C. Robbins Landon (éd.), Universal Editions, 1963

Document 2 – enregistrement audio

Auteur : Giuseppe Verdi

Titre : *Macbeth*, acte IV, « *Coro di profughi scozzesi* » (Chœur des exilés écossais)

Références : Orchestre et chœur du théâtre de la Scala, Claudio Abbado (direction)

Document 3 - partition

Auteur : Gabriel Pierné

Titre : *Mathématiques*

Références : Jules Combarieu [Inspecteur de l'académie de Paris], *Le chant choral : méthodes-morceaux choisis à l'usage des écoles primaires supérieures, des lycées et collèges de garçons et de filles et des sociétés chorales*, Paris, Hachette, 1912, p. 144-145.

Document 4 - texte

Auteur : Pierre Boulez

Titre : « Pourquoi je dis non à Malraux » (extraits), *Le Nouvel Observateur*, 25 mai 1966

Références : In Pierre Boulez, *Point de repères*, Paris : Seuil-Bourgois, 1981, p. 481-484

Exemple 2

Document 1 – enregistrement audio

Auteur : Pérotin

Titre : *Viderunt omnes*

Références : Ensemble vocal Capella Duriensis, extrait

Document 2 - partition

Auteur : György Ligeti

Titre : *Lux aeterna*

Références : Edition Peters

Document 3 - texte

Auteur : Pierre Boulez

Titre : *Penser la musique aujourd'hui*

Références : Editions Gonthier, Collection Tel, pp.98-101, 1980

Document 4 – document iconographique

Auteur : Luigi RUSSOLO

Titre : *Automobile in corsa* (1912-1913)

Références : traduction du titre : Dynamisme d'une automobile, huile sur toile, 106 x 140 cm, Paris, Centre Pompidou.

NB : la reproduction couleur est disponible sur votre clef

Exemple 3

Document 1 - partition

Auteur : Wolfgang Amadeus Mozart

Titre : *Eine kleine Nachtmusik, KV525*

Références : partition des quatre mouvements de la *Sérénade pour cordes*, 1787

Document 2 – document iconographique

Auteur : François Morellet

Titre : *6 répartitions aléatoires de quatre carrés noirs et blancs*

Références : 6 panneaux carrés, huile sur toile, 80x80, Centre Pompidou, 1958

Document 3 – enregistrement vidéo

Auteur : C2C

Titre : *Down the road*

Références : Vidéo tournée en public lors du passage à *Taratata*, émission de France2, 2012

Document 4 - poème

Auteur : Guillaume Apollinaire

Titre : *Paysage*

Références : *Calligrammes* (1914), Paris, Gallimard, Édition de 1925, p.26

Exemple 4

Document 1 - enregistrement

Auteur : Bernard Herrmann (1911-1975)

Titre : *Vertigo* - Scène d'amour

Référence : Varèse Sarabande (extrait audio)

Document 2 - partition

Auteur : Claude Debussy

Titre : *Le Martyre de Saint Sébastien*, « Le Concile des faux dieux », n°4, (mes. 17-28)

Référence : Paris : A. Durand & fils, 1911 (Partition d'orchestre)

Document 3 – reproduction

Auteur : John Everett Millais

Titre : *Ophélie* (1851-1852) – (*Ophelia*)

Référence : huile sur toile, 76 x 112 cm, *Tate Britain*

Document 4 – vidéo

Auteur : réalisé par François Ozon, musique de Philippe Rombi

Titre : *Swimming Pool* - 2002

Référence : 2002 Fidélité – 450857 (extrait vidéo)

Document 5

Auteur : Michel Fleury

Titre : *L'impressionnisme et la musique*

Référence : Paris, Fayard, 1996 - (extrait d'ouvrage, p. 230-231)

Exemple 5

Document 1 - texte

Auteur : Laurent de Wilde

Titre : *Les fous du son*

Références : 2016, Roman, extrait, éditions Grasset, 2016

Document 2 – enregistrement vidéo

Auteur : Jimmy Hendrix

Titre : *The Star-Spangled Banner*

Références : 1969, Vidéo, *Live at Woodstock*

Document 3 – enregistrement audio

Auteur : Clément Janequin

Titre : *Le chant des oiseaux*

Références : Musica Fresca – Chamber music (Renaissance)

Document 4 - partition

Auteur : Edgar Varèse

Titre : *Désert*

Références : 1954, Partition

Épreuve de direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 30 minutes
- Durée de l'épreuve : 20 minutes
- Coefficient 1

Un texte polyphonique est proposé au candidat. Après une préparation, celui-ci dispose de 20 minutes pour le faire interpréter intégralement ou en partie par un ensemble vocal. 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 1er juillet 2013.

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



Nouvelle réglementation de l'épreuve à compter de la session 2018

Arrêté modificatif du 30 mars 2017

- 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.

Notes de commentaires publiées sur le site Devenirenseignant.gouv.fr

http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_externel/52/7/nc2018_agreg_ext_musique_796527.pdf

Cette épreuve est sensiblement modifiée sur les points suivants :

- Le temps de préparation est plus important, passant de 30 minutes à 1 heure.
- Le temps d'épreuve, 30 minutes (allongé de 10 minutes par rapport à la réglementation précédente), s'enrichit d'un entretien avec le jury portant sur les contenus de la séquence précédente.
- Le chœur ne dispose pas de la partition, l'apprentissage s'appuyant exclusivement sur la mémorisation du modèle donné par le candidat.

En conséquence :

- Le jury est attentif au réalisme des sujets eu égard au temps disponible pour en mener l'apprentissage au terme d'une heure de préparation.

- Les sujets sont des polyphonies à 2 ou 3 voix égales, avec ou sans accompagnement clavier, en langue française, anglaise, allemande, espagnole, italienne ou latine (ou grecque exceptionnellement pour certains textes sacrés).
- Autant que de besoin la traduction du texte est fournie avec le sujet.
- Durant l'épreuve, le texte est vidéo-projeté sur grand écran derrière le candidat afin d'aider à sa mémorisation par les choristes. L'image projetée est présentée par le sujet imprimé (copie écran de l'écran projeté).
- Le jury se charge d'installer cette projection avant l'entrée du candidat en salle d'épreuve. Le candidat peut cependant décider d'arrêter cette vidéoprojection.

Par ailleurs :

- Les techniques de l'apprentissage par imitation, essentielles pour l'exercice des missions d'enseignement, sont indispensables pour réussir cette épreuve. Le jury est particulièrement attentif à la façon dont elles sont mobilisées et mises en œuvre.
- L'usage du piano mis à disposition pendant l'épreuve est à la discrétion du candidat. Il peut l'utiliser pour préciser un modèle, accompagner un extrait, jouer une partie mélodique, etc. : le jury apprécie exclusivement la pertinence et la qualité musicale de l'usage qui en est fait.

En réponse aux questions posées par le jury, l'entretien doit permettre au candidat d'explicitier divers aspects de sa prestation initiale (stratégie d'apprentissage, choix techniques et artistiques, usage ou non usage du piano, etc.) mais aussi d'analyser les difficultés qu'il aura éventuellement rencontrées afin d'en identifier les causes comme les moyens d'y remédier.

Rapport

Les constats, les réflexions et les attentes du jury à l'issu de l'épreuve de direction de chœur de cette session 2017 font grandement écho aux précédents rapports, qu'il ne faut d'ailleurs pas hésiter à relire dans le détail.

Le jury a pu apprécier lors de cette session de bonnes prestations, menées avec sérieux et musicalité. Toutefois, nous pouvons regretter le fait que beaucoup de candidats arrivent peu ou pas préparés et se laissent trop rapidement submerger par l'enjeu du concours. De nombreux chefs de chœur n'ont su ou pu apporter une véritable plus-value à l'interprétation initiale des chanteurs. Le résultat musical mitigé de certains passages témoigne de carences inquiétantes de la part de quelques candidats dans l'exercice de la direction de chœur, qui, pour les lauréats du concours, sera au cœur de leur métier de professeur d'éducation musicale. Nous insistons de nouveau sur l'importance de montrer des qualités de musicien tout au long de l'épreuve. La voix, l'écoute, le geste, l'analyse, la conscience harmonique doivent irriguer l'ensemble de la prestation du candidat.

À la lumière de ces observations, il semble donc important et indispensable de rappeler les objectifs de cette épreuve exigeante et de donner des pistes de travail au futur candidat pour qu'il puisse répondre au mieux à ces attentes et se projeter, avec les meilleurs outils possibles, dans son futur métier.

L'épreuve de direction de chœur pour la session 2018 est modifiée. L'objectif de ces évolutions est de la rapprocher des pratiques de terrain. Sa préparation contribue ainsi au développement de compétences utiles à l'exercice d'un enseignement musical de qualité.

La préparation de l'épreuve de direction de chœur en amont du concours

Comme pour toute activité musicale, la direction de chœur nécessite un travail d'apprentissage régulier et exigeant de la part du futur chef de chœur. Comme nous le constatons chaque année, de nombreux candidats n'ont que peu d'expérience dans cette pratique. Il serait inconcevable de présenter un concours de piano sans avoir jamais touché un clavier au préalable. Il en est de même pour la direction de chœur. Cette discipline exigeante nécessite de solides qualités que nous rappelons ici :

- **La voix** est le vecteur de communication principal d'un chef de chœur. Celui-ci doit maîtriser les rudiments d'une technique vocale propre à la pratique chorale. Pour cela, il est bienvenu de suivre des cours de chant régulièrement et de pratiquer soi-même le chant choral. Nous insistons également sur la nécessité absolue de donner des exemples vocaux placés et à l'intonation sûre. Cette injonction est d'autant plus importante dans un apprentissage par mimétisme comme cela sera le cas à compter de la session 2018 du concours.
- **Une oreille** à l'écoute du chœur. Il est important pour le chef de chœur d'avoir le recul auditif nécessaire permettant de percevoir les difficultés d'exécution des chanteurs et de leur apporter des solutions pratiques pour corriger rapidement leurs hésitations.
- **L'usage du piano** qui permet de souligner l'intonation et d'asseoir la perception harmonique.
- **L'acquisition de stratégies d'apprentissage par imitation** permettant de rendre cette dernière la plus efficace possible au service d'objectifs clairement identifiés.

- **La présence d'un geste musical** au service de la partition. Celui-ci ne doit pas être mécanique mais souligner des propositions musicales cohérentes et profondément intégrées par le chef de chœur.
- **Une connaissance exhaustive des différentes esthétiques musicales et des prononciations** de langues courantes (langue française, anglaise, allemande, espagnole, italienne, latine et grecque pour certains textes sacrés).
- **Une préparation à vivre la situation de l'épreuve en amont du concours.** Il faut éviter de connaître l'expérience de la mise en loge pour la première fois le jour du concours. La qualité du déchiffrement d'une partition chorale en temps limité repose sur un entraînement récurrent, comme celui visant l'écriture ou la dissertation.

La mise en loge

Dans la nouvelle réglementation de l'épreuve, les candidats disposeront d'une heure de mise en loge dans une salle équipée d'un piano. Il nous paraît essentiel que ce temps de préparation plus important permette une meilleure appropriation des différentes voix mélodiques tant la qualité des exemples vocaux proposés aux chanteurs est le gage d'une réussite. Nous encourageons les candidats à chanter la partition proposée le plus possible pour pouvoir se soustraire à sa lecture pendant l'épreuve : le contact avec le chœur en sera plus fluide.

La mise en loge doit également permettre de concevoir en amont du travail du chœur une stratégie d'apprentissage pertinente identifiant notamment les difficultés potentielles.

La présentation de l'œuvre

Le passage devant le jury et le chœur gagne toujours à s'ouvrir par une brève présentation de l'œuvre qui va être ensuite l'objet du travail du chœur. Ce moment est l'occasion de contextualiser le sujet dans un style et une époque. Il est important que cette présentation puisse s'inscrire dans une proposition musicale concrète. Pour exemple, si une œuvre classique est proposée, comme un *Nocturne* de Mozart, la contextualisation de celle-ci permettrait d'initier un travail musical autour du contraste, de la dynamique mélodique ou encore de l'équilibre structurel.

Il est également apprécié que le candidat, par exemple au terme de ce premier moment, propose une interprétation musicale et habitée d'un passage de l'œuvre. Il est possible de chanter une des voix et les autres peuvent être réalisées au piano. Cette première lecture, même partielle, permet de capter l'attention du chœur et d'asseoir une légitimité musicale indispensable à la dynamique du travail à venir.

Les méthodes d'apprentissage possible

A compter de la session 2018, les modalités de l'épreuve de direction de chœur de l'agrégation externe se rapprocheront de celles qui président de longue date au sein de l'agrégation interne. Les candidats sont alors engagés à compléter la lecture de ce rapport par celle des rapports de l'agrégation interne de ces dernières années. Ceux-ci sont très explicites dans les propositions didactiques d'apprentissage propre à la transmission par mémorisation.

Cet apprentissage par mimétisme est en grande partie celui que mobiliseront les lauréats une fois en situation professionnelle. S'il nécessite une grande précision vocale, il suppose également un travail de répétitions ciblées pour que la mémoire des chanteurs se construise solidement et ne soit pas prise à défaut lors de la mise en polyphonie puis des enchaînements des différentes parties apprises.

L'alternance des différentes voix dans leur ordre d'apprentissage sera également la marque d'un souci d'une mise en activité réfléchie d'un groupe de chanteurs. En effet, le fait de ne pas systématiser l'ordonnement sopranos, altos, barytons dans l'apprentissage montre de la part du candidat la volonté d'impliquer tous les chanteurs de manière régulière et équilibrée.

Le jury apprécie particulièrement les candidats capables de présenter une nouvelle voix pendant l'exécution d'une autre en cours d'apprentissage. Cette technique témoigne d'une véritable sûreté d'intonation et d'une parfaite maîtrise harmonique.

Enfin, les candidats doivent veiller à ne pas proposer des exemples vocaux trop longs au risque de rendre l'exercice pénible et laborieux. De courts exemples permettent une situation musicale dynamique et efficace.

La plus-value musicale

La réalisation seule des hauteurs et des durées n'est pas suffisante. Le jury attend d'un candidat à l'agrégation des propositions musicales fines et ancrées dans le style du sujet proposé, propositions de phrasés, de dynamiques, d'accentuations, d'articulations, etc. Celles-ci peuvent être présentées lors des exemples vocaux du candidat. Un bon exemple chanté vaut parfois mieux qu'une longue explication.

Il est également attendu du candidat un véritable souci d'exigence vis-à-vis du résultat sonore. Il doit tirer parti au mieux de la grande qualité du chœur mis à sa disposition (choristes expérimentés) pour créer un moment de musique d'un très bon niveau artistique.

Éléments statistiques

	44 candidats notés
Note la plus haute /20	17.00
Note la plus basse /20	2.00
Moyenne générale /20	8.52
Moyenne des admis /20	9.59
	27 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet est introduit de la façon suivante :

« Vous disposerez de vingt minutes pour faire chanter ce sujet à un chœur à quatre voix mixtes.

La partition sera distribuée aux choristes par le jury au début de l'épreuve. »

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

Exemple 1

#17 from *Deutsche Volkslieder*

Erlaube mir

Johannes Brahms
(1833-1897)

Zart
p
SATB a cappella

Soprano
1. Er - lau - be mir, ferns Mäd - chen, in den Gar - ten zu gehn, daß
2. O Mäd - chen, o Mäd - chen, du ein - sa - mes Kind, wer

Alto
1. Er - lau - be mir, ferns Mäd - chen, in den Gar - ten zu gehn, daß
2. O Mäd - chen, o Mäd - chen, du ein - sa - mes Kind, wer

Tenor
1. Er - lau - be mir, ferns Mäd - chen, in den Gar - ten zu gehn, daß
2. O Mäd - chen, o Mäd - chen, du ein - sa - mes Kind, wer

Bass
1. Er - lau - be mir, ferns Mäd - chen, in den Gar - ten zu gehn, daß
2. O Mäd - chen, o Mäd - chen, du ein - sa - mes Kind, wer

ich mag dort schau - en, wie die Ro - sen so schön. Er - lau - be sie zu bre - chen, es
hat den Ge - dan - ken ins Herz der ge - zinnt, daß ich soll den Gar - ten die

ich mag dort schau - en, wie die Ro - sen so schön. Er - lau - be sie zu bre - chen, es
hat den Ge - dan - ken ins Herz der ge - zinnt, daß ich soll den Gar - ten die

ich mag dort schau - en, wie die Ro - sen so schön. Er - lau - be sie zu bre - chen, es
hat den Ge - dan - ken ins Herz der ge - zinnt, daß ich soll den Gar - ten die

ich mag dort schau - en, wie die Ro - sen so schön. Er - lau - be sie zu bre - chen, es
hat den Ge - dan - ken ins Herz der ge - zinnt, daß ich soll den Gar - ten die

ist die höch - ste Zeit, ih - re Schön - heit, ih - re Ju - gned hat mir mein Herz er - freut.
Ro - sen nicht sehn? du ge - fälltst mei - nem Au - gen, das muß ich ge - stehn.

ist die höch - ste Zeit, ih - re Schön - heit, ih - re Ju - gned hat mir mein Herz er - freut.
Ro - sen nicht sehn? du ge - fälltst mei - nem Au - gen, das muß ich ge - stehn.

ist die höch - ste Zeit, ih - re Schön - heit, ih - re Ju - gned hat mir mein Herz er - freut.
Ro - sen nicht sehn? du ge - fälltst mei - nem Au - gen, das muß ich ge - stehn.

ist die höch - ste Zeit, ih - re Schön - heit, ih - re Ju - gned hat mir mein Herz er - freut.
Ro - sen nicht sehn? du ge - fälltst mei - nem Au - gen, das muß ich ge - stehn.

Exemple 2

PURCELL, *The Fairy Queen*, Acte I, n° 7, mes. 81-94

Soprano

Alto

Ténor

Basse

Réduction
clavier

A - bout him go, so, so, so, so, so, so, A - bout him go,

A - bout him go, so, so, so, so, so, so, A - bout him go,

A - bout him go, so, so, so, so, so, so, A - bout him go,

A - bout him go, so, so, so, so, so, so, A - bout him go,

84

so, so, so, Pinch, pinch the wretch from top_ to_ toe, from

so, so, so, Pinch, Pinch the wretch from top to toe, from top to

so, so, so, Pinch, pinch the wretch from top_ to toe,

so, so, so, Pinch, pinch the wretch from top to toe, from top to

84

90

times, Pinch till he con - fess his crimes, Pinch, pinch,
 times, Pinch till he con - fess his crimes, Pinch, pinch,
 times, Pinch till he con - fess his crimes, Pinch, pinch,
 times, Pinch till he con - fess his crimes, Pinch, pinch,

90

92

pinch, pinch, pinch till he con - fess his crimes.
 pinch, pinch, pinch till he con - fess his crimes
 pinch, pinch, pinch till he con - fess his crimes.
 pinch, pinch, pinch till he con - fess his crimes.

92

Exemple 3

The Ash Grove

Traditional Welsh Air
Arranged by Jeremy Rawson

Moderately, Gently

p

Soprano
Down yon - der green val - ley where stream - lets me - an - der, When
glows the bright sun - shine o'er val - ley and moun - tain, Still

Alto
Down yon - der green val - ley where stream - lets me - an - der, When
glows the bright sun - shine o'er val - ley and moun - tain, Still

Tenor
8 Down yon - der green val - ley where stream - lets me - an - der, When
glows the bright sun - shine o'er val - ley and mount - tain, Still

Bass
Down yon - der green val - ley where stream - lets me - an - der, When
glows the bright sun - shine o'er val - ley and moun - tain, Still

Piano
p

mp

twi - light is fa - ding I pen - sive - ly rove; Or, at the bright
war - bles the black - bird its note from the tree. Still trem - bles the

mp

twi - light is fa - ding I pen - sive - ly rove; Or, at the bright
war - bles the black - bird its note from the tree. Still trem - bles the

8 *mp*

twi - light is fa - ding I pen - sive - ly rove; Or, at the bright
war - bles the black - bird its note from the tree. Still trem - bles the

mp

twi - light is fa - ding I pen - sive - ly rove; Or, at the bright
war - bles the black - bird its note from the tree. Still trem - bles the

mp

noon - tide in so - li - tude wan - der, A - mid the dark shades of the
 moon - beam on stream - let and foun - tain, But what are the beau - ties of

noon - tide in so - li - tude wan - der, A - mid the dark shades of the
 moon - beam on stream - let and foun - tain, But what are the beau - ties of

8 noon - tide in so - li - tude wan - der, A - mid the dark shades of the
 moon - beam on stream - let and foun - tain, But what are the beau - ties of

mf lone - ly Ash Grove. 'Twas there while the black - bird was sing -
 na - ture to me? *mf* With sor - row deep sor - row deep *p* sor -

lone - ly Ash Grove. 'Twas there while the black - bird was sing -
 na - ture to me? *p* With sor - row deep *mf* sor - row, deep sor -

8 lone - ly Ash Grove. There - was cheer - ful - ly
 na - ture to me? *p* Sor - row, my bo - som is

ing row. I first met that go dear one, the joy of my search of my

ing row. All first day I go mourn - ing in search of my the

8 sing - ing, I met the joy of my
la - den, All day in search of my

sing - ing, I met the joy of my
la - den, All day in search of my

heart, A - round us for glad-ness the blue - bells were ring - ing. Ah!
love! Ye e - choes! oh tell me, where sweet is the mai - den? "She

heart, A - round us for glad-ness the blue - bells were ring - ing. Ah!
love! Ye e - choes! oh tell me, where sweet is the mai - den? "She

8 heart, A - round us for glad-ness the blue - bells were ring - ing. Ah!
love! Ye s - choes! oh tell me, where sweet is the mai - den? "She

heart, A - round us for glad-ness the blue - bells were ring - ing. Ah!
love! Ye e - choes! oh tell me, where sweet is the mai - den? "She

Exemple 4

Chœur SATB
A cappella

Extrait des Douze Psaumes à 4 & 5 voix

Psaume 35

(1601)

CLAUDE LE JEUNE
(v.1530-1600)

Air genevois

Sopranos
De - ba con - tre mes de - ba - teurs, Com - ba, Sei -

Altos
De - ba con - tre mes de - ba - teurs, Com - ba, Sei -

Ténors
De - ba con - tre mes de - ba - teurs, Com - ba, Sei -

Basses
De - ba con - tre mes de - ba - teurs, Com - ba, Sei -

5

gneur, mes com - ba - teurs, Em - poi - gne moy bou - clier et lan -

gneur, mes com - ba - teurs, Em - poi - gne moy bou - clier et lan -

gneur, mes com - ba - teurs, Em - poi - gne moy bou - clier et lan -

gneur, mes com - ba - teurs, Em - poi - gne moy bou - clier et lan -

9

ce, Et pour me se - cou - rir t'a - van - ce. Char - ge

-ce, Et pour me se - cou - rir t'a - van - ce. Char - ge

ce, Et pour me se - cou - rir t'a - van - ce. Char - ge

-ce, Et pour me se - cou - rir t'a - van - ce. Char - ge

14

les, et marche au de - vant, Gar - de les d'al - ler plus a -

les, et marche au de - vant, Gar - de les d'al - ler plus a -

les, et marche au de - vant, Gar - de les d'al - ler plus a -

les, et marche au de - vant, Gar - de les d'al - ler plus a -

18

vant. Di à mon ame, A - me, je

vant. Di à mon ame, A - me, je

vant. Di à mon ame, A - me, je

vant. Di à mon ame, A - me, je

21

suis Ce - luy qui ga - ren - tir te puis.

suis Ce - luy qui ga - ren - tir te puis.

suis Ce - luy qui ga - ren - tir te puis.

suis Ce - luy qui ga - ren - tir te puis.

SEPT CHANSONS

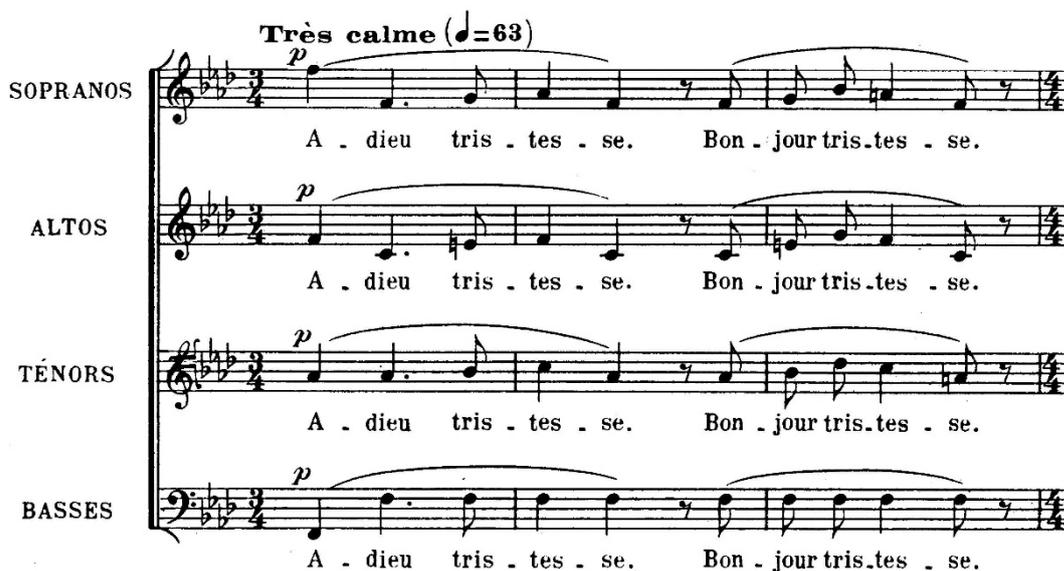
pour chœur mixte a capella

Poème de
PAUL ELUARD

Musique de
FRANCIS POULENC

2. A peine défigurée

Très calme (♩=63)



SOPRANOS
ALTOS
TÉNORS
BASSES

A . dieu tris . tes . se. Bon . jour tris . tes . se.
A . dieu tris . tes . se. Bon . jour tris . tes . se.
A . dieu tris . tes . se. Bon . jour tris . tes . se.
A . dieu tris . tes . se. Bon . jour tris . tes . se.



mf > *pp sec*
mf > *pp sec*
mf > *pp sec*
mf > *pp sec*

Tu es ins . cri . te dans les li . gnes du pla . fond.
Tu es ins . cri . te dans les li . gnes du pla . fond.
Tu es ins . cri . te dans les li . gnes du pla . fond.
ins . . . cri . te dans les li . gnes du pla . fond.

1

mf Tu es ins . cri . te dans les yeux que j'ai . me . *p*

mf Tu es ins . cri . te dans les yeux que j'ai . me . *p*

mf Tu es ins . cri . te dans les yeux que j'ai . me . *p*

mf Ah dans les yeux . *pp* *p*

2 *p très lié*

A. Tu n'es pas tout à fait la mi . se . re , Car les lè . vres les plus pauvres te dé .

p les lè . vres te dé .

T. Car les lè . vres te dé .

p Car les lè . vres te dé .

p Car les lè . vres te dé .

p clair

S. Par un sou . ri . re . —

A. . non . cent Par un sou . ri . re . —

T. . non . cent Par un sou . ri . re . —

. non . cent Par un sou . ri . re . — *mf* Bon . jour , tristes . se .

3

p *lié* *f*

Puissan.ce de l'amour Dont l'a.ma.bi.li.té sur .

p *f*

Puissan.ce de l'amour Dont l'a.ma.bi.li.té sur .

la moitié *p*

molto Puissan.ce de l'amour.

Amour des corps ai . ma . bles. _____

ten. *p* *mf* *p*

-git. Tê . te dé . sap . poin . té . e. _____

ten. *pp sec*

-git Comme un mons.tre sans corps. _____

Tous *pp sec*

Comme un mons.tre sans corps. _____

pp sec

Comme un mons.tre sans corps. _____

4

mf *p* *court*

Tris . tes . se, beau vi . sa . ge. _____

mf *p* *court*

Tris . tes . se, beau vi . sa . ge. _____

mf *p* *court*

Tris . tes . se, beau vi . sa . ge. _____

mf *p* *court*

A . dieu Tris . tes . se. _____

Épreuve de pratique instrumentale et vocale

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 1 heure
- Durée de l'épreuve : 15 minutes
- Coefficient 2

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

- une interprétation vocale en s'accompagnant au piano ou sur un instrument polyphonique qu'il apporte,
- une improvisation instrumentale et/ou vocale à partir du texte donné, l'instrument étant librement choisi et apporté par le candidat.

Cet ensemble est précédé d'une brève présentation de cinq minutes maximum des choix artistiques effectués pour l'interprétation et l'improvisation. Le candidat dispose d'un piano pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve.

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

[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 1er juillet 2013.

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



Nouvelle réglementation de l'épreuve à compter de la session 2018

Arrêté modificatif du 30 mars 2017

Épreuve de pratique instrumentale et vocale

- 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.

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

Notes de commentaires publiées sur le site [Devenirenseignant.gouv.fr](http://www.devenirenseignant.gouv.fr)

http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_externel/52/7/nc2018_agreg_ext_musique_796527.pdf

Cette épreuve est enrichie de plusieurs moments.

- 1. Outre l'interprétation accompagnée puis l'improvisation, le candidat doit débiter ce moment par une interprétation vocale a capella. Le jury est alors particulièrement attentif au respect rigoureux de la partition (dimensions rythmique et mélodique) par le candidat, mais aussi à la qualité de son geste vocal et à la dimension artistique de l'interprétation proposée (la partition ne porte ni phrasé ni dynamique et le candidat a toute liberté d'y remédier).*
- 2. Au terme des moments musicaux précédents, l'entretien permet de revenir, à l'initiative du jury, sur certains de leurs aspects ; cet échange permet également au candidat de présenter ses pratiques musicales, notamment en ce qu'elles peuvent éclairer ses prestations précédentes. Durant cet entretien, le jury peut être amené à demander au candidat d'interpréter de nouveau tel ou tel passage, accompagné ou non, voire de reprendre un ou plusieurs aspects de l'improvisation précédente.*

L'accompagnement de la mélodie sujet est obligatoirement réalisé au piano ou sur un instrument adapté apporté par le candidat.

L'improvisation peut être réalisée sur un instrument au choix du candidat (dont le piano mis à disposition) qu'il aura pris soin d'apporter. Attention, le temps éventuel d'installation de l'instrument est décompté de la durée totale de l'épreuve.

Le candidat peut utiliser du papier à musique mis à sa disposition pendant la préparation. Cependant, pour la durée de l'épreuve, il ne dispose que du sujet qu'il aura éventuellement annoté comme il le souhaite.

Rapport

« Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! ... Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. »

Baudelaire, dans son *Salon de 1859*, faisait bien sûr allusion à l'imagination, faculté dont les candidats se doivent de faire preuve dans cette épreuve du concours, sinon ailleurs. Et pourtant, tout comme dans le *Salon*, rares étaient les candidats capables de formuler dans une langue critique des catégories nouvelles.

Cette année comme toutes les autres, les chants proposés offraient aux candidats de riches possibilités de réalisation artistique tant par leur facture mélodique et les multiples suggestions harmoniques sous-jacentes, que par le champ lexical de leur texte qui invitait à une véritable interprétation, sans emphase mais témoignant d'une expérience vécue. C'est ce qu'illustraient des titres tels que « La charmante promenade », « Dans l'ivoire des coupes », « Fleur fanée », « Priez pour paix » pour n'en citer que quelques-uns.

Malheureusement, très peu de candidats sont parvenus à hisser leur prestation au-dessus d'une exécution mécanique et à convaincre les membres du jury qu'ils se sont bien appropriés le texte proposé dans tous les registres de celui-ci.

D'emblée, la présentation — lacunaire dans bien des cas — s'est limitée à un égrenage d'éléments factuels d'organisation de la prestation (liste de chiffrages d'accords, plan harmonique sans aucune mise en relation avec le sens du texte) et sans chercher à puiser dans le sujet pour construire une argumentation convaincante qui aurait pu justifier les choix artistiques, si choix artistiques il y avait. Il aurait été beaucoup plus pertinent de mettre en lien le style musical employé et les spécificités du sujet même du chant. En bref, de montrer au jury une étincelle d'imagination musicale, ce qui — il faut être raisonnable — n'est tout simplement pas possible au cours d'une présentation de soixante secondes. Le rapport de 2016 a été suffisamment clair à ce propos.

Notons également que la présentation doit se faire intégralement au début de l'épreuve et non en deux temps, c'est-à-dire avant le chant puis de nouveau avant l'improvisation. Dès la session 2018, un bref entretien avec le candidat permettra de compléter les informations omises lors de la présentation.

Certes, beaucoup de candidats ne possèdent pas une maîtrise suffisante de l'instrument polyphonique ce qui rejait sur la musicalité de la prestation. Les problèmes qui en découlent sont d'ordres variés : difficulté à tenir un tempo, « harmonies » ne s'accordant pas avec la ligne mélodique, débit purement solfégique du chant (certains montrant même des difficultés d'intonation, voire de lecture) sans tenir compte du phrasé ni même de la prosodie (attention surtout aux liaisons). Habiter émotionnellement le texte pourrait aider à venir à bout de certaines difficultés de phrasé, d'articulation et de prosodie ainsi que suggérer des nuances (ou inciter tout simplement les candidats à respecter les nuances indiquées dans la partition). Nous ne pouvons qu'approuver la nouvelle exigence du concours 2018 qui stipule une interprétation *a cappella* du chant. De cette façon, le jury parviendra à savoir si les problèmes de technique vocale sont avérés ou imputables aux maladrotes instrumentales dans l'accompagnement. De même, en chantant debout, les problèmes de projection de la voix et de couleur vocale seront flagrants et ne pourront pas être mis au compte d'une mauvaise posture assise au

piano. Il faut d'ailleurs penser à projeter la voix au-delà du pupitre du piano : un futur enseignant doit être entendu jusqu'au fond de la salle de classe. Notons que l'usage du piano pour accompagner le chant n'est pas obligatoire : certains candidats auraient été plus à l'aise en faisant usage de leur instrument polyphonique habituel (cf. les textes réglementaires).

Trop peu de candidats ont su proposer une harmonisation en rapport avec l'atmosphère du texte proposé. Certaines de ces harmonisations étaient pour le moins maladroites en ce qui concerne la fonction des accords mais aussi du point de vue sonore. Un accord renversé aura une tout autre couleur qu'un accord à l'état fondamental et confèrera une autre dimension à l'harmonie. De même, certains textes semblaient réclamer l'utilisation d'accords de septièmes chatoyants, là où des accords parfaits ne faisaient que ternir plutôt qu'embellir la mélodie. Il est vrai que certains candidats n'étaient pas égaux face à la pression générée par cette épreuve. Une introduction instrumentale aurait pu donner le temps à ces candidats de se poser et de bien respirer avant de commencer le chant, tout en installant l'univers sonore désiré. Également, une coda aurait permis de conclure avec poésie certains chants pour faire perdurer l'atmosphère installée et ne pas la quitter brusquement. En revanche, certains candidats se sont bien efforcés de trouver des formules d'accompagnement évocatrices du sens du texte, ou même des contre-chants ou des relances permettant d'enrichir l'accompagnement de manière appréciable.

« Le vice, le courtisan, le malheur et l'amour ne connaissent que le présent », a écrit Balzac dans sa *Philosophie de la vie conjugale*. Permettons-nous d'ajouter l'improvisation à ce noble quatuor. La condition *sine qua non* de pertinence de l'improvisation au concours de l'agrégation de musique est qu'elle soit tirée du sujet. Parfois, le lien avec le matériau initial s'avère si minime que les membres du jury doivent chercher désespérément dans la partition quelle partie a été traitée (information que les candidats concernés se gardent soigneusement de révéler lors de leur présentation). Une improvisation ne peut pas être préétablie avant la mise en loge, même si elle n'apparaît jamais *ex nihilo* et s'appuie bien sûr sur certains gestes et formules gardés en mémoire. Le jury n'est pas favorablement impressionné non plus par ceux qui, se servant pourtant du matériau proposé, le font rentrer de force, comme dans un lit de Procruste, dans la forme qu'ils ont décidé en amont d'employer pour l'improvisation. Une illustration flagrante de cette démarche est la forme « thème et variations », plébiscitée cette année. Dans la plupart des cas, celle-ci n'était tout simplement pas adaptée au sujet donné. En revanche, un thème et des variations pour violon mémorables dans le style de *La Folia*, inspirés d'un texte baroque, ont été particulièrement appréciés. De même, une improvisation dans le style de Liszt, avec tout l'apanage lisztien (pédales, choix harmoniques, etc.) à partir d'un chant de l'époque romantique tardive a largement séduit le jury.

Non que l'improvisation doive nécessairement rester dans la même temporalité ou la même aire géographique que le chant sur lequel elle s'appuie : la « Sérénade toscane » a engendré une improvisation de style klezmer très réussie (une référence oblique, sans doute à la diaspora juive vers l'Italie). Attention également au style contemporain : la seule improvisation réussie dans ce style a été, justement, un thème et variations mettant en exergue des idées tirées du texte, sans tomber dans la facilité du catalogue des gestes stéréotypés de ce style. Le mot « logorrhée » a été prononcé plusieurs fois lors des délibérations, et à très juste titre.

Les futurs candidats se garderont également des formes incorrectement définies. La forme binaire A B est indiscutablement une forme sur le papier, mais encore faut-il que ses deux parties soient en cohérence l'une avec l'autre. Pareillement, il est rarement satisfaisant musicalement de juxtaposer deux, voire plusieurs univers totalement disparates. Un motif pris dans le sujet et devenant prétexte à faire s'enchaîner des formules baroques, puis romantiques, puis bartokiennes, est un exemple de ce qu'il faut éviter. Attention aux modulations : moduler au ton supérieur sans faire subir une sorte de « coup du lapin » auditif aux membres du jury, ou tout simplement sans s'égarer...

Il est à noter que le niveau de technique instrumentale n'est pas forcément un critère d'évaluation déterminant dans cette partie de l'épreuve. Plusieurs candidats ayant réalisé une bonne prestation ne disposaient parfois que de moyens techniques assez limités. Leur imagination a été nourrie par le sujet et ils ont su structurer leur discours grâce à de solides connaissances théoriques en écriture. Ils se sont positionnés en tant que créateurs, avec une véritable direction musicale. Dans quelques rares cas, les candidats n'ont pas tenu le programme alléchant qu'ils avaient annoncé, faute de moyens techniques suffisants. Pour citer à nouveau le *Salon* de Baudelaire : « Voilà ce que dit la sagesse ; et la sagesse dit encore : Celui qui ne possède que l'habileté est une bête, et l'imagination qui veut s'en passer est une folle. »

Peu nombreux étaient les candidats ayant su répondre aux trois moments de l'épreuve — présentation, chant accompagné et improvisation. Le plus souvent, ceux qui ont brillé dans une partie ont rencontré des difficultés dans au moins l'une des deux autres. Rares ont été tout au long de la semaine les moments réellement musicaux. Une présentation plus limpide, abordant davantage les choix artistiques de l'interprétation et de l'improvisation permettrait de convaincre le jury que, même si la technicité nécessaire à une réalisation adéquate est encore en voie d'acquisition, les candidats possèdent au moins déjà des idées musicales cohérentes : en somme, une imagination musicale affirmée ou du moins en latence, qui sera fertilisée par une technicité de plus en plus assurée au fur et à mesure qu'ils acquerront de l'expérience dans leur carrière d'enseignant, et qui sera susceptible de faire éclore chez leurs élèves une sensibilité artistique, ou à défaut de celle-ci, un émerveillement pour la musique.

Éléments statistiques

	44 candidats notés
Note la plus haute /20	17.00
Note la plus basse /20	1.00
Moyenne générale /20	8.25
Moyenne des admis /20	10.52
	27 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet était introduit par le texte suivant :

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

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

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

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

Exemple 1

Si l'A-mour vous sou - met à ses lois in - hu - mai -

6 nes Choi - sis - sez en ai - mant un ob - jet plein d'ap - pas.

11 Por - tez au moins de bel - les chaî - nes Et puis - qu'il faut mou -

16 ir mou - rez D'un beau tré - pas Et puis - qu'il faut mou -

21 rir mou - rez mou - rez d'un beau tré - pas

©

Exemple 2

Lent et avec un grand sentiment de tristesse

p

Lais-se-moi ché-rir ton fan - tô - me__ Mais ne re-viens pas près de moi:_____

5 *mf*

Tu m'as tant fait souf-frir, j'ai tant pleu-ré par toi, Qu'il faut res ter le mort_

8 *p* *p*

Qu'u-ne pri-ère em - bau - me!__ Lais - se les vieil-les sou-ve -

11 *f* *p*

nan - ces! Ne par-le plus:__ je n'en-tends pas!__ J'ai mis sur le pas

15 *poco rit..*

sé des cho-ses d'i - ci - bas Le par-don dou-lou - reux_____

18 *pp*

qui suit les grands si - len - ces!_____

Exemple 3

Con - nais tu l'his - toire qu'on ra - conte à Ri - o, _____

5 Mal - heur ou es - poir dans ce pa - ys si chaud. _____

9 Par - ti un ma - tin, il quit - te les siens, _____

13 Pri - ant le de - stin au creux de ses deux mains. _____

17 Em - por - té par le vent, la pous - sière d'ar - gent, _____

21 Les plis du ruis - seau et les ois - eaux. _____

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of music. Each staff begins with a measure number (1, 5, 9, 13, 17, 21). The lyrics are written below the notes, with some words underlined. There are three-measure triplets indicated by a '3' above a bracket in measures 1, 5, 9, 13, 17, and 21. The piece ends with a double bar line at the end of the sixth staff.

Exemple 4

ANNETTE

Vois la de-moi-selle qui se pro-mène sous son om-brelle Com-ment peux-tu l'ou-bli-

er? Re - ti - ens-bien son pré - nom: An-

nette! An - nette! An - nette! Tous ses ges - tes sont plein

d'a - mour Et nous som - mes là pour l'en - tou - rer,

Son jo - li re-gard Et ses bon - nes ma-nières Voi - là qui peut te com -

bler! Vois la jeu - ne femme qui ô - te - ra ton vague à l'âme

C'est u - ne jo - lie bru - nette! Re - ti - ens-bien son

pré - nom: An - nette! An - nette! An - nette!

Exemple 5

Allegro non troppo e maestoso

Gloire et tri - omphé à ces hé - ros, Ils sont tom - bés aux champs de la pa - tri - e.

5

Gloire et res - pect à leurs tom - beaux, Ven ez - é - lus de l'au - tre vi - e!

9

Chan - gez no - bles guer - riers tous vos lau - riers Pour des pal - mes im - mor - tel - les,

13

Sui - vez les Sé - ra - phins, sol - dats di - vins, Dans les plai - nes é - ter - nel - les, A

17

leurs choeurs in - fi - nis Soy - ez - u - nis En - trez su - bli - mes vic - ti - mes.

Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes

Rappel du texte réglementaire

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

Le candidat donne à son commentaire l'orientation de son choix. 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. 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.

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

[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 1er juillet 2013.

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



Nouvelle réglementation de l'épreuve à compter de la session 2018

Arrêté modificatif du 30 mars 2017

Commentaire d'une œuvre musicale

- 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

Notes de commentaires publiées sur le site [Devenirenseignant.gouv.fr](http://www.devenirenseignant.gouv.fr)

http://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/agregation_externel/52/7/nc2018_agreg_ext_musique_796527.pdf

Cette épreuve est marginalement modifiée par rapport à la réglementation précédente : La durée de la préparation comme celle de l'épreuve sont augmentées. Les 10 minutes de préparation supplémentaires doivent permettre une meilleure appropriation de l'extrait donné à commenter et une construction plus aboutie du commentaire qui sera ensuite présenté au jury. Cet

objectif est d'autant plus fondé que le candidat peut écouter autant de fois que nécessaire tout ou partie de l'extrait sujet et utiliser le piano mis à sa disposition.

Les 5 minutes supplémentaires d'épreuve visent essentiellement à permettre une écoute initiale et intégrale du sujet par le candidat et le jury sans affecter le temps global laissé au commentaire.

Rapport

L'épreuve de commentaire d'écoute du concours de l'agrégation externe reste une épreuve exigeante car elle requiert à la fois du candidat, en un temps très court, une technique d'écoute sûre, un large bagage de connaissances ainsi qu'une aisance dans la communication orale.

Si le déroulé de l'épreuve semble assez bien connu de la plupart des candidats, le jury a tout de même encore regretté certains exposés non structurés ou trop linéaires, tout comme des prestations presque dépourvues d'exemples musicaux (chant, piano ou audio) ou, à l'inverse, vidés de contenu par des écoutes beaucoup trop longues.

Le jury tient tout d'abord à rappeler l'importance de l'organisation et de la structuration claire et raisonnée du commentaire d'écoute. Beaucoup de candidats ont fort justement présenté un plan en plusieurs parties dès leur introduction... plan qu'ils ont malheureusement trop vite abandonné dès les premières phrases de leur développement ! L'écueil principal étant alors un exposé au déroulé linéaire, c'est-à-dire suivant pas à pas la succession des événements musicaux de l'extrait musical. Cette tentation descriptive, bien souvent simple paraphrase du texte musical, qui relègue les questions analytiques, stylistiques et esthétiques au second plan – quand elle ne les exclut pas – et est à bannir absolument.

Il est entendu aussi que ce plan annoncé dans l'introduction doit répondre à une problématique venant questionner l'extrait musical proposé, ses traits stylistiques essentiels comme son originalité. Sur ce point, le jury tient à rappeler qu'il ne s'agit pas tant d'une problématique comme on l'attend pour les épreuves de dissertation ou de leçon, par exemple, que d'un fil conducteur pertinent permettant d'aborder l'extrait proposé dans toute sa complexité. Le temps relativement court de la mise en loge pour cette épreuve ne permet pas d'élaborer une réflexion dialectique approfondie ou de démêler un questionnement aux enjeux qui dépassent l'écoute d'un extrait de 2-3 minutes, mais il doit tout de même servir à dégager une idée ou notion directrice à partir de laquelle le candidat pourra organiser son propos. Beaucoup trop de candidats ont en effet tenté de plaquer un questionnement tout fait sans réellement par la suite parvenir à y répondre à l'issue de leur exposé. À l'inverse, certains candidats ont accordé trop d'importance à la problématique en elle-même, passant à côté de ce qui doit apparaître au centre du commentaire d'écoute : l'analyse auditive. Il faut donc veiller à ce que l'épreuve du commentaire d'écoute ne se transforme pas en pseudo leçon d'agrégation, l'essentiel étant, pour chaque candidat, d'être capable d'interroger l'œuvre elle-même, d'en décoder les différents paramètres à travers une écoute précise et un vocabulaire adapté.

Enfin, le jury a parfois constaté d'inquiétantes lacunes en terme de culture musicale et de connaissances fondamentales, aussi bien sur des répertoires il est vrai souvent à la marge des études académiques (périodes anciennes, sphères extra-européennes, répertoires jazz, pop, rock) que sur des périodes a priori plus communément connues et largement étudiées au cours d'un cursus musical et musicologique traditionnel. Quelles que soient les bonnes capacités d'écoute et de perception auditive du candidat, un commentaire d'écoute ne peut être réussi que s'il s'appuie sur des connaissances musicales et culturelles sûrement maîtrisées. S'il n'est bien entendu pas exigible que le candidat soit spécialiste de toutes les périodes et de tous les répertoires musicaux, le niveau d'exigence propre au concours de l'agrégation implique de se forger une large culture, de posséder des points de repères stylistiques assez précis et de maîtriser le vocabulaire musicologique fondamental. Par exemple, savoir sur quels principes s'élaborent les premières polyphonies au Moyen Âge, savoir dater l'apparition du concerto à l'époque baroque, pouvoir décrire précisément le déroulement d'une forme-sonate à l'époque classique, connaître quelques standards de jazz et ne pas oublier qu'ils s'élaborent autour d'une grille et d'une mélodie, être capable de dater les grands changements technologiques musicaux du XX^e siècle, connaître les principales techniques vocales employées dans les musiques extra-occidentales, est indispensable pour aborder l'épreuve. On peut également attendre qu'un candidat à l'agrégation sache reconnaître quelques standards de jazz parmi les plus connus, certains timbres et teneurs largement employés au Moyen Âge et à la Renaissance, tout comme certaines mélodies de choral abondamment exploitées par Bach et ses contemporains. Il existe ainsi un certain nombre de fondamentaux, de points de connaissances musicales au sens large qu'un candidat à l'agrégation ne peut ignorer. La grande variété des extraits proposés lors de cette session justifie pleinement cette recommandation.

Le jury tient enfin à s'adresser aux futurs candidats en renouvelant quelques conseils généraux et écueils à éviter qu'ils veilleront à garder en mémoire durant leur préparation. Nous les renvoyons pour cela aux précédents rapports de jury et ajoutons ici quelques remarques complémentaires.

– **Prendre le temps d'écouter l'extrait musical jusqu'au bout**

Il doit être appréhendé dans sa structure globale, trop de candidats n'abordant qu'une partie de l'extrait, en général le début, perdant ainsi de vue l'ensemble ou bien omettant de traiter un passage important. Là encore, le jury n'attend pas une analyse exhaustive de la pièce proposée, mais l'exposé du candidat ne doit pas faire ressortir une écoute partielle de l'extrait. Un candidat ne doit pas être surpris et dépourvu lorsque le jury lui demande lors de l'entretien de commenter la cadence terminale de l'œuvre.

– **Ne pas rester bloqué sur une intuition**

Penser aux contradictions possibles entre ce qui est entendu et ce qui est connu du genre, de la période, du style, etc. Lors de l'entretien qui suit l'exposé, le candidat doit bien sûr montrer qu'il sait argumenter et défendre ses affirmations mais aussi qu'il est capable de remettre en question ses réflexions initiales ou réévaluer certains points de son commentaire aidé en cela par les questions du jury. Car celles-ci ne sont pas des pièges tendus pour faire chuter le candidat mais visent bien au contraire à éclaircir ou approfondir certains points évoqués dans l'exposé initial, à le remettre sur la bonne voie si besoin ou l'amener à élargir sa réflexion. Ne pas hésiter à réécouter, faire réécouter un extrait pour élaborer ou affiner sa réponse.

– **Adapter ses exemples musicaux au genre et au style musical** de l'extrait proposé.

Par exemple, un extrait de musique vocale *a cappella* de la Renaissance se prêtait bien à des exemples vocaux alors qu'il valait mieux jouer une mélodie de clarinette basse au piano plutôt que de la chanter avec une voix de... soprano ! Les exemples doivent donc être reproduits avec la plus grande musicalité possible et rendre compte au maximum du caractère et du style de l'extrait. Ne pas oublier en outre la part de rhétorique indissociable d'un discours qui vise à convaincre avec pertinence son auditoire.

– **Utiliser le logiciel *Reaper* à bon escient.**

Il peut être judicieux de se servir de *Reaper* pendant la mise en loge afin de placer des marqueurs qui feront ensuite gagner du temps lors de l'exposé. Cependant, il est préférable de ne pas se reposer intégralement sur cet outil mais de noter aussi par précaution les minutages importants sur son brouillon sans oublier de faire fonctionner sa mémoire. Il a été dommage par exemple de voir un candidat désemparé et incapable de retrouver un passage musical évident lorsque ses marqueurs *Reaper* ne semblaient plus vouloir répondre... De même, ne pas utiliser Audacity ou Reaper comme support unique de la présentation orale en y consignnant tous ses repères analytiques : un excès de marqueurs et d'annotations a pour effet d'attirer le regard du candidat vers l'écran d'ordinateur en supprimant la relation candidat-auditoire, outre que l'exposé tire alors fâcheusement vers une présentation linéaire.

Enfin, et de manière générale, le jury invite chaque agrégatif à anticiper la préparation des oraux, à élargir en toute occasion sa culture et ouvrir ses oreilles à un vaste répertoire musical, et en acquérir les principales clés d'écoute. Ce n'est qu'à travers cette démarche, et en faisant preuve d'une curiosité auditive permanente, combinée à un travail régulier d'analyse auditive, que le futur candidat sera à même d'aborder sereinement cette épreuve exigeante.

Le jury conseille par ailleurs à chacun de se forger des repères diachroniques et synchroniques solides, tant musicaux qu'artistiques. Un tel travail de fond servira non seulement à asseoir les déductions d'une épreuve de commentaire d'écoute, mais permettra tout autant de nourrir la préparation de toutes les autres épreuves du concours.

Éléments statistiques

	45 candidats notés
Note la plus haute /20	19.00
Note la plus basse /20	1.00
Moyenne générale /20	7.42
Moyenne des admis /20	8.15
	27 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet est introduit de la façon suivante :

Vous commenterez l'œuvre musicale enregistrée (ou un extrait de celle-ci) 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.

Pendant le temps de préparation, vous disposez exclusivement d'un appareil d'écoute (ordinateur et logiciel Audacity) que vous pouvez utiliser autant que nécessaire.

Durant l'épreuve, vous disposez d'un appareil d'écoute et de diffusion identique à celui utilisé pendant la préparation et, en outre, d'un piano acoustique.

Sujet	1	Police Python 357	George Delerue
Sujet	2	Rapsodie espagnole	Maurice Ravel
Sujet	3	Sinfonia en mi bémol majeur	Christian Cannabich
Sujet	4	La nuit froide et sombre	Roland de Lassus
Sujet	5	Concert Românes, 2ème mouvement Molto Vivace (1951)	Gyorgy Ligeti
Sujet	6	Psaume 50e - Miserere à trois parties	Clérambault
Sujet	7	Toccata en si mineur intégralité	Eugène Gigout 1844-1925
Sujet	8	West End Blues	King Oliver (version Armstrong)
Sujet	9	Variation Perpétuelle (film - Dans la maison, François Ozon)	Philippe Rombi
Sujet	10	Divertimento In F - Prestissimo	Josef Myslivecek
Sujet	11	Orfeo	Claudio Monteverdi
Sujet	12	Trio pour piano, hautbois et basson (dédié à Manuel De Falla)	Francis Poulenc
Sujet	13	Bicycle Race	Freddy Mercury
Sujet	14	"Motion-émotion" (1985)	François Bayle
Sujet	15	Isoline (1888)	André Messager
Sujet	16	Mere Yaara Dildara - Rahmania - the music of A.R. Rahman	
Sujet	17	Benedicamus Domino (13 Benedicamus Domino II_Codex Calixtinus_XIII. Benedicamus Domino I)	Anonyme
Sujet	18	Hear my prayer	Henry Purcell
Sujet	19	Iphigénie en Tauride (1779)	Christoph Willibald Gluck
Sujet	20	Histoire de la Nativité (1660)	Heinrich Schütz
Sujet	21	Msunnyhuno - Cikuwuz gwe	Tanzanie
Sujet	22	Hérodiade	Jules Massenet
Sujet	23	Symphonie italienne, N°4, andante	Felix Mendelssohn
Sujet	24	On the sunny side of the street	Big band de Tommy Dorsey
Sujet	25	concerto pour violon et orchestre	Sodia Gubaidulina
Sujet	26	Suite Lyrique	Alban Berg
Sujet	27	Le beau berger Tircis	Anonyme 1703
Sujet	28	I hope I may join the band	Musique du Monde: Virginie, 1921

Sujet	29	<i>Porgy and Bess</i>	Gill Evans/George Gershwin
Sujet	30	<i>Cantate 150 (Ciacona)</i>	Johann Sebastian Bach
Sujet	31	<i>Living Doll (épisode de la série Twilight Zone, Rod Serling)</i>	Bernard Herrmann
Sujet	32	<i>Op.21</i>	Sege Rachmaninov
Sujet	33	<i>Embarquement immédiat</i>	ClaudeNougaro
Sujet	34	<i>Cincilla</i>	Anonyme
Sujet	35	<i>4 derniers lieder</i>	Richard Strauss
Sujet	36	<i>Métamorphose nocturne</i>	Gyorgy Ligeti
Sujet	37	<i>Ai tal domna</i>	Moyen-Âge: début XIIème siècle
Sujet	38	<i>Quatuor pour orgue, violon, alto et violoncelle</i>	Marcel Dupré
Sujet	39	<i>Symphonie en do majeur "Il Comista", Bryan C 11</i>	Jean-Baptiste Vanhal
Sujet	40	<i>Polka diabolique</i>	Vitezslav Novak
Sujet	41	<i>6 Bagatelles pour Quintette à vents</i>	György Ligeti
Sujet	42	<i>Ave Maria (01 Cantica Beatae Virginis - Hymn Ave Maria, For 4 Voices (Attributed; 1575-1600)</i>	Tomas Luis de Victoria
Sujet	43	<i>"Harmonique" (1961)</i>	John Coltrane
Sujet	44	<i>"One More Mile" (album All The Sad Young Men, 1961)</i>	Anita O'Day, Gary McFarland, Bobby Paxton
Sujet	45	<i>Begl'occhi, o dio, non più</i>	Agostino Steffani

Bilan statistique de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 48
Nombre de candidats non éliminés : 44 Soit: 92 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire
(AB, CB, CA, NR, RD, EI, RA, NV, HN, VA, FA, 00.00)

Nombre de candidats admis sur liste principale : 27 Soit: 61 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0 Soit: 0 % des non éliminés.
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 81.26 (soit une moyenne de : 9.03/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 90.03 (soit une moyenne de : 10/20)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/20)
Moyenne des candidats admis titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 48.82 (soit une moyenne de : 8.14/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 59.19 (soit une moyenne de : 9.87/0)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire : 0 (soit une moyenne de : 0/0)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : 0 (soit une moyenne de : 0/0)

Rappel

Nombre de postes : 40
Barre de la liste principale : 72.08 (soit un total de : 8.01/0)
Barre de la liste complémentaire : 0 (soit un total de : 0/0)
(Total des coefficients : 9 dont admissibilité : 3 admission : 6)