



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : agrégation externe

Section : musique

Session 2016

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

Sommaire

Préambule.....	3
Admissibilité.....	5
Dissertation.....	6
Épreuve technique : notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés.....	11
Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures.....	29
Bilan statistique de l'admissibilité.....	36
Admission.....	37
Épreuve de leçon devant un jury.....	38
Épreuve de direction de chœur.....	45
Épreuve de pratique instrumentale et vocale.....	72
Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes.....	85
Bilan statistique de l'admission.....	89

Préambule

Proposant de nouveau 40 postes au recrutement de professeurs agrégés stagiaires, la session 2016 de l'agrégation externe de musique s'inscrivait dans la droite ligne de la dynamique qui a caractérisé l'évolution des postes ouverts depuis 2013. Cependant, cette évolution est restée cette année encore orpheline d'une autre, absolument essentielle : l'augmentation du nombre de candidats inscrits comme présents aux épreuves d'admissibilité. En conséquence, cette année encore, le jury n'a pu recruter au niveau des postes ouverts même s'il a eu la satisfaction de constater un niveau moyen plus en phase avec les exigences du 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

Le saut significatif de présents aux épreuves d'admissibilité qui spécifie la session 2014 et se maintient depuis n'est donc pas suffisant pour permettre au jury de recruter le nombre attendu d'agrégés stagiaires à un niveau satisfaisant. Si l'on prend comme référence les données statistiques de la session 2016, ce sont cinq candidats par poste qui permettent de recruter sereinement. Pour 40 postes, cela nécessite donc 200 candidats présents aux épreuves. Nous en sommes encore loin... Pourtant, cette exigence semble atteignable dès lors que l'on regarde le nombre d'inscrits qui, lui, reste stabilisé bien au-delà de 200 depuis plusieurs années. Nous engageons ces candidats manifestement hésitants à tenter malgré leurs inquiétudes de présenter le concours : ils pourront, moyennant une préparation adaptée, révéler des compétences qu'ils n'osaient imaginer et, dans tous les cas s'ils n'étaient pas lauréats, engranger une expérience des épreuves qui sera à coup sûr profitable lors d'une prochaine candidature. Et pensons également à tous ces autres étudiants - et professeurs certifiés - réunissant les conditions de candidature mais dont les réserves et doutes sur leurs propres capacités à réussir ces épreuves les ont amenés à ne même pas envisager l'inscription.

Ces données statistiques, les réflexions précédentes et surtout les constats et analyses du jury au terme de la session 2016 engagent à motiver le plus grand nombre possible d'étudiants – et professeurs certifiés – à présenter – et parfois à oser présenter – ce concours. Si de nombreux postes devraient encore être à pourvoir lors des prochaines sessions, s'engager fermement dans cette perspective reste pour chacun un moment intellectuel vivifiant porté par les exigences diversifiées et complémentaires des différentes épreuves du concours.

Le jury de la session 2016, composé à quasi parité de représentants de l'enseignement scolaire et de l'enseignement supérieur, a sans cesse veillé à équilibrer son regard d'évaluateur. Il est évidemment resté soucieux d'apprécier les connaissances techniques et culturelles sur la musique et les arts comme sur la capacité de les mobiliser dans un cadre problématisé, mais il a tout autant porté une très grande attention aux capacités de médiation des candidats, que ce soit dans le cadre d'une dissertation écrite ou des différentes épreuves orales. L'agrégation externe est un concours très complet où les diverses facettes d'une candidature peuvent être valorisées. De plus, les attendus des différentes épreuves se recoupent volontiers ce qui permet de profiter de la préparation à l'une pour alimenter celle des autres. Ainsi, l'épreuve écrite d'écriture résonne-t-elle volontiers avec l'épreuve orale de pratique instrumentale et vocale, elle-même n'étant pas sans lien avec l'épreuve de direction de chœur. L'épreuve orale de leçon, si elle fait nécessairement appel à de nombreuses compétences, mobilise, comme le commentaire d'écoute, les savoir-faire mobilisés par l'épreuve écrite de technique... Se préparer aux épreuves de l'agrégation de musique forme un tout qui doit tout d'abord engager à pratiquer sous diverses formes la musique et ses langages, qui doit s'attacher à approfondir une riche histoire passée et contemporaine, qui doit enfin amener chaque candidat à s'interroger sur les formes et moyens les plus pertinents à mobiliser pour convaincre un

auditoire. Et lorsque cette dynamique ambitieuse et exigeante est enclenchée, il devient assez simple, au moment opportun, d'en orienter les perspectives pour répondre aux attendus spécifiques de chacune des épreuves du concours.

Dans la limite du nombre de candidats présents aux épreuves et comme cela a déjà été souligné, le bilan de la session 2016 est globalement satisfaisant. Dans leur majorité, les candidats ont pris au sérieux les exigences de ce concours et ont témoigné d'une authentique préparation tenant compte des conseils formulés par les rapports des précédentes sessions. L'épreuve de dissertation reposait sur une thématique du programme qui, loin de dérouter les candidats, a montré leur capacité à penser des domaines de la culture musicale que certains considèrent encore comme éloignés des canons académiques de la musicologie. L'épreuve technique de l'admissibilité se rapprochant des situations réelles de travail à la table des musiciens (relevés orientés sur la base de nombreuses écoutes) a permis aux candidats techniquement fragiles de parfois compenser leurs difficultés par une vive intelligence des constructions musicales proposées au relevé. La leçon est de mieux en mieux comprise par les candidats qui en mesurent aussi bien les divers enjeux appréciés par le jury que les ressorts complémentaires indispensables à une épreuve réussie (culture, technique musicale, pertinence du propos, qualité de la médiation). L'épreuve de pratique instrumentale et vocale est maintenant considérée comme un moment permettant de témoigner davantage d'une pensée créative servie par une technique adaptée que comme un pur moment technique où la virtuosité le disputerait à l'esbroufe. La direction de chœur est de plus en plus appréhendée pour ce qu'elle est, un moment où le candidat, fort d'une expérience solide et des techniques qui l'accompagnent, construit un geste musical avec un instrument particulier, en l'espèce un chœur, corps vivant d'une grande plasticité. Enfin, l'épreuve de commentaire d'œuvre enregistrée, épreuve dont les sujets puisent dans la diversité des réalités passées et contemporaines de la musique, est bien un moment qui, au-delà des références nécessairement nombreuses et variées dont dispose le candidat à ce niveau de concours, permet de faire montre d'une vivacité d'esprit où la problématisation initiale, rapidement élaborée, nourrit une stratégie d'analyse puis de commentaire avant de permettre un dialogue approfondi avec le jury.

Organisé en miroir de la structuration du concours, ce rapport doit permettre aux candidats malheureux de la session 2016 de tirer pleinement parti de leur expérience pour se préparer au mieux pour la prochaine session. Complétant les rapports des précédentes sessions, il doit aussi permettre aux plus jeunes étudiants comme aux professeurs certifiés qui le souhaitent de prendre la mesure des exigences d'une préparation appropriées comme des attendus du jury pour chacune des épreuves. A tous ceux qui réunissent les conditions requises pour candidater, il doit convaincre que, fort d'une préparation rigoureuse qui optimise les savoirs construits au cours des études et – parfois – d'une expérience professionnelle, l'agrégation externe de musique est un objectif réaliste et atteignable

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)

Programme de trois questions publié au B.O. pour la session 2016 du concours

Les représentations du compositeur du XIV^e siècle à la fin des années 1980 (nouveau sujet)

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.

Les modes d'élaboration et de transmission des polyphonies de l'Ars antiqua (sujet reconduit)

Le champ de l'étude est celui des polyphonies de l'Ars antiqua, depuis l'émergence du style et des genres parisiens dans le dernier quart du XII^e siècle jusqu'à leurs ultimes avatars aux alentours de 1320. Il s'agira d'examiner les processus de transmission de ces polyphonies, et notamment le rôle qu'y jouèrent l'oralité et la notation, les différents aspects de leur élaboration (citation, composition formulaire, réécriture, invention, etc.) et, enfin, les relations qu'entretenaient ces deux phénomènes. La réflexion portera sur les aspects musicaux et textuels de ce répertoire, et s'appuiera également sur le corpus théorique qui s'y rattache.

L'ethnomusicologie en France des années 1920 aux années 1980 (sujet reconduit)

La question porte sur l'activité ethnomusicologique en France dans son ensemble (celle attachée aux terrains lointains comme celle vouée aux terrains de proximité) depuis 1929 – date de la création du Département d'ethnologie musicale au Musée de l'Homme par André Schaeffner – jusqu'à la fin des années 1980, marquées par la disparition de Claudie Marcel-Dubois, par l'extinction de nombreux terrains du domaine français, par la création de la Société française d'ethnomusicologie et par la production de grands textes classiques de la discipline – Rouget notamment.

On examinera particulièrement le poids de l'institution muséale dans la structuration et le développement de l'ethnomusicologie en France, l'évolution méthodologique et épistémologique de la discipline, son interdisciplinarité et son rapport à des disciplines connexes (archéologie et iconographie musicales, organologie...), ses matériaux d'étude (enregistrements sonores et visuels, collections de disques) et l'évolution de ses outils d'analyse, mais aussi ses grandes figures et leur production scientifique.

Sujet de la session 2016

« Après avoir longtemps été considérée comme parent pauvre de la musicologie « classique » et historique ou comme une branche annexe de l'anthropologie sociale et culturelle, elle [l'ethnomusicologie] s'est finalement imposée en tant que telle. L'ethnomusicologie a en effet développé un faisceau de méthodes d'analyse spécifiques au domaine musical, dont les paramètres se réfèrent tant à la perspective anthropologique qu'à l'approche musicale. » (Laurent Aubert, *La musique de l'Autre, Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Ateliers d'ethnomusicologie, Georg, 2001, p. 19)

Outre les facteurs historiques, épistémologiques et techniques qui ont jalonné la reconnaissance de la discipline, son institutionnalisation est aussi dépendante de projets scientifiques. Le propos de Laurent Aubert servira d'appui à leur présentation selon un regard critique centré sur l'ethnomusicologie en France et l'ethnomusicologie de la France.

Rapport

Rédigé à partir de la question du programme limitatif sur *L'ethnomusicologie en France des années 1920 aux années 1980*, le sujet a probablement surpris, voire déstabilisé, de nombreux candidats tant il sortait des domaines musicaux autour desquels une sorte d'*habitus* s'est établi. En ce sens, il assume un large dépassement des esthétiques musicales usuellement abordées dans le cadre de la dissertation de ce concours. Cette position est une façon d'inviter les candidats vers un élargissement de leur domaine de connaissances, élargissement qui, dans le cadre de leur futur métier d'enseignement, est absolument incontournable. Si chacun s'accorde sur cette nécessité, le traitement de ce sujet a, néanmoins, largement montré que bien des *a priori* sur le type de musiques concernées restent encore très ancrés (principe de transmission orale associé à une forme de primitivisme, par exemple) ! Il a, également, révélé le manque de recul de nombreux candidats ayant trop peu de connaissances en ethnomusicologie pour proposer une réflexion sur le domaine. Force est pourtant de constater que la question était déjà présente au programme limitatif de la session 2015 et que l'ouverture du concours à ce champ disciplinaire a été l'objet de nombreux cours, conférences, publications, propositions bibliographiques, etc. afin d'aider au mieux les candidats dans leur préparation. Les devoirs ont, à ce niveau, remarquablement bien démontré que le principe de l'ingestion rapide sur le principe du « par cœur » n'est d'aucun secours dans la mise en place d'un propos réflexif et l'acquisition d'un esprit critique.

L'élaboration du sujet tenait très largement compte des difficultés que pouvaient poser, pour beaucoup, l'appréhension nouvelle du domaine : il proposait une formulation très large et suggérait une approche de la discipline au travers de ses caractéristiques essentielles. L'énoncé restait, par ailleurs, en grande proximité des textes produits pour la préparation au concours. Enfin, la rédaction à partir d'une citation pouvait permettre une accroche à la pensée d'un auteur. Dans le cas présent, tirée de *La musique de l'Autre, Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, la citation faisait partie d'un des ouvrages dont la lecture était essentielle pour une bonne préparation de cette question du programme.

;

La citation de Laurent Aubert suscitait la mise en évidence des facteurs qui ont permis à l'ethnomusicologie de s'imposer en tant que champ disciplinaire. La formulation du sujet offrait, à cet effet, diverses clefs d'approche en suggérant une présentation des données « historiques, épistémologiques, techniques » ayant concouru à l'émergence et à la reconnaissance du domaine. Loin d'un champ disciplinaire homogène, l'ethnomusicologie portait (porte ?) en son sein des courants fondés sur de profondes dichotomies : outre celle d'un projet d'anthropologie musicale *versus* approche musicologique (« parent pauvre de la musicologie « classique » et historique » ; « branche annexe de l'anthropologie sociale et culturelle »), les travaux sur les sociétés des lointains se sont offerts (s'offrent ?) en vis-à-vis de ceux centrés sur les musiques traditionnelles de la proximité (« ethnomusicologie en/de France »). Cette situation peut aller jusqu'à remettre en question la considération d'un seul et même projet scientifique. Le recul désormais possible sur le domaine permet un regard critique sur ces différentes positions et sur leurs conséquences. Et c'est bien ce que l'on attend d'un agrégatif. Ainsi émaillé de quantité d'idées charnières quant aux spécificités de la discipline, le sujet offrait de larges ouvertures pour la construction d'une problématique prenant en compte les aspects duels qui ont jalonné son institutionnalisation en France : anthropologie culturelle / musicologie, savant / populaire, oral / écrit, ethnomusicologie des lointains / ethnomusicologie de la proximité, musiques fonctionnelles / recherches esthétiques, l'individu / le collectif... Les quelques copies qui ont su poser de manière argumentée ces jalons, les discuter et offrir un regard posant les limites, et surtout les inévitables dépassements de ce genre de catégorisations binaires et arbitraires, ont été remarquées.

Dans la mesure où le sujet, contrairement à la question du programme, ne posait pas de dates, quelques candidats se sont intéressés à une ethnomusicologie plus actuelle : une manière heureuse de dépasser la structuration dichotomique propre au domaine en France. D'autres se sont attachés aux particularismes de la situation française en vis-à-vis de ceux propres aux autres écoles occidentales. Certains, encore, se sont attardés quelque peu sur la difficulté d'un regard sur la musique de l'Autre indépendamment de visées ethnocentrées. Et c'est bien dans le cadre de telles réflexions que sont attendus, pour étayer le propos, quelques noms (correctement orthographiés : à lui seul, Schaeffner a défié le champ des possibles !), quelques titres d'ouvrages (qui se doivent d'être exacts y compris dans la date de publication), la présentation de certains courants (l'évolutionnisme a suscité des affirmations bien surprenantes, voire

préoccupantes !), des données historiques et/ou des aspects plus implantés sur un plan géoculturel. Bien évidemment, les propos construits à partir de la formulation du sujet dans une organisation claire, cohérente et nourris de connaissances interpellées à juste titre ont particulièrement retenu l'attention des membres du jury.

Peut-on supposer que le sujet soit responsable de l'absence fréquente du traitement argumenté d'une problématique ? L'énoncé tendait, là encore et pourtant, une bonne perche : « *Le propos de Laurent Aubert servira d'appui à [une] présentation selon un regard critique centré sur l'ethnomusicologie en France et l'ethnomusicologie de la France ».* Néanmoins, très (trop ?) nombreux sont les candidats ayant totalement occulté cette proposition. Doit-on rappeler la nécessité de lire l'énoncé ? d'en dégager les mots-clés ? les idées charnières ? La grande majorité des copies a révélé une simple et seule récitation de cours.

L'approche historique et la présentation de l'évolution technique du matériel d'enregistrement des documents sonores ont très largement gagné la faveur des candidats : ne tenant nullement compte du sujet tel que formulé, une telle position ne peut qu'être regrettable. Elle a conduit bon nombre vers une énumération sans fin d'ethnomusicologues (parmi lesquels Gérard Brice, aux côtés de Claude Rouger (sic !), a rejoint ceux de la première génération) et une valorisation totalement excessive des missions d'Afrique noire et de Basse-Bretagne. Une place démesurée a, par ailleurs, été accordée aux seules considérations d'ordre organologique. Du côté des étudiants sérieux qui tentent de combler leurs lacunes sur un domaine qu'ils n'ont jamais tant étudié, des candidats ont offert aux membres du jury un lot non négligeable de devoirs nourris de connaissances tout à fait justes et correctement présentées. Mais, rédigées sur le seul principe de l'énoncé de données sans le moindre regard critique, sans la moindre autonomie de pensée, ces propositions ne répondent nullement aux attentes de ce concours. Face à l'aspect novateur du sujet et des difficultés qu'il aurait pu poser, elles ont, néanmoins, suscité quelques indulgences de la part des correcteurs...

Dans une volonté de dépasser une présentation sur fondement chronologique qui ne pouvait donner satisfaction, quelques candidats ont tenté le classique plan en trois parties thèse / antithèse / synthèse autour de la citation de Laurent Aubert. Ils ont alors pris soin de mettre à bas une pensée à laquelle le domaine est très largement redevable ! Un tel choix n'avait nullement sa place ici où, à l'inverse, il s'agissait de prendre appui sur l'affirmation d'un auteur totalement reconnu dans le monde de l'ethnomusicologie et de l'argumenter. Alors que la formulation du sujet pouvait largement aider les candidats, force est de constater qu'elle n'a, néanmoins, pas réussi à dégager les copies des éternels travers.

Du côté « petits malins » qui, dans le meilleur des cas, prêtent à sourire, l'un d'eux a tenté d'offrir en preuve de la reconnaissance institutionnelle de l'ethnomusicologie en France de devoir plancher sur un tel sujet pour l'obtention de l'agrégation externe !

Ce rapport renvoie aux précédents et à leurs insistances quant aux incontournables données structurelles de la dissertation et ce, dès l'introduction : cohérence du plan, clarté des idées, justesse des exemples. Nous ne nous étendrons pas davantage, non plus, sur l'apport d'un temps d'analyse du sujet afin d'en dégager les termes et enjeux essentiels. Mais, nous souhaitons pointer la nécessaire culture musicale que ce concours exige, toutes esthétiques musicales confondues. Or, un niveau suffisant de culture n'a aucune chance de s'acquérir par la seule maîtrise d'un cours reçu dans le cadre de la préparation du programme limitatif. Il ne peut éviter les compléments et les richesses qu'apportent d'autres propos, d'autres positionnements, d'autres lectures... Passé le stade de la maîtrise des connaissances, il doit permettre une prise de position argumentée quel que soit le champ musical abordé.

Les enjeux actuels de la musicologie tendent à tenir davantage compte de la diversité des esthétiques musicales. Les prérequis d'un métier d'enseignants ne peuvent davantage s'en dispenser. À ce titre, ce sujet est révélateur d'orientations en ce sens y compris dans le cadre des programmes limitatifs de concours.

Éléments statistiques

	124 candidats notés
Note la plus haute /20	17.74
Note la plus basse /20	0.10

Moyenne générale /20	7.83
Moyenne des admissibles /20	10.57
	50 admissibles

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

Rappel du texte réglementaire

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

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

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

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

Sujet de la session 2016

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 sept 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.

Lorsque les éléments à noter relèvent de la mélodie et/ou de l'harmonie, chaque diffusion est 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 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 cinq minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez les parties de basson et de hautbois.

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

- Silence 5 minutes

Premier extrait

Hautbois

Basson

The image shows musical notation for the first extract. It begins with two staves for woodwinds: 'Hautbois' (oboe) on a treble clef staff and 'Basson' (bassoon) on a bass clef staff. Below these are five pairs of grand staff staves, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff, intended for piano accompaniment. The notation is currently blank.

Il s'agissait d'un extrait de la **Sonata for Oboe and Continuo in C minor, Op.1 No.8, HWV 366** de **GF Haendel**

I. Largo

Oboe

Violoncello o Viola
da gamba, Fagotto

4

8

tr

tr

Deuxième extrait

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

- Vous noterez la partie de soprano, la partie de flûte piccolo et la partie de tambourin.

Plan de diffusion

Première diffusion

- Silence 30"

Deuxième diffusion

- Silence 30"

Troisième diffusion

- Silence 30"

Quatrième diffusion

- Silence 30"

Cinquième diffusion

- Silence 5 minutes

Deuxième extrait

The musical score is titled "Deuxième extrait" and is arranged in three systems. Each system contains three staves: Piccolo (top), Soprano (middle), and Tambourin (bottom). The Piccolo and Soprano staves are in treble clef, while the Tambourin staff is a single line with a double bar line. The score is currently blank, with only the initial clefs and staff lines visible.

Troisième extrait

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 4 reprises séparées par 30 secondes de silence. Au terme de la quatrième diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

➤ Vous noterez les deux parties vocales.

Plan de diffusion

Première diffusion

- Silence 30''

Deuxième diffusion

- Silence 30''

Troisième diffusion

- Silence 30''

Quatrième diffusion

- Silence 5 minutes

Troisième extrait



Il s'agissait d'un extrait du **Motet n°23 de Guillaume de Machaut**

The image displays a musical score for an excerpt from Motet n°23 by Guillaume de Machaut. It consists of two systems of two staves each. The first system contains two staves of music, both in treble clef, with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). The second system also contains two staves, with a measure number '11' at the beginning of the top staff. The notation includes various rhythmic values such as minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals. A red 'b' is visible under a note in the bottom staff of the second system.

Quatrième 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
 - Silence 5 minutes

Quatrième extrait



Cinquième 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 de baryton et la partie de basse du piano.

NB : n'oubliez pas de préciser la clef utilisée pour la notation de la partie de baryton

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

Cinquième extrait

Baryton

Basse du piano

The musical notation for the fifth extract is presented on a page with a white background and black lines. It features three systems of staves. Each system consists of a single staff for the Baryton (labeled 'Baryton' on the left) and a grand staff for the Basse du piano (labeled 'Basse du piano' on the left). The grand staff is composed of two staves: the upper one with a treble clef and the lower one with a bass clef. A large curly brace on the left side of the grand staff groups the two staves together. The notation itself is currently blank, showing only the five-line staves and the clefs. There are double bar lines at the beginning of each system, indicating the start of a new section of music.

Il s'agissait d'un extrait d'une **mélodie, À Chloris**, de Reynaldo Hahn

Très lent

CHANT

Très lent

PIANO

p *espr.*

p tendrement

S'il est vrai, Chloris, — que tu m'aimes,

(Mais j'entends, que tu m'ai - mes bien,) Je ne crois pas que les rois

Sixième extrait

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

➤ Vous noterez le rythme de la partie de tambour militaire

Plan de diffusion

Première diffusion

- Silence 30''

Deuxième diffusion

- Silence 30''

Troisième diffusion

- Silence 30''

Quatrième diffusion

- Silence 30''

Cinquième diffusion

- Silence 5 minutes

Sixième extrait

Tambour militaire III _____

II _____

II _____

II _____

II _____

Il s'agissait d'un extrait de *Ionisation* d'Edgard Varèse

The image shows a musical score for two percussion instruments: 'Tambour militaire' (military drum) and 'Caisse roulante' (snare drum). The score is written on a grand staff with two staves. The top staff is for the military drum and the bottom staff is for the snare drum. The music is characterized by complex, rhythmic patterns and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

Septième 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 les parties de violon et de violoncelle ainsi que la basse à la main gauche du 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''

Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 5 minutes

Septième extrait

Violon

Violoncelle

Basse main gauche piano

The musical score for the seventh excerpt is presented on three systems of staves. The first system includes staves for Violon (Violin), Violoncelle (Cello), and Basse main gauche piano (Piano left hand). The Violon and Violoncelle staves are connected by a brace on the left. The second system shows the Violon and Violoncelle staves, with the Violoncelle staff connected to the Basse main gauche piano staff by a brace on the left. The third system shows the Violon and Violoncelle staves, with the Violoncelle staff connected to the Basse main gauche piano staff by a brace on the left. Each staff is empty, indicating that the musical notation has not yet been entered.

Il s'agissait d'un extrait du *Quatuor avec piano op. 47, IIIe mouvement, Andante cantabile*, de Robert Schumann

mf cantabile e poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

R.S. 21.

espre

Rapport

Cette épreuve est particulièrement exigeante. Il s'agit de mobiliser rapidement un ensemble de connaissances stylistiques, techniques, solfégiques dans un temps particulièrement contraint. La mobilisation de ces compétences doit permettre aux candidats de révéler des qualités de technicien, de musicologue mais aussi d'auditeur. Finalement, des qualités de musicien.

En effet, l'oreille peut être travaillée, développée, sollicitée en de multiples occasions et pas seulement dans l'optique particulière du concours de l'agrégation externe de musique. Ce travail de longue haleine doit permettre d'acquérir les outils nécessaires à la réussite de cette épreuve, mais également alimenter l'exercice professionnel quotidien d'un enseignant en éducation musicale.

Si les compétences requises pour réussir cette épreuve restent les mêmes qu'aux sessions précédentes, lors de cette session l'évolution des sujets a été très nette. C'est bien vers une approche et une compréhension « globale » de la partition que nous tendons. C'est pourquoi les sept extraits proposés cette année sollicitaient selon des équilibres variables mais cohérents au regard de chaque extrait une oreille mélodique développée, une écoute harmonique et une sensibilité rythmique. Précisons également que la difficulté des extraits proposés n'était pas progressive du premier au dernier.

Cette évolution de l'épreuve doit permettre aux candidats de mettre en lumière la cohérence d'un passage et la compréhension de la construction musicale au-delà d'un simple relevé clinique. Du même coup, si celui-ci est lacunaire, le jury reste toujours attentif à cette dimension globale du relevé au-delà des éléments attendus qui devraient le constituer.

Les correcteurs ont été sensibles à l'intelligence manifestée par le relevé des aspects musicalement structurants de chaque extrait. La cohérence du parcours harmonique, la réitération d'éléments rythmiques ou mélodiques, le cadre fort de cadences posant explicitement les jalons du texte sont autant d'éléments qui ne peuvent pas être ignorés sans impacter fortement cette compréhension globale.

Enfin, il est nécessaire d'insister sur la mémoire musicale. Les extraits choisis cette année utilisaient fréquemment le principe de la répétition, qu'elle soit rythmique, harmonique ou d'intervalles. Les modifications de ces répétitions, voire même leur absence pure et simple sont des écueils à éviter. Une fois de plus, c'est l'incapacité d'appréhender l'extrait en son entier qui est ainsi soulignée.

Cette épreuve de notation d'éléments musicaux ne peut être considérée comme une discipline purement solfégique mais relever d'une optique plus large où les cultures historiques et musicologiques ont une place prépondérante.

1 – Georg Friedrich Haendel, *Sonate pour Hautbois et Continuo en Do mineur, Op.1 No.8, HWV 366*

Ce premier extrait ne présentait pas de difficulté majeure. Dans un tempo assez lent, les lignes du hautbois et du basson étaient aisées à retranscrire. Le parcours tonal était simple et devait permettre au candidat d'appréhender très rapidement l'organisation générale.

Rares furent cependant les candidats ayant conduit un relevé satisfaisant sur l'ensemble de l'extrait, tout en y intégrant les subtilités stylistiques caractéristiques de cette écriture.

Les erreurs harmoniques issues du relevé de la ligne de basson furent nombreuses : des cadences absentes ou mal placées, des sauts d'octave se transformant en septième, etc. Autant d'éléments qui ont permis au jury de déceler aisément, et dans de nombreuses copies, l'absence d'une vision globale pourtant aisément repérable.

Nous soulignons l'importance de la transcription des ornements. Eléments prépondérants dans cet extrait, ils ont été extrêmement mal notés, voire même complètement oubliés. Cette absence ne pouvait être acceptée dans des copies d'agrégation. La nécessité de replacer cette première écoute dans son contexte historique devait permettre aux candidats d'être particulièrement vigilants quant aux spécificités stylistiques propres à cet extrait.

2 – Georges Bizet, *chœur à bouche fermée, Carmen*

Bien que cet extrait soit notoirement connu, les qualités de transcription ne furent pas au rendez-vous. Ce constat général est préoccupant. Il souligne l'absence, chez certains candidats, d'une culture musicale adossée aux grandes œuvres du répertoire, en l'espèce lyrique.

Diffusé en un seul tenant, cet extrait fut répété cinq fois. L'ostinato, aisément repérable, pouvait servir de base solide à la construction de cette transcription. De nombreux candidats se sont tournés vers une mesure ternaire (6/8) au lieu du 3/4 de la partition originale. Ce choix a naturellement engendré des originalités rythmiques, tout particulièrement dans la ligne de la flûte piccolo.

A son sujet, nous soulignons l'importante de respecter la hauteur réelle des instruments. L'absence de signes d'octave fut très fréquente.

Certains candidats ont porté une attention toute particulière aux indications de tempo ou d'interprétation. Cette plus-value fut appréciée par le jury.

3 – Guillaume de Machaut, extrait du *Motet n°23*

Malgré sa relative simplicité, ce relevé des deux parties vocales de ce *bicinium* a posé de réelles difficultés aux candidats. Sa diffusion en un seul tenant à quatre reprises exigeait une forte mobilisation de la mémoire auditive.

Il était possible d'envisager une notation en *Mib* mineur. Néanmoins, certains candidats ont préféré s'orienter vers un *Ré* mineur, plus aisé. Il est certain que ces problèmes de tonalité, tout particulièrement dans le cadre d'une musique du 14^e siècle, n'ont guère leur place dans cette épreuve – tout comme l'éventuelle carrure - et l'essentiel restait bien la précision relative du relevé quel que soit la tonalité choisie pour transcrire l'extrait.

De très nombreuses copies se sont limitées au relevé de la voix supérieure. Rares sont celles qui ont noté l'unisson qui couvrait la première partie de l'extrait. L'absence de la seconde voix en fin de fragment a été fréquemment constatée : une analyse contrapuntique assez simple pouvait pourtant permettre aux candidats d'en deviner la ligne.

4 – Henri Dutilleux, *Bergerie*

De façon générale, ce quatrième extrait a été relevé de piètre manière. Il était découpé en trois séquences successives et de nombreux éléments étaient répétés. La ligne de la main droite en tout début d'extrait en est exemple frappant.

La longueur de cet extrait et certaines spécificités stylistiques pouvaient complexifier le relevé. Le jury a pu excuser les candidats n'ayant pas pu reproduire exactement une main gauche parfois complexe. En revanche, il a sanctionné ceux qui n'ont mis en lumière la répétition de la main droite, les changements de registre ou l'ornementation.

5 – Reynaldo Hahn, *A Chloris*

Constitué de deux séquences successives, ce cinquième extrait fut certainement le mieux réussi par une majorité de candidat. La principale difficulté provenait de la partie de baryton, chantée en français. Rares sont d'ailleurs les copies qui ont eu l'idée d'indiquer les paroles du poème de Théophile de Viau.

Néanmoins, le tempo lent et la simplicité de la ligne vocale ont permis de retranscrire assez fidèlement cette dernière. La partie de basse du piano construite sur des sauts d'octave était également assez simple. Construite en deux parties très ressemblantes, elle permettait d'avoir une base solide sur laquelle poser la ligne mélodique du baryton. Ne pas entendre la répétition de cette partie de basse du piano témoigne d'une mémorisation musicale partielle et même limitée chez certains candidats.

Si certaines copies ont chiffré les basses de la ligne de piano pour mettre en exergue la logique harmonique de cette pièce, cela ne répondait en aucune façon à la demande précisée par le sujet et, dans tous les cas, s'agissant d'une mélodie française, n'apportait aucune plus-value au relevé.

6 - Varèse, *Ionisation*

C'est certainement le relevé le moins bien réussi de cette épreuve. Il a mis en échec nombre de candidats, d'abord perturbés par les choix de pulsation et de mesure, ensuite – paradoxe ? - par la brièveté du fragment. Très court en effet, ce dernier a été diffusé à cinq reprises intégralement. Un candidat à l'oreille exercée et la mémoire entraînée pouvait le reproduire intérieurement autant de fois que nécessaire.

Les copies qui ont souligné l'organisation en deux parties égales, introduites par le même élément rythmique ont été rares. De plus, la notation des accents, éléments essentiels d'une écriture rythmique, a été trop souvent tronquée.

Les candidats qui sont parvenus à déjouer les difficultés de cet extrait ont fait preuve de capacités d'analyse, de mémoire tout à fait remarquables qui ont été servies par une prise de note rapide et efficace.

7 – Robert Schumann, Quatuor avec piano op. 47, IIIe mouvement, Andante cantabile:

Pour ce dernier extrait, le candidat devait retranscrire les parties de violon et de violoncelle ainsi que la basse à la main gauche du piano. L'extrait était découpé en deux séquences successives.

Ce relevé était incontestablement difficile et les très rares transcriptions de qualité réalisées par les candidats le confirment amplement. Qu'il ait été proposé pour clore cette épreuve a sans doute également joué en sa défaveur, la fatigue étant croissante et peut-être la concentration moins vive qu'au début de l'épreuve. Une mise en pratique fréquente dans les conditions du concours tout au long de l'année de préparation est un atout supplémentaire pour réussir cette épreuve : cela doit permettre d'éviter l'écueil d'une baisse d'énergie ou d'attention au fil des extraits.

Outre la partie de piano, finalement assez simple à relever, les parties de violon et violoncelle n'étaient constituées que de lignes conjointes (descendantes ou ascendantes) et de sauts de septièmes. L'analyse mélodico-harmonique préalable, à l'oreille, de ce fragment, devait être une aide réelle pour les candidats. Les échanges violon-violoncelle, très clairs, permettaient de mettre en lumière rapidement ces sauts d'intervalles comme éléments constitutifs évidents tout en précisant une densification du tissu sonore par une complémentarité forte entre les deux lignes mélodiques principales.

Une fois de plus, ce n'est pas une transcription solfégique courte, mais peu efficace, qui a été valorisée. C'est une compréhension large, musicale devrions nous dire, de l'extrait proposé et soulignant les spécificités techniques est stylistiques, qui a été privilégiée par le jury.

Éléments statistiques

	123 candidats notés
Note la plus haute /20	16.84
Note la plus basse /20	0.93
Moyenne générale /20	7.12
Moyenne des admissibles /20	9.80
	50 admissibles

Moyennes générales (/20) pour chaque extrait

Haendel	Bizet	Machaut	Dutilleux	Hahn	Varèse	Schumann
8,52	7,51	5,81	7,47	9,47	4,94	6,09

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 2016 du concours

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

- 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 puis*
- 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 pour violon et piano dans le style des sonates de Beethoven pour cet effectif** (sujet reconduit)

Sujet de la session 2016

Vous harmoniserez et réaliserez pour piano cette mélodie de violon.

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

Scherzo

$\text{♩} = 84$

Violon

Piano

Vln.

Pno

Vln.

Pno

Vln.

Pno

19 **Trio**
a tempo

Vln. *p* *cresc.*

Pno

24

Vln. *p* *cresc.* *mp*

Pno

29

Vln. *mf*

Pno

34

Vln. *ff* *sfz* *D.C. al Fine*

Pno *D.C. al Fine*

Rapport

Pour cette session 2016, les candidats étaient invités à réaliser un *Scherzo/Trio* pour piano et violon dans le style de L. BEETHOVEN de 38 mesures. Le *Scherzo* était en Ré majeur, le *Trio* proposait un départ en Si bémol majeur puis revenait à la dominante du *Scherzo* par le biais de modulations.

Le texte présentait de nombreuses évidences, indications clairement données par le texte, que beaucoup de candidats n'ont pas lues, entendues ou sues exploiter. Une première évidence : tout candidat doit être capable de dégager la tonalité de l'armure et de la lecture première du texte. Certaines copies ont étrangement essayé de traiter le début du *Scherzo* en La Majeur, par une erreur d'analyse sur le *la* en anacrouse, alors que l'armure à la clé indiquait clairement deux dièses...

Le jury attire tout spécialement l'attention des candidats sur le fait que la mélodie donnée au violon s'inscrivait pleinement dans la stylistique beethovenienne : elle était construite en carrures symétriques de 8 mesures éventuellement divisibles en deux. Le *Trio* était encadré par les barres de reprise, ce qui rendait les carrures particulièrement visibles, et la plupart des candidats ont vu avec justesse la possibilité du renversable entre le violon et le piano aux mesures 20 et 24. Le *Scherzo* pouvait paraître a priori plus dense, mais la structure en carrures était bel et bien présente ! Une première carrure se terminait au ton de la dominante à la mesure 8 et une seconde à la mesure 16 avec l'ajout de deux mesures cadentielles pour terminer en *ré* à la mesure 18. Une indication métronomique donnait un tempo rapide.

De trop nombreux devoirs ont montré des faiblesses plus ou moins prononcées sur cette lecture analytique préalable de la mélodie, voire même de son audition intérieure. Les correcteurs se sont légitimement posé la question de savoir si certains candidats entendaient réellement la mélodie. A ce tempo, un accompagnement au piano en doubles croches était en effet inapproprié ! La technique de la basse d'Alberti était également à proscrire dans un tel contexte. Un candidat qui pouvait se chanter intérieurement la mélodie devait logiquement réussir à ressentir les élans et les retombées des phrases. Ainsi donc, pour ne citer qu'un exemple parmi d'autres, la cadence en *la* majeur intervenait entre les mesures 7 et 8 avec la désinence mélodique, et non à la mesure précédente.

Avec une écoute intérieure juste (et au tempo !), beaucoup de candidats auraient pu/du sentir l'importance de l'agogique dans le phrasé du *Scherzo* (avec le jeu des syncopes inhérent au genre). Beaucoup de copies n'ont pas tenu compte des indications de nuance ou les ont traitées superficiellement comme une espèce de vernis qu'on rajoute après la réalisation d'un tableau alors qu'elles sont constitutives du style beethovenien.

En plus de la notion de carrure, si beaucoup de candidats ont vu la possibilité d'échanger la mélodie du violon avec le piano au début du *Trio* (comme dit *supra*), ils ne se sont pas interrogés sur cette possibilité dès le début du *Scherzo*. Or, la lecture intérieure du début de la mélodie de violon, permettait de ressentir qu'il ne s'agissait pas de la mélodie principale (celle-ci arrivait à la mesure 9).

En ce qui concerne le rythme harmonique, il était homorythmique dans le *Scherzo* et globalement à la mesure dans le *Trio*. Le langage (la structure mélodique du *Scherzo*) n'intégrait pas de notes étrangères.

Si beaucoup de candidats ont réussi à poser les piliers harmoniques, bien souvent la réalisation n'était pas maîtrisée : doublures de notes faibles, *etc.* En ce qui concerne les doublures du violon avec la voix supérieure du piano, il convenait d'être prudent en la matière et de ne pas tomber dans le systématisme.

Si Beethoven utilise l'unisson entre piano et violon à certains moments clés de son discours, ce procédé d'écriture dans le cadre du concours nécessitait d'être maîtrisé par le candidat et son exploitation engagée avec discernement. Certaines réalisations ont surtout utilisé ce moyen comme un « cache-misère harmonique » qui n'a pas pu faire longtemps illusion.

Le sujet demandait au candidat de maîtriser une écriture pianistique dans le style Beethoven, non pas dans la manière virtuose des dernières sonates pour piano, mais de développer un accompagnement réalisable. Il convient ici de préciser certains points : certes, la facture de pianoforte qu'a connue Beethoven nécessitait de renforcer les médiums et les graves par des accords plus fournis, mais pas au point de tomber dans des réalisations excessives et hors style : accords à trois (voire quatre sons) à la main gauche pour laisser une mélodie à la main droite.

Plusieurs candidats ont voulu jouer la carte de la virtuosité avec des rythmes difficilement conciliables avec le tempo demandé d'une part, mais aussi par des réalisations plus à la manière de F. LISZT. Une copie a carrément proposé une doublure en dixièmes (!) à la main gauche pendant plusieurs mesures.

Pour conclure, le jury réitère les conseils fondamentaux, déjà énoncés lors des rapports des sessions précédentes :

- L'épreuve d'écriture, si elle propose l'étude de deux styles très ciblés avec un corpus délimité d'œuvres, n'en demeure pas moins une épreuve exigeante et rigoureuse à préparer sur le long terme. Les candidats ne sont que plus outillés s'ils écoutent, lisent, jouent un certain nombre de pièces « du répertoire » leur permettant de s'approprier une diversité de procédés d'écriture afin de les ré-exploiter 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 et les bons phrasés, de s'imprégner longuement de la mélodie 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, réalisation qui veillera à ne pas plaquer de vagues idiomes stylistiques aperçus dans le corpus d'œuvres circonscrit par le programme. Une relecture attentive permettra d'éviter des oublis d'altérations et d'autres erreurs d'étourderie particulièrement préjudiciables à ce niveau-là.

La préparation à cette épreuve peut sembler fastidieuse mais, avec un travail de fond, le candidat développera également de nombreuses compétences nécessaires aux épreuves orales et, plus largement à l'enseignement de la musique au collège et au lycée.

Éléments statistiques

	121 candidats notés
Note la plus haute /20	16.03
Note la plus basse /20	0.66
Moyenne générale /20	6.84
Moyenne des admissibles /20	9.95
	50 admissibles

Suggestion de réalisation

Scherzo $\text{♩} = 84$

Violon

Piano

5

Vln.

Pno

10

Vln.

Pno

15

Vln.

Pno

Fine la 2nda volta rit.

Fine la 2nda volta

rit.

19 **Trio**
a tempo

Vln. *p* *cresc.*

Pno *p* *cresc.*

24

Vln. *p* *cresc.* *mp*

Pno *p* *cresc.* *mp*

29

Vln. *mf*

Pno *mf*

34

Vln. *ff* *sfz* *D.C. al Fine*

Pno *ff* *sfz* *D.C. al Fine*

Bilan statistique de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 238

Nombre de candidats non éliminés : 121 Soit: 51 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire

Nombre de candidats admissibles : 50 Soit: 41 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 21.96 (soit une moyenne de : 7.32/20)

Moyenne des candidats admissibles : 30.32 (soit une moyenne de : 10.11/20)

Rappel

Nombre de postes : 40

Barre d'admissibilité : 23.47

(soit un total de : 7.82/20)

(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)

Rapport

Dans la continuité des rapports précédents dont il reste toujours conseillé de prendre connaissance avec attention, il est rappelé ici quelques spécificités de cette épreuve, parmi les deux plus longues du concours mais aussi parmi les deux seules dotées d'un coefficient 2.

Pendant de la dissertation rédigée lors des épreuves écrites, la leçon devant le jury porte une exigence culturelle et intellectuelle similaire mais qu'il faut cette fois surmonter de vive voix et en temps réel face au jury. Aux nécessaires connaissances disciplinaires s'ajoutent des exigences oratoires, rhétoriques, pédagogiques, sans omettre la gestion du stress et des émotions. En trente minutes, le candidat, après une mise en loge de six heures doit être en mesure de conduire une argumentation à la fois complexe et clairement exposée qui mette en lumière une problématique issue de l'étude approfondie des documents proposés. Fatigue physique et intellectuelle, prise de risque et gestion de l'inconnu sont des facteurs qu'il convient de prendre en compte dans la préparation de cette épreuve.

L'étude approfondie des documents, on ne le dit jamais assez, est essentielle à la formulation d'une problématique pertinente. Il est tout à fait préjudiciable de négliger l'écoute **exhaustive** de l'ensemble des documents sonores, ainsi que l'observation, la lecture ou le visionnage des autres documents. Il arrive que certains candidats ne prennent pas le temps nécessaire pour étudier une partie des documents présentés, par manque de temps ou par mauvaise interprétation de la réglementation : *le candidat expose et développe une problématique de son choix à partir des documents proposés*. Il s'agit bien de travailler la totalité du corpus pour son analyse et la mise en relation de ses éléments.

Les documents *identifiés de nature diverse* (au moins trois et pas plus de cinq) proposent obligatoirement au moins une partition et un enregistrement audio. Lors de la mise en loge, il s'agit alors de les lire, les écouter ou les jouer – sur le clavier à disposition – autant que de besoin. Le ou les autres documents, plus ou moins distants des premiers sous un quelconque aspect, permettent alors une ouverture propice au questionnement. Découvrir chacun des documents un par un, passer de l'un à l'autre, écouter en observant, lire en écoutant, procéder à l'écoute intérieure de la partition, écouter et réécouter le(s) document(s)

sonore(s) permettra toujours d'identifier des liens, de repérer des lignes d'analyse et de réflexion susceptibles de croiser les objets du corpus. Négliger cette phase d'analyse linéaire s'avère rapidement être un handicap pesant lourdement sur la réussite de l'épreuve.

Ensuite c'est seulement après la longue phase d'observation minutieuse, appelons-la phase de **compréhension**¹, qui dure inmanquablement un temps significatif durant la mise en loge, que la problématique peut se préciser. La relation qui traverse les documents demande du temps pour se dévoiler. S'empresse de l'identifier peut conduire le candidat à se fourvoyer dans des banalités, ou pire, dans un cheminement préconçu qui entretiendrait une relation aux documents pour le moins distendue. Une problématique « fourre-tout » trahit clairement une incapacité du candidat à s'emparer correctement des documents. A titre d'exemple et sur un même sujet, certains candidats, pressés par un impétueux besoin de rédaction, organisent leur exposé centré sur les « éléments relatifs à la vie » d'une part et ceux « relatifs à la mort » d'autre part, alors que d'autres, avec le même sujet, interrogent la notion de beau.

Cependant, la pertinence de la question posée est une condition nécessaire mais pas suffisante à une leçon réussie. Il s'agit ensuite (ou avant, ou pendant) de bâtir une argumentation avec minutie. La tâche devient ici complexe dans son échafaudage. Le candidat doit veiller à faire dialoguer les documents les uns avec les autres. Une étude qui passerait chronologiquement du premier au dernier document (cela a été malheureusement encore constaté) ne répond pas aux attendus de l'épreuve puisqu'elle empêche toute *mise en relation* des objets. On peut ici rappeler simplement qu'une problématique exposée sous-tend une réflexion dialectique amenant progressivement des hypothèses de réponses. Le candidat, lors de sa leçon, devra se montrer convaincant à travers un cheminement intellectuel construit qu'il aura pris soin d'exposer, de conduire et de conclure. Certains candidats taisent leur plan, attitude bien risquée puisque, dès lors que l'organisation du propos n'est pas évidente à percevoir, le jury peut conclure à une absence d'organisation de la pensée. D'autres candidats exposent un plan qu'ils ne suivent pas... D'autres encore ne maîtrisent pas le temps de l'épreuve et le jury est obligé de les interrompre après trente minutes d'exposé. Ces difficultés sont alors pour le jury le miroir de lacunes ou fragilités incompatibles avec les fonctions postulées.

Les étapes principales de la leçon doivent impérativement avoir été précisément anticipées pendant la mise en loge ce qui permet d'appréhender précisément la durée de l'exposé. De même est-il indispensable de travailler l'incrustation des exemples musicaux extraits² du corpus et de faire des choix pertinents pour qu'ils alimentent très précisément le propos. Il est inutile de faire écouter au jury l'intégralité des documents enregistrés : il les connaît parfaitement et a eu le temps d'en prendre connaissance antérieurement à l'épreuve. Le candidat doit également porter attention au débit de son élocution afin d'en préserver la compréhension ; il doit bien maîtriser ses interventions chantées et les exemples donnés au piano. Tout cela doit être anticipé et, par exemple, le candidat sera amené à prévoir l'écriture d'une réduction d'orchestre ou à effectuer un relevé thématique qu'il aura prévu d'exploiter car il gagnera toujours à les présenter au jury avec la plus grande précision.

Ce travail d'anticipation apporte aussi au candidat le recul nécessaire lui permettant d'entrer rapidement dans une démarche réflexive. Cette perspective implique, par un effet de cascades, de porter une extrême attention à l'argumentation. La richesse de l'analyse de chacun des objets proposés d'abord, le croisement des angles de leur observation ensuite, enfin les choix opérés seront l'objet d'un travail critique constant. Par un aller et retour permanent entre les moyens et la finalité de l'exercice, le candidat en réalise les enjeux. Avec l'acuité nécessaire, il établit le chemin didactique pertinent qui part d'une présentation des documents, déjà mis en perspective par la problématisation, passe par une argumentation éclairée et convaincante, tant du point de vue musicologique, historique qu'esthétique, pour mener enfin son auditoire vers une sorte d'aboutissement que prolongera la discussion avec le jury.

Comme aux sessions précédentes, les sujets ont exploré un vaste champ à la fois historique, esthétique et artistique. Tous les candidats ne peuvent être à la fois, outre spécialiste de la musique, disposer d'un haut niveau scientifique dans les domaines de la littérature, du cinéma, de la peinture, de la danse ou du théâtre. Cependant, il va de soi qu'être en mesure de contextualiser dans l'espace et le temps des cultures les chefs d'œuvre de Botticelli, de Brueghel, de Picasso, de Pasolini, de Maupassant, de Mallarmé, de Dante, de Kandisky ou de Jankelevitch par exemple – quelques-uns des auteurs des documents proposés lors de cette session par les sujets –, relève d'une culture générale et artistique exigible pour un tel concours.

¹ Action de saisir par l'esprit

² Audacity à disposition des candidats permet les découpages propres

Dans le domaine musical, les approximations musicologiques sont toujours lourdement sanctionnées : lors de cette session d'inacceptables erreurs historiques ont été commises, s'agissant aussi bien de *Bataille de Marignan* de Janequin, du *Prélude de Tristan et Iseult* de Wagner, des *Années de Pèlerinage* de Liszt, ou de Dufay, Schubert, Lully ou Ravel ...

Etre en mesure de mobiliser un vaste champ de savoirs culturels sur les arts hier et aujourd'hui est indispensable pour faire face en toute situation à la diversité des sujets proposés. Certains candidats se sont montrés étonnés, voire assez démunis quand il s'est agi d'étudier *Good Save the Queen* des *Sex Pistols*. D'autres en revanche, avec une véritable ouverture d'esprit, ont réussi à y déceler l'expression musicale d'une violence ou d'une provocation (en y répertoriant avec précision des éléments stylistiques musicaux caractéristiques), ont su mettre habilement en perspective cette pièce avec le dadaïsme d'une part et avec l'écriture des *Klaviestücke* de Schönberg d'autre part. Le même constat aurait pu être fait pour le *concerto pour violon* de Fazil Say qui a dérouté certains candidats. C'est bien la capacité des candidats à explorer toute la musique en s'appuyant sur des connaissances larges et diversifiées qui est ici en jeu.

Le vocabulaire spécifique à la discipline doit faire l'objet d'une attention constante et le jury ne peut excuser des approximations qui laisseraient par exemple sous-entendre qu'atonalité, sérialisme et dodécaphonisme sont... synonymes ! Certains candidats ont montré de véritables défaillances techniques en confondant *ostinato* et basse obstinée ou en ne réussissant pas à donner une définition claire d'un *leitmotiv*.

Enfin, n'oublions pas qu'il s'agit de musique qui s'entend certes, mais se joue et s'interprète aussi. Certains candidats évitent tout exemple chanté ou joué. Le jury est attentif à la place et la qualité de la musique vivante (voix, piano) qui alimente son exposé. Peu ou pas engagé, certains ne réussissent pas à illustrer leur propos en chantant ou en jouant au piano ; ils peinent à puiser dans le patrimoine musical les extraits qui, chantés ou joués au piano, leur permettraient d'étayer leur propos. En conséquence, ils tendent à ralentir leur exposé par le recours systématique au matériel de diffusion du son, qui par nature ne peut être utilisé que pour le corpus proposé et ne peut en sortir. Le candidat, capable d'utiliser sa voix comme média pour transmettre des exemples musicaux disposera d'un atout déterminant pour rendre son exposé vivant et convaincant.

Quant aux thématiques abordées (à ne pas confondre avec la problématique issue de l'étude des documents proposés), on constate que les candidats qui ont osé prendre le risque d'aborder, par exemple, des domaines comme le temps, l'expressivité ou la virtuosité, pour peu qu'ils aient mené leur exposé jusqu'à son terme, ont réussi à questionner habilement et de manière originale l'ensemble du corpus. Cependant, le risque est toujours de s'enfermer dans un traitement thématique convenu (temps encore, mais aussi couleur, espace, rapport texte/musique par exemple) mobilisé comme une sorte de refuge par certains candidats. Il est absolument nécessaire de garder à l'esprit l'équilibre global de la leçon entre un plan modestement charpenté mais bien argumenté et mené jusqu'à son aboutissement et une problématique virtuose qui traverse avec brio tous les documents mais qui n'arrive pas à son terme ou perd tout l'auditoire comme son concepteur.

La leçon demeure un moment particulier pour le candidat mais aussi pour le jury. Le candidat sait qu'il doit puiser dans toutes ses ressources puisque ses qualités musicologiques apparaîtront dans l'analyse qu'il fera des documents musicaux, ses connaissances (culturelles et artistiques) dans son approche de l'ensemble du corpus, ses compétences musicales dans l'utilisation de la voix chantée et du piano, sa capacité de synthèse dans la conduite de son propos et ses compétences oratoires dans sa réactivité ou son engagement. Dans le même temps, le jury composé d'universitaires, de professeurs agrégés et de membres des corps d'inspection s'efforce de proposer l'espace au candidat qui lui permette de dévoiler tous ses talents durant l'entretien. Il arrive que le jury permette à un candidat de révéler des qualités qui étaient loin d'être rendues visibles par l'exposé initial. Mais attention, l'inverse existe aussi ! Il est ainsi essentiel de se préparer avec une égale rigueur aux deux versants de l'épreuve, sans imaginer que l'exposé en constitue le principal enjeu et aborder l'entretien comme une discussion qui reprendrait seulement quelques points mal ou peu abordés auparavant.

Gardons à l'esprit le sens du mot *leçon* qui implique une notion de transmission de savoirs. Celle-ci nécessite des compétences scientifiques à partager, des compétences intellectuelles pour les organiser et les qualités humaines pour les transmettre.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	2
Moyenne générale /20	9.70
Moyenne des admis /20	12.34
	25 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

Auteur : Fazil SAY (1970, -)

Titre : *Violin concerto* « 1001 nights in the harem » 2008. 4^{ème} mouvement

Références : enregistrement de la création mondiale à Lucerne. Patricia Kopatchinskaja, Violon. Luzerner Sinfonierorchester, John Axelrod, Direction. Naïve, 2008.

Document 2

Auteur : Franz SCHUBERT

Titre : Sonate en *LA Majeur D 959, Andantino* (partition)

Document 3

Auteur : Paul Klee (1879-1940)

Titre : *Hauptwege und Nebenwege* (« Chemin principal et chemins de traverse), 1929

Référence : huile sur toile, 83,7 x 67,5 cm, musée de Cologne

Exemple 2

Document 1

Auteur : MOZART Wolfgang-Amadeus

Titre : *L'Enlèvement au Sérail* – Ouverture

Référence : Academy Of St. Martin in the Fields, Colin Davis

Document 2

Auteur : RAVEL Maurice

Titre : *Alborada del Gracioso*

Document 3

Auteur : MILHAUD Darius

Titre : *Saudades do Brazil* (extrait n° 1)

Références : album *Danza del Sol*, Nancy Teskey & Carol Biel

Document 4

Titre : *Le salon chinois de Victor Hugo*

(Appartement que Victor Hugo loua de 1832 à 1848, au 6, place Royale)

Références : photographie - site maison-musée de Victor Hugo – Paris

Document 5

Auteur : MAN RAY

Titre : *Noire et Blanche* (photographie – 1926)

Références : collection particulière – photographie (épreuve gélatino-argentique) 15.8 X 23.3 cm publiée dans *Vogue* en mai 1926

Exemple 3

Document 1

Auteur : BERIO Luciano

Titre : « Rossignolet du bois » extrait des *Folk Songs*, (composition 1964)

Références : Cathy Berberian (Recital 1 For Cathy / Folk Songs – 1995)

Document 2

Auteur : WECKERLIN Jean-Baptiste

Titre : *Chansons populaires du Pays de France* (« La Belle est au jardin d'amour »)

Références : Paris, Ménéstrel, 1903, p. 50

Document 3

Auteur : D'après BRUEGHEL l'ancien, Pieter (copie d'auteur inconnu)

Titre : *La Danse de noce en plein air*

Références : huile sur toile, 39 x 57 cm, 1566, Anvers, Musée des Beaux-Arts

Document 4

Auteur : SAND George

Titre : *La Mare au diable* (« Le labour », extrait chap. 4), 1846

Exemple 4

Document 1

Auteur : Arvo PÄRT

Titre : *Magnificat*

Références : UE 19350 – Universal edition

Document 2

Auteur : Richard WAGNER

Titre : Prélude de *Tristan et Iseult*

Références : Staatskapelle Dresden, Carlos Ludwig Kleiber. Deutsche Grammophon, 1982.

Document 3

Auteur : Michelangelo ANTONIONI

Titre : *Profession : reporter*

Références : Film franco-américano-italien – 1975 - extrait

Exemple 5

Document 1

Auteur : Arnold Schoenberg

Titre : *Walzer, Klavierstück* de l'opus 23

Références : 1954, Partition

Document 2

Auteur : Sex Pistols

Titre : *God save the Queen*

Références : 1977, in album *Never mind the bollocks*

Document 3

Auteur : Hannah Höch

Titre : *Cut with the kitchen*

Références : Collage, 114 x 90 cm, Berlin, Staatliche Museum, 1919

Document 4

Auteur : Hugo Ball

Titre : *Poèmes phonétiques : Karawane & extraits de La fuite du temps*, 1921

Références : 1916

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)

Rapport

De la musique avant toute chose

L'épreuve de direction de chœur nécessite la maîtrise de nombreuses compétences techniques (écoute, analyse, chant, gestique, accompagnement) et de communication associées à des connaissances stylistiques et culturelles solides. Tout au long de cette épreuve, le candidat est amené à montrer ses qualités de musicien au travers d'un travail réfléchi et structuré, ainsi que ses capacités à réagir opportunément face à un chœur. Or, si de nombreux candidats ont montré de réelles compétences à cet égard, le jury a aussi parfois déploré une appropriation lacunaire de la partition, une qualité insuffisante des modèles vocaux et/ou un manque de stratégie et d'efficacité dans la phase de déchiffrage. En conséquence, ces candidats n'ont pu obtenir un résultat sonore suffisamment intelligible et expressif qui soit en accord avec le style de la pièce qui leur était proposé et qui soit au niveau de ce qui est attendu d'un candidat à l'agrégation externe de musique.

Réussir cette épreuve et satisfaire aux légitimes attendus du jury (sur une épreuve de pratique musicale !) suppose d'être attentif aux points suivants :

- la préparation à la table doit être rigoureusement gérée et permettre d'anticiper la plupart des difficultés que le chœur pourrait rencontrer ;
- au terme de la préparation, le candidat doit avoir construit une vision globale de la partition lui permettant de dessiner les contours assez précis d'un projet d'interprétation en évitant *a minima* les maladresses ou anachronismes (tempos trop lents, caractère grave pour des pièces enjouées et légères, vibrato non contrôlé, etc.) ;
- les choix stylistiques doivent avoir été mûrement réfléchis, notamment pour les répertoires de la musique ancienne ;
- cette vision globale de la partition doit permettre d'éviter, une fois au travail avec le chœur engagé, une approche morcelée voire éclatée du travail de lecture puis d'interprétation, approche qui s'avère le plus souvent chronophage et peu efficace (faire répéter les mêmes passages sans donner de

consigne particulière, redonner plusieurs fois un départ faute d'une gestique efficace, arrêter le chœur sans motif apparent ou explicité, manquer d'anticipation dans la gestique et le regard) ;

- La posture est aussi déterminante : elle doit dynamiser le chœur et l'engager à se mobiliser.

Au regard du mimétisme dont font souvent preuve les jeunes choristes – comme les adultes –, le jury se montre particulièrement attentif à la qualité du placement vocal adopté par le candidat. D'une façon plus globale, une approche mal maîtrisée de la pratique vocale (forçage vocal, maîtrise insuffisante de la respiration, posture corporelle non adaptée, etc.) peut s'avérer rédhibitoire car elle engage le chœur sur une piste dangereuse et dans tous les cas inefficace.

Le niveau de préparation et d'entraînement de certains candidats est apparu insuffisant, d'autres sont parvenus à proposer un travail satisfaisant guidé par un projet d'interprétation clair adossé à une analyse fine de l'œuvre. Ces mêmes candidats ont fait preuve d'une authentique sensibilité musicale qui allait de pair avec une méthode de travail rigoureuse et avec un enthousiasme qu'ils ont su communiquer au chœur. Le jury a su apprécier et tenir compte de la qualité de diction des candidats ainsi que de la précision comme de la justesse de prononciation des langues étrangères.

Quelques conseils complémentaires

La maîtrise de la direction de chœur s'acquiert progressivement. Ainsi, diriger régulièrement un ou plusieurs(s) chœur(s) durant l'année du concours mais aussi durant les années précédentes donne plus d'aisance et d'assurance le jour de l'épreuve.

Tout en prenant des cours de technique vocale, d'accompagnement au clavier et de direction, assister à des répétitions de chœurs dirigés par des chefs expérimentés est un élément clef d'une bonne préparation.

Les schémas de battue (2, 3, 4 temps binaires / ternaires, 5, 6 temps) ainsi que les gestes techniques fondamentaux (levée, nuances, articulation) doivent être non seulement maîtrisés mais aussi parfaitement intégrés. Leur mobilisation doit être évidente pour être à la disposition d'un véritable travail musical le jour de l'épreuve.

Le travail de préparation doit permettre d'identifier ces techniques. Sans elles, le temps de travail avec le chœur s'avère bien trop bref pour aboutir à un résultat convaincant. Cf. par exemple les départs sur le deuxième temps comme dans le choral « Ich will den Kreuzstab gerne tragen » figurant dans la *Cantate* BWV 56 de Jean-Sébastien Bach, des changements de mesure comme dans la deuxième des *Sept chansons* de Poulenc « À peine défigurée » ou les points d'orgue comme dans l'arrangement de « Deep River » d'Adriano Secco.

La réussite à l'épreuve de direction de chœur nécessite également l'écoute attentive d'œuvres datant de différentes époques ainsi que la maîtrise du vocabulaire concernant le répertoire pour chœur (par exemple, les termes « ordinaire » et « propre » de la messe doivent être connus).

Lors de la mise en loge, le candidat prendra le temps suffisant pour s'approprier le texte en vue de sa réalisation. Il s'attachera notamment :

- au texte poétique,
- à la forme musicale et au langage harmonique,
- au rapport texte/musique.

Dans la perspective du travail du chœur, il portera une attention toute particulière :

- à placer les respirations, à faire des choix de dynamique, à placer les articulations, etc. en vue d'une interprétation originale et stylistiquement pertinente,
- à repérer les passages délicats sur les plans rythmique, mélodique ou harmonique, et préparer les outils qui pourraient être nécessaires pour y remédier.

Le temps de préparation doit aussi permettre au candidat de chanter chaque partie intérieurement et à voix haute afin d'intégrer rapidement et plus sûrement dans son modèle d'interprétation les différents paramètres qui en constituent l'essence (expressivité, prosodie, nuances, articulation, phrasé).

Lors de l'épreuve devant le jury, le candidat :

- veillera à présenter brièvement le texte dans sa dimension esthétique : l'expression est toujours au service d'une intention et celle-ci doit être explicite.
- s'efforcera de soigner la lecture des traductions de textes en évitant toute monotonie (débit trop rapide, sans regarder le chœur, sans... intention expressive, etc.). NB : contrairement au candidat, le chœur ne dispose pas de la traduction imprimée du texte lorsque celui-ci est dans une langue étrangère.
- Limitera au maximum l'usage de la voix parlée afin de laisser une large place à la musique ; il donnera des consignes claires, précises et concises en utilisant un registre de langue et un vocabulaire adaptés ; il privilégiera toujours les exemples chantés plutôt que de longues et fastidieuses descriptions de ce qui est attendu ; il soutiendra par le regard, par le geste ou par l'utilisation à bon escient du piano un pupitre momentanément en difficulté.
- Prendra soin d'éviter de « fatiguer » le chœur par des gestes inadaptés (gestes « parasites », emphatiques ou maladroits, non précis ou brutaux), par une respiration hâtive, par une invitation à rester debout pendant toute la séance (l'alternance est bien souvent opportune !) ou encore par l'utilisation du registre suraigu du piano.
- Restera méthodique et maître du temps, en évitant de laisser un pupitre inactif pendant un long moment.
- Il évitera de bousculer les étapes de l'apprentissage visant l'interprétation : lorsqu'un passage, abordé superficiellement, contient de nombreuses erreurs, il est bien souvent inopportun de passer à la suite... Il est par exemple fortement déconseillé de travailler le texte du deuxième couplet lorsque le rythme et l'intonation du premier ne sont pas encore maîtrisés.
- Évitera de faire plusieurs « filages » de la pièce sans but précis.

L'épreuve de direction de chœur exige une préparation méticuleuse dans des domaines complémentaires, physiques et intellectuels, pédagogiques et artistiques. Elle mobilise des techniques qui doivent être solidement maîtrisées pour laisser libre cours à la musique qui s'interprète dans une relation complice entre chef de chœur et choristes. Epreuve de pratique musicale, elle doit être un moment où la technique, maîtrisée, devient seconde pour permettre un moment authentiquement artistique. Les exigences de diverses natures permettant d'atteindre cet objectif sont rappelées ci-dessus et les candidats des prochaines sessions sont engagés à en prendre la mesure très en amont des résultats de l'admissibilité et même de l'année de préparation au concours. Dans ce même esprit, ils gagneront à relire les rapports des sessions précédentes portant sur cette même épreuve.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	15
Note la plus basse /20	0.5
Moyenne générale /20	7.49
Moyenne des admis /20	9.82
	25 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

Georg Philipp TELEMANN, *Es segne uns Gott*

Le sujet débute à la mesure 15 et se termine à la mesure 49, premier temps

The image displays a musical score for the hymn "Es segne uns Gott" by Georg Philipp Telemann. The score is presented in three systems, each containing four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a basso continuo line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The lyrics are written below the vocal staves, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes. The first system covers measures 12 to 18, the second system covers measures 19 to 25, and the third system covers measures 26 to 32. The lyrics include: "ne uns Gott, Es segne uns", "Gott, un-ser Gott, es segne", "ne, es segne uns Gott,", and "ne, es segne uns Gott,".

43

ihn, und al - le Welt fürch - te ihn, und al - le Welt fürch - te ihn,
 ihn, und al - le Welt fürch - te ihn, und al - le Welt fürch - te ihn, und al - le
 ihn, und al - le Welt fürch - te ihn, und al - le Welt fürch - te ihn, und al - le
 ihn, fürch - te ihn, fürch - te ihn, und al - le

48

fürch - te ihn, und al - le Welt fürch - te ihn, und al - le Welt fürch te
 Welt fürch te ihn, und al - le Welt fürch te ihn, und al - le Welt fürch - te
 Welt fürch - te ihn, fürch - te ihn, und al - le Welt fürch - te
 Welt fürch - te ihn, und al - le Welt fürch - te ihn, fürch - te

32 **Hurtig**

und al-le Welt fürch-te ihn, al-le Welt fürch-te ihn, al-le

und al-le Welt fürch-te ihn, al-le

und al-le

38

Welt fürch-te ihn, und al-le Welt fürch-te ihn, und al-le Welt fürch-te ihn, und al-le Welt fürch-te ihn, und al-le

Welt fürch-te ihn, und al-le Welt fürch-te ihn, und al-le Welt fürch-te ihn, und al-le Welt fürch-te ihn, und al-le

Welt fürch-te ihn, fürch-te ihn, und al-le Welt fürch-te

und al-le Welt fürch-te ihn, fürch-te

Exemple 2

Adriano SECCO (arrangement), *Deep River*

Le sujet porte sur l'intégralité de la partition

Trad. Spiritual
arr. Adriano Secco

Lento

The first system of the musical score is for the vocal parts. It consists of four staves labeled S. (Soprano), A. (Alto), T. (Tenor), and B. (Bass). The music is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Lento'. The lyrics for each part are: S. Deep riv - er, my home is o - ver Jor - dan; Deep; A. Deep riv - er, my home is o - ver Jor - dan; Deep; T. Deep riv - er, my home is o - ver Jor - dan; Deep; B. Deep riv - er, my home is o - ver Jor - dan; Deep.

6

The second system of the musical score continues the vocal parts. It consists of four staves labeled S., A., T., and B. The lyrics for each part are: S. riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp ground. O don't you want to; A. riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp ground. O don't you want to; T. riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp ground. O don't you want to; B. riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp ground. O don't you want to.

2 10

go to that gos - pel feast; that prom - ised land where

go to that gos - pel feast; that prom - ised land where

go to that gos - pel feast; that prom - ised land where

go to that gos - pel feast; that prom - ised land where

15

all is peace. Deep riv - er, my home is o - ver

all is peace. Deep riv - er, my home is o - ver

all is peace. Deep riv - er, my home is o - ver

all is peace. Deep riv - er, my home is o - ver

20 **molto rit.**

Jor - dan; Deep riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp ground.

Jor - dan; Deep riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp ground.

Jor - dan; Deep riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp ground.

Jor - dan; Deep riv - er, Lord, I want to cross o - ver in - to camp ground.

Exemple 3

Franz Josef HAYDN, « Alles hat seine Zeit » (Vierstimmige Gesänge)

Le sujet débute à la mesure 1 (temps 1) et se termine à la mesure 28 (temps 2)

Nr. 2. Alles hat seine Zeit

7

(Aus dem Griechischen)

Allegretto

Le - be, lie - be, trin - ke, lär - me,
Le - be, lie - be, trin - ke, lär - me,
Le - be, lie - be, trin - ke,
Le - be, lie - be,

Allegretto

krän - - ze dich mit mir, mit mir, mit mir,
krän - - ze dich mit mir, mit mir, mit mir, schwärme mit
lär - me, krän - ze dich mit mir, mit mir, mit mir,
trin - ke, lär - me, krän - ze dich mit mir, mit mir, mit mir,

schwär - me mit mir, schwär - me mit mir, schwär - me mit mir,
mir, schwär - me mit mir, schwär - me mit mir, wenn ich
schwär - me mit mir, schwär - me mit mir, schwär - me mit
schwär - me mit mir, schwär - me mit mir, schwär - me mit

Edition Peters

10665

(10)

schwär - me mit mir, wenn ich schwärme, wenn ich schwärme, wenn ich schwärme, wenn ich schwär - me,
 schwärme, schwär - me mit mir, wenn ich schwärme, wenn ich schwär -
 mir, wenn ich schwärme, wenn ich schwärme, wenn ich schwärme, wenn ich schwär - me, wenn ich
 mir, wenn ich schwärme, wenn ich schwärme, wenn ich schwärme, wenn ich schwär -

(11)

mezza voce

schwärme, ich bin wie - der klug mit dir, ich bin wie - der klug mit dir, le - be,
 - me, ich bin wie - der klug mit dir, ich bin wie - der klug mit dir, le - be, lie - be,
 schwärme, ich bin wie - der klug mit dir, ich bin wie - der klug mit dir, le - be,
 - me, ich bin wieder klug mit dir, klug mit dir, le - be,

(12)

lie - be, trin - ke, lär - me, lär - me, lär - me, krän - ze dich mit mir, mit
 trin - ke, lär - me, lär - me, lär - me, lär - me, krän - ze dich mit mir, mit
 lie - be, trin - ke, lär - me, lär - me, lär - me, krän - ze, krän - ze dich mit
 lie - be, trin - ke, lär - me, lär - me, lär - me, krän - ze, krän - ze dich mit

20

mir, krän-ze dich mit mir, schwär-me mit mir, schwär-me mit mir,
 mir, schwär-me mit mir,
 mir, krän-ze dich mit mir, schwär-me mit mir,
 mir, krän-ze dich mit mir, schwär-me mit mir,

23

mir, wenn ich schwär-me, wenn ich schwärme, ich bin
 schwär-me, wenn ich schwärme, wenn ich schwär-me, ich bin
 wenn ich schwärme, wenn ich schwär-me, ich bin
 schwär-me, wenn ich schwär-me, wenn ich schwärme,

26

wie-der klug, bin wieder klug mit dir, le-be, lie-be, trin-ke, lär-me, krän-ze dich mit
 wie-der klug, ich bin wieder klug mit dir, le-be, lie-be, trin-ke, lär-me, krän-ze,
 wie-der klug mit dir, wiederklug mit dir, le-be, lie-be, trin-ke, lär-me, krän-ze dich mit
 ich bin wieder klug mit dir, le-be, lie-be, trin-ke, lär-me, krän-ze,

30

mir, krän-ze dich mit mir, schwär-me mit mir,
 krän-ze dich mit mir, krän-ze dich mit mir, schwär - me mit mir,
 mir, krän-ze dich mit mir, schwärme mit mir,
 krän-ze dich mit mir, krän-ze dich mit mir, schwärme mit

33

schwär - me, schwär - me mit mir, wenn ich schwärme, wenn ich
 trin-ke, lär-me, schwär - me, wenn ich schwärme, wenn ich
 trin-ke, lär-me, schwär - me, wenn ich schwärme, wenn ich
 mir, trin-ke, lär-me, schwär - me mit mir, mit mir, wenn ich schwärme, wenn ich

36

p *Adagio*

schwär-me, ich bin wie - der klug mit dir, ich bin wie - der klug mit dir.
 schwär-me, ich bin wie - der klug mit dir, ich bin wie - der klug mit dir.
 schwär-me, ich bin wie - der klug mit dir, ich bin wie - der klug mit dir.
 schwär-me, ich bin wie - der klug mit dir, ich bin wie - der klug mit dir.

38 *Adagio*

8

13 //

lei - son, Ky -

Ky - ri - e -

lei - son, Ky -

17

ri - e e -

lei - son, Ky -

Ky - ri - e -

ri - e e - lei - son, Ky -

21 //

lei - son.

ri - e e - lei - son.

lei - son.

ri - e e - lei - son.

25

Chri - ste

Chri -

Exemple 5

Giacomo PUCCINI, « Sanctus » (*Missa di Gloria*)

Le sujet porte sur les mesures 1 à 20

Sanctus

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-20) includes vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, and a Piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante'. The vocal parts enter with the lyrics 'San - ctus, — san - ctus, — san - ctus'. The piano accompaniment features a string section (p strgs.) with dynamics ranging from *p* to *f*. The second system (measures 21-40) continues the vocal parts with the lyrics 'do - - mi - nus — de - us — sa - ba - oth. —'. The piano accompaniment continues with a *f* dynamic and includes the instruction 'Tutti'.

Exemple 7

Bruno VLAHEK, *Salve Regina*

Le sujet porte sur les mesures 1 à 33

Moderato
♩ = 87

Salve Regina

Bruno Vlahek

SOPRANO
Sal-ve, Re-gi-na, Ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae, —

ALTO
Sal-ve, Re-gi-na, Ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae, —

TENOR
Sal-ve, Re-gi-na, Ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae, —

BASS
Sal-ve, Re-gi-na, Ma-ter mi-se-ri-cor-di-ae, —

5

S.
vi-ta dul-ce-do, et spes no-stra, sal-ve. Ad te cla-ma-mus,

A.
vi-ta dul-ce-do, et spes no-stra, sal-ve.

T.
vi-ta dul-ce-do, et spes no-stra, sal-ve.

B.
vi-ta dul-ce-do, et spes no-stra, sal-ve.

10

S.
ex-su-les fi-li-i He-vaе, ad te sus-pi-ra-mus, ge-men-tes et flen-tes in

A.
Ad te cla-ma-mus, ex-su-les fi-li-i

T.

B.

Copyright © 2007 Bruno Vlahek

14

S. *mf* hac la - cri - ma - rum va - le. *p* Ad te cla - *pp*

A. *mf* He - vae, ad te sus - pi - ra - mus, ge men - tes et flen - tes. *p* Ad te cla - *pp*

T. *mf* Ad te cla - ma - mus, ex - su - les fi - li - i *mp* He - vae, ad te sus - pi - ra - mus, ge men - tes et

B. *mf* Ad te cla - ma - mus, ex - su - les fi - li - i *p* He - vae, Ad te cla - *pp*

18

S. *mf* ma - mus hac la - cri - ma - rum va - le. *pp* sotto voce E - ia,

A. *mf* ma - mus hac la - cri - ma - rum va - le. *pp* sotto voce E - ia,

T. *mf* flen - tes in hac la - cri - ma - rum va - le. *pp* sotto voce E - ia,

B. *mf* ma - mus hac la - cri - ma - rum va - le. *pp* sotto voce E - ia,

22

S. *p* er - go, a - dvo - ca - ta no - stra, i - llos tu - os mi - se - ri *pp*

A. *p* er - go, a - dvo - ca - ta no - stra, i - llos tu - os mi - se - ri *pp*

T. *p* er - go, a - dvo - ca - ta no - stra, i - llos tu - os mi - se - ri *pp*

B. *p* er - go, a - dvo - ca - ta no - stra, i - llos tu - os mi - se - ri *pp*

27

S. *pp* *f* *ff*
 cor - des, mi-se-ri - cor-des o-cu-los ad nos con-ver-te; et Je-sum, be - ne-

A. *pp* *f* *ff*
 cor - des, mi-se-ri - cor-des o-cu-los ad nos con-ver-te; et Je-sum, be - ne-

T. *pp* *f* *ff*
 cor - des, mi-se-ri - cor-des o-cu-los ad nos con-ver-te; et Je-sum, be - ne-

B. *pp* *f* *ff*
 cor - des, mi-se-ri - cor-des o-cu-los ad nos con-ver-te; et Je-sum, be - ne-

31

S. *mp* *pp*
 di-ctum fru-ctum ven-tris tu - i, no-bis post hoc e-xi-li-um o-sten -

A. *mp* *pp*
 di-ctum fru-ctum ven-tris tu - i, en-

T. *mp* *pp*
 di-ctum fru-ctum ven-tris tu - i, O - sten -

B. *mp*
 di-ctum fru-ctum ven-tris tu - i,

37

S. *mf* *p* *f* *poco rall.*
 de. O cle-mens, o pi - a, o dul-cis Vir-go Ma - ri - a.

A. *mf* *p* *f*
 de. O cle-mens, o pi - a, o dul-cis Vir-go Ma - ri - a.

T. *mf* *p* *f*
 de. O cle-mens, o pi - a, o dul-cis Vir-go Ma - ri - a.

B. *mf* *p* *f*
 O cle-mens, o pi - a, o dul-cis Vir-go Ma - ri - a.

Exemple 8

Johannes BRAHMS, « Wach auf ! » (26 Deutsche Volkslieder, n° 21)

Le sujet débute à la mesure 1 et se termine à la mesure 15

Wach auf!

2. Bearbeitung

Johannes Brahms (1833-1897)

1 Anmutig bewegt *p*

Sopran
1. Wach auf, meins Her-zens Schö-ne, zart Al-ler lieb-ste mein! Ich
2. Ich hör' die Hah-nen krä-hen, ich spür' den Tag da-bei. Die

Alt
1. Wach auf, meins Her-zens Schö-ne, zart Al-ler lieb-ste mein!
2. Ich hör' die Hah-nen krä-hen, ich spür' den Tag da-bei.

Tenor
1. Wach auf, meins Her-zens Schö-ne, zart Al-ler lieb-ste mein! Ich
2. Ich hör' die Hah-nen krä-hen, ich spür' den Tag da-bei. Die

Baß
1. Wach auf, meins Her-zens Schö-ne, zart Al-ler lieb-ste mein! Ich
2. Ich hör' die Hah-nen krä-hen, ich spür' den Tag da-bei. Die

6 *p*

Sopran
hör' ein süß' Ge-tö-ne von klei-nen Waldvög-lein. Die hör' ich so lieb-lich
küh-len Wind-lein we-hen, die Ster-ne leuchten frei. Singt uns Frau Nachti-

Alt
von klei-nen — Wald-vög-lein. Die hör' ich so lieb-lich
die Ster-ne — leuch-ten frei. Singt uns — Frau Nachti-

Tenor
hör' ein süß' Ge-tö-ne von klei-nen Waldvög-lein. Die hör' ich so lieb-lich
küh-len Wind-lein we-hen, die Ster-ne leuchten frei. Singt uns — Frau Nachti-

Baß
hör' ein süß' Ge-tö-ne von klei-nen Waldvög-lein. Die hör' ich so lieb-lich
küh-len Wind-lein we-hen, die Ster-ne leuchten frei. Singt uns Frau Nachti-

11 *p*

Sopran
sin-gen, ich mein, ich seh' des Ta-ges Schein vom O-ri-ent her drin-gen.
gal-le, singt uns ein sü-ße Me-lo-dei, sie meld't den Tag mit Schal-le.

Alt
sin-gen, ich mein, ich seh' des Ta-ges Schein vom O-ri-ent her drin-gen.
gal-le, singt uns ein sü-ße Me-lo-dei, sie meld't den Tag mit Schal-le.

Tenor
sin-gen, ich mein, ich seh' des Ta-ges Schein vom O-ri-ent her drin-gen.
gal-le, singt uns ein sü-ße Me-lo-dei, sie meld't den Tag mit Schal-le.

Baß
sin-gen, ich mein, ich seh' des Ta-ges Schein vom O-ri-ent her drin-gen.
gal-le, singt uns ein sü-ße Me-lo-dei, sie meld't den Tag mit Schal-le.

16 *mf*

3. Se- lig sei Tag und Stun- de, da- rin du bist ge- bor'n. Gott

mf

3. Se- lig sei Tag und Stun- de, da- rin du bist ge- bor'n. Gott grüß mir

mf

3. Se- lig sei Tag und Stun- de, da- rin du bist ge- bor'n. Gott

mf

3. und Stun- de, da- rin du bist ge- bor'n.

21 *cresc.*

grüß mir dein rot Mun- de, den ich mir aus- er- kor'n! Kann mir kein Lieb're

cresc.

dein rot Mun- de, den ich mir aus- er- kor'n! Kann mir kein Lieb're

cresc.

grüß mir dein rot Mun- de, den ich mir aus- er- kor'n! Kann mir kein Lieb're

cresc.

Gott grüß dein Mun- de, den ich mir aus- er- kor'n! Kann mir kein Lieb're

26 *cresc. ritard. f*

wer- den, schau' daß mein Glück nicht sei ver-lor'n, du bist mein Trost auf Er- den.

cresc. ritard. f

wer- den, schau' daß mein Glück nicht sei ver-lor'n, du bist mein Trost auf Er- den.

cresc. ritard. f

wer- den, schau' daß mein Glück nicht sei ver-lor'n, du bist mein Trost auf Er- den.

cresc. ritard. f

wer- den, schau' daß mein Glück nicht sei ver-lor'n, du bist mein Trost auf Er- den.

Exemple 9

Ninot Le PETIT, *Gentils galants aventureux*

Le sujet porte sur les 26 premières mesures

SOPRANO
 ALTO
 TÉNOR
 BASSE

1. Gen-tils ga-lants a-ven-tu-reux
 2. Si le jeu lui est a-mou-reux

1. Gen-tils ga-lants a-ven-tu-reux
 2. Si le jeu lui est a-mou-reux

1. Gen-tils galants
 2. Si le jeu lui

1. Gen-tils galants
 2. Si le jeu lui

Qui en a-mour
 Tout d'el-le bien

Qui en a-mour plai-
 Tout d'el-le bien ai-

a-ven-tu-reux Qui en a-mour plai-sir pre-nez
 est a-mou-reux Tout d'el-le bien ai-mé se-rez

a-ven-tu-reux Qui en a-mour plai-sir pre-nez
 est a-mou-reux Tout d'el-le bien ai-mé se-rez

plai-sir pre-nez plai-sir pre-nez Mon-trez vous tou-jours
 ai-mé se-rez ai-mé se-rez Tant que vous se-rez

plai-sir pre-nez plai-sir pre-nez Mon-trez vous tou-jours
 ai-mé se-rez ai-mé se-rez Tant que vous se-rez

plai-sir pre-nez
 ai-mé se-rez

© 1967 by LES ÉDITIONS OUVRIÈRES

Tous droits réservés

gra - ci - eux Et sa - ge - ment vous gou - ver - nez, et sa - ge -
vi - goureux Et que four - nir au jeu pour rez, et que four -

gra - ci - eux Et sa - ge - ment vous gou - ver - nez, et sa ge -
vi - goureux Et que four - nir au jeu pour rez, et que four -

Mon - trez vous toujours gra - ci - eux, Et sa - gement vous gou - vernez, et
Tant que vous se - rez vi - goureux Et que fournir au jeu pourrez, et

Mon - trez vous toujours gra - ci - eux. Et sa - gement vous gou - vernez, et
Tant que vous se - rez vi - goureux Et que fournir au jeu pourrez, et

ment vous - - - gou - ver - - - nez; S'au - cu - ne
nir au - - - jeu pour - - - rez, Vo - tre jeu -

ment - - - vous gou - ver - - - nez; S'au - cu - ne
nir - - - au jeu pour - - - rez, Vo - tre jeu -

sa - gement - - - vous - - - gou - - - ver - - - nez; S'au - cu - ne
que fournir - - - au - - - jeur - - - pour - - - rez, Vo - tre jeu -

sa - gement vous gou - ver - - - nez, vous gou - - - ver - nez; S'au - cu - ne
que fournir au jeu pour - - - rez, au jeu - - - pourrez, Vo - tre jeu -

da - me ren - con - - trez Pour vos plai - sirs joy -
- nes - se pas - se - - rez A vos plai - sirs joy -

da - me ren - - con - - trez Pour vos plai - sirs joy -
- nes - se pas - - se - - rez A vos plai - sirs joy -

da - me ren - - con - - trez Pour vos plai - sirs joy -
- nes - se pas - - se - - rez A vos plai - sirs joy -

da - me ren - - con - - trez Pour vos plai - sirs joy -
- nes - se pas - - se - - rez A vos plai - sirs joy -

Exemple 10

Felix MENDELSSOHN, « Jauchzet, dem Herrn (Jubilate) » (Drei Motetten op. 69 n° 2)

Le sujet débute à la première mesure et se poursuit jusqu'à la mesure 30

Jubilate (Jauchzet dem Herrn alle Welt) Op. 69, No. 2

Felix Mendelssohn

Allegro moderato

Soprano
Jauch - zet, jauchzt dem Herrn al - le Welt, al -
be joy ful, joy ful in the Lord, all -

Alt
Jauchzt dem Herrn al - le Welt, al - le
O be joy full in the Lord, all ye

Tenor
Jauchzt dem Herrn al - le Welt,
O be joy ful in the Lord,

Bass
Jauchzt, jauchzt dem Herrn al - le Welt,
O O be joy ful in the Lord

8 **A**

le Welt. Dient dem Herrn mit Freu -
ye lands, Serve the Lord with glad -

Welt. Dient dem Herrn mit Freu - den, dient dem
lands, Serve the Lord with glad - ness, Serve the

al - le Welt. Dient dem Herrn mit Freu -
all ye lands, Serve the Lord with glad -

al - le Welt. Dient dem Herrn, dient dem
all ye lands, Serve the Lord, Serve the

15 **B**

den, mit Freu - den, und kom - met vor sein An - ge - sicht, und
ness, with glad - ness, and come be - fore His pre - sence, be -

Herr mit Freu - den, und kom - met vor sein An - ge -
Lord with glad - ness, and come be - fore His pre -

den, dient dem Herrn mit Freu - den, und kom - met vor sein
ness, Serve the Lord with glad - ness, and come be - fore His

Herr mit Freu - den, mit Freu - den, und kom - met
Lord with glad - ness, with glad - ness, and come be -

© 2004 by Sunhawk Digital Music LLC. All rights reserved
www.sunhawk.com

22

kom - met vor sein An - ge - sicht, sein An - ge - sicht mit Froh - sence
fore His pre - sence with a song, be - fore His pre - sence

sicht mit Froh - lo - cken, mit Froh - sence with a song, with

An - ge - sicht mit Froh - lo - cken, mit Froh - sence with a song, with

vor sein An - ge - sicht mit Froh - sence with a song, with

29

lo - cken. Er ist Gott, un - ser Herr, er ist Gott, er hat uns ge -
with a song. Be ye sure that the Lord He is God, it is He

lo - cken. Er ist Gott, un - ser Herr, er ist Gott, er hat uns ge -
a song. Be ye sure that the Lord He is God, it is He that hath

lo - cken. Er ist Gott, un - ser Herr, er ist Gott, er hat uns ge -
a song. Be ye sure that the Lord He is God, it is He

lo - cken. Er ist Gott, un - ser Herr, er ist Gott, er hat uns ge -
a song. Be ye sure that the Lord He is God, it is He

36

ge - macht, hat uns ge - macht, und nicht wir selbst, zu sei - nem
that hath made us, that hath made us, and not our - selves, we are His

macht, uns ge - macht, er, und nicht wir selbst, zu sei - nem
made us, hath made us, and not our - selves, we are His

ge - macht, er hat uns ge - macht, und nicht wir selbst, zu sei - nem
that hath made us, He that hath made us, and not our - selves, we are His

macht, uns ge - macht, er, und nicht wir selbst, zu sei - nem
made us, hath made us, and not our - selves, we are His

ge - macht, er hat uns ge - macht, und nicht wir selbst, zu sei - nem
that hath made us, He that hath made us, and not our - selves, we are His

macht, uns ge - macht, er, und nicht wir selbst, zu sei - nem
made us, hath made us, and not our - selves, we are His

er hat uns ge - macht, und nicht wir selbst, zu sei - nem
it is He that hath made us, and not we our - selves, we are His

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)

Rapport

La moyenne de l'épreuve de pratique instrumentale et vocale de la session 2016, légèrement supérieure à celle de l'an passé, reste très en-deçà de la moyenne générale des admis. Il n'est donc pas inutile de rappeler d'emblée aux candidats que cette épreuve exigeante – et de coefficient 2 – doit être préparée très en amont du concours et avec le plus grand sérieux. Elle fait appel à des compétences multiples qui s'acquièrent sur le long terme mais que les futurs professeurs solliciteront quotidiennement : chant, harmonisation, accompagnement, improvisation, culture, communication.

Généralités

La plupart des candidats organisent correctement les trois moments qui constituent cette épreuve : présentation, interprétation accompagnée et improvisation. Certains d'entre eux doivent toutefois anticiper leur installation pour éviter de faire précéder leur improvisation d'un véritable temps mort qui, excédant largement la pause nécessaire à un éventuel déplacement, changement d'instrument... et à la concentration, s'avère déstabilisant en plein milieu d'épreuve. Le jury conseillera donc aux candidats d'accorder leur instrument à la fin du temps de préparation et de veiller à ce que tout soit en place avant de commencer leur épreuve. Ils en ont bien évidemment le temps, comme ils ont le temps de faire de la musique ! En effet, peu de candidats dépassent les dix minutes d'épreuve alors que quinze sont mises réglementairement à leur disposition. Ainsi ne faut-il pas hésiter à débiter l'épreuve par une solide présentation introduisant avec pertinence les moments qui vont suivre : il restera toujours du temps pour faire de la musique qui n'en sera que mieux perçue et comprise par le jury.

Exposé

La présentation initiale constitue une étape importante de l'épreuve durant laquelle le candidat doit exposer ses choix organisationnels et artistiques que le jury pourra ensuite identifier sans difficulté. Si la concision peut-être une qualité, elle ne peut masquer une introduction convenue et superficielle, laissant penser que

les candidats n'ont que peu à dire, tant sur le texte du sujet que sur les mises en musique qu'ils vont présenter au jury. Ainsi, l'interprétation du chant arrive-t-elle bien souvent après seulement deux minutes d'épreuve, voire moins. Est-il possible qu'après soixante minutes de préparation, après avoir mené une analyse approfondie du sujet, après avoir testé des hypothèses musicales de toutes natures visant l'interprétation et l'improvisation, après avoir fait des choix entre plusieurs approches techniques et artistiques, un musicien, en l'espèce candidat à l'agrégation de musique, ait aussi peu à en dire ? Même s'il s'agit d'un maximum, les candidats gagneraient à mieux exploiter les cinq minutes dont ils disposent en expliquant leurs intentions, en les défendant, en apportant des éclairages pertinents pour permettre de bien apprécier les moments de musique qui vont suivre. Par ailleurs, peu d'entre eux mobilisent la musique (voix, piano, instrument) durant leur exposé alors que des exemples joués ou chantés s'avèrent bien souvent plus efficaces que de longues explications tout en contribuant à un enchaînement fluide avec la suite de l'épreuve. Mais attention, les exemples doivent être soignés, même – et surtout ! – s'il s'agit d'un simple thème, voire d'un intervalle particulier. La plupart du temps et à moins d'une grande maîtrise de ce style de commentaire, on évitera également de superposer l'explication verbale à l'illustration musicale.

L'exposé doit être clair, précis et rigoureux. Si les métaphores regrettées dans le rapport 2015 se font plus discrètes, certains candidats usent encore de formules certes poétiques (« douce berceuse de mort ») mais dont les caractéristiques musicales se font toujours attendre. Soulignons toutefois que pour cette session 2016, les réalisations proposées par les candidats correspondaient généralement aux projets annoncés au préalable. Il semble enfin que plusieurs candidats aient survolé la présentation de leur improvisation moins par négligence que parce qu'ils éprouvaient des difficultés à formaliser leurs idées musicales, difficultés que l'on retrouvait dans l'exécution à travers un discours pauvre ou manquant de cohérence (formelle, motivique, harmonique, stylistique). L'épreuve suppose aussi un travail d'analyse précis sans lequel ne peuvent se construire une interprétation puis une improvisation solides.

Interprétation accompagnée

Trop d'erreurs réhébilitaires sont encore à regretter : intervalles faux, rythmes imprécis, texte écorché, prosodie négligée... Si la précision solfégique et le respect du texte sont primordiaux, n'oublions pas qu'il s'agit aussi d'interpréter le texte proposé, or peu de candidats ont su dépasser le stade du déchiffrement. Le jury note également des problèmes récurrents d'équilibre entre chant et accompagnement, dans un sens comme dans l'autre. Les candidats doivent pouvoir adapter leur jeu et leur chant en fonction de l'acoustique du lieu et de l'instrument dont ils disposent.

L'épreuve requiert, s'il était nécessaire de le rappeler, une pratique régulière du chant accompagné, dans des styles aussi variés que possible, ainsi qu'une certaine maîtrise vocale. Précisons qu'avoir une voix travaillée ne signifie pas être chanteur/chanteuse lyrique. Certains candidats se forcent à mobiliser une couleur vocale qui n'est pas forcément appropriée et qui, peu naturelle, fait mauvais effet.

Les candidats doivent être tout aussi soucieux de leur prestation vocale que de leur accompagnement. Si certains d'entre eux peuvent faire des choix regrettables (basses d'Alberti à 3/4), ils savent généralement, avec plus ou moins de bonheur et de maîtrise technique, utiliser différentes formules en fonction du texte et de sa structure. En revanche, l'harmonisation proprement dite demeure fragile et l'on y retrouve les carences et erreurs déjà rencontrées lors de l'épreuve d'écriture : fréquence harmonique incorrecte, enchaînements incohérents, platitudes harmoniques, zones cadentielles non marquées, etc., toutes ces maladresses étant dues autant à une analyse superficielle du texte qu'à une oreille harmonique insuffisamment entraînée. L'harmonisation est une partie intégrante de l'interprétation. De la même manière qu'avec la couleur vocale ou les figures d'accompagnement, le candidat doit choisir avec soin ses accords, afin de ne pas harmoniser une mélodie française comme du Mozart ou un chant *jazzy* avec des accords de trois sons... Et rappelons-le : il s'agit moins, là aussi, d'une affaire de technique que d'intelligence et de culture musicales.

Improvisation

Si certains candidats s'entêtent encore à construire leur improvisation autour d'intervalles de seconde, la majorité d'entre eux a suivi les conseils formulés dans les précédents rapports et choisi un matériau cohérent, suffisamment long pour être représentatif du texte source, avec des éléments contrastants.

En revanche, les réalisations souffrent trop fréquemment de faiblesses déjà relevées par le passé. L'improvisation se limite souvent à une variation ornementale des motifs choisis et les potentialités rythmiques sont négligées. Les gestes de développement les plus élémentaires (extension intervallique, fragmentation rythmique, etc.) sont trop rarement employés, au profit d'effets de timbre derrière lesquels de nombreux candidats se cachent. Faire appel à différents modes de jeu est bienvenu à condition que ce ne soit pas gratuit et que l'improvisation ne devienne pas un catalogue de possibilités instrumentales. Par ailleurs, bien d'autres paramètres tout aussi importants sont sous-exploités : hauteur, dynamique, phrasé, tempo... Trop de candidats offrent une improvisation neutre voire fade en restant sagement – par manque de technique ? – dans une tessiture très limitée, laissant en outre de côté l'éventail possible des nuances ou encore les diverses possibilités d'articulation. De fréquents défauts de structure restent encore à déplorer. Combien de candidats errent toujours dans des parcours tonals statiques et des carrures bancales. Enfin, si le style est librement choisi par le candidat, le jury apprécie les liens potentiels entre l'improvisation et le texte source car la cohérence de ces deux moments s'en trouve renforcée. Certains candidats ont une idée préconçue de leur improvisation et proposent des séquences parfaitement maîtrisées et adaptées à leur instrument, mais sans relation avec le modèle donné et finalement applicables à n'importe quel sujet. De même, certaines ficelles sont tellement évidentes qu'elles en sont malvenues. Toute improvisation y fait appel mais elle doit les intégrer habilement et en aucun cas s'y résumer.

Pour conclure

Les conclusions formulées par le jury au terme de la session 2016 convergent avec celles qui terminaient les rapports des précédentes sessions. Dans cette épreuve de pratique instrumentale et vocale, les candidats doivent mobiliser rapidement, tout en gérant le stress du concours, les multiples compétences évoquées plus haut. Ils auront donc tout intérêt à les développer très en amont de l'année de préparation à l'agrégation – et *a fortiori* bien avant de savoir s'ils sont admissibles –, à se mettre très régulièrement dans des situations musicales similaires pour acquérir progressivement des réflexes qui permettront le jour de l'épreuve de gagner un temps précieux pour approfondir un projet d'interprétation et un autre d'improvisation. Enfin, au-delà de ce bref rapport, les candidats de la prochaine session gagneront toujours à relire avec attention les nombreux conseils donnés par les rapports des sessions précédentes.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	16
Note la plus basse /20	0.5
Moyenne générale /20	7.59
Moyenne des admis /20	9.69
	25 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

Andante
p

Ly - di - a sur tes ro - ses jou - es et sur ton col frais et si blanc

5 Roule é - tin - ce - lant L'or flu - i - de - que - tu - dé - nou - es

9 Le jour qui lui est le meiFleur - Ou - bli - ons l'é - ter - nel - le tom - be -
dolce

13 Lais - se tes bai - sers tes bai - sers ³ - de - co - lom ³ - be

15 Chan - ter sur ta lèvre en fleur sur ta lèvre en fleur

rall

Exemple 2

p Lent et résigné

Les pâ les heu - res, sous la lu - ne, En-cha-tant jus - qu'à mou-rir,
 3 a - vec un tri - ste sou - ri - re, vont une à un - e sur un
 5 lac bai-gné de lu - ne, Où a - vec un som - bre sou - ri - re
 7 El - les ten - dent une à un - e Les mains qui mè - nent à mou -
 9 rit Et cer - tains blé - mes sous la lune, aux
 11 yeux d'I - ris sans sou - ri - re Sa - chant que l'heure est de mou-rir
 13 Don - nent leurs mains une à un - e Et tous s'en vont dans
 16 l'ombre et dans la lu - ne Pour s'al - an - guir et puis mou - rit
 18 av - ec les heu - res une à un - e les heu - res au pâ - le sou - rire

Exemple 3

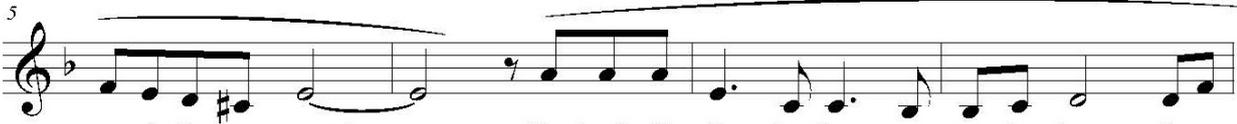
Il a quit - té ce mon - de, M'ai - mant quand je l'ai -
4
mais, Et ma peine est pro - fon - de, Je
7
souffre à ja - mais ! Il a quit - té ce
10
mon - de, Il a quit - té la vi - - - e, Et
13
moi, _____ je ne vois plus ses yeux,
16
Je n'en - tends plus sa voix, Ma lè - vre re - froi -
19
di - e N'a plus _____ ses bai - sers a - mou -
22
reux ; _____ Il ne me res - te rien.

Exemple 4

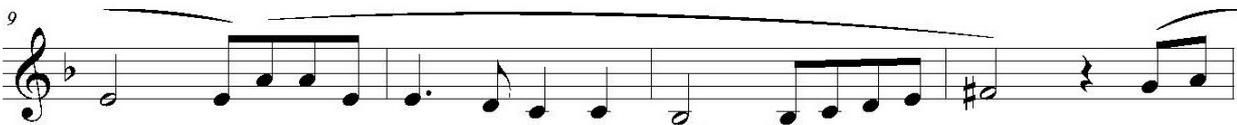
Lento



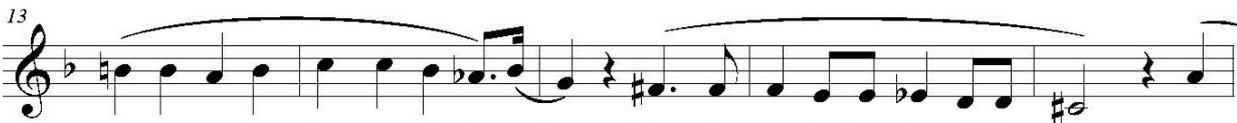
Bien - tôt nous plon-ge-rons dans les froi-des té - nè - bres a-dieu vi - ve clar-té de
p



nos é - tés trop courts _____ J'en-tends dé - jà tom-ber a - vec des chocs fu -
mf



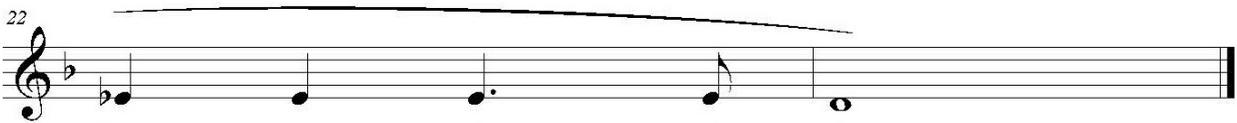
nè - bres le bois re - ten - tis-sant sur le - pa-vé des cours tout l'hi -
f



ver va ren-trer dans mon ê - tre co-lère haine fris-sons la-beur dur et for - cé et
f *mf* *p*



com - me le so-leil dans son en - fer po - lai - re mon coeur ne se - ra plus qu'un
p



bloc rou - ge et gla - cé
pp

Exemple 5

Allegretto

Le Tour-ne - bride est, mes a - mis, Des a - mou - reux le Pa - ra -
dis, Sous l'a - bri des ver - tes ton - nel - les L'a - mour y vient
bat - tre des ai - les; Im - pos - si - ble de re - fu - ser Quand il lui
plaît de le dic - ter Plus d'u - ne ver - tu se dé -
ci - de Au Tour-ne, tour-ne, tour-ne - bri - de! Plus d'u-ne ver - tu se dé - ci -
de. Au Tour - ne, tour - ne, tour - ne -
bri - de!

Exemple 6

mf

Les che - mins qui vont à la mer _____ Ont gar - dé de

7

no - tre pas - sa - ge Des fleurs ef - feuil - lées et l'é - cho sous leurs

13

ar - bres de nos deux ri - res clairs _____ Hé -

18

las des jours de bon - heur _____ Ra - di - eu - ses joies en - vo -

24

-lé - es Je vais sans re - trou - ver tra - ces dans mon cœur.

Exemple 7

Moderato

p Viens! u - ne flûte in - vi - si - ble sou - pi - re dans les ver -

gers la chan - son la plus pai - si - ble est la chan -

son la chan - son des ber - gers Le vent ri - de sou³ l'y -

eu - se le som - bre mi - roir des eaux la chan - son la plus joy -

eu - se est la chan - son des oi - seaux.

p

Exemple 8

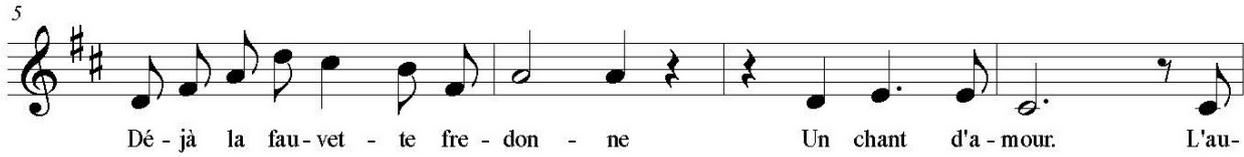
Animato Assai

mf



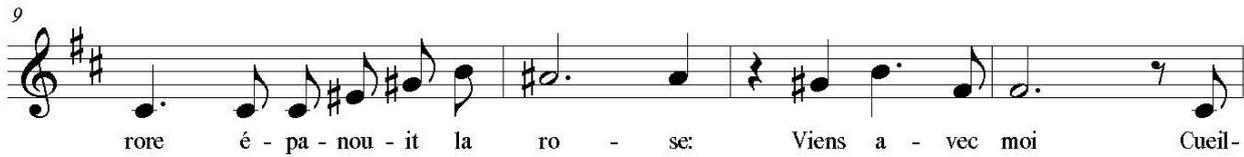
Ou - vre tes beaux yeux, ma mi - gnon - ne: Voi - ci le jour.

5



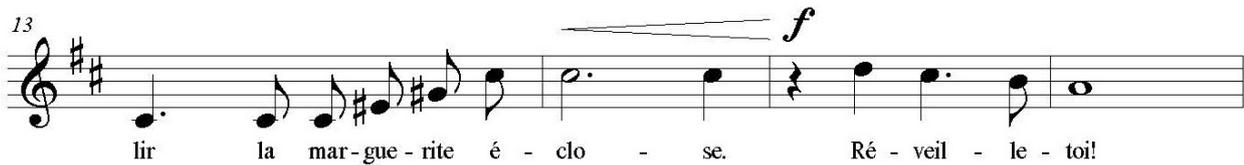
Dé -jà la fau - vet - te fre - don - ne Un chant d'a - mour. L'au -

9



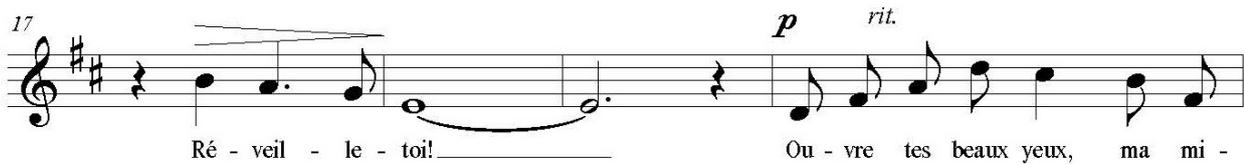
rore é - pa - nou - it la ro - se: Viens a - vec moi Cueil -

13



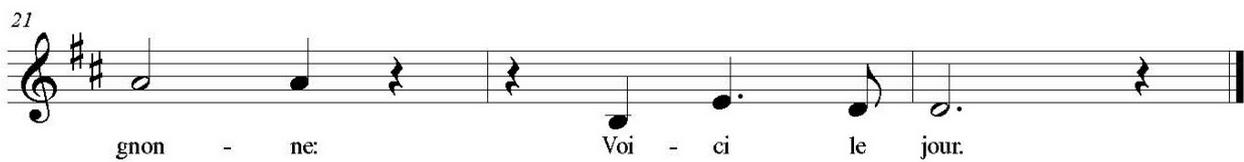
lir la mar - gue - rite é - clo - se. Ré - veil - le - toi!

17



Ré - veil - le - toi! Ou - vre tes beaux yeux, ma mi -

21



gnon - ne: Voi - ci le jour.

Exemple 9

Moderato

f Au mois d'a - vril la ter-re'est ro - se com-me la jeu - nes - se et l'a -
4
mour *f* pu - cel - le en - co-re'à pei-ne el - le o - se pay - er le prin-temps de re -
8
tour *mp* au mois de ju-in dé -jà plus pâ - le et le coeur de dé - sir trou -
12
blé *mf* a - vec l'é - té tout brun de hâ - le elle se ca - che dans le blé *f* au
17
mois d'août bac - chan-te'en - i - vrée elle of - fre'à l'au - tom - ne son sein *ff* et *mf*
21
rou - lant sur la peau ti - grée fait jail - lir le sang du - rai - sin *mp*

Exemple 10

Cet - te nuit - là, où je t'ai vue Il y a - vait de la ma - gie dans
 rues pa - vées de mille é - toiles Nousou - vraient un che - min mer - veil -

4
 l'air: Tous les an - ges s'in - vi - taient au Ritz, Et un ros - si - gnol chan - ta
 leux Puis nous som - mes par - tis sur la route, Et un ros - si - gnol chan - ta

8 **Al Coda**
 dans ce square. La lu - ne s'at - tar - dait sur la Ci - ty. Pe -
 dans ce square.

12
 ti - te lune, plei - ne d'en - nui... Je ne sais pas pour - quoi mais tu as ri, Et

16
 tout mon spleen s'est é - va - noui... Les Ce ros - si - gnol chan - ta...

20 **Fine**
 Il chan - ta dans ce square...

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)

Rapport

L'épreuve de commentaire du concours de l'agrégation externe de musique demande aux candidats de montrer l'aisance et la cohérence avec laquelle ils peuvent convoquer à la fois leur technique d'écoute et leur culture musicale à l'articulation de la perception, de l'analyse et du savoir. Si une bonne partie des candidats a pu faire preuve d'une bonne oreille lors des épreuves d'admission de la session 2016, des lacunes culturelles et le manque de repères précis en dehors des périodes classique et romantique ont attiré l'attention du jury.

En effet, bien au-delà d'une simple description de l'extrait donné à entendre, il est attendu dans cette épreuve que les candidats puissent produire un discours musicologiquement correct et intéressant, à même de susciter une discussion plus ample, dépassant largement le cadre d'une écoute impromptue. Sans des bases solides et amples, qui se préparent dans la durée, il est difficile d'aboutir à un commentaire riche et bien étayé.

Bien que le format de l'épreuve ait été bien compris par une majorité des candidats, il est utile de souligner combien l'organisation de la prestation est importante pour le succès du commentaire. Elle doit pouvoir s'orienter selon une problématique claire et pertinente, exposée dès le début du commentaire. Celle-ci doit, à son tour, s'appuyer sur la réalité musicale de l'œuvre en premier lieu : sans ce fondement concret, présenté au jury par les exemples enregistrés, chantés ou joués au piano, aucun raisonnement ne peut véritablement se déployer. La possibilité d'organiser à sa guise les auditions est un atout qui peut rendre encore plus précis l'emploi de ces exemples, et les adapter au mieux aux aspects de l'extrait que l'on veut commenter.

Au-delà de cet aspect directement analytique, un bon commentaire d'écoute met en perspective des références culturelles multiples. Ainsi, le contexte historique ou social de l'œuvre, les particularités de sa forme ou de son instrumentation, son rapport à d'autres domaines artistiques... sont autant de points de départ pour une seconde partie d'exposé qui aurait mérité, dans bien des cas, d'être développée. Sans

l'obligation d'atteindre un niveau de détail extrême, les candidats doivent quand même démontrer une certaine aisance et une intimité avec les différentes musiques du monde, à différentes époques.

Malheureusement, et comme dans les sessions précédentes, nous avons pu constater l'inexistence de problématique, ou même d'un fil directeur du commentaire, chez de trop nombreux candidats. Beaucoup de prestations ont suivi la forme de l'extrait, sans prendre de recul sur l'œuvre ou son contexte. Par ailleurs, il est arrivé souvent que les efforts fournis, et même l'esquisse d'une problématique, aient été dirigés uniquement vers l'identification de l'extrait. Ceci a pour effet de limiter d'emblée à la fois l'analyse de l'œuvre et les possibilités pour le candidat de questionner ses hypothèses de départ.

La pensée qui est attendue lors d'une épreuve de commentaire d'écoute, au contraire, doit s'organiser autour de l'œuvre pour porter au-delà de ce qui est simplement donné à entendre. Le dialogue doit être permanent entre la gamme de connaissances des candidats et leur adéquation à la problématique choisie. Mais les qualités et capacités techniques, pourtant bien présentes chez nombre de candidats, n'ont pas toujours été mises au service d'une réflexion plus large.

Malgré ces points négatifs, le jury a remarqué que les candidats ont été, pour la plupart, assez réactifs lors de l'entretien qui a suivi leur exposé. Les questions que pose le jury sont une occasion supplémentaire pour développer l'analyse et le commentaire, et les meilleurs candidats ont su en profiter pour approfondir leur pensée et entrer dans d'autres questionnements. L'entretien est ainsi révélateur du bagage culturel et il souligne l'importance de l'investissement, dans la durée, en des connaissances amples et des outils techniques solides.

Quelques conseils et écueils à éviter :

- Première évidence : si la connaissance exhaustive de tous les répertoires relève de l'utopie, et ne répond pas, en soi, aux attendus de l'épreuve, il est toutefois indispensable de réaliser tout au long de la préparation au concours, une cartographie suffisamment serrée des différents styles et genres musicaux de sorte qu'aucun pan ne demeure *terra incognita*. La diversité des extraits proposés témoigne comme chaque année de la nécessité d'un tel maillage, ce que tous les rapports antérieurs ont déjà souligné, déplorant à plusieurs reprises l'absolue méconnaissance par quelques candidats de domaines peut-être moins arpentés du champ académique, tels que les musiques médiévales, les musiques actuelles ou de tradition orale (le dernier cas de figure étant cette année beaucoup moins flagrant étant donné le sujet d'étude imposé pour l'admissibilité).
- Se garder de proposer une identification sur la foi d'un seul critère alors qu'elle doit toujours résulter d'un faisceau d'indicateurs concordants, faute de quoi l'on favorise, au mieux, les raccourcis réducteurs, au pire, les erreurs d'attribution grossières. Ainsi les équations *contrepoint = musique de la Renaissance*, *répétition = Steve Reich* ou encore *menuet = suite de danses* témoignent d'une conception bien étriquée des infinies déclinaisons de la création musicale.
- Ne pas laisser un détail prendre le pas sur la vision d'ensemble, qu'il s'agisse d'un des paramètres considérés ou des premières secondes d'un extrait, en en gonflant exagérément la représentativité. Il n'est par exemple pas acceptable d'attribuer au seul timbre du hautbois le caractère dramatique de l'ouverture d'un opéra romantique, ni de confondre balafons de Guinée et gamelan en prenant appui sur la conjonction ponctuelle d'un ensemble de percussions mêlant xylophones et cloche de métal et d'un instrument à archet pouvant évoquer le rebab. Une telle identification aurait dû être aussitôt démentie par les caractéristiques rythmiques, l'organisation polyphonique ainsi que la nature des interventions vocales du reste de l'extrait. Il est impératif de douter, d'être capable de mettre à distance ses premières impressions, mais surtout d'en évaluer la pertinence par un examen critique. Chaque observation doit faire l'objet de vérifications permettant de valider, tempérer, infléchir ou infirmer les hypothèses formulées.
- Résister à la tentation de ramener à tout prix le commentaire sur un terrain connu mais étranger au sujet ou entretenant avec lui un lien marginal. On se gardera donc, par exemple, d'orienter l'intégralité d'un commentaire sur la piste de la prise de son ou de chercher coûte que coûte des parallèles avec les œuvres d'un compositeur familier ayant pour seul dénominateur commun une origine géographique.

Pour autant, les candidats qui ont su conjuguer capacité à saisir les spécificités et les enjeux majeurs de l'extrait proposé et capacité à les mettre en perspective en s'appuyant sur un savoir et une expérience précis ont abouti à des prestations très convaincantes. Le critère de la pertinence doit arbitrer ce va-et-vient constant entre culture personnelle et objet d'étude.

- Vérifier la cohérence entre discours analytique et choix des exemples joués ou chantés : ainsi illustrer le « flou tonal » perçu chez Debussy (*Harmonie du soir*) par le magnifique accord parfait majeur de la partie vocale, dépouillé de son contexte harmonique (sans un mot donc sur les tierces chromatiques parallèles, l'oscillation de secondes majeures, ou sur la couleur de neuvième sur pédale), non seulement ne corrobore pas ce qui est affirmé, mais persuade du contraire.
- Maintenir le savant équilibre entre approche globale et analyse des particularités. Pour rebattu que soit le conseil, il est toujours nécessaire de rappeler qu'un commentaire cantonné à l'évocation d'une « atmosphère » ou se bornant à jouer au piano (même brillamment) tous les enchaînements harmoniques entendus manque sa cible.
- Soigner la forme de la prestation :
 - o prendre ses responsabilités et ne pas laisser « parler » la musique à sa place : si des exemples judicieusement choisis et localisés donnent corps à l'argumentation, il est contre-productif de faire entendre tout l'extrait en guise de préambule ;
 - o soigner son niveau de langage : quelques (rares, heureusement) candidats ont fait usage d'une langue maladroite ou particulièrement relâchée : « on envisage un soubresaut, on pense qu'on va avoir...eh bien non », « tuba super grave ». On évitera également les observations malheureuses du type « c'est une excellente question » ;
 - o ne pas confondre le jury avec une classe de collège : « la phrase ne se conclut pas, on peut dire que c'est un antécédent » ;
 - o Utiliser un vocabulaire précis et adapté : l'hésitation, à ce niveau de concours, entre syllabique, mélismatique, voire neumatique, ainsi que l'évocation d'onomatopées dans un air de Porpora laissent perplexe.

A l'issue de cette session, le jury souligne encore une fois l'importance de penser dans la durée la préparation à cette épreuve, pourtant l'une des plus courtes du concours. Le commentaire d'écoute est un exercice qui se retrouve, par sa nature même, au cœur de la transmission de la musique et mérite un investissement à la hauteur de son rôle pour un agrégé de musique.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	2
Moyenne générale /20	9.71
Moyenne des admis /20	12.34
	25 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.

Exemple 1 : Musique de Guinée (Balafons)

Exemple 2 : Campo, Sonate no.4 "La Follia"

Exemple 3 : Shostakovitch, Jazz Suite no.1

Exemple 4 : Juan del Enzina, Hoy comamos y bevamos

Exemple 5 : Haydn, Symphonie no.67 en fa majeur, 3e mouvement

Exemple 6 : Fela Kuti, Swegbe and Pako

Exemple 7 : William Boyce, Softly Rise O Southern Breeze

Exemple 8 : J. Brahms, Letztes Glück

Exemple 9 : Snarky Puppy (feat. Becca Stevens), I asked

Exemple 10 : Beatriz Ferreyra, Vuelo sobre signos y remolinos

Exemple 11 : C. Debussy, Harmonie du soir

Exemple 12 : Frank Zappa, Montana

Exemple 13 : F. Poulenc, Stabat Mater III. O quam tristis

Bilan statistique de l'admission

Nombre de candidats admissibles :	50	
Nombre de candidats non éliminés :	46	Soit: 92 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire

Nombre de candidats admis sur liste principale :	25	Soit: 54 % 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 :	83.85	(soit une moyenne de : 9.32/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	94.61	(soit une moyenne de : 10.51/20)
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 :	50.9	(soit une moyenne de : 8.48/20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	63.97	(soit une moyenne de : 10.66/20)
Moyenne des candidats admis sur liste complémentaire :	0	(soit une moyenne de : 0/20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :	0	(soit une moyenne de : 0/20)

Rappel

Nombre de postes :	40	
Barre de la liste principale :	81.26	(soit un total de : 9.03/20)
Barre de la liste complémentaire :	0	(soit un total de : 0/20)

(Total des coefficients : 9 dont admissibilité : 3 admission : 6)