



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : agrégation externe

Section : musique

Session 2018

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

Sommaire

Sommaire.....	2
Préambule.....	3
Admissibilité	5
Dissertation	6
Éléments statistiques	13
Épreuve technique : notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés.....	14
Éléments statistiques	30
Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures	31
Éléments statistiques	36
Bilan statistique de l'admissibilité	39
Admission.....	40
Épreuve de leçon devant un jury	41
Éléments statistiques	43
Épreuve de direction de chœur	50
Éléments statistiques	54
Épreuve de pratique instrumentale et vocale	62
Éléments statistiques	65
Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes.....	71
Éléments statistiques	73
Bilan statistique de l'admission.....	76

Préambule

Avec 32 postes ouverts au recrutement externe de professeurs agrégés stagiaires, la session 2018 du concours se situait légèrement au-dessus du nombre d'admis de la session précédente qui n'avait pas fait le plein des 40 postes disponibles. Le nombre de présents aux épreuves d'admissibilité étant quasiment stable cette année, le jury pouvait prévoir que le nombre d'admis serait sensiblement équivalent ce qui s'est effectivement confirmé lors des délibérations d'admission avec 30 lauréats.

Session	Postes	Inscrits	Présents	Admis	Postes non pourvus
2012	20	228	90	19	1
2013	30	236	93	15	15
2014	35	221	130	19	16
2015	40	258	138	13	27
2016	40	236	125	25	15
2017	40	209	111	27	13
2018	32	235	121	30	2

Deux remarques à ce propos :

- Même s'il a légèrement diminué lors de cette session, le ratio des candidats présents par rapport aux candidats inscrits reste très défavorable : près de la moitié des inscrits ne se présentent pas aux épreuves d'admissibilité. Pour beaucoup d'entre eux, inscrits sans la motivation nécessaire à la conduite d'une solide préparation, la proximité de l'obstacle les aura fait reculer. Pour les autres, peut-être ont-ils pu progressivement mesurer que l'agrégation était un concours très complet, alliant des exigences techniques et culturelles, analytiques et pratiques et que le seul parcours d'études, parfois allié à une expérience de professeur certifié d'éducation musicale et chant choral, ne pouvait à lui seul garantir de réussir les épreuves. Dans ce sens, tous auront ainsi fait un premier pas vers une véritable et efficace préparation qu'ils pourront engager, le jury le souhaite vivement, de nouveau et sur de meilleures bases lors d'une prochaine session.
- Après être tombé très bas à la session 2017, le taux de pression sur les postes remonte sensiblement : 3,8 candidats présents aux épreuves par poste ouvert. Par rapport à beaucoup d'autres sections de l'agrégation, cette situation était d'autant plus favorable aux candidats qu'une fois passée la barre de l'admissibilité, les admissibles avaient plus de 50% de chances d'être admis.

Pour austère qu'elles soient, ces données statistiques doivent encourager les étudiants et parfois les professeurs certifiés à présenter ce concours. Le contexte leur est favorable et, s'ils engagent une préparation au long cours rigoureuse, méthodique et sans impasse, ils auront toujours de bonnes chances de réussite.

Cette session 2018 voyait la mise en œuvre d'une nouvelle réglementation modifiant le déroulement mais aussi les attendus de certaines épreuves. Concernant l'admissibilité, la seule modification concernait l'épreuve d'écriture qui, contrairement aux sessions précédentes, avait pour seule référence le style classique (Haydn, Mozart, Beethoven). Si certains observateurs ont pu déplorer ce resserrement des références stylistiques, le jury s'en est félicité. En effet, il a pu très efficacement discriminer les devoirs, identifier aussi bien le niveau de maîtrise d'une harmonisation sans surprise que la plus ou moins grande aisance des candidats développer une écriture pour la formation imposée : les notes obtenues à cette épreuve occupent quasiment toute l'échelle de notation. Qu'attend-t-on d'un professeur agrégé, à quelque niveau qu'il enseigne sinon d'être en mesure, quasi instinctivement, de poser les harmonies pertinentes sur une situation mélodique donnée et de l'habiller, la plupart du temps avec un piano, afin de lui rendre justice et emporter l'adhésion de son auditoire ?

Comme à l'accoutumée, l'épreuve de dissertation comme celle dite de technique permettait au jury d'équilibrer le regard porté sur chaque candidature. La dissertation permet en effet d'évaluer les capacités de réflexion et de formalisation des candidats comme l'étendue de leur culture musicale, artistique et générale. L'épreuve technique, plus resserrée cette année mais enchaînant des extraits simples et d'autres plus complexes, permet au jury d'apprécier l'agilité des candidats à identifier et noter des éléments structurants d'un discours musical, compétence essentielle d'un professeur à quelque niveau d'enseignement que ce soit.

Certaines épreuves d'admission ont également évolué à l'occasion de la session 2018 du concours. Si l'épreuve de leçon est restée la même, elle n'en reste pas moins le pendant oral de l'épreuve de dissertation : étude de documents, élaboration d'une problématique et traitement en conséquence, mobilisation d'une culture musicale et générale large et diversifiée, médiation convaincante durant l'exposé initial, réactivité pertinente durant l'entretien. Epreuve majeure et certainement impressionnante mais combien instructive sur les capacités du candidat à exercer les responsabilités auxquelles il postule.

Si l'épreuve de commentaire n'était que marginalement modifiée permettant notamment un moment de respiration bienvenu en début d'épreuve visant une écoute partagée de l'extrait donné à commenter, il n'en était pas de même pour les deux autres épreuves, la direction de chœur et la pratique instrumentale et vocale. L'une et l'autre étaient en effet enrichies d'un entretien avec le jury au terme de la prestation du candidat, moments permettant au jury, au-delà des limites constatées du temps précédent, d'approfondir certains points et surtout donner au candidat l'occasion de témoigner au maximum de ses compétences. Le jury a pleinement tiré parti de cette évolution qui lui a permis, dans chaque cas, de préciser son évaluation sur nombre d'aspects qui font l'intérêt de chacune de ces épreuves.

Sur ces mêmes épreuves, notons deux autres évolutions importantes. En direction de chœur, la partition du sujet, dorénavant à trois voix mixtes, n'est plus donnée aux choristes au début de l'épreuve et le candidat doit, pour que le chœur s'en empare puis l'interprète, mobiliser les techniques de l'apprentissage par imitation. Bien que face à des choristes adultes et expérimentés, il se retrouve dès lors dans une situation pédagogique correspondant à celle d'un professeur d'éducation musicale en collège ou lycée. Dès lors, la préparation de cette épreuve permet très directement de développer des savoir-faire qui deviennent immédiatement mobilisables en situation professionnelle. S'agissant de l'épreuve de pratique instrumentale et vocale, outre l'entretien qui la conclue, a été ajoutée l'interprétation *a capella* de la mélodie proposée par le sujet. C'est un moment délicat mais essentiel de l'épreuve car, dans l'enseignement scolaire de l'éducation musicale, la qualité de modèle vocal donné par le professeur est absolument déterminant.

Ces différentes évolutions doivent permettre aux candidats de donner le meilleur d'eux-mêmes dans une multiplicité de situations qui, toutes, résonnent avec la réalité du métier postulé. A coup sûr, elles permettent au jury d'enrichir son évaluation en éclairant des compétences essentielles que mobilise sans cesse un professeur d'éducation musicale.

Le présent rapport, s'il engage à plusieurs reprises à la lecture des rapports précédents afin d'aider au mieux les candidats des prochaines sessions, s'attache à mettre en valeur des attendus et conseils majeurs, notamment liés aux évolutions réglementaires mises en œuvre pour la première fois lors de la session 2018.

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 2018 du concours

Les temps de la musique : composition, partition, interprétation, improvisation

Le sujet s'intéresse aux échelles de temps impliquées et entremêlées dans la création musicale, selon ses différentes modalités de production et ses différents contextes historiques ou culturels. À la lumière des répertoires les plus variés (des musiques anciennes au jazz et aux musiques actuelles), s'appréciera l'écart entre plusieurs temporalités : celle du compositeur à l'œuvre, celle de l'œuvre composée ou encore celle de l'œuvre interprétée ou improvisée. Sera également étudiée la distance prise par l'interprète ou l'improvisateur avec les modèles de temporalité induits par les différentes formes de notation. Le sujet engagera in fine à interroger l'histoire de la musique fixée ou non par l'écrit (ou par l'enregistrement), transmise oralement ou par la lecture, relevant de la plus grande diversité de cultures musicales afin d'apprécier les équilibres subtils instaurés entre différents rapports au temps.

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

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

Poème symphonique et identité culturelle

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

Sujet de la session 2018

« Il n'est sans doute pas indifférent de naître sur les rives du Danube ou sur les bords de la Seine, et les airs que chante à plein gosier le berger de l'Oural, ne ressemblent que de fort loin aux refrains des habitants de nos landes bretonnes, mais le caractère national de ces mélodies primitives et populaires s'atténue dès que le compositeur veut en faire une œuvre d'art, basée sur les lois fondamentales de la musique moderne. Ici, la langue est une. Nous sortons du domaine où la forme varie [...]. Il s'ensuit que [...] nous ne pouvons revendiquer le moindre titre à la possession d'une musique nationale [...]. L'art musical repose sur des principes communs et dérive de lois semblables. [...] La nationalité en musique est dans les hommes et non dans les œuvres. »

Louis de Romain « Musique et nationalisme », Essais de critique musicale, Paris : Lemerre, 1890, p. 277-279.

En vous appuyant sur ces propos que vous commenterez, vous vous interrogerez sur l'évolution du poème symphonique en relation avec les identités culturelles de l'Europe septentrionale entre 1850 et l'entre-deux-guerres.

Rapport

Considérations générales

L'épreuve de dissertation exige du candidat, tout comme l'ensemble des épreuves de l'agrégation, des connaissances solides mais aussi une capacité à les mobiliser en fonction du format de l'épreuve et d'un sujet imposé. Trop de candidats n'ont ainsi pas lu le sujet donné avec suffisamment de précision et en ont dès lors éludé certains éléments essentiels – en particulier l'exigence de limiter l'exposé à l'Europe septentrionale (limitation conforme au programme du concours). Si certains se sont subtilement sortis de cette difficulté, d'autres ont choisi de faire comme si elle n'existait pas – par méconnaissance de cette musique ou par mauvaise analyse du sujet. Un tel choix défectif a lourdement pénalisé les candidats concernés : on attend en effet d'un candidat à l'agrégation qu'il sache, avec courage, affronter les difficultés afin de les résoudre – fût-ce de manière maladroite –, sans les éluder. Le fait de ne citer que des compositeurs ou œuvres extérieurs à l'Europe septentrionale a ainsi été considéré comme hors-sujet. A *contrario*, le jury a été attentif aux copies relevant la délicatesse du sujet. Celles qui, de plus, s'en tiraient avec subtilité, rehaussaient encore leur valeur.

Soulignons que, si le genre du poème symphonique convoque plutôt, dans les connaissances généralement admises en France, les musiques de l'Europe de l'est, germaniques ou françaises, et si les musiques d'Europe septentrionale nous sont en général moins connues (en dehors de Sibelius, car même la production de Grieg n'appartient pas *stricto sensu* au genre du poème symphonique), le programme de l'agrégation 2018, même s'il permettait des ouvertures, revendiquait cette limitation. Les candidats avaient donc une année entière pour approfondir leurs connaissances sur le sujet. Si certains ont visiblement effectué l'impasse, d'autres ont heureusement creusé la question de manière approfondie, allant jusqu'à citer des compositeurs très peu étudiés en France, comme par exemple le compositeur finlandais Uuno Klami (1900-1961).

La forme de la composition est une autre donnée fondamentale : le jury est toujours attentif à une copie bien organisée, avec une introduction comportant un commentaire critique de la citation, l'exposition d'une problématique et d'un plan, un développement suivant ce plan, et une conclusion. Le respect de cet aspect formel dénote une pensée claire et construite.

Les exemples musicaux sur portée sont également très appréciés – et quasi nécessaires. Sans les multiplier à l'excès, quelques-uns, bien commentés, apportent un réel plus à la dissertation, certaines copies pouvant même aller très loin dans les précisions, comme ce candidat opérant avec justesse la distinction entre l'accord +6 et l'accord +6/3. Mais ces exemples sont utiles à condition que le corps du texte y renvoie. Il n'est rien de plus déconcertant pour un correcteur que de découvrir à la fin de la copie des exemples musicaux sur portée que le candidat n'a jamais évoqués dans son propos et dont on n'a pas la clé de lecture.

Les fautes de français, qu'elles concernent l'orthographe (dont les accents, souvent manquants) ou la syntaxe, sont évidemment à éviter au maximum. Il est toujours navrant pour un jury d'agrégation de les voir se multiplier. Écrire ainsi « Listz » [pour Liszt] lorsqu'on se présente à l'agrégation, c'est assez inexplicable. Tout comme orthographier l'épouse de Berlioz « Ariette Simson » (pour Harriet Smithson), ou « Aaram Kachamtourian » [pour Aram Khatchatourian], « Mossorgski », « Dvorack »... Les approximations sont également courantes : *Prélude « pour »* [pour « à »] *l'après-midi d'un faune* de Debussy, « *Sur* » [pour « Dans »] *les steppes de l'Asie centrale* de Borodine, « *Ce que la montagne a vu* » [pour *Ce qu'on entend sur la montagne*], « *Les anneaux* » [pour « L'Anneau »] *du Nibelung*... Un candidat a évoqué la création en 1871 de la « Société nationale des concerts » [confusion entre l'orchestre de la Société des concerts du conservatoire, créé en 1828, et la Société nationale de musique, effectivement fondée en 1871]. Des éléments plus spécifiquement musicaux ne sont pas non plus maîtrisés par certains candidats, qui entendent des chœurs dans *Une Nuit sur le mont chauve* de Moussorgski, parlent du « *Capriccioso* » [pour *Capriccio*] espagnol de Rimski-Korsakov, d'*étude « transcendente »* [pour *transcendante*] ou de la « *Totenzanz* » [pour *Totentanz*] de Liszt. L'opéra *Carmen* de Bizet a été daté de 1837 [pour 1875], la *Symphonie fantastique* de Berlioz de 1839 ou de 1834 [pour 1830], *Ainsi parlait « Zarasoustra »* [pour *Zarathoustra*] de R. Strauss du XX^e siècle [pour 1896]. Smetana a été qualifié de hongrois [pour tchèque] et présenté comme le successeur de Rimski-Korsakov, le poème à l'origine de *Ce qu'on entend sur la montagne* attribué à Goethe [pour Hugo]. Un candidat a inventé une 9^e Symphonie à Sibelius [qui n'en a composé que 7], tandis que *L'Apprenti sorcier* a été pour sa part attribué à... « Georges Lucas » [pour Paul Dukas], compositeur français !

Un certain nombre de copies ont ainsi multiplié les banalités (« les compositeurs de poèmes symphoniques ont tous eu le plaisir de composer » ; « Nous le disions en introduction : le XIX^e siècle puis le XX^e siècle vont connaître de vraies évolutions), les approximations (la découverte de Wagner par R. Strauss, musique refusée par son père, vue comme une ouverture culturelle ; Liszt, ne sachant pas quelle était sa vraie patrie et qui finit « sa carrière en tant que moine au Vatican » – ce Vatican, qui est considéré comme un état « pour la bonne forme » ; *Mazeppa*, écrit par Liszt d'après une « histoire issue d'un folklore non loin de chez lui »), les truismes (« L'humain reste avant tout le centre de la création musicale »), ou de réelles sottises (« Le rapport à la nature est différent en Finlande : les parcs y sont plus nombreux »). Heureusement, certains candidats ont su enthousiasmer le jury par leur finesse d'analyse (une copie pointant les « sous-entendus de la pensée de Louis de Romain »). Nous ne pouvons que le redire : une épreuve comme la dissertation de l'agrégation de musique se prépare sur toute une année, par appropriation pointue de corpus musicaux et des termes techniques qui y sont liés.

Traitement du sujet

Rappelons que, selon la liste établie par l'ONU (même si les choses ont quelque peu évolué depuis le XIX^e siècle), l'Europe septentrionale est représentée par le Danemark, l'Estonie, la Finlande, l'Irlande, l'Islande, la Lettonie, la Lituanie, la Norvège, le Royaume-Uni de Grande-Bretagne et d'Irlande du Nord, la Suède, et quelques îles diverses. Le sujet excluait donc en principe toutes les musiques russes, tchèques, etc., mais aussi allemandes ou françaises, qui pourtant contiennent nombre de poèmes symphoniques, et à caractère national. En fait, comme le soulignait le programme de l'année, les choses étaient moins tranchées : il était

par exemple possible d'évoquer la figure de Liszt, fondamentale pour le genre (le programme parle même des « mutations génériques du modèle lisztien dans l'Europe septentrionale »), mais à condition de l'amener comme il convient, en contrepoint. Il ne fallait pas, *a contrario* et comme certains candidats l'ont fait, n'en rester qu'aux poèmes symphoniques de Liszt.

Le sujet comportait un certain nombre de « bornes » qu'il fallait donc identifier afin de s'y limiter, pour éventuellement en jouer ensuite :

- La citation de Louis de Romain soulevait des questions débordant, de beaucoup, le seul poème symphonique. Il fallait pourtant se limiter à ce genre. Trop de candidats ont cité des œuvres n'entrant pas dans cette catégorie, voire aucun poème symphonique véritable. Tout cela exigeait une définition précise du genre.
- Chronologiquement, le sujet poussait jusqu'en 1939 ; il ne fallait donc pas se cantonner au seul XIX^e siècle. Mais pas non plus dépasser la Seconde Guerre mondiale, comme ce candidat dont le seul poème symphonique cité était *Poème symphonique* de Ligeti pour cent métronomes, datant de 1962. La première moitié du XX^e siècle est une période différente : elle n'est sans doute pas moins nationaliste que le XIX^e siècle, mais le poème symphonique s'y estompe alors au profit du ballet, de l'opéra, ou de la symphonie même. Les mouvements d'Honegger (*Pacific 231*, *Rugby*, et *Mouvement symphonique n° 3*) participent ainsi davantage du mouvement, comme leur nom l'indique, que d'une description/narration extra-musicale. Et ils n'ont rien de national.
- La citation de Louis de Romain était cependant à replacer dans un contexte historique : si les candidats ne pouvaient pour beaucoup savoir qui en était l'auteur (Romain, 1844-1912, wagnérien convaincu, fondant en 1877, avec le banquier Jules Bordier, l'Association artistique d'Angers, devenue depuis la Société des Concerts Populaires d'Angers, un des premiers exemples de décentralisation artistique réussie en France et qui existe toujours aujourd'hui), l'année de parution du texte devait interroger. Peu de candidats l'ont suffisamment souligné : en 1890, la France est plongée dans un esprit de revanche qui aboutira aux départs enthousiastes vers le front des débuts de la Première Guerre mondiale. Le rapport à l'autre, sous le prisme de la musique, est donc ici invoqué, et en filigrane à l'Allemand. Du point de vue musical, l'acceptation et les rejets qu'affronte la musique de Wagner en France depuis plusieurs décennies était ainsi à interroger, le propos de Romain devant aussi être vu sous cet angle de la défense de la musique de Wagner en France, au nom d'une universalité de la musique.
- Le XIX^e siècle marque une rupture (liée au contexte politique) avec un certain universalisme de la pensée des compositeurs. S'il y a bien des spécificités géographiques – en fait, si l'on creuse davantage, tout vrai créateur est unique et possède son propre style –, la pensée du créateur semblait auparavant davantage universelle et assez éloignée d'une revendication nationale. Mais ce XIX^e siècle, et les décennies qui suivent, troublés politiquement, voient nombre de nations forger progressivement leur autonomie vis-à-vis des grands ensembles issus du congrès de Vienne (1815) niant la liberté des peuples à disposer d'eux-mêmes. En parallèle, le XIX^e siècle connaît au niveau musical un éveil de nationalités jusqu'ici restées dans l'ombre :
- **Les pays du Nord** qui concernent au premier chef notre sujet (en particulier la Norvège, la Finlande, la Suède, le Danemark...). Voir 3^o *Corpus*, plus loin. Rappel : il y a dans cette région du monde une grande complexité des évolutions politiques tout au long du XIX^e siècle. Par exemple, la Finlande passe sous la souveraineté de la Russie de 1809 à 1917 en tant que grand-duché autonome ; ce grand-duché englobant une partie de la Suède, etc.
- **La Russie**, qui rattrape en un siècle un retard conséquent. Le Groupe des Cinq, composé de Mili Balakirev (1837-1910), Nikolaï Rimski-Korsakov (1844-1908), Alexandre Borodine (1833-1887), Modeste Moussorgski (1839-1881), César Cui (1835-1918), et dont les membres revendiquent une identité russe. Ils se targuent également d'être autodidactes, et donc non « formatés », contrairement au compositeur honni, Tchaïkovski, associé par eux à la « gallomanie ». Les Cinq produisent des œuvres puisant abondamment dans les traditions russes (*Boris Godounov* de Moussorgski, *Islamey* de Balakirev), l'aspect orientalisant faisant aussi partie de cet esprit russe.
- **L'Espagne**. Pedrell. La zarzuela. Falla (chants et danses des gitans dans *El Amor brujo* (1915-1916)).
- **L'Angleterre**. Voir 3^o *Corpus*, plus loin.

- **L'Italie.** Verdi en particulier, qui s'impliquera dans la politique jusqu'à devenir député du premier parlement du royaume d'Italie (1861 à 1865). Casella compose sa rhapsodie symphonique *Italia* (1909).
- **Les pays d'Europe centrale.** Voir la musique de Smetana (1824-1884) et de Dvořák (1841-1904), les *Psalmus Hungaricus* de Kodály (1923), *Kossuth*, « symphonie patriotique » de Bartók (1903, poème symphonique, mais que Bartók tient à appeler Symphonie), ou encore les *Rhapsodies roumaines* d'Enesco (1901-1902).
- Le lien entre poème symphonique et nationalisme s'opère à travers plusieurs niveaux :
 - utilisation du langage mélodique et rythmique des chants et danses traditionnels, dans le but de nourrir la musique savante et de renouveler le langage musical. Debussy refusera ce fait d'affubler une mélodie simple de parures outrancières (ce qui ne l'empêchera pas de composer de la musique à consonance espagnole – *Sérénade interrompue, Ibéria...* –, mais c'est alors l'appropriation d'un style, pas une utilisation de matériau préexistant).
 - choix pour « programme » de certains sujets historiques faisant généralement écho aux problèmes politiques et sociaux contemporains pour de nombreuses nations.
 - Mais ce lien poème symphonique/nationalisme n'est pas, loin de là, systématique. L'argument des *Préludes* (1853) de Franz Liszt (d'après les *Méditations* de Lamartine) est par exemple purement philosophique et universel : « Notre vie est-elle autre chose qu'une série de Préludes à ce chant inconnu dont la mort entonne la première et solennelle note ? ». Le poème symphonique n'a donc, pas plus que d'autres genres musicaux, de spécificité nationale intrinsèque ; c'est la politique troublée du XIX^e siècle, et la force d'évocation de ce genre, qui le fait évoluer vers cette dimension. Que dire, de plus, lorsque l'identité se trouble, se croise, se masque ? Le programme de *Mazeppa* de Liszt (1854, orchestration d'une des *Études transcendantes*) est à la croisée de plusieurs identités culturelles. Il décrit la légende d'un Polonais pris en flagrant délit d'adultère et condamné à être attaché nu sur son cheval. Il est retrouvé par des Cosaques et devient leur chef. C'est par ailleurs Victor Hugo qui inspire Liszt (le fameux vers « Il tombe enfin ! et se relève roi » figure sur la partition de l'*Étude transcendante*).
 - Les candidats se sont souvent limités à ce seul niveau de réflexion : poème symphonique et nationalisme. Or, la citation de Louis de Romain ouvrirait bien d'autres débats, comme celui du rapport entre musique savante (« l'art » dont parle Romain) et musique populaire (« primitive ») ; ou celui de la musique comme langage universel ; ou encore la question de la distance culturelle et géographique entre un compositeur et son auditeur (quelle peut être la réception de musiques composées par des hommes lointains et étrangers, lorsque l'on manque des codes nécessaires ?).
 - Musique populaire et musique savante : pour Romain, seul l'art savant peut être qualifié d'« art », et non la musique du folklore, raison pour laquelle il ne retient dans sa citation que trois pays : l'Allemagne, l'Italie et la France. La citation soulève cette question à travers les deux expressions que sont « mélodies primitives et populaires » et « œuvre d'art », qu'il oppose. Pourtant, on le sait bien, les mélodies populaires n'auront de cesse d'inspirer les compositeurs de poèmes symphoniques désirant mettre en valeur un patrimoine propre. Car l'éveil des nationalités est en effet l'occasion pour des peuples victimes d'oppression d'affirmer leur identité propre, et la musique, parmi d'autres éléments, est un moyen pour s'émanciper d'une tradition imposée de l'extérieur. Ce nationalisme musical est particulièrement prégnant en Europe centrale et orientale, qui cherche à s'affranchir de l'emprise culturelle allemande et autrichienne. Quelle ironie par exemple que la *Moldau* soit plutôt connue sous son nom allemand que sous son nom tchèque (*Vltava*)...
 - La musique, langage universel ? : pour Romain, comment un art pourrait-il être « national », puisque, tourné vers une certaine science, il acquiert une certaine universalité ? Bien qu'étant de sensibilité romantique, l'auteur pose ici une question qui paraît d'esprit bien classique, car, pour reprendre une définition de Sartre :

Il y a classicisme en effet lorsqu'une société a pris une forme relativement stable et qu'elle s'est pénétrée du mythe de sa pérennité, c'est-à-dire lorsqu'elle confond le présent avec l'éternel et l'historicité avec le traditionalisme, lorsque la hiérarchie des classes est telle que le public virtuel ne déborde jamais le public réel et que chaque lecteur est, pour l'écrivain, un critique qualifié et un censeur, lorsque la puissance de l'idéologie religieuse et politique est si forte et les interdits si rigoureux, qu'il ne s'agit en aucun cas de découvrir des terres nouvelles à la pensée, mais seulement de mettre en forme les lieux communs adoptés

par l'élite, de façon que la lecture — qui est, nous l'avons vu, la relation concrète entre l'écrivain et son public — soit une cérémonie de reconnaissance analogue au salut, c'est-à-dire l'affirmation cérémonieuse qu'auteur et lecteur sont du même monde et ont sur toute chose les mêmes opinions. (Qu'est-ce que la littérature ?, Paris : Gallimard, 1948, p. 99).

Or, nous dit Romain : « Ici, la langue est une. Nous sortons du domaine où la forme varie. » Il s'agit pour lui d'une spécificité de la musique : une littérature nationale lui semble possible, car soutenue par des mots ; une musique nationale, non. Par exemple, dans le dernier mouvement du *Trio « dumky »* de Dvorak, sont-ce encore des *dumky* « véritables » ? Non : Dvorak s'approprie cette musique pour la styliser (cf. l'évolution du menuet dans la symphonie, qui n'est plus destiné à être dansé). La question de l'éloignement entre l'auditeur et l'origine de l'œuvre se pose aussi inévitablement. Il y a fatalement une différence de ressenti pour Louis de Romain ou un auditeur français, entre une musique de France, fût-elle régionale, et une musique issue de pays plus éloignés. L'oratorio *Sainte Ludmilla* de Dvorak et plusieurs autres de ses œuvres d'inspiration religieuse et universelle (*Requiem* et *Stabat Mater*), sont par exemple reçus par le public pragois comme des illustrations des valeurs tchèques. Qu'est-ce qui fera qu'un auditeur va ressentir une dimension « nationale » dans une œuvre comme *Ma Vlast* ? Le référentiel commun entre le compositeur et son auditeur.

- Musique pure ou « de l'avenir » ? : conséquence pouvant apparaître comme paradoxale pour notre sujet, la question de l'éloignement rejoint le concept de musique pure. À distance, les références s'éloignent et il ne reste plus au final que la musique. La musique à programme devient dès lors de la musique pure, et réconcilie en quelque sorte les tenants de l'une ou de l'autre au XIX^e siècle. En rejoignant la conception de Romain.

Corpus

Parmi le corpus d'œuvres qu'il était bon de citer dans la dissertation, poèmes symphoniques proprement dits ou musiques apparentées à mettre en perspective, nous trouvons :

Angleterre

Edward Elgar (1857-1934)

- *Falstaff*, étude symphonique (1913) proche du *Till Eulenspiegel* de Strauss.
- Les trois ouvertures de concert : *Froissart* (1890), dont le titre fait référence au chroniqueur du XIV^e siècle Jean Froissart, sur lequel Elgar avait eu l'attention attirée par le personnage d'Old Mortality de Water Scott, avec en exergue, un vers de Keats ; *Cockaigne (In London Town)* (1901), tableau de Londres au tournant du siècle ; et *In the South (Alassio)* (1903-1904), décrivant la vallée d'Andora (mais en exergue, des citations, de Tennyson et de Byron évoquant la beauté de l'Italie). Leur classement dans le genre du poème symphonique doit néanmoins se discuter.

Gustav Host (1874-1934)

- *Les Planètes* (1914-1917) de Holst. **Note** : même si certains le classent dans ce genre, ce n'est pas à proprement parler un poème symphonique, mais plutôt une suite d'orchestre.

Granville Bantock (1868-1946)

Défenseur de la tradition celtique.

- *Hudibras* (1902), d'après le poème héroïque parodique du XVII^e siècle écrit par Samuel Butler (1612-1680).

Frank Bridge (1879-1941)

- *Summer* (1914) et la suite orchestrale *The Sea* (1910-1911), cette dernière souvent comparée à *La Mer* de Debussy.

Arnold Bax (1883-1953)

- *In the Faëry Hills* (1909), auquel le compositeur a donné le titre irlandais alternatif *An Suagh Sidhe*. Deuxième de trois œuvres constituant une trilogie de poèmes symphoniques au titre collectif de *Eire*.
- *The Garden of Fand* (1916), inspiré par une figure mythique irlandaise, Fand, la fille du seigneur de l'océan.
- *In Memoriam, Pádraig Pearse* (1916), en hommage au professeur, poète, écrivain, nationaliste et homme politique irlandais mort le 3 mai 1916. Un des dirigeants de l'Insurrection de Pâques 1916 (Pâques sanglantes), les insurgés le nommant alors Président de la République irlandaise.
- *Tintagel* (1919), peinture du château de Tintagel, en Cornouailles, château légendaire du roi Arthur et du Mark, que Bax visite durant l'été 1917.
- Northern Ballad n° 1 (1927) et Northern Ballad n° 2 (1934).

Frederick Delius (1862-1934)

Cas intéressant pour notre sujet : il vit une quarantaine d'années en France (il meurt d'ailleurs à Grez-sur-Loing).

- *On Hearing the First Cuckoo in Spring* (1912), le deuxième thème, écrit pour le premier violon, reprend une chanson traditionnelle norvégienne, *Dans la vallée d'Ola*, que le compositeur australien Percy Grainger avait fait découvrir à Delius (le même thème est cité par Edvard Grieg dans ses *19 chansons populaires*, op. 66).
- *Paris : The Song of a Great City* (titre complet : *Paris, A Night Piece – The Song of a Great City*) (1899–1900), échos du séjour de Delius à Paris. Vision « impressionniste » de la ville et non littérale.

Joseph Charles Holbrooke (1878-1958)

Note : Holbrooke compose des « poèmes orchestraux », terme qu'il préfère à celui de « poèmes symphoniques ».

- *The Viking* (1901), d'après Longfellow.
- *Byron* (1904), pour chœur et orchestre, op. 39 d'après Keats
- *The Birds of Rhiannon* (1920).

Danemark

Carl Nielsen (1865-1931)

- *Helios*, à mi-chemin entre le poème symphonique et l'ouverture (créée le 8 octobre 1903 par l'Orchestre du Théâtre royal de Copenhague).
- *Saga Drøm* (ou : *Gunnar's Dream*) (1908), basé sur la saga islandaise de *Njal le brûlé*.

Finlande

Sibelius (1865-1957)

- *Finlandia* (1899-1900). Devient l'hymne national officiel d'un pays qui acquiert son indépendance en 1917.
- *En Saga* (Une légende) (1892-1901).
- *Kullervo* (1892), pour soprano, baryton, chœur d'hommes et orchestre, considéré comme la naissance de la musique nationale finlandaise.
- *Karelia* (1893), suite d'orchestre, référence à la Carélie, région située en bordure de la Finlande et de la Russie.
- *Les légendes de Lemminkäinen* (sous-titré *Quatre légendes*) (1893 et 1895), ensemble de quatre pièces symphoniques inspirées du *Kalevala*.
- *Pohjolan tytär* (La Fille de Pohjola) (1906).

- *Svanevit (Cygne Blanc)* (1908), musique de scène pour la pièce éponyme d'August Strindberg.
- *Luonnotar* (La fille de l'air) (1913), pour soprano et orchestre, inspiré d'un extrait du chant 1 du *Kalevala* racontant la création du monde, dont Sibelius remanie le texte.
- *Aallottaret (Les Océanides)* (1914), commande du Festival de Norfolk (Connecticut). Évoque les esprits des eaux des mythologies grecques et nordiques.
- *Tapiola* (1926). Cette œuvre est considérée comme la dernière d'importance de Sibelius.

Norvège

Edvard Grieg (1843-1907)

- *Peer Gynt* (1876), **Rappel** : il s'agit plutôt d'une musique de scène pour la pièce éponyme d'Ibsen.
- *Sigurd Jorsalfar* (1872), musique de scène pour la pièce éponyme de Bjørnstjerne Bjørnson. Raconte l'histoire de Sigurd I^{er} de Norvège).

Bien entendu, on pouvait citer des poèmes symphoniques venant d'autres régions d'Europe, puisque la citation de Louis de Romain incitait à élargir. En particulier du point de vue d'une **certaine identité nationale** :

- *Nuit sur le mont chauve* de Moussorgski (1867, orch. Rimski-Korsakov 1886).
- *Dans les steppes de l'Asie centrale* de Borodine (1880).
- *Les Fontaines de Rome* (1916), *Les Pins de Rome* (1924)(1928), et *Les Fêtes romaines* de Respighi

Éléments statistiques

	121 candidats notés
Note la plus haute /20	18
Note la plus basse /20	0,5
Moyenne générale /20	6,91
Moyenne des admissibles /20	10,47
	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 2018

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 six extraits à noter intégralement ou en partie.

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

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

Chaque diffusion sera précédée du « la » enregistré.

Chaque extrait est présenté sur une double page de votre sujet (excepté pour le troisième qui comporte trois pages). Sur la première page sont énoncées les consignes du relevé demandé et le plan de diffusion de l'extrait ; la seconde page (et la troisième pour le troisième extrait) propose une partition adaptée à la nature du relevé attendu : vous y noterez les éléments demandés.

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

Premier extrait

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

➤ Vous noterez la partie de flûte traversière.

Plan de diffusion

Diffusion intégrale de l'extrait (première diffusion)

- Silence 30''

Deuxième diffusion

- Silence 30''

Troisième diffusion

- Silence 30''

Quatrième diffusion

- Silence 30''

Cinquième diffusion

- Silence 30''

Sixième diffusion

- Silence 5' avant extrait suivant

Premier extrait

Flûte traversière



Il s'agissait d'un extrait du *Marchand de sable qui passe* d'Albert Roussel (durée 26'')

The first system of the musical score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cor, Harpe, Violons, Alto, Violoncelles (Vcllo), and Contrebasses (C.B.). The Flute part features a melodic line with the instruction *SOLO* and *ff espress.*. The Cor part is marked *ppp*. The Harpe part has a *Harpe* marking. The Violons part is marked *p*. The Alto part is marked *p*. The Violoncelles part is marked *p* and *ppp*. The Contrebasses part is marked *p*.

17

The second system of the musical score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Cor, Harpe, Violons, Alto, Violoncelles (Vcllo), and Contrebasses (C.B.). The Flute part continues with a melodic line. The Harpe part is marked *Harpe*. The Violons part is marked *arco*. The Alto part is marked *arco*. The Violoncelles part is marked *arco*. The Contrebasses part is marked *arco*.

Deuxième extrait

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

➤ Vous noterez les deux parties vocales.

Plan de diffusion

Diffusion intégrale de l'extrait (première diffusion)

- Silence 30"

Deuxième diffusion

- Silence 30"

Troisième diffusion

- Silence 30"

Quatrième diffusion

- Silence 30"

Cinquième diffusion

- Silence 30"

Sixième diffusion

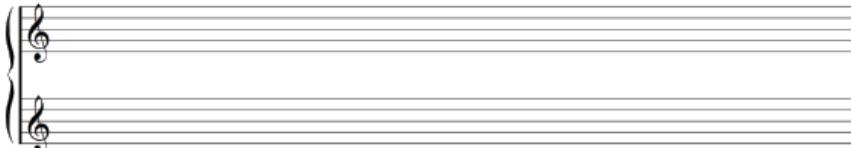
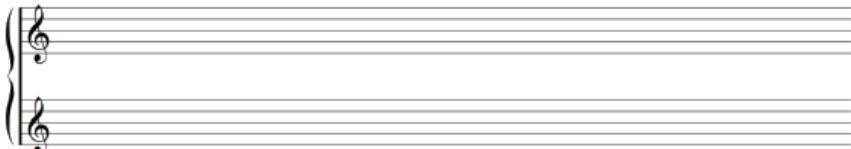
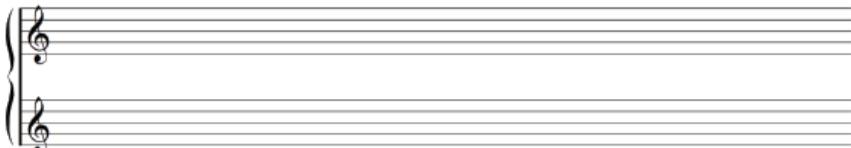
- Silence 5' avant extrait suivant

Deuxième extrait

Voix 1



Voix 2



Versus Arce siderea

Bo - nus pro mi - se - ris

Ma - la sus - ti - nu - it

Pa - ti non re - nu - it

The musical score consists of six staves of music. The first three staves contain lyrics in Latin. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second and third staves have a bass clef and a key signature of one flat. The fourth, fifth, and sixth staves have a treble clef and a key signature of one flat. The music features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets marked with a '3' and a wavy line. The lyrics are: 'Bo - nus pro mi - se - ris' on the first staff, 'Ma - la sus - ti - nu - it' on the second staff, and 'Pa - ti non re - nu - it' on the third staff. The fourth, fifth, and sixth staves do not have lyrics.

Troisième 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 l'intégralité de la polyphonie et préciserez les instruments utilisés.

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 et troisième séquences

- Silence 30''

Troisième séquence, première diffusion

- Silence 30''

Troisième séquence, deuxième diffusion

- Silence 30''

Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 5 minutes avant extrait suivant

Troisième extrait



Allegro. $\text{♩} = 120$
(Vivace. $\text{♩} = 180$)
Fl. picc. 5

pp

pp

pp

H.M.341

25

1 Flauto

mf

f

fp

fp

Flauto (Picc.)

Oboe.

Clarinetto in B.

Corno in F.

Fagotto

Clarinetto basso in B.

Quatrième extrait

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

➤ Vous noterez la partie vocale (ligne mélodique) et la grille des accords.

Plan de diffusion

Diffusion intégrale de l'extrait (première diffusion)

- Silence 30''

Deuxième diffusion

- Silence 30''

Troisième diffusion

- Silence 30''

Quatrième diffusion

- Silence 30''

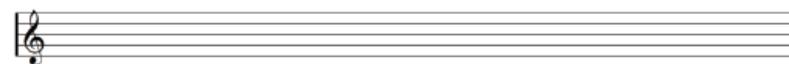
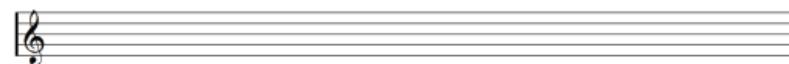
Cinquième diffusion

- Silence 30''

Sixième diffusion

- Silence 5' avant extrait suivant

Quatrième extrait



Il s'agissait d'un extrait de *Blackbird* des Beatles

BLACKBIRD

WORDS AND MUSIC BY
JOHN LENNON AND PAUL MCCARTNEY

SLOWLY AND SMOOTHLY

G Am7 G/B

BLACK - BIRD SING - ING IN THE DEAD OF NIGHT _____
BLACK - BIRD SING - ING IN THE DEAD OF NIGHT _____

C A7/C# D7 B7/D# Em Cm/Eb G/D A7/C# Am7/C Cm

TAKE THESE BRO - KEN WINGS _____ AND LEARN TO FLY; _____ ALL YOUR LIFE _____
TAKE THESE SUNK - EN EYES _____ AND LEAM TO SEE; _____ ALL YOUR LIFE _____

G/B A7 Am7/D D7

1. G C G/B A7 D7 G

YOU WERE ON - LY WAIT - ING FOR THIS MO - MENT TO A - RISE.
YOU WERE ON - LY WAIT - ING FOR THIS MO - MENT TO BE

2. G F C/E Dm C Bb C F C/E Dm C

FREE. BLACK - BIRD, _____ FLY, _____ BLACK - BIRD, _____ FLY, _____

Bb A7 D7 G Am7 G/B G

_____ IN - TO THE LIGHT OF A DARK, BLACK NIGHT. _____

C A7/C# D7 B7/D# Em Cm/Eb GMAJ7/D A7/C# Am7/C Cm G/B A7 D7

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 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''

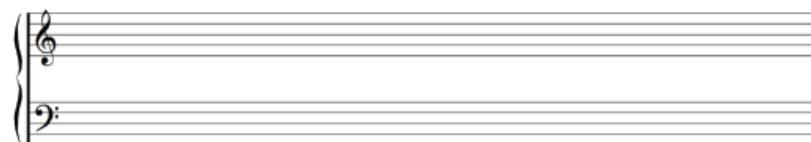
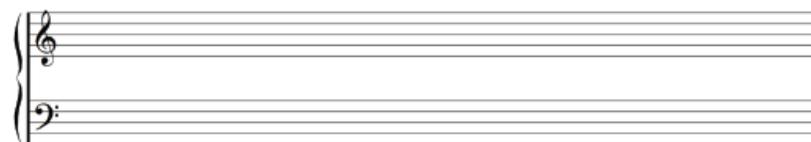
Deuxième séquence, deuxième diffusion

- Silence 30''

Diffusion intégrale de l'extrait

- Silence 5 minutes avant extrait suivant

Cinquième extrait



Il s'agissait d'un extrait de *Prélude, choral et fugue* de César Franck

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system features a treble and bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music includes a melodic line in the treble with a triplet of eighth notes, followed by a section marked 'dim.' (diminuendo) and 'pp' (pianissimo). A section of sixteenth-note chords is marked 'm.g.' (mezzo-giochiato) and 'sempre' (sempre). The second system continues the piece, ending with a triplet of eighth notes and the annotation 'canta-'. The score is written in a standard musical notation style with various dynamics and articulation markings.

Sixième extrait

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

➤ Vous noterez toutes les parties du quatuor à cordes.

Plan de diffusion

Diffusion intégrale de l'extrait (première diffusion)

- Silence 30"

Deuxième diffusion

- Silence 30"

Troisième diffusion

- Silence 30"

Quatrième diffusion

- Silence 30"

Cinquième diffusion

- Silence 30"

Sixième diffusion

- Silence 5'

Sixième extrait

Violon 1

Violon 2

Alto

Violoncelle

Il s'agissait d'un extrait de *Trois pièces pour quatuor à cordes* d'Igor STRAVINSKY

I Igor Stravinsky
1914

M.M. $\text{♩} = 126$ Sur le sol *Glissez avec toute la longueur de l'archet jusqu'à la fin.*

1^{er} Violon

2^{me} Violon

arco sul ponticello (al fine) *mf* *pizz.* *mf* *fp subito*

Alto (sul Ré)

pizz. *sempre mf*

Violoncelle *f p f* *p* *f* *p*

talou talon

arco sur le sol du talon *excessivement acc* *sempre simile*

sempre simile

talou

Rapport

Le format de l'épreuve et les constats des correcteurs étant très semblables à ceux de la session précédente, le présent rapport en reprend très largement les termes.

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

Si la majorité d'entre eux semble consciente des enjeux d'une épreuve qu'il n'est plus possible d'assimiler à une simple « dictée musicale » réduite aux seuls paramètres des hauteurs et des durées, trop peu disposent des moyens d'y faire face efficacement.

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

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

Rappelons quelques problèmes toujours d'actualité :

- Un déficit de réflexes dans la transcription d'intervalles mélodiques ou de formules types élémentaires.
- Une indifférence manifeste à l'armure, éloge inopportun à la *messe dans n'importe quel ton* d'Ockeghem.
- Une absence d'identification de repères aussi cruciaux que la structure thématique ou les cadences.
- Un manque de contrôle harmonique alarmant, voire des relevés exclusivement monodiques : trop de copies se contentent encore de relevés cumulatifs et n'envisagent de polyphonie que contrapuntique.
- Une moindre familiarité vis à vis des extraits vocaux.
- Une trop faible attention portée à l'horizon d'attente de chacun des extraits, « système de références objectivement formulables » devant permettre à la fois de noter plus rapidement et d'avantage d'idiomes connus, et de contrôler les relevés selon un critère d'adéquation au style perçu.

Quelques voies à explorer pour y remédier :

- Travailler l'endurance

Dans une situation de stress propre au concours, le nombre, la durée et la diversité des extraits proposés sollicitent au plus haut point la résistance des candidats. La préparation en amont doit chercher à améliorer cette compétence, à l'image de celle d'un sportif. Trop de copies présentent des relevés excessivement fragmentaires ou abandonnés au bout de quelques mesures. Il s'agit de ne pas se laisser démonter par une difficulté localisée, même si elle inaugure l'extrait (aucun extrait cette année ne présentait d'ailleurs d'amorce à ce point déstabilisante) et de reprendre quoi qu'il arrive le cours du relevé. Un blanc passager ou un décalage seront toujours moins sanctionnés que des portées désespérément vides.

Renforcement des capacités de mémorisation, diversification maximale du style et de la durée des supports, gestion de l'immanquable effet de surprise des incipits et développement de réflexes de notation doivent figurer au menu de tout entraînement.

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

- S'astreindre à une plus grande rigueur

Rappeler dans un rapport de jury que le dilettantisme n'est pas de mise en situation de concours pourrait sembler incongru. Pourtant, certaines copies aux portées désespérément vierges ou parcimonieusement griffonnées au stylo à bille trahissent au mieux une totale absence de préparation, au pire un souverain mépris, qui augurent mal d'une carrière dans l'enseignement.

Une préparation sérieuse de l'épreuve doit privilégier, outre la régularité de l'entraînement et la variété des extraits déjà évoqués, l'accroissement de la rapidité de transcription et la mise en place de mécanismes de contrôle efficaces.

Comme tous les ans, les correcteurs ont pu comprendre que certains extraits, du fait de leur tempo, de leur souplesse rythmique, de leur densité polyphonique, ou de difficultés particulières d'intonation résistent à une notation exhaustive, tels les fragments de Janáček, Stravinsky ou pour d'autres raisons Mc Cartney. En revanche, qu'une polyphonie à deux voix exclusivement diatoniques et majoritairement conjointes, n'offrant qu'un spectre très limité de formules rythmiques la plupart du temps réparties en deux notes contre une, demeure un tel obstacle n'est pas concevable.

Les extraits proposés lors de cette session étaient à la fois moins nombreux, et présentaient des difficultés globalement moindres que ceux des années précédentes. Par ailleurs, certains d'entre eux, assez nettement focalisés sur un paramètre principal permettaient vraiment d'éviter une sollicitation sur tous les fronts de l'écoute. Ainsi l'extrait de Roussel centré sur la souplesse rythmique, celui de Stravinsky sur la polyrythmie, le *Versus Arce siderea* sur la polyphonie ou le choral de Franck sur la dimension harmonique.

Contrairement aux fragments sollicitant simultanément plusieurs paramètres, ces extraits, de tempo toujours modéré, permettaient de se concentrer sur l'exactitude des données transcrites. Or, qu'il s'agisse de mélodie, de rythme ou d'harmonie, l'absence de contrôle a une nouvelle fois frappé les correcteurs.

Les outils d'un tel contrôle peuvent consister en une attention accrue à l'égard des registres, une décomposition des intervalles en unités plus petites, une identification des plus repérables mélodiquement ou harmoniquement (8ve, 3ce, 5te), une conscience du contexte scalaire, une localisation des polarités, une vérification de la cohérence verticale lors des cadences, une comparaison stricte des éléments dupliqués et de leur logique d'enchaînement (dans le cadre des marches par exemple), une observation des appuis, une quantification des silences et une rationalisation des barres de mesure.

- Développer une intelligence musicale

L'entraînement à l'épreuve dite technique, reposant sur la nécessaire systématisation d'exercices de formation de l'oreille, devrait toujours viser à voir au-delà de l'inscription de notes sur des portées, à stimuler la prise de conscience de l'inscription de la moindre tournure thématique dans un contexte. Le choix d'extraits d'œuvres originales et non de sujets composés *ad hoc* souligne assez cette orientation.

Si ce choix apporte son lot de difficultés, amplifiées par les particularités des interprétations et enregistrements (on pense au chant dans *Blackbird* de Mc Cartney (dont la partition ci-jointe ne rend pas dans le moindre détail la souplesse des off-beat de la version proposée), au brouillage des hauteurs résultant des modes de jeu *sul ponticello* et des *pizzicati* du Stravinsky ou encore à la fragmentation

thématique du Janáček), il oblige à considérer les échantillons musicaux comme porteurs de sens, que la notation s'emploie à mettre en lumière.

Celle-ci ne se veut pas enregistrement neutre de données sonores, mais également lecture critique, sollicitant les capacités à discriminer, hiérarchiser et contextualiser les informations perçues.

Coupler l'entraînement de l'oreille à une approche analytique, en veillant à ne négliger aucun paramètre (l'équilibre entre relevés de type mélodique, rythmique, dynamique ou harmonique (sous forme de chiffrages d'accords) est amené à varier d'une session à l'autre) ne peut que contribuer à développer cette intelligence musicale.

Éléments statistiques

	120 candidats notés
Note la plus haute /20	17,19
Note la plus basse /20	1,37
Moyenne générale /20	7,93
Moyenne des admissibles /20	11,19
	48 admissibles

Moyennes générales (/20) pour chaque extrait

1	2	3	4	5	6
8,67	7,73	8,14	7,19	8,30	7,03

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

Rappel du texte réglementaire

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

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

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

Sujet de la session 2018

Vous réaliserez la mélodie présentée par le sujet.

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

Andante

Violon

Piano

Violon

Piano

Violon

Piano

Violon

Piano

16

p

20

mf *f*

24

poco rit. *a tempo*
mp

28

f



Rapport

L'épreuve d'écriture constitue, au sein du concours de l'agrégation, un exercice spécifique : écrire de la musique demande une préparation sur le long terme, une culture musicale fine, des qualités analytiques et une bonne oreille intérieure. À la création du concours de l'agrégation de musique en 1975, aucune précision n'était donnée à l'avance pour l'épreuve d'harmonisation et des styles aussi différents que Chopin, Couperin, Fauré, Mendelssohn et Ravel côtoyaient ceux, plus traditionnels de Bach, Mozart et Schumann, la plupart du temps pour quatuor à cordes. En 2012, un premier changement important fut apporté par l'introduction d'un programme limitatif de deux styles, chacun lié à une instrumentation donnée (sonate en trio de Corelli, piano à quatre mains de Schubert, chanson du XVII^e siècle à quatre parties, etc.) Le concours de 2018 présente une nouvelle modification puisque l'épreuve d'écriture se réfère désormais exclusivement au style classique, la formation intégrant obligatoirement un piano (avec un ou deux instruments mélodiques). La circonscription progressive récemment opérée dans le corpus de référence résulte des remarques régulièrement formulées au cours des rapports de jury, déplorant année après année le manque de préparation des candidats. En proposant un seul style, la nouvelle réglementation offre la possibilité que cette préparation soit plus approfondie, en se concentrant uniquement sur un type d'écriture, qui plus est de style « classique » : un idéal esthétique fondé sur la recherche de la perfection et de la clarté. L'attente du jury a été en partie satisfaite : certains candidats ont su tirer parti de la délimitation du sujet, et même sans en maîtriser complètement les enjeux, ont fait preuve de plus d'application. Malheureusement, ce n'est pas le cas pour tous et de nombreuses copies ont rapidement montré de profondes lacunes.

La présence d'un seul style au programme ne doit cependant pas occulter les singularités que l'on peut trouver chez les auteurs proposés : Haydn, Mozart et Beethoven ; les différences dans le traitement de la mélodie, du rythme et de l'équilibre instrumental fournissent de nombreux éléments qui permettent d'identifier chaque compositeur aisément (Mozart dans le cas présent). Pour autant, les compositeurs de la période classique pratiquent un langage commun qu'il est important de vite cerner. Dans le domaine harmonique, par exemple, certains accords, déjà connus à l'époque baroque, vont devenir de vrais marqueurs stylistiques : la quarte et sixte et la dominante sur tonique (+7), le plus souvent placées sur des cadences, ne souffrent pas de versions alternatives. Le premier de ces accords était requis pas moins de trois fois dans le sujet (mes. 8, 31 et 33) et le deuxième au moment de la cadence finale. L'usage de la dominante de la dominante s'avère de même capital : sous forme de septième de dominante avec ou sans fondamentale (mes. 16 et 21), sous forme de septième diminuée (mes. 32) ou avec son altération en sixte augmentée (mes. 30), incontournable dans ce style. Les quatre utilisations relevées dans la proposition de réalisation ne sont certes pas rendues obligatoires par le sujet mais participent de façon éloquente à établir les canons du langage classique. Le fait que cet emprunt soit placé dans un processus cadentiel doit achever de convaincre les plus réticents de son importance.

Du point de vue instrumental, l'évolution du rapport entre piano et violon est l'un des aspects les plus marquants du style classique. Un examen chronologique des titres de sonates est certainement le meilleur

moyen de consigner ces mutations : parmi les premières œuvres de Mozart se trouvent des Sonates pour le clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de violon ou flûte traversière (1765) ; on rencontre fréquemment par la suite des Sonates pour le clavecin ou piano avec l'accompagnement d'un violon, parfois précisé obligé. Chez Beethoven, les premières sonates (1797-98) sont pour le piano avec un violon ; l'avant-dernière sonate, à Kreutzer (1803), abonde en détails : *Sonata per il pianoforte ed un violino obbligato, scritta in uno stile molto concertante, quasi come un concerto* tandis que le dernier titre (1812) devient plus sobrement *Sonata für Pianoforte und Violin*. Sous ces divers intitulés figure tout un éventail de possibilités d'écriture : de la partition où la main droite du piano concentre l'essentiel du matériau thématique jusqu'au duo concertant. L'émancipation du violoncelle dans le trio est tout aussi importante : de la simple doublure de la main gauche dans les premiers trios de Haydn, la basse devient aussi partie mélodique dans les derniers trios de cet auteur et dès le premier essai en la matière du jeune Beethoven, un trio pour flûte, basson et piano (1786), dont on remarquera aussi la formation peu usitée.

L'analyse du sujet proposé est plus que jamais requise, la période classique donnant une place primordiale aux carrures. De celles-ci naissent les cadences qui permettent l'aération de la mélodie et la ponctuation de sa structure. Ici, les huit premières mesures constituent la première phrase, avec une respiration secondaire à la mesure 4, ponctuée par la cadence parfaite mais atténuée mélodiquement par l'appoggiature et l'arrivée sur la tierce au premier temps du violon. La partie centrale, au ton de la dominante, est composée de quatre carrures : les deux premières en ré majeur (4+5 mesures), la troisième au ton homonyme, ré mineur, avant le retour du mode majeur pour la quatrième, cette dernière carrure étant très proche de la précédente. La réexposition, annoncée par le *poco rit.* et le point d'orgue, adopte un schéma classique : quatre mesures reprenant le début du texte avec des variantes (et évitant la cadence parfaite de la mes. 4 grâce à l'emprunt à la sous-dominante) se prolongeant vers les cinq dernières mesures, en deux étapes : la fin pressentie mène une première fois à une cadence rompue (avec emprunt au VI^e degré, mes. 31) puis la mélodie est reformulée pour aboutir à la cadence parfaite finale. La variété des cadences utilisées (cadences parfaites et demi-cadences en sol et ré, cadence rompue) est confirmée, sinon révélée, par l'analyse. Un moment doit être également réservé à l'analyse mélodique afin de déterminer quelles sont les notes à harmoniser. Parmi toutes les notes étrangères que l'on peut rencontrer, l'appoggiature est une de celles dont l'usage est particulièrement fréquent à l'époque classique. Sa forme la plus simple est généralement bien identifiée par les candidats : appoggiature ascendante ou descendante, chromatique ou pas (mesures 2, 4 ou 14, par exemple). La double appoggiature de la mesure 5 a égaré la plupart à cause du sol dièse. Lorsque les appoggiatures étaient plus longues, le sujet prenait le soin de bien notifier l'appui avec, non seulement la liaison, mais aussi un *tenuto* (mes. 24). Enfin, l'appoggiature de la quinte, plutôt inhabituelle, est caractéristique du style de Mozart dans les cadences rompues (mes. 32). L'importance des accords de quarte et sixte et de +7 a déjà été relevée, mais il faut souligner que leur présence est entièrement liée à celle d'une appoggiature au moment de la cadence : dans la dominante pour le premier accord et la tonique pour le second.

Sur une épreuve de six heures, une heure – au moins – semble un minimum à consacrer à l'écoute intérieure du chant, l'analyse de la structure et donc la place des cadences, le repérage des modulations, des marches et des notes étrangères, l'établissement de la fréquence harmonique : c'est alors du temps gagné sur le travail suivant, l'harmonisation et la réalisation. Cette seconde étape ne peut s'effectuer qu'avec une bonne connaissance du répertoire ; l'écoute des œuvres de Haydn, Mozart et Beethoven est évidemment essentielle mais pas suffisante : il faut « entrer » dans les partitions. Le corpus étant bien délimité, il sera profitable de le connaître dans son entier puis d'y opérer une sélection qui fera l'objet d'une étude approfondie : les pages choisies doivent être écoutées (oreille intérieure et auditions), analysées, recopiées, apprises par cœur, jouées, transposées, etc. On pourra alors s'approprier les éléments caractéristiques d'un auteur que l'on devra ensuite restituer lors d'exercices. L'aide d'un professeur est sans nul doute une nécessité pour qui veut progresser et se préparer correctement à l'épreuve du concours. L'écriture pour

piano a également gêné trop de candidats : pourtant une réalisation pianistique simple est possible, intégrant de vraies figurations d'accompagnement. La proposition de réalisation de l'épreuve ne confie à la main gauche que la ligne de basse, par exemple, et ce durant tout le texte (excepté à la mesure 8). Les candidats ne doivent pas perdre de vue qu'un texte clairement réalisé et sainement harmonisé, sans complexité, sera valorisé ; le jury n'attend rien de compliqué mais une bonne connaissance des fondamentaux.

La relecture est un moment que semblent négliger beaucoup de candidats : elle donne pourtant l'occasion de corriger de nombreuses erreurs qui, accumulées, mettent les correcteurs dans une position moins bienveillante à leur égard. Une relecture horizontale s'attachera à déceler, entre autres, les oublis d'altérations (sensible en premier lieu) et les rythmes excédant la mesure tandis qu'une relecture verticale permettra de s'assurer de la bonne construction des accords (absence de tierce, etc.) et de corriger d'éventuels croisements malencontreux (y compris entre les deux mains du piano) ou de doublures malvenues (successions de secondes, quarts, quintes ou septièmes). Prendre du temps en début d'épreuve pour l'écoute intérieure et l'analyse et en fin pour la relecture demande un minimum d'organisation : le jury ne saurait trop recommander de s'entraîner dans les conditions du concours ; la gestion du temps est d'autant mieux maîtrisée qu'elle aura été appréhendée à plusieurs reprises.

Avant d'aborder le travail stylistique exigé par l'épreuve, les candidats auront tout intérêt à parfaire au préalable leur connaissance des principes à la base de la syntaxe tonale : fonctions harmoniques, cadences, modulations, carrures, etc. Les carences dans ces domaines sont les premières fautes relevées par les correcteurs. D'autre part, c'est en maîtrisant ces fondamentaux que les candidats pourront acquérir plus rapidement les spécificités du style classique. La maîtrise du langage d'un compositeur permet une connaissance idéale de ce dernier et rapproche le simple exercice d'un authentique acte de création. Le savoir-faire acquis renforcera dès lors les compétences nécessaires au candidat pour les autres épreuves du concours. Le professeur d'éducation musicale y gagnera aisance et habileté dans bien des domaines.

Éléments statistiques

	120 candidats notés
Note la plus haute /20	18,24
Note la plus basse /20	0,52
Moyenne générale /20	7,80
Moyenne des admissibles /20	11,37
	48 admissibles

Suggestion de réalisation

Andante

Violon

mp

mp

5

p

tr

p

10

mp

mp

15

p

p

19

22

poco rit. *a tempo*

mf *f* *mp*

26

mp

31

f *f*

Bilan statistique de l'admissibilité

Nombre de candidats inscrits : 231
Nombre de candidats non éliminés : 120 Soit : 51.95 % des inscrits.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admissibles : 48 Soit : 40.00 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0022.76 *(soit une moyenne de : 07.59 / 20)*

Moyenne des candidats admissibles : 0032.89 *(soit une moyenne de : 10.96 / 20)*

Rappel

Nombre de postes : 32

Barre d'admissibilité : 0023.93 *(soit un total de : 07.98 / 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 1

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

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

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

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

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

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

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

Rapport

Tant par son contenu que par les exigences liées au format de l'épreuve (6 heures de préparation, 30 minutes d'exposé suivies de 20 minutes d'entretien avec le jury), la leçon demeure une épreuve qui sollicite aussi bien la rigueur intellectuelle que l'endurance physique. Elle permet, par ailleurs, de mesurer la capacité à s'exprimer de futurs enseignants. Face à l'ensemble des difficultés à dépasser, certaines règles sont à respecter afin de garantir une approche méthodique et rassurante et, ainsi, éviter les écueils les plus communément rencontrés. La maîtrise des codes de la leçon reste indispensable, aussi rappelons-nous au candidat tout l'intérêt qu'il aura à lire les rapports de jurys des sessions précédentes pour qu'il puisse enrichir sa vision de l'épreuve et/ou s'y préparer le plus en amont possible.

Une parfaite connaissance des attendus (voir les textes réglementaires) de l'épreuve permet d'en maîtriser le déroulement : il s'agit de formaliser et de traiter une problématique à partir de trois à cinq documents de diverses natures (partition, vidéo, audio, texte). L'entretien avec le jury qui suit la présentation permet d'affiner le propos, voire d'éclaircir certains points. Il n'est pas envisageable, comme le jury a pu le constater lors de la session 2018, de faire entendre les œuvres dans leur intégralité au moment de l'introduction ou, encore, de présenter les documents sans les exploiter : le jury a connaissance des sujets.

Le traitement du sujet fait appel à des compétences diverses et complémentaires. Sont attendues : une organisation claire du propos, des connaissances spécifiques et générales précises, une aptitude à la réflexion, une bonne gestion du temps imparti... Les exemples, bien choisis et en nombre suffisant, permettent d'apprécier le niveau de culture, la capacité d'analyse du candidat et ses qualités musicales.

La recherche de l'angle permettant la mise en perspective de l'ensemble des documents doit faire l'objet d'une démarche particulièrement réfléchie et rigoureuse car il s'agit de concilier à la fois la pluralité des documents et la spécificité de l'axe d'analyse retenu. D'époques différentes, de styles parfois éloignés, la nature des différents documents doit interroger sur la façon de pouvoir les faire dialoguer entre eux. Le jury attend également du candidat un regard critique voire une prise de hauteur sur les points saillants de chaque œuvre et/ou sur les aspects contradictoires de certains documents. C'est dire combien la problématique retenue, sa formalisation et sa déclinaison doivent être l'objet de tous les soins : elles garantissent un développement plus ou moins pertinent et révèle l'aptitude à la démarche intellectuelle.

Il importe que le candidat, dans le cadre du temps de préparation, se consacre à l'analyse approfondie de l'ensemble des documents afin d'en dégager les caractéristiques essentielles : que penser, par exemple, d'un candidat, qui a omis de signaler un passage particulièrement dissonant dans *Ein musikalischer Spaß* de Mozart ? Les candidats doivent, également, prendre en compte tous les paramètres de chaque document : celui qui néglige la bande-son d'un document vidéo et n'en retiendra que l'aspect visuel se met, indéniablement, en difficulté. Sans occulter un document, il s'agit de dégager les exemples les plus probants pour étayer le propos. Le candidat doit donc, d'emblée, faire des choix pertinents en particulier lorsqu'il s'agit d'œuvres longues (un mouvement de symphonie par exemple) : il paraît indispensable de cibler quelques passages permettant d'étayer la réflexion. Le candidat doit, par ailleurs, prendre conscience que l'approche change selon la nature et la longueur des documents proposés. Le propos ne peut toutefois reposer uniquement sur les documents contenus dans le sujet : il suppose, également, un élargissement à un corpus d'œuvres puisé dans un champ musical et extra-musical plus large. Si les candidats sont, en général, assez à l'aise pour étayer leur propos d'exemples puisés dans les arts des XIX^e et XX^e siècles, il n'en est pas de même pour les périodes anciennes ou les musiques relevant d'autres esthétiques que celles de l'Occident savant.

La mise en exergue d'exemples musicaux implique qu'ils soient judicieusement positionnés dans le déroulé de l'exposé mais aussi qu'ils révèlent les aptitudes musicales du candidat : pratique chantée, interprétation au piano. Le jury sera particulièrement sensible à une présentation qui intègre, par exemple, la réduction d'une partition d'orchestre pour sa réalisation au clavier ou une transposition si besoin. Notons également qu'un futur enseignant d'éducation musicale doit se sentir totalement à l'aise avec ses réalisations vocales. Aussi, le jury de cette session a sanctionné le nombre insuffisant d'exemples musicaux, voire, dans certains cas, l'absence de pratique musicale.

La présentation des différents documents lors de l'introduction et/ou du développement peut être facilitée par l'utilisation de logiciels. Bien que n'ayant aucun caractère obligatoire, ces outils permettent à chacun de gagner en efficacité, notamment pour le minutage des exemples et le découpage formel. Il importe que les candidats soient rompus à l'utilisation de ces outils bien avant la mise en loge ! Une utilisation maladroite d'Open Office ou d'Audacity peut nuire au bon déroulement de l'épreuve. En revanche, une présentation utilisant le logiciel Impress lors de l'exposé peut permettre au jury de suivre l'articulation de la leçon avec plus d'aisance.

Le format de l'épreuve conduit le candidat à faire des choix dans le traitement de certaines connaissances. L'entretien avec le jury peut alors permettre de revenir sur certains points et de les développer. C'est donc bien d'une capacité de synthèse dont il faut faire preuve. La volonté de trop développer une première partie, par exemple, a été régulièrement observée et mène irrémédiablement à une incapacité à traiter dans son

intégralité la problématique retenue et/ou l'approche de manière équilibrée de l'ensemble des documents. Cette question de la gestion du temps a mis quelques candidats en difficulté, notamment dans la dernière partie de leur exposé, où ils ont été contraints de présenter leurs idées sans pouvoir les développer.

Transmettre est l'un des attendus non seulement de la leçon mais, plus généralement, du métier de l'enseignant en éducation musicale : la rhétorique doit donc occuper une place de choix. Ainsi, faire preuve de dynamisme, savoir être convainquant, attester d'un certain engagement corporel (en évitant, par exemple, de rester assis pendant toute la durée de l'exposé) sont des points auxquels le jury a été particulièrement attentif tant ils augurent de la capacité à pouvoir réinvestir ces qualités dans la future vie professionnelle. D'excellentes prestations ont permis d'apprécier un souci de gestion de l'espace ainsi qu'une parfaite maîtrise de la langue.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	18,00
Note la plus basse /20	3,00
Moyenne générale /20	8,85
Moyenne des admis /20	10,69
	30 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.

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

Exemple 1

Agrégation externe – section musique Concours externe - Session 2018

Epreuves d'admission : Leçon devant le jury

*Durée de la préparation : six heures.
Durée de l'épreuve : cinquante minutes
[Exposé : trente minutes ; entretien : vingt minutes]
Coefficient 1*

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

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

Document 1 – Partition

Auteur : Olivier MESSIAEN

Titre : *Quatuor pour la fin du temps – Préface et 1. Liturgie de cristal* (1941)

Références : Partition (Durand éditions musicales), pages 1-6.

Document 2 – Enregistrement

Auteur : Claudio MONTEVERDI

Titre : *L'Orfeo, Acte II, Orfeo : Vi ricorda , o boschi ombrosi*" (1607)

Références : enregistrement dirigé et réalisé par Gabriel Garrido, Palerme (1996)

Document 3 – Texte

Auteur : Marcel PROUST

Titre : *À la recherche du temps perdu* – premier volume : *Du côté de chez Swann* – deuxième partie : *Un amour de Swann* (1913).

Références : éditions Gallimard, 1954, pages 249-251.

Document 4 – Iconographie

Auteur : Sonia DELAUNAY

Titre : *Rythme couleur* (détail)

Références : huile sur toile (1964) (*un reproduction couleur est disponible sur la clef USB qui va être remise*).

Exemple 2

Agrégation externe – section musique Concours externe - Session 2018

Epreuves d'admission : leçon devant un jury

*Durée de la préparation : six heures
Durée de l'épreuve : cinquante minutes
[Exposé : trente minutes ; entretien : vingt minutes]
(Coefficient 1)*

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

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

Document 1 – enregistrement

Auteur : Alexandre Borodine (1833-1887)

Titre : *Dans les steppes d'Asie centrale* (1880)

Références : enregistrement audio (New-York Philharmonic, direction : Leonard Bernstein)

Document 2 – enregistrement

Auteur : Camille

Titre : *Le fil* (chanson) (2005)

Références : enregistrement tiré d'un document vidéo

Document 3 – Document iconographique

Auteur : Claude Monet (1840-1926)

Titre : *Les meules* (1890 - 1891)

Références : 1 : *Meules, effet de neige, le matin*, 65x100, J ; Paul Getty Museum, Los Angeles ; 2 : *Meules, effets de neige*, 65x92, National Gallery of Scotland, Edimbourg ; 3 : *Meules au soleil, effet du matin*, 65x100, collection privée

Document 4 : Partition

Auteur : Henry Purcell (1659-1695)

Titre : *Mort de Didon (Didon et Enée)*

Références : Partition éditions Novello.

Agrégation externe – section musique

Concours externe - Session 2018

Épreuves d'admission

Leçon devant le jury

Durée de la préparation : six heures communes aux deux parties de l'épreuve

Durée de la partie d'épreuve : cinquante minutes

[Exposé : trente minutes ; entretien : vingt minutes]

Coefficient 1

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

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

Document 1 - Document sonore

Auteur : Tristant Murail

Titre : *L'Esprit des Dunes*

Références : Ades Musidisc, 1996

Complément : Notice, site de l'IRCAM.

Document 2 – Partition

Auteur : Félicien David

Titre : *Le Désert*

Références : Ode-symphonie en trois parties sur un texte d'Auguste Colin, Edition Heugel, réduction pour piano et voix, 1844.

Document 3 – Document sonore

Auteur : Terakraft

Titre : *Adounia*

Références : Album : Bismilla (The Bko Session), 2007.

Document 4 – Document littéraire

Auteur : Jean-Jacques Rousseau

Titre : Extrait du *Discours sur l'Origine et les Fondements de l'Inégalité Parmi les Hommes*.

Références : 1755

Exemple 4

Agrégation externe – section musique Concours externe - Session 2018

Epreuves d'admission : Leçon devant le jury

*Durée de la préparation : six heures
Durée de la partie d'épreuve : cinquante minutes
[Exposé : trente minutes ; entretien : vingt minutes]
Coefficient 1*

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

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

Document 1 - Enregistrement

Auteur : Claude Debussy

Titre : « Gradus ad Parnassum », extrait des *Children's corner* (1906-1908)

Références: Arturo Benedetti Michelangeli (Deutsche Grammophon)

Document 2 – Partition

Auteur : Jean-Sébastien Bach

Titre : *Inventions* à 2 voix, n° 9, n° 10 et n° 11 (1720-1723)

Références : éditions Breitkopf

Document 3 – Document littéraire

Auteur : Félix Le Couppey

Titre : *De l'enseignement du piano* (préface)

Références : éditions Hachette, 1874, p. 1-4

Document 4 – Document iconographique

Auteur : Fragonard

Titre : *La leçon de musique* (1769)

Références : Huile sur toile, 110x120, Musée du Louvre, Paris

Document 5 – Document vidéo

Auteur : Damien Chazelle

Titre : *Whiplash* (2014)

Références : extrait en version française

Exemple 5

Agrégation externe – section musique Concours externe - Session 2018

Epreuves d'admission : Leçon devant le jury

Durée de la préparation : six heures
Durée de la partie d'épreuve : cinquante minutes
[Exposé : trente minutes ; entretien : vingt minutes]
Coefficient 1

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

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

Document 1 - enregistrement vidéo

Auteur : Jean Yanne

Titre : *Tout le monde il est beau tout le monde il est gentil*

Références : film, 1972

Document 2 – partition

Auteur : Emmanuel Chabrier

Titre : *La Ballade des Gros Dindons*

Références : domaine public

Document 3 – fichier audio

Auteur : Pink Floyd

Titre : *Caporal Clegg*

Références : Album *A Saucerful of Secrets* cd remaster 1994

+ traduction du texte (3-1)

Document 4 - texte

Auteur : Jean Dominique Brierre / Ludwik Lewin

Titre : *Punkitudes* (introduction)

Références : Albin Michel Rock&Folk 1976

Document 5 - texte

Auteur : Gérard Genette

Titre : *Palimpsestes*

Références : Seuil, 1982

Épreuve de direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rapport

Dans son traité *De inventione*, Cicéron explique comment le célèbre peintre Zeuxis d'Héraclée, appelé à décorer le temple d'Héra à Croton, s'y est pris pour représenter Hélène, image idéale de la beauté. Parce qu'en aucun individu la nature ne réalise la perfection absolue, Zeuxis a rassemblé les cinq plus belles jeunes femmes de la ville afin de s'inspirer des meilleures parties de l'une et de l'autre. Le célèbre historien de l'art et avocat, au XVIIIe siècle, du néo-classicisme, Johann Joachim Winckelmann, s'est emparé de cette histoire : selon lui, à force de regarder et d'imiter certaines sculptures de la Grèce antique, l'artiste finit par intégrer un canon du Beau idéal. Le but de l'artiste pour Winckelmann n'était donc pas de représenter le monde tel qu'il est, mais de procéder par sélection dans la nature pour atteindre un résultat parfait.

Le nouveau format du concours a été indéniablement plus favorable que l'ancien à la grande majorité des candidats, qui en ont bien compris le fonctionnement et un certain nombre de beaux résultats ont été obtenus. Dans le présent rapport, le jury a préféré adopter la démarche de Zeuxis : les cinq qualités les plus saillantes de nos meilleurs candidats sont analysées afin de constituer un modèle idéal à imiter.

1. Un temps de mise en loge exploité à bon escient

Les meilleurs candidats connaissent sur le bout des doigts la partition qu'ils proposent au chœur. Ils ne commettent aucune faute ni de lecture, ni d'intonation en fournissant les exemples aux choristes. Chaque

partie a été chantée pendant la mise en loge (sans se tromper dans la tessiture des voix d'hommes), et a été considérée dans sa dimension harmonique. Une présentation verbale (facultative) limpide et courte — il est non seulement chronophage, mais malvenu d'analyser en profondeur devant le chœur une partition que celui-ci n'a pas devant les yeux —, une présentation de l'œuvre (elle aussi facultative) exécutée habilement au piano. Une stratégie bien conçue, mais dénuée de rigidité : la connaissance parfaite de la partition doit permettre de changer de tactique quand cela s'avère nécessaire. Pendant la mise en loge, les candidats ont identifié les difficultés potentielles dans la partition (autant pour le chœur que pour le chef) et ont réfléchi à des conseils techniques adéquats pour les surmonter si jamais ces difficultés survenaient effectivement. Ils ont réfléchi à la prosodie de l'œuvre et sa relation avec la phrase musicale. Ils se sont formé une idée du timbre souhaité et de l'équilibre des voix. Ils ont pensé à la gestion du temps pendant l'épreuve, en anticipant jusqu'où il est possible d'aller dans la partition en vingt minutes, même s'il faut souvent revoir sa stratégie une fois en face du chœur. Surtout, ils ont élaboré une conception globale de l'œuvre (un « projet musical ») qui sera irrésistiblement communiqué au chœur.

2. Une panoplie d'outils techniques à disposition et utilisés à bon escient

Le premier outil technique est certainement la voix, claire et bien placée (la justesse allant de soi). Les meilleurs exemples ont été accompagnés d'un engagement corporel essentiel au modèle du geste vocal donné aux chanteurs. Néanmoins, avant même de chanter, la voix parlée est utilisée (dans le cas des textes en langue étrangère) pour déclamer la traduction dans l'esprit du texte, avec les nuances, et en rendant claires les liaisons. Dans le cas d'une pièce en français, les prestations les plus remarquables ont fait dès le départ travailler le texte (avec ou sans projection de celui-ci, au choix du candidat) en même temps que l'intention musicale, plutôt que de reléguer ce travail à la fin comme une couche de vernis une fois la peinture exécutée.

Parfois, il n'est pas pertinent de commencer avec le travail du texte et certains candidats se sont attaqués immédiatement, et judicieusement, au chant. Quelques candidats ont temporisé en proposant un échauffement vocal ; celui-ci est redondant car le chœur s'échauffe avant la première épreuve du matin. (En revanche, il se peut que le candidat soit amené à réfléchir lors de l'entretien à une proposition d'échauffement vocal approprié.)

Il n'existe pas d'autre ordre des voix à travailler que celui dicté par la partition. Les meilleurs candidats ont utilisé le clavier quand la ligne vocale ne possédait pas de dessin particulièrement mélodieux mais était plutôt soutenue par un enchaînement harmonique facilement reconnaissable (notamment dans la partie des basses). Cette technique est valable également pour les lignes qui sont trop difficiles à mémoriser par imprégnation. Certains candidats ont fait ressortir les voix en imitation pour accélérer leur apprentissage, d'autres ont utilisé la répétition des débuts de phrases pour créer des « textes à trous » où les mesures non apprises étant chantées par les candidats eux-mêmes.

3. Un usage de la parole lui aussi à bon escient

Les résultats les plus probants ont été obtenus par les candidats qui ont su ne pas diluer l'apprentissage dans un flot de paroles plus ou moins inutiles, confinant parfois au verbiage. Certes, de courtes explications s'avèrent nécessaires de temps à autre. Cependant, nombre de candidats feraient bien de pratiquer l'ascèse qui consiste à savoir maîtriser sa propre parole, malgré la nervosité qu'ils peuvent ressentir pendant l'épreuve. Souvent, cet excès dans l'usage de la parole, ralentissant le rythme de l'apprentissage, est apparu comme tel aux candidats lors de l'entretien et ils ont alors été capables de poursuivre l'apprentissage du chant en très peu de temps. L'imitation est au cœur de l'épreuve : plus le candidat parle, moins il a le temps de chanter le modèle, et plus le chœur a le temps d'oublier le modèle à imiter.

4. Une bonne réactivité face aux questions du jury

Les candidats qui ont le mieux réussi ont compris que l'entretien n'avait pas pour but de les déstabiliser ni de les piéger. Ils ont répondu aux questions avec franchise et simplicité. Certains ont même été ravis de constater qu'ils avaient la capacité d'améliorer leur prestation de manière notable et en peu de temps grâce au questionnement du jury. Notons qu'une question sur la conception musicale du candidat n'est pas une remise en cause du travail effectué, mais une invitation à verbaliser les choix artistiques possibles et à justifier ses partis pris. Une question récurrente engageait le candidat à envisager le travail qui pourrait être mené lors d'une séance suivante. Cette question a été l'occasion pour les candidats les plus adroits d'énumérer les points qui restaient tangents lors de l'épreuve afin de les remettre à une séance ultérieure pour une consolidation. Ces candidats arrivaient, malgré leur prestation déjà très complète, à envisager de nouvelles solutions dans une progression logique par rapport à leur propre passage.

5. La prestance du candidat

L'attitude à adopter devant le chœur découle en partie du chant proposé. Il est inutile d'étinceler pendant une berceuse, comme il est déconseillé de se montrer lymphatique en dirigeant une danse effrénée. Si certains titres sont évocateurs du sentiment à transmettre (nous avons eu une « Bombe humaine » du groupe *Téléphone* littéralement explosive), d'autres sont plus neutres. En revanche, le geste portera la conception musicale sans ambiguïté, tendant ainsi la main au chœur pour qu'il accompagne le chef dans son projet.

Et la façon de se comporter devant le chœur ? Une bienveillance exigeante semblait être la posture la plus efficace. Même si la majorité des professeurs visiblement déjà en exercice savaient bien se conduire face à un groupe, certains avaient tendance à préjuger du résultat (a priori négatif) qui les empêchaient d'aller aussi loin que possible avec le chœur mis à leur disposition (indubitablement meilleur que leur propre chœur de collègue). Les bons candidats n'ont pas hésité à féliciter le chœur quand le résultat était à la hauteur de leurs attentes. Le jury a regretté vivement le comportement presque agressif d'une candidate qui criait « STOP ! » à chaque fois qu'elle arrêtait le chœur. Regrettable aussi, mais dans une moindre mesure, a été le cas de quelques candidats proposant un mauvais modèle vocal mais qui néanmoins corrigeaient le chœur. La générosité et l'honnêteté du chef trouveront leurs contreparties chez les choristes, car entre les deux entités, pour citer Pascal Terrien, l'écoute est mutuelle et réciproque.

En conclusion

Si nous avons un conseil à donner pour la préparation de l'épreuve, ce serait celui de Winckelmann lui-même : « L'unique moyen pour nous de devenir grands et, si possible, inimitables, c'est d'imiter les anciens ». Selon lui, l'art s'apprenait par l'éducation du regard pour savoir faire la distinction entre le parfait et l'imparfait. Nous pourrions en dire autant du chant choral : cependant, les élèves ne sauront faire la distinction entre la perfection et l'imperfection de leur prestation que si l'exigence musicale du professeur est omniprésente. Le conseil reste valable quant à la préparation de cette épreuve : les candidats doivent essayer d'assister aux répétitions d'un chef de chœur réputé qui travaille par imitation, ou faire la demande auprès d'un IA-IPR (Inspecteur d'académie - Inspecteur pédagogique régional) pour pouvoir assister au travail d'une chorale scolaire dotée de très bon niveau. Regarder faire (le regard étant actif et critique) contribue à l'apprentissage d'une technique complexe. Et aussi écouter les enregistrements d'ensembles réputés.

Nous espérons que ce rapport, ainsi que le rapport de 2017 qui lui a servi de modèle, encouragera les futurs candidats à préparer avec rigueur cette épreuve, clé de voûte de l'apprentissage du métier de professeur d'éducation musicale.

Il nous semble pertinent de proposer aux futurs candidats une approche de travail traitant deux œuvres de styles contrastés. Toutefois, il ne faut en aucun cas y voir une immuabilité de ces propositions : chaque œuvre, unique, exige une proposition de travail elle-même unique, et le modèle ici n'est pas à appliquer sans discernement. Pourtant, si chaque œuvre est unique, elle peut appeler une multiplicité de propositions. Il fallait en donner une seule ici, c'est ce que nous faisons.

Follow me, sweet love : Michael East (1606)

Madrigal anglais de la Renaissance. Alors que le jury s'attendrait à ce qu'une chanson française de la Renaissance soit interprétée en respectant la prononciation de l'époque, le cas n'est pas le même pour la prononciation originale anglaise. Ceci reste un problème très marginal, mais puisque le « h » n'est souvent pas prononcé dans le « Early modern English », disons que les Français appliquent cette prononciation, comme monsieur Jourdain, sans le savoir...

Les imitations appuient le sens de l'exhortation « *Follow me* » (« suis-moi »), mais pour qu'elles soient bien perçues, le tempo se doit d'être assez allant. Le 6/4 sera donc battu à 2, avec un bon élan sur le premier temps, afin de mettre en valeur l'accent sur la première syllabe. Les mesures 3 et 4 pourraient alors être regroupées pour être battues comme une mesure unique à trois temps. Les croisements entre sopranos et altos inciteront le chef à se montrer attentif à l'équilibre (par exemple, le *ré* aigu des altos pourrait être trop poussé, et il faudrait veiller à ce que l'appui se fasse sur le *ré* grave). L'alternance entre mineur et majeur invite à prêter attention à la couleur, mais un respect de la prosodie placera naturellement l'accent de la phrase sur « *light* », où revient l'accord majeur. L'enchaînement des mesures 7 et 8 a l'air difficile sur le papier pour les altos, mais un soutien harmonique au piano leur fera entendre que *ré* majeur est la dominante de *sol* mineur. La deuxième partie de la mesure 9 montre un champ lexical différent : de « *sweet love* » et « *delight* » nous passons à « *exile* » et « *sever'd* ». La nuance (proposée évidemment par l'éditeur) pourrait être accompagnée d'un léger changement de timbre pour refléter la note amère qui s'introduit.

Une présentation du morceau au piano constituerait un bon commencement.

L'essentiel du texte est construit sur le motif présenté à la mesure 1, puis aux mesures 3 et 4. Une proposition de projet de travail consisterait à faire chanter ensemble la première mesure par le chœur (en faisant attention à ce que les hommes démarrent à la bonne octave) puis de le refaire en indiquant les différentes entrées. Ensuite, la même chose, mais transposé à la quinte inférieure. On pourrait enchaîner les mesures 1 et 2 avec les mesures 5 et 6, peut-être en chantant la partie de soprano (mes. 3 et 4) afin de donner la note de départ aux basses pour la mesure 5 (la partie d'alto de la mes. 5 pourrait être différée). A ce moment, il serait peut-être judicieux de poursuivre avec les mesures 2 à 4 aux basses. Ensuite, les sopranos et altos pourraient chanter la partie de soprano de la mesure 3 (les altos la chanteront à la mes. 8) : de même pour la partie de soprano, mesure 8 (en redonnant le modèle une fois pour les altos qui ont un saut d'octave à la mes. 3 et trois notes supplémentaires ajoutées, mes. 5). Il serait alors théoriquement possible d'ajouter les basses (un petit rappel des mes. 2-4 pour les basses ne prendrait que quelques secondes). Mesures 5-7, encore pour les basses, puis un enchaînement des mesures 5 à 9, le chef chantant la mélodie à la mesure 7. A cet endroit, l'imitation entre sopranos et altos ainsi qu'altos et sopranos encouragera l'écoute entre ces deux pupitres et aidera à faire passer les fausses relations contenues dans cette mesure. Il serait possible ensuite de réenchaîner de la mesure 5 à la mesure 9, puis de la mesure 1 à la mesure 9. La deuxième partie de la mesure 9 et la mesure 10 possédant un matériau très similaire au précédent, il devrait être possible d'achever l'apprentissage de cette partie assez rapidement. Tout au long, il faudra veiller à réenchaîner pour consolider le travail : avancer trop loin dans la partition sans enchaînements risque de faire oublier au chœur ce qui a été travaillé.

Ainsi, le fait pour le chœur de comprendre la structure du morceau l'aidera à le mémoriser plus facilement qu'un travail partie par partie, et mobilisera un maximum de chanteurs. Il va de soi que tout projet de travail

© www.devenirenseignant.gouv.fr

à la table ne reste que théorique, et doit être adapté à tout moment en fonction du rendu sonore. Poursuivre, coûte que coûte, un plan préétabli conduira presque inévitablement à un échec.

La Polka du roi : Charles Trenet, arr. Jacques Berthe

Encore une fois, un tempo adapté est fondamental à la bonne réalisation du texte. L'indication « C » ne veut pas dire forcément qu'il faut battre à 4 : en effet, une battue à deux temps serait plus dans l'esprit de la chanson. Le caractère général, un brin précieux mais également empreint d'autodérision, est enjoué : « quelle cadence », exclament les paroles.

La structure harmonique, simple et prévisible, fournira un bon soutien pour l'imprégnation par le chœur des 8 premières mesures (un accord par mesure — IV, I, V, I — puis la reprise de la grille). Lorsque les accords sont présentés au piano, la ligne disjointe des basses devient intuitive, ainsi que la ligne d'alto pour laquelle les broderies chromatiques doivent s'appuyer sur le sens harmonique. De surcroît, le phrasé de ces quatre premières mesures sera naturellement ressenti par le chœur sur la mesure de dominante.

Comme il a été dit, la structure par groupe de mesures se répète, mais l'on peut considérer ces huit mesures comme faisant partie d'une seule phrase (avec une respiration toute de même pour les sopranos après le mot « cadence »), dont le point culminant serait la barre de première reprise. Un tempo trop léthargique rendrait impossible la perception du sens musical d'une grande phrase : la fonte de la marquise en cire doit être réservée pour la fin de la chanson (pour connaître son histoire, il suffit d'écouter l'original chantée par Trenet lui-même). On préférera peut-être commencer le travail avec les sopranos, car leur ligne, plus attrayante, risque de susciter davantage l'intérêt des chanteurs.

En ce qui concerne la suite, le croisement des voix entre soprano et alto sera à travailler, avec éventuellement un appui sur l'appoggiature de la syllabe « -qui- » de « Marquise » : l'appoggiature sera ainsi amenée et la désinence la suivra naturellement. La reprise de ces deux mesures (« vous serez vite conquise ») pourrait être travaillée à la suite, avec ou sans les mesures manquantes données par le chef. Ici encore, la simplicité de la grille harmonique pourra aider les choristes à se placer plus rapidement.

Il serait peut-être judicieux de marquer les respirations sur la partition, dans la mesure où les sopranos ont des phrases qui doivent être relancées par une respiration : une annotation permettra de se rappeler, dans le stress du concours, ce qui pourrait être facilement oublié. Pour l'enchaînement final, un accompagnement au piano pourrait être appréciable, mais non obligatoire. En revanche, il nous semble difficile de ne pas s'appuyer sur le piano pendant l'apprentissage, car dans une situation de classe au collège, la rapidité et l'efficacité doivent avoir la primauté.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	19,00
Note la plus basse /20	0,5
Moyenne générale /20	9,08
Moyenne des admis /20	11,62
	30 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet est introduit de la façon suivante :

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

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

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

Exemple 1

Psalm 50 The Lord, th' almighty Monarch, spake *(from: Six english Psalms)*

Joseph Haydn
1732 - 1809

Soprano

1. The Lord, th'al - might - y Mon - arch, spake, and

Alto

1. The Lord, th'al - might - y Mon - arch, spake, and

Basso

1. The Lord, th'al - might - y Mon - arch, spake, and

5

bade the earth the sum - mons - take, and bade the earth the

bade the earth the sum - mons take, and bade the earth the

bade the earth the sum - mons take, and bade the earth the

11

sum - ons take, far as his eyes the realms sur - vey

sum - mons take, far as his eyes the

sum - mons take, far as his eyes the realms sur -

17

of ris - ing and de - clin - ing

realms sur - vey, of ris - ing and de - clin - ing

- bend, vey, of nor si - lent to his work de -

22

S

day, of ris - ing and de - clin - ing day.

A

day, of ris - ing and de - clin - ing day.

B

day, of ris - ing and de - clin - ing day.

Exemple 2

La Cigale et la Fourmi

Jean de La Fontaine

Charles Gounod

Allegretto

Sopranos



Nuit et jour à tout ve - nant_je chan-tais Nuit et jour à tout ve - nant_je chan

Altos



Nuit et jour à tout ve-nant je chan-tais Nuit et jour à tout ve-nant je chan

Barytons



Nuit et jour à tout ve-nant je chan-tais Nuit et jour à tout ve-nant je chan



tais, je chan - tais, je chan - tais, nuit et jour à tout ve - nant



tais je chan - tais, je chan - tais, nuit et jour à tout ve - nant



tais je chan - tais, je chan - tais, nuit et jour à tout ve - nant



je chan - tais ne vous dé - plai - - se



je chan - tais ne vous dé - plai - - se



je chan - tais ne vous dé - plai - - se

Exemple 3 : Sympathique, Pink Martini

Swing ♩ = 110

Soprano
Dé-jà j'ai con-nu le par-fum de l'a-mour, un mil-lion de roses n'em-bau-meraient pas au -

Alto
Dé-jà j'ai con-nu le par-fum de l'a-mour, un mil-lion de roses n'em-bau-meraient pas au -

Basse
wa wa wa wa wa wa

4

S.
tant. Maint' - nant une seule fleur dans mes en - tou-rages me rend ma - la - de. Je ne veux pas

A.
tant. Maint' - nant une seule fleur dans mes en - tou-rages me rend ma - la - de. Je ne veux pas

B.
wa wa wa wa wa wa wa wa wa Je ne veux pas

10

S.
tra-vail-ler je ne veux pas dé-jeuner je veux seul'-ment l'ou-bli-er et puis je fume

A.
tra-vail-ler je ne veux pas dé-jeuner je veux seul'-ment l'ou-bli-er et puis je fume

B.
tra-vail-ler je ne veux pas dé-jeuner je veux seul'-ment l'ou-bli-er et puis je fume

Exemple 4

Air sérieux en trio a cappella
Trois vestales champêtres et trois polissons
(1703)

FRANÇOIS COUPERIN
(1668-1733)

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

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

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

6
fu - yez té - mé - rai - res mor - tels ! Pour d'au - tres que pour

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

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

10
nous, el - les ne sont pas fai - - tes ! Fu - yez, fu -

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

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

13
yez té - mé - rai - res mor - tels, Fu - yez té - mé - rai - res mor - tels !

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

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

Épreuve de pratique instrumentale et vocale

Rappel du texte réglementaire

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Rapport

L'épreuve de pratique vocale et instrumentale de cette session 2018 comportait deux nouveautés : l'interprétation vocale a cappella et l'entretien avec le jury. Concernant les variations/improvisations, la réglementation précisait également que le candidat devait d'abord veiller à conserver le style du texte donné, puis pouvait s'en détacher vers l'expression de sa propre culture.

Ce rapport souhaite porter une attention particulière à ces changements qui, sans dénaturer l'épreuve, en modifient sensiblement les contours. Pour des remarques d'ordre plus général, nous nous permettrons de renvoyer les candidats aux précédents rapports de jury. Ils y trouveront de précieux conseils pour éviter les écueils régulièrement rencontrés lors de cette épreuve exigeante.

Le jury note unanimement que l'épreuve a été mieux réussie pour cette session 2018, sentiment confirmé par une légère progression de la moyenne des résultats obtenus. Celle-ci doit cependant beaucoup au chant a cappella, sur lequel nous reviendrons. Il reste de nombreux écueils, à commencer par la forme.

Trop de candidats ne respectent toujours pas le déroulement officiel de l'épreuve, omettant ou morcelant la présentation, interpellant le jury pour savoir s'ils peuvent « enchaîner », procéder à la « suite » de l'épreuve... Les précédents rapports ont pourtant déjà soulevé ce problème : il doit s'agir d'un moment musical, fluide. Si l'on peut bien évidemment imaginer une prestation musicale avec trois moments distincts, chacun d'eux précédé d'une courte introduction, les textes réglementaires imposent à l'épreuve un cadre auquel tous les candidats doivent se soumettre.

Sur le fond, le jury note une bien meilleure gestion des cinq minutes allouées à cette présentation, avec un propos construit et de qualité. Les candidats gagneront à argumenter davantage, à défendre avec conviction – comment emporter l'adhésion d'un public si l'on n'est pas convaincu soi-même ? – leurs idées artistiques, et ceci même si un bref entretien final permet dorénavant de compléter les informations omises lors de cette phase initiale.

L'interprétation vocale a cappella, à la grande satisfaction du jury, a été majoritairement réussie, ce qui a contribué à l'augmentation moyenne des résultats obtenus évoquée plus haut. Les candidats ont globalement montré, sans forcément posséder une technique vocale remarquable – ne pas confondre technique et style lyrique, à proscrire s'il n'est pas maîtrisé – qu'ils maîtrisaient le placement de leur voix, contrôlaient leur justesse, en somme, qu'ils travaillaient leur voix. Malheureusement, certains ont montré à l'inverse d'inquiétantes difficultés d'intonation. Comme l'anticipait le rapport 2017, cette partie de l'épreuve les met à nu : il est à ce moment impossible de se retrancher derrière le piano et de bénéficier du doute lié à la double difficulté de chanter en s'accompagnant. Au-delà de ce concours, les candidats doivent absolument penser à leur futur métier et prendre conscience que leur voix sera leur outil quotidien. Leur crédibilité d'enseignant, de professeur d'éducation musicale, dépendra en grande partie de la qualité de leur modèle vocal. C'est un point crucial sur lequel nous n'insisterons jamais assez.

Malgré des qualités vocales indéniables, le jury déplore une fois encore la superficialité, le manque ou même l'absence d'interprétation. C'est d'autant plus regrettable quand le sujet présente des indications de dynamique, d'agogique, de phrasé... Les candidats doivent par ailleurs porter une attention toute particulière à la prosodie et au sens du texte, qu'il faut faire vivre. Le jury est en droit d'attendre un minimum d'expressivité après une heure de préparation.

Comme lors de la session précédente, peu nombreux étaient les candidats ayant su répondre à l'intégralité des attendus de l'épreuve. Le plus souvent, après une prestation *a cappella* très honorable voire excellente, les candidats ont rencontré des difficultés dans l'un et/ou l'autre des moments suivants (chant accompagné, improvisation).

Le jury est trop souvent contraint d'observer une importante perte de moyens lorsque le candidat s'accompagne. La différence de tempo peut être considérable, affectant profondément le caractère du texte et plus largement la musicalité de la prestation. Les problèmes, divers, ont tendance à s'accumuler (maîtrise de l'instrument et des techniques d'accompagnement souvent limitée), et l'harmonisation proprement dite demeure le point noir de cette épreuve. On y retrouve les difficultés rencontrées lors de l'épreuve d'écriture, difficultés auxquelles s'ajoutent celles de la mise en œuvre, de la réalisation pratique. Faible quand elle n'est fautive, l'harmonisation est souvent si laborieuse que le jury s'est parfois surpris à se satisfaire d'accompagnements pourtant indigents. Si le jury demeure bienveillant sur des sujets présentant ou s'inspirant de mélodies françaises, les candidats ne peuvent se contenter de quelques renversements d'accords de trois sons sur ce type de textes qui requièrent des harmonies objectivement plus complexes que certains chants d'inspiration populaire. Bien en-deçà de ce niveau d'exigence, les zones cadentielles sont trop souvent massacrées : ne pas réaliser correctement des formules stéréotypées telles une cadence parfaite avec un +7 est tout simplement impardonnable. Et comment peut-on, au stade de l'agrégation, harmoniser en *sol* mineur un texte en *mi* bémol majeur ? Par ailleurs, trop de candidats s'arrêtent au cours de leur accompagnement, certains marquant de multiples pauses, rédhitoires après – encore une fois –

une heure de préparation. En revanche, les candidats gèrent correctement l'équilibre voix/piano, hormis de rares cas où leur voix est masquée par – ou se cache derrière – un piano parfois tonitruant.

Les improvisations restent encore trop souvent déconnectées du sujet. Précisons à toutes fins utiles que lorsque la réglementation évoque la possibilité de « s'en détacher vers l'expression de sa propre culture », il ne s'agit pas de s'écarter du sujet proposé mais de son style ! Les candidats doivent également se poser des questions lorsque, à l'inverse, leur variation/improvisation répète inlassablement des bribes du sujet et devient moins intéressante que le texte initial (mélodie ternie par un ambitus plus ramassé, cellules rythmiques ressassées, harmonies plus simples, etc.), pour ne pas dire insipide. Il est pourtant possible, et plusieurs candidats l'ont prouvé, de trouver un juste milieu entre le hors sujet et la paraphrase. Oui, du double baroque au solo de jazz, le répertoire regorge de variations mélodiques et/ou rythmiques très simples, avec une ornementation sommaire, mais il s'agit souvent de la première variation/improvisation d'une longue série ou d'un cycle. Les prestations entendues demeurent souvent trop brèves, et s'il ne faut pas tomber dans les excès inverses du bavardage morne et interminable ou du catalogue d'idées et de modes de jeu, il faut donner suffisamment de matière musicale au jury pour qu'il puisse véritablement évaluer le candidat ou, autrement dit, offrir à un public averti un minimum de musique. Là encore, les candidats doivent garder à l'esprit le temps de préparation qui leur est accordé et qui, pour l'improvisation, va évidemment bien au-delà de l'heure précédant l'épreuve ou de l'année du concours.

Les partis-pris audacieux sont bienvenus à condition d'avoir été explicités en introduction. Ainsi, un sifflet inspiré de Papageno, dont l'effet acoustique a été surestimé par le candidat, est apparu d'autant plus anecdotique qu'il était injustifié et d'un intérêt musical limité. De même, une improvisation théâtrale, violente et provocatrice, a déconcerté le jury par son décalage complet avec le texte proposé et surtout sa non justification.

Les candidats veilleront aussi à bien peser le choix du piano pour l'improvisation quand ce n'est pas leur instrument principal. A l'inverse, les pianistes, clavecinistes et organistes veilleront à ne pas se réfugier derrière un accompagnement ou un parcours harmonique plaqué et/ou nébuleux. Rappelons que ce n'est pas une épreuve de virtuosité : il s'agit d'avoir un propos cohérent et maîtrisé.

Last but not least, l'entretien avec le jury s'est révélé peu concluant. Les candidats ont rarement investi cette dernière phase de l'épreuve qui, pensée avant tout comme un moment où le candidat pouvait revenir sur sa prestation, préciser des éléments oubliés en introduction, corriger un passage chanté ou encore peaufiner un enchaînement harmonique, a manifestement été perçue comme un piège.

S'autoévaluer dans l'instant – et dans le contexte stressant du concours – est un exercice certes difficile mais sans doute moins que celui de répondre à chaud à des sollicitations qui, bien que judicieuses et bienveillantes, peuvent surprendre le candidat déjà troublé par l'épreuve. Le jury a ainsi pu revenir (avec difficulté) sur des intonations approximatives mais le résultat a rarement été probant sur des formules d'accompagnement ou des parcours harmoniques. De même, plusieurs candidats ont pu renier leurs propositions au lieu de les défendre quand le jury ne cherchait qu'à obtenir quelques précisions sur l'objectif artistique poursuivi par le candidat. Fort heureusement, d'autres ont compris cette volonté de dialogue et un candidat brillant a notamment pu clarifier des intentions vocales dont la réalisation approximative avait été mal interprétée par le jury dans un premier temps. Dans d'autres cas, en voulant aider, les questions du jury ont parfois mis à jour de graves lacunes culturelles chez des candidats qui s'enlisent en abordant des notions non maîtrisées ou des références imprécises. Ainsi, pour cette session 2018, l'entretien n'a desservi aucun candidat mais a, le plus souvent, simplement permis de conforter le jury dans son sentiment premier.

Potentiellement intimidant, certes, l'entretien donne aussi au jury l'occasion de faire plus ample connaissance avec un futur collègue, d'observer la façon dont il s'approprie l'espace qui lui est proposé, la manière dont il s'exprime. Les candidats auront tout à gagner à être, vraiment, partie prenante de cet

entretien, à rentrer dans le cadre d'une discussion constructive, et à montrer leur envie de musique, tant avec des notes qu'avec des mots.

L'épreuve de pratique vocale et instrumentale s'avère encore plus complète et exigeante que lors des précédentes sessions. Il ne sera donc pas inutile de rappeler aux candidats qu'elle doit être préparée sérieusement et très en amont du concours. Les compétences multiples auxquelles elle fait appel (chant, harmonisation, accompagnement, improvisation, culture, communication...) s'acquièrent sur le long terme... et seront sollicitées au quotidien par les futurs professeurs.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	18,00
Note la plus basse /20	1,50
Moyenne générale /20	8,96
Moyenne des admis /20	10,48
	30 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet était introduit par le texte suivant :

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

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

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

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

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

Chaque jour de plus

Partition

♩ = 110

Voix

A quoi ça sert l'a-mour si c'est un al-ler sans re - tour

5 y'a plus que du vide à la pla - ce mais que veux tu que j'en fas - se

9 Je jure qu'si tu re-viens je sau - rai__ être heu - reux d'un sou - rire__

13 Je jure que j'ap-pren - drai__ à é - crire cha-que jour de plus est un__

17 — jour de trop__ je plie dé - jà sous le far__ deau
estce que tu re vien dras bien__ tôt

1. 2.

Brillant dans mon emploi

Avec entrain

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The melody is simple and rhythmic, with lyrics written below the notes. The score is divided into six systems, each starting with a measure number (5, 10, 14, 18, 22). The lyrics are: 'Bril - lant dans mon em - ploi, Tan - tôt_ doux et trai - ta - ble, Le plai - sir marche a - vec moi; tan - tôt_ d'un train de dia - ble. Je gui - de_ sous ma_ loi Le tin - ta - marre et_ l'ef - froi. Si je mè - ne u - ne du - ches - se, U - ne pe - ti - te_ maî - tres - se, Je tou - che, je tou - che, je touche a - vec gen - til - les - se; On me pren - drait_ pour l'a - mour, On me pren - drait pour_ l'a - mour.'

5
Bril - lant dans mon em - ploi, Tan - tôt_ doux et trai - ta - ble, Le plai -

10
sir marche a - vec moi; tan - tôt_ d'un train de dia - ble. Je gui - de_

14
sous ma_ loi Le tin - ta - marre et_ l'ef - froi. Si je

18
mè - ne u - ne du - ches - se, U - ne pe - ti - te_ maî - tres - se, Je

22
tou - che, je tou - che, je touche a - vec gen - til - les - se; On me

pren - drait_ pour l'a - mour, On me pren - drait pour_ l'a - mour.

Exemple 3

Pas vite.

p
J'ai lais - sé de mon sein de nei-ge Tom-ber un oeil-let rou - ge à l'eau_____ Hé-

8

las! hé - las! com-ment le re-pren-drai-je, Mouil - lé par l'on - de du ruis-

15

Plus animé.

seau?_____ Voi - là le cou-rant qui l'en - traî - ne! Bel oeil - let aux

23

rit. p
vi - ves cou - leurs ; Pour - quoi tom - ber_____ dans la fon - tai - ne?

29

Pour t'ar - ro - ser, j'a - vais mes pleurs, j'a - vais mes pleurs !

Exemple 4

Près de la di - gue di - gue dai - ne, J'ai fait un bien jo - li ba - teau; Moi, j'en se -

rai le ca - pi - tai - ne, Mon chien Fi - do le ma - te - lot. Pour le gré - er d'u-ne mâ -

tu - re, Fi-do m'ap - porte un gros bâ - ton Et pour lui ser - vir de voi - lu re, J'ai dû ô -

ter mon pan - ta - lon. Et di - gue di - gue di - gue daine, Et di - gue, di - gue vo - gue

donc !

Exemple 5

Medium 

Vi-vre pour toi, c'est le pa-ra-dis, c'est vi-vre de joie, mais c'est aus-si, du

5 

rire en é - moi, la seule cho-se qui compte pour moi. Pour

9 

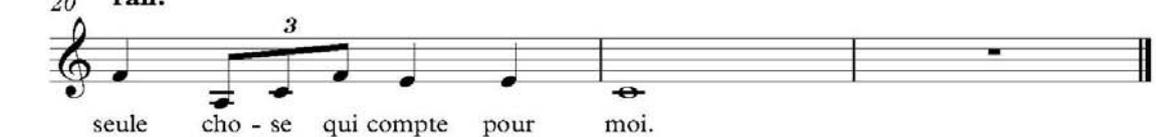
toi, je perds la tête et qu'im-porte les gens qui me mon-trent du

13 

doigt. Ton cœur au mien, je t'ap par-tiens, ils ne com-pren-nent rien.

17 

Vi - vre pour toi, c'est le pa - ra - dis, c'est ma rai-son de vivr' et la

20 **rall.** 

seule cho - se qui compte pour moi.

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

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

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

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

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

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

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

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

Rapport

Dans ses grandes lignes, le présent rapport reprend les recommandations et commentaires déjà formulés dans le précédent rapport. Ainsi, rappelons que l'épreuve de commentaire est exigeante car elle fait appel à une culture musicale large n'excluant aucune période ni aucun genre ou style, depuis la musique savante occidentale du Moyen-Âge à nos jours, jusqu'aux musiques « actuelles » en passant par les musiques de tradition orale (y compris européennes voire françaises) ou le jazz. Au-delà d'un bagage musical le plus large possible, le candidat doit également faire preuve d'une grande aisance dans la communication orale. Si les attendus de l'épreuve, malgré les changements introduits cette année, semblent assez bien connus de la plupart des candidats, le jury a tout de même une nouvelle fois regretté certains exposés non structurés ou trop linéaires, tout comme des prestations presque dépourvues d'exemples musicaux (chant, piano ou audio) ou, à l'inverse, vidés de contenu par des écoutes beaucoup trop longues. Tout comme le soulignait déjà le rapport de la session 2017, il faut rappeler l'importance de l'organisation et de la structuration claire et raisonnée du commentaire d'écoute. Beaucoup de candidats ont fort justement présenté un plan en plusieurs parties dès leur introduction... plan qu'ils ont malheureusement trop souvent abandonné dès les

premières phrases de leur développement. L'écueil principal étant alors un exposé au déroulé linéaire, c'est-à-dire suivant pas à pas la succession des événements musicaux de l'extrait musical. Cette tentation descriptive, bien souvent simple paraphrase du texte musical, qui relègue les questions analytiques, stylistiques et esthétiques au second plan – quand elle ne les exclut pas – est à bannir absolument. Sur ce point, le jury tient à rappeler qu'il ne s'agit pas tant d'exposer une problématique comme on l'attend pour les épreuves de dissertation ou de leçon par exemple, que d'identifier puis suivre un fil conducteur pertinent permettant d'aborder l'extrait proposé dans toute sa complexité.

Ce fil conducteur doit servir à dégager une idée ou notion directrice à partir de laquelle le candidat pourra organiser son propos. Beaucoup trop de candidats ont en effet tenté de plaquer un questionnement tout fait sans réellement par la suite parvenir à y répondre à l'issue de leur exposé : le jury a ainsi entendu de nombreux plans basés sur des dualités (tradition/modernité ; savant/populaire, etc.) qui n'avaient en définitive que peu voire aucune pertinence.

À l'inverse, certains candidats ont accordé trop d'importance à la problématique en elle-même, passant à côté de ce qui doit apparaître au centre du commentaire d'écoute : l'analyse auditive. Il faut donc veiller à ce que l'épreuve du commentaire d'écoute ne se transforme pas en pseudo leçon d'agrégation, l'essentiel étant, pour chaque candidat, d'être capable d'interroger l'œuvre elle-même, d'en décoder les différents paramètres à travers une écoute précise et un vocabulaire adapté.

Si un certain nombre de candidats ont donc su réagir positivement face à l'œuvre ou l'extrait d'œuvre proposé, le jury a une nouvelle fois constaté d'inquiétantes lacunes en terme de culture musicale et de connaissances fondamentales, aussi bien sur des répertoires moins souvent présents dans le cursus universitaire (périodes anciennes, sphères extra-européennes, répertoires jazz, pop, rock) que sur des périodes a priori plus largement étudiées au cours d'un cursus musical et musicologique traditionnel. Même s'il ne peut être question d'exiger du candidat d'être un spécialiste de toutes les périodes et de tous les styles musicaux, il est impératif, au niveau d'un concours tel que celui de l'agrégation, que celui-ci fasse preuve de curiosité dans ses écoutes personnelles. Comme le soulignait déjà le rapport de la session précédente, il doit posséder des points de repères stylistiques assez précis et maîtriser le vocabulaire musicologique fondamental. Par exemple, savoir sur quels principes s'élaborent les premières polyphonies au Moyen Âge, savoir dater l'apparition du concerto à l'époque baroque, pouvoir décrire précisément le déroulement d'une forme-sonate à l'époque classique, connaître quelques standards de jazz et ne pas oublier qu'ils s'élaborent autour d'une grille et d'une mélodie, être capable de dater les grands changements technologiques musicaux du XXe siècle, connaître les principales techniques vocales employées dans les musiques extra-occidentales est indispensable pour aborder l'épreuve. On peut également attendre qu'un candidat à l'agrégation sache reconnaître quelques standards de jazz parmi les plus connus, et sache en détacher les éléments formels de manière précise, certains timbres et teneurs largement employés au Moyen Âge et à la Renaissance, tout comme certaines mélodies de choral abondamment exploitées par Bach et ses contemporains. Il existe ainsi un certain nombre de fondamentaux, de points de connaissances musicales au sens large qu'un candidat à l'agrégation ne peut ignorer.

Le jury, qui a su apprécier en préambule à tout exposé l'écoute intégrale en compagnie du candidat du sujet proposé – temps d'écoute qui, nous le rappelons, n'est pas décompté des dix minutes prévues pour l'exposé –, tient enfin à s'adresser aux futurs candidats en renouvelant quelques conseils généraux et écueils à éviter qu'ils veilleront à garder en mémoire durant leur préparation.

- Prendre le temps d'écouter l'extrait musical jusqu'au bout. Il doit être appréhendé dans sa structure globale, trop de candidats n'abordant qu'une partie de l'extrait, en général le début, perdant ainsi de vue l'ensemble ou bien omettant de traiter un passage important. Là encore, le jury n'attend pas une analyse exhaustive de la pièce proposée, mais l'exposé du candidat ne doit pas faire ressortir une

écoute partielle de l'extrait. Un candidat ne doit pas être surpris et dépourvu lorsque le jury lui demande de commenter la cadence terminale de l'œuvre.

- Ne pas rester bloqué sur une intuition. Penser aux contradictions possibles entre ce qui est entendu et ce qui est connu du genre, de la période, du style, etc. Lors de l'entretien, le candidat doit bien sûr montrer qu'il sait argumenter et défendre ses affirmations mais qu'il est capable également de remettre en question ses réflexions initiales ou de réévaluer certains points de son commentaire, aidé en cela par les questions du jury. Car celles-ci ne sont pas des pièges tendus au candidat mais visent bien, au contraire, à éclaircir ou approfondir certains points évoqués dans l'exposé initial, à le remettre sur la bonne voie si besoin ou l'amener à élargir sa réflexion. Ne pas hésiter à réécouter, faire réécouter un extrait pour élaborer ou affiner sa réponse.
- Adapter ses exemples musicaux au genre et au style musical de l'extrait proposé. Par exemple, un extrait de musique vocale *a cappella* de la Renaissance se prêtait bien à des exemples vocaux alors qu'il valait mieux jouer une mélodie de clarinette basse au piano plutôt que de la chanter avec une voix de... soprano. Les exemples doivent donc être reproduits avec la plus grande musicalité possible et rendre compte au maximum du caractère et du style de l'extrait. Ne pas oublier en outre la part de rhétorique indissociable d'un discours qui vise à convaincre avec pertinence son auditoire.
- Utiliser les logiciels Reaper ou Audacity à bon escient. Il peut être judicieux pendant la mise en loge de placer des marqueurs qui feront gagner du temps au candidat pendant sa préparation et/ou lors de l'exposé. Cependant, il est conseillé de noter aussi par précaution les minutages importants sur son brouillon tout en évitant de les décliner face au jury pour lequel ces minutages n'ont pas de significations précises.
- Pour autant, il convient de ne pas utiliser Audacity ou Reaper comme support unique de la présentation orale en y consignnant tous ses repères analytiques : un excès de marqueurs et d'annotations a pour effet d'attirer le regard du candidat vers l'écran d'ordinateur en supprimant la relation candidat-auditoire, outre que l'exposé tire alors fâcheusement vers une présentation linéaire.

Enfin, de manière générale et comme cela a déjà été dit dans les précédents rapports, le jury invite chaque agrégatif à anticiper la préparation des oraux, à élargir en toute occasion sa culture et ouvrir son écoute à un vaste répertoire musical et en acquérir les principales clés d'écoute. Ce n'est qu'à travers cette démarche, et en faisant preuve d'une curiosité auditive permanente combinée à un travail régulier d'analyse auditive que le futur candidat sera à même d'aborder sereinement cette épreuve exigeante. Le jury conseille par ailleurs à chacun de se forger des repères diachroniques et synchroniques solides, tant musicaux qu'artistiques. Un tel travail de fond servira non seulement à asseoir les déductions d'une épreuve de commentaire d'écoute, mais permettra tout autant de nourrir la préparation de toutes les autres épreuves du concours.

Éléments statistiques

	46 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	2
Moyenne générale /20	9,37
Moyenne des admis /20	10,95
	30 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet est introduit de la façon suivante :

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

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

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

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

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

"Kontakte" pour piano, percussions et bande magnétique (1960)	Karlheinz Stockausen
Hosanna to the Son of David	Orlando Gibbons
Six Pièces, op. 16-21 (éd. 1868)	César Franck
A night in Tunisia	Charlie Parker et Miles Davis
De tous biens plaine	Agricola
"Oleo" (1962)	Sonny Rollins
Sinfonia India (1935)	Carlos Chavez
PINK FLOYD JUGBAND BLUES	Syd Barrett
Quatrième Livre de madrigaux (1603)	Claudio Monteverdi
« Nacht », extrait du Pierrot Lunaire	Arnold Schoenberg
Trois jours de vendanges	Reynaldo Hahn
Abro bado (Le pain et le vent)	Keyvan Chemirami
Rhapsodie pour alto, chœur d'hommes et orchestre op. 53	Johannes Brahms
Tehillim	Steve Reich
Orfeo ed Euridice	Christoph Willibald Gluck
Symphonie en sol mineur, Bryan g1	Jean-Baptiste Vanhal
Etude n°5 pour piano mécanique (arr. pour ensemble) (1948)	Conlon Nancarrow
Napoleon, "Danse des enfants"	Arthur Honegger
Castor et pollux	Jean-Philippe Rameau
Try to catch me	Jacky Terrasson
Quatuor à cordes op. 64-6	Joseph Haydn
Missa Brevis en Fa Majeur, BWV 233	Johann-Sebastian Bach
Neemadi	Matrubhutayya
Aparté (Album "Bach: Plucked / Unplucked") (2015)	Edouard Ferlet/Violaine Cochard
"Garrit Gallus" (motet)	Philippe de Vitry(ou anonyme attribué à Ph. de Vitry)
Cesare e Cleopatra All'armi	Carl Heinrich Graun
APRIL IN PARIS	Charlie Parker
Le Prophète	Giacomo Meyerbeer

Aufenthalt	Franz Schubert
Adams Variations	Guillaume Connesson
Quintette pour piano et cordes op. 81	Anton Dvorak
Récit du dieu des Songes : "Quelle merveilleuse aventure"	Antoine Boessel
Poltergeist, "The Calling"	Jerry Goldsmith
Phaëton, tragédie en musique	Jean-Baptiste Lully
Gavotte des Montagnes	Anonyme
jeu de robin et marion	Adam de la halle
Symphonie n° 49 "La Passione" en fa mineur	Joseph Haydn
King of Kings, "Generique"	Miklos Rosza
Il ritorno d'Ulisse in patria (1640)	Claudio Monteverdi
L'assassinat du duc de Guise	Camille Saint-Saëns
Concerto grosso, op.6 n°4, 2ème mvt	George-Freidrich Haendel
"Power Of The Lord" (ca. 1950/51)	Five Blind Boys of Alabama
Concerto con molti strumenti RV 558	Antonio Vivaldi
Acht Gedichte aus « Letzte Blätter » von Hermann Gilm, op. 10 (1885)	Richard Strauss
String Quartet no.4 in C	Franz Schubert

Bilan statistique de l'admission

Nombre de candidats admissibles : 48
Nombre de candidats non éliminés : 46 Soit : 95.83 % des admissibles.

Le nombre de candidats non éliminés correspond aux candidats n'ayant pas eu de note éliminatoire (AB, CB, 00.00, NV).

Nombre de candidats admis sur liste principale : 30 Soit : 65.22 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
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 : 0069.30 (soit une moyenne de : 09.90 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0079.74 (soit une moyenne de : 11.39 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 36.26 (soit une moyenne de : 09.07 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0043.74 (soit une moyenne de : 10.94 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes : 32
Barre de la liste principale : 0059.82 (soit un total de : 08.55 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 7 dont admissibilité : 3 admission : 4)