



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : agrégation interne & CAER

Section : musique

Session 2017

**Rapport de jury présenté par Vincent Cotro
Professeur des universités
Président du jury**

Sommaire

Préambule	4
Admissibilité.....	7
Première épreuve d'admissibilité : épreuve en deux parties	8
➤ Première partie : commentaire de trois fragments d'œuvres enregistrées.....	8
➤ Deuxième partie : dissertation	13
Deuxième épreuve d'admissibilité : écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ seize mesures	18
Bilan statistique de l'admissibilité	27
Admission.....	28
Première épreuve d'admission : leçon devant un jury	29
Seconde épreuve d'admission : direction de chœur	41
Bilan statistique de l'admission.....	56

Préambule

La session 2017 de l'agrégation interne de musique a vu s'opérer un renouvellement du directoire et quelques ajustements minimes au sein du jury. Pour autant, ni la maquette des épreuves ni les principes régissant l'élaboration des sujets, le déroulement du concours ou l'évaluation des candidats n'ont été modifiés. C'est pourquoi nous renvoyons ici à l'intégralité du préambule du rapport de la session 2016 dont nous reproduisons ci-dessous l'extrait suivant, concernant la distinction essentielle à conserver à l'esprit entre les deux voies d'accès au concours de l'agrégation de musique :

[Cependant,] agrégations externe et interne se distinguent en cela que, si la première vise strictement à recruter dans le corps des professeurs agrégés des étudiants sans expérience professionnelle du métier visé, la seconde s'adresse à des professeurs certifiés qui ambitionnent une promotion de corps. En conséquence, l'agrégation interne se doit, pour évaluer justement les compétences des candidats, d'ajouter l'excellence pédagogique à l'excellence scientifique et ainsi promouvoir dans le corps des agrégés des professeurs dont l'expérience professionnelle est non seulement solide mais aussi réfléchie et mise en lien avec des savoirs techniques et culturels de haut niveau.

De la même façon, les trois pôles sur lesquels l'évaluation portée par le jury a reposé lors de la session 2017 n'ont pas varié :

- *Qualité des savoirs mobilisés au bénéfice du traitement des sujets proposés et agilité intellectuelle permettant de les exploiter à bon escient ;*
- *Qualité des techniques musicales mises en jeu, de la pratique vocale à celle du clavier, de l'écriture musicale à la direction de chœur et à l'acuité d'écoute.*
- *Qualité de la médiation, qu'il s'agisse de la pertinence des objectifs et stratégies pédagogiques évoquées comme des capacités à convaincre le jury – et le chœur ! – par la juste mobilisation des qualités précédentes.*

Le nombre de postes ouverts aux deux concours (public/privé) était stable par rapport à la session 2016. Si le nombre de candidats inscrits et présents au concours public a baissé de façon modérée, il a chuté au concours privé (CAER). C'est la raison principale pour laquelle, sur la base des résultats obtenus par les candidats admissibles, l'unique poste ouvert au CAER n'a pas été pourvu.

Des écarts importants de notation ont été observés dans toutes les épreuves, qui rendent difficile de généraliser en ce qui concerne le niveau de préparation des candidats et leur prise en compte, qui reste inégale, des conseils prodigués dans les précédents rapports. La légère baisse observée de la moyenne générale des candidats toutes épreuves confondues (écrites et orales), si elle ne dessine pas de tendance inquiétante à l'échelle du concours, montre tout de même nettement les difficultés d'un nombre croissant de candidats dans les épreuves de dissertation, direction de chœur et surtout d'écriture.

Rappelons ici à propos des notes attribuées aux candidats dans les différentes épreuves, que leur valeur reste relative et toujours à rapporter à une stratégie de classement, laquelle est propre à tout concours.

Les rapports des différentes épreuves qui suivent ce préambule s'attachent à la fois à pointer les forces et les faiblesses constatées par le jury dans le traitement des sujets par les candidats de la session 2017, et à guider de la meilleure façon les futurs candidats engagés dans la préparation de la session 2018. Le renouvellement substantiel de la maquette de l'agrégation interne de musique à compter de la prochaine session (<http://www.devenirenseignant.gouv.fr/cid98749/les-epreuves-de-l-agregation-interne-et-du-caerpa-section-musique.html>) sera évoqué à l'issue du bilan de chaque épreuve dans le présent rapport, parfois assorti de conseils complémentaires. Les choix qui ont motivé ce renouvellement du concours, notamment celui de l'adosser de façon plus explicite et systématique aux programmes de l'éducation musicale en vigueur et aux situations quotidiennes d'un professeur, renforce s'il était possible la pertinence des conseils donnés en préambule du rapport de la session 2015, puis reproduit dans le rapport de 2016 :

Cette préparation est en soi un défi. Mais le professeur-candidat a aussi des atouts : que ce soit en collège ou en lycée, il enseigne la musique. Dans tous les cas, son enseignement, adossé aux

programmes en vigueur, exige de sa part qu'il écoute une grande diversité de musiques pour effectuer des choix pédagogiques pertinents et organiser les progressions annuelles de ses élèves ;

- qu'il définisse des problématiques dynamiques et structurantes articulant différents répertoires et différentes activités ;

- qu'il documente les œuvres choisies afin d'en tirer pleinement parti avec les élèves ;

- qu'il analyse des partitions pour garantir la qualité d'un travail d'écoute des élèves ou pour préparer une pratique vocale ;

- qu'il arrange, transforme ou développe des répertoires pour qu'ils deviennent les supports des pratiques musicales de la classe ;

- qu'il dirige un groupe de chanteurs en classe et la chorale de l'établissement.

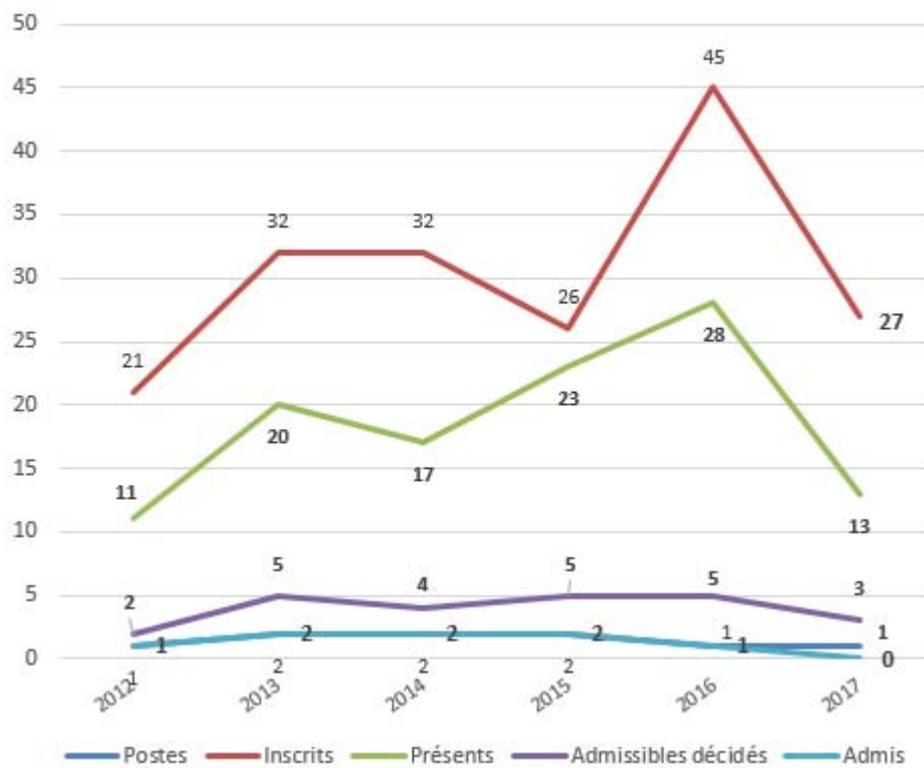
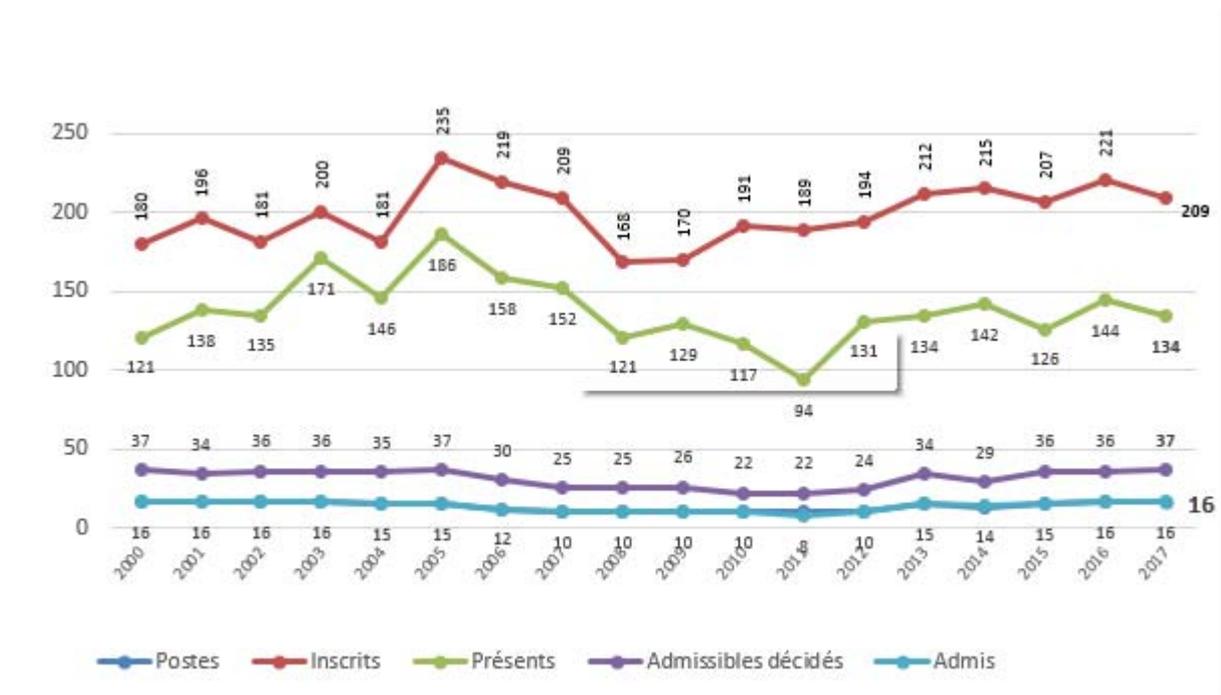
Or, le lecteur l'aura deviné, chacune de ces nécessités professionnelles, non seulement résonne avec certains attendus des épreuves du concours, mais, surtout, est une occasion de s'y préparer. C'est dans cet esprit que les rapports des différentes épreuves soulignent explicitement ce qu'il est possible d'envisager au bénéfice d'une solide préparation au fil de son activité d'enseignement. Les professeurs-candidats doivent en être convaincus : s'ils l'investissent aussi de cette façon, leur métier au quotidien pourra être un formidable outil de préparation au concours !

La préparation à mettre en œuvre pour les candidats à la prochaine session du concours devra néanmoins, ainsi que le précédent rapport le soulignait, reposer sur un travail personnel important et régulier : écoutes et lectures variées pour asseoir et compléter la culture musicale et aiguiser la réflexion ; travail régulier de la voix, perfectionnement de l'oreille et des techniques de relevé comme de déchiffrage ; examen attentif de la maquette renouvelée du concours et du programme limitatif de l'épreuve de culture musicale et artistique (en prenant connaissance des commentaires détaillés ayant suivi leur publication ainsi que des « sujets 0 » mis en ligne à la fin de l'été). Les candidats s'appuieront autant qu'il leur sera possible sur les formations préparatoires au concours disponibles dans les académies ou encore sur celle dispensée par le CNED (<http://cned.fr>). Le présent rapport ainsi que ceux l'ayant précédé sera un support et un outil essentiel, enfin, à cette préparation qui, quelle qu'en soit l'issue pour les candidats, est bien en elle-même un acte de formation.

Le rapport est organisé en quatre parties principales couvrant les quatre épreuves d'admissibilité et d'admission.

Vincent COTRO
Professeur des universités
Président du jury du concours

Tableaux statistiques concours public / concours privé



Admissibilité

Première épreuve d'admissibilité : épreuve en deux parties

➤ Première partie : commentaire de trois fragments d'œuvres enregistrées

Rappel du texte réglementaire

Première partie : commentaire de trois fragments d'œuvres enregistrées d'une durée n'excédant pas quatre minutes chacun

Durée : 2 heures

Seul le dernier des fragments peut être identifié par le sujet distribué au début de l'épreuve. Dans ce cas, le candidat dispose de brèves indications sur son auteur et sur les principales caractéristiques du langage musical utilisé.

Il est procédé pour chaque fragment à trois écoutes successives séparées par un intervalle de trois minutes. Au terme de la troisième écoute de chacun des deux premiers fragments, le candidat dispose de 20 minutes pour rédiger son commentaire. Au terme de la dernière écoute du dernier fragment, cette durée de 20 minutes est augmentée dans la limite de l'horaire global imparti à l'épreuve, permettant ainsi au candidat d'affiner son commentaire.

Le candidat peut donner à son commentaire l'orientation de son choix pour chaque fragment non identifié. En revanche, lorsque le dernier des trois fragments est identifié, le candidat doit développer son commentaire en proposant une démarche pédagogique visant la connaissance par des élèves de collège et lycée de l'extrait entendu.

Le candidat est autorisé à prendre des notes pendant l'audition.

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

Sujet de la session 2017

Vous commenterez successivement les trois extraits diffusés.

Le troisième extrait fait entendre (de façon incomplète) une pièce intitulée *Requiem* composée par Alexandre Borodine et orchestrée par Léopold Stokowski. Cette pièce est issue d'un recueil collectif pour piano à 4 mains (Alexandre Borodine, César Cui, Anatole Liadow et Nicolas Rimsky-Korsakow) édité en 1893, où chaque pièce est une variation sur un air enfantin. Accolé à une *Polka*, une *Marche funèbre* et d'autres pièces de styles très différents, ce *Requiem* n'a de sacré que les paroles chantées par le ténor puis le chœur d'hommes.

Le troisième extrait étant identifié, vous développerez votre commentaire en proposant une démarche pédagogique visant la connaissance par des élèves de collège et lycée de l'extrait entendu.

Il sera procédé pour chaque fragment à trois écoutes successives séparées par un intervalle de trois minutes. Au terme de la troisième écoute de chacun des deux premiers fragments, vous disposerez de 20 minutes pour rédiger votre commentaire. Au terme de la dernière écoute du dernier fragment, cette durée de 20 minutes sera augmentée dans la limite de l'horaire global imparti à l'épreuve, vous permettant ainsi d'affiner votre commentaire.

Les deux extraits non identifiés étaient les suivants :

1. **Georg Friedrich Haendel** (1685-1759) – *Concerto grosso en ré M HWV 323* op. 6 n°5, II. Allegro. The English Concert, dir. Trevor Pinnock. CD Archiv Produktion 1982. 2'07
2. **Dhafer Youssef** (1967) – *Fly shadow fly* (extr.), album « Diwan of Beauty and Odd » (label Okeh, 2016). 3'57

Rapport

Le jury est conscient de la difficulté de cette épreuve. En effet, dans une durée très brève, le candidat doit montrer qu'il possède d'excellentes qualités auditives, une capacité à problématiser et à argumenter un sujet relatif à chacun des morceaux entendus et une qualité de la langue irréprochable. De plus, le troisième extrait fait appel à ses compétences pédagogiques et didactiques dans le contexte des textes en vigueur concernant l'enseignement de l'éducation musicale au collège, de la musique au lycée (option facultative et enseignement de spécialité) et de l'enseignement d'exploration Arts du son. Il s'agit donc de faire valoir dans ce temps très limité à la fois ses qualités musicales, intellectuelles et pédagogiques.

La lecture approfondie des rapports des années précédentes permet de comprendre les enjeux et attendus de l'épreuve. Ainsi, des copies structurées, d'une lecture aisée, exposant des idées claires et bien enchaînées se distinguent nettement de celles dont le contenu confus témoigne d'une préparation insuffisante, d'où les écarts importants de notation.

Langage :

La maîtrise de la langue française est l'une des compétences professionnelles des enseignants mentionnée dans les référentiels de 2010 et de 2013. La langue écrite est le reflet d'une pensée en construction et témoigne du souhait d'être compris par ses lecteurs. Si beaucoup de copies font preuve d'une réelle clarté, d'autres sont pénalisées par une présentation proche d'un brouillon, par une graphie illisible, par un langage télégraphique constitué de phrases nominales ou de listes mal présentées, ou bien encore par une orthographe désastreuse doublée souvent d'incorrections sémantiques, syntaxiques ou grammaticales. Ainsi, et pour ne citer que les plus fréquentes : l'adjectif « timbral » n'existe pas, l'expression « être basé sur » est réservée au domaine militaire et gagne à être remplacée par « être fondé sur », « après que » doit être suivi du mode indicatif. Enfin, même si le contenu analytique n'est pas le seul à être pris en compte, des conventions régissent l'usage du vocabulaire spécifique utilisé en analyse musicale. Qu'est-ce qui différencie par exemple un motif d'une cellule ? A quoi correspond une phrase, un thème, une période ? Nous y reviendrons dans les conseils donnés pour réussir l'épreuve.

Les relevés musicaux doivent idéalement contenir des éléments saillants du passage musical entendu, ceux sur lesquels le candidat s'appuie pour nourrir sa problématique. Il peut s'agir de fragments mélodiques, accompagnés éventuellement de leur soutien harmonique noté ou bien chiffré, de formules rythmiques caractéristiques ou de la transformation dans le temps de ces éléments.

Les schémas et tableaux dont certaines copies sont enrichies n'ont d'intérêt que si leur lecture est facilitée par les commentaires du candidat, et s'ils synthétisent ou élargissent le propos.

Structure :

C'est la compréhension des enjeux de l'épreuve qui se traduit par une construction logique et bien structurée du texte rédigé. En ce qui concerne les deux premiers extraits, l'objectif du commentaire dans le cadre du concours de l'agrégation interne n'est pas que le candidat construise uniquement son discours en vue de reconnaître le compositeur de l'extrait, son époque ou son origine géographique. Il ne s'agit pas non plus d'un exposé d'histoire de la musique ni d'une analyse linéaire. Il s'agit, dans la même logique que celle qui structure les séquences d'enseignement au collège et au lycée, de partir d'un sujet d'étude imposé (l'extrait), de s'appuyer sur les principaux éléments de langage qui le caractérisent afin de formuler une problématique, c'est-à-dire une question ouverte sur laquelle le discours va se construire. Si différents axes d'observation argumentés et contextualisés nourrissent cette problématique et convergent vers une signature possible de l'extrait, alors l'exercice répond aux attentes du jury. Cependant, la mise en contexte est trop souvent absente des copies, le candidat focalisant son attention sur un contenu qu'il souhaite précis quant aux éléments musicaux entendus. Font souvent défaut des exemples issus du répertoire, des éléments artistiques ou historiques, ou encore des comparaisons stylistiques témoignant d'une culture générale qui se doit d'être la plus large possible.

Concernant l'extrait identifié, la problématisation induit l'organisation des situations d'apprentissage qui seront alors décrites. Les différents points évoqués fondent un commentaire de l'extrait musical

débouchant naturellement sur des propositions pédagogiques concrètes. Les champs de compétences des programmes de collège orientent ensuite naturellement ce questionnement afin de définir des situations pédagogiques porteuses. Écouter, imiter un modèle, comparer, établir des choix d'interprétation, créer, autant d'actions répertoriées ouvrant sur des mises en pratique permettant aux élèves de rendre concrets les questionnements soulevés et d'y apporter les réponses appropriées. Il est inconcevable que cette démarche d'apprentissage, pourtant centrale au collège, et que les grands champs de compétences qui l'alimentent aient été la plupart du temps absents. Remarquons également que les six anciens domaines du langage musical sont devenus complémentaires et servent principalement aux professeurs comme référence musicale. Ces anciens domaines ne sont donc plus au centre de la réflexion pédagogique menée auprès de l'élève même s'ils l'alimentent indirectement. Il s'agit pour le jury, dans cet extrait identifié, d'appréhender la qualité d'une réflexion pédagogique des candidats dans le cadre de l'exercice de leur métier. Autant dire que si les programmes de collège ou bien ceux du lycée sont absents du propos, l'évaluation en subit les conséquences.

Quelques éléments de commentaire sur les extraits de la session 2017

1^{er} extrait :

Une difficulté rencontrée a été de distinguer l'orchestration utilisée par le compositeur : deux solistes (concertino), un ripieno et une basse continue – certes peu audible. Une autre a été de déterminer la tonalité : beaucoup de candidats semblent méconnaître les pratiques « historiquement informées » et n'ont pas envisagé que le diapason utilisé par les interprètes puisse ne pas être à 440 Hz. Ceux qui ont pris le risque de démontrer que l'écriture était fuguée se sont heurtés au fait que l'extrait n'était justement pas une « fugue d'école ».

L'extrait du *Concerto grosso* de Haendel pouvait amener à s'interroger sur les apports d'une écriture ancienne et sur la disparition et la transformation de celle-ci vers un style nouveau. Cependant, les candidats qui ont choisi un angle d'analyse axé sur l'opposition baroque/classique se sont retrouvés piégés par une insuffisance et un déséquilibre certains de leur propos dans la partie « classique » à la limite de la caricature (« c'est classique parce qu'il y a des cadences » ou « parce qu'il y a des modulations »). Une autre entrée pouvait interroger les variations possibles autour de l'utilisation d'un seul matériau : imitation, superposition, caractère concertant, parcours tonal, travail de phrasés, d'articulation, d'ornementation...

2^e extrait :

L'expressivité du deuxième extrait ne pouvait être passée sous silence et apportait un sujet de fond à questionner, bien plus que l'évidence de la présence d'un métissage. Le passage vocal, évoluant tant dans son registre que dans son style, son contenu linguistique et son timbre, amenait à s'interroger sur la singularité d'un artiste qui, en prenant appui sur le jazz, les musiques traditionnelles sacrées et/ou profanes, conduit ses auditeurs à le suivre dans une improvisation ouvrant le chemin à une forme de supplication proche de la transe.

Même dans le cas d'une musique aux influences extra-européennes comme celle de Dhafer Youssef, la mélodie n'était pas le seul élément représentatif. Il n'était d'ailleurs pas forcément bienvenu de chercher à en noter les mélismes sur une portée avec des hauteurs fixes. Une approche harmonique, notamment avec la série des accords mineurs et majeurs du début (répétés trois fois) et l'arrivée d'accords de dominante sur tonique arpégés dans un tempo lent, ainsi que la métrique irrégulière introduite à la fin de l'extrait (alternance entre une mesure à 13/8 et une mesure à 12/8) constituaient les éléments de langage musical propices à un exposé clair de l'œuvre entendue.

3^e extrait :

Les éléments de présentation fournis aux candidats dans l'intitulé de l'épreuve ne pouvaient être passés sous silence. Ils identifiaient l'extrait tout en exposant un contexte d'écriture particulier propre à générer le questionnement du candidat/professeur, donc à alimenter celui de ses élèves. Le *Requiem* de Borodine issu des *Paraphrases pour piano* peut-il être considéré comme une œuvre religieuse, une variation sur un thème enfantin ? L'intervention de Stokowski met-elle en valeur plus particulièrement l'un ou l'autre de ces aspects ? Les différents questionnements soulevés par cet extrait pouvaient porter le candidat vers une mise en œuvre auprès des élèves de lycée. L'œuvre et son contexte, thématique de terminale option facultative, pouvait ouvrir par exemple à un discours pédagogique porteur.

La problématisation prenant appui comme dans les deux premiers extraits sur la description et la contextualisation d'éléments musicaux devait déboucher sur une démarche pédagogique rigoureuse envisageant des objectifs à atteindre, des compétences à développer, des situations d'apprentissage et d'évaluation et non de simples mises en activité des élèves. De même, la citation d'œuvres complémentaires originales, une ouverture vers l'histoire des arts, des activités de création utilisant le numérique étaient souhaitées. Le jury a souvent été déçu.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 131 candidats notés et non éliminés	CAER 13 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /10	7,39	6,12
Note la plus basse /10	0,59	1,19
Moyenne générale /10	3,76	3,31
Moyenne des admissibles /10	4,87	4,47
	37 admissibles	3 admissibles

Rappel des modifications apportées à compter de 2018 et conseils de préparation

Texte réglementaire	Commentaires
<p>Épreuve de commentaire. L'épreuve comporte deux parties :</p> <ul style="list-style-type: none"> – première partie : commentaire comparé de plusieurs brefs extraits enregistrés non identifiés et diffusés successivement à plusieurs reprises ; – seconde partie : commentaire d'un fragment d'œuvre enregistré et identifié, diffusé à plusieurs reprises. Le candidat en réalise un rapide commentaire, identifie en les justifiant des objectifs de formation au lycée qui peuvent être nourris par l'écoute de ce fragment et présente brièvement une ou plusieurs situations pédagogiques permettant de travailler les objectifs précédemment identifiés. <p>Pour chacune des parties, le plan de diffusion est précisé par le sujet. Durée : trois heures et trente minutes ; chacune des parties ne peut excéder deux heures dans la limite de la durée totale impartie à l'épreuve ; coefficient 3.</p>	<p>Cette nouvelle épreuve de commentaire couvre deux aspects essentiels à la pédagogie de l'enseignement musical au collège et au lycée : l'écoute comparée d'une part, l'écoute orientée vers un objectif de formation d'autre part. Ces deux perspectives organisent les deux parties de l'épreuve.</p> <p>Première partie : deux ou trois brefs extraits (enchaînés) sont diffusés à plusieurs reprises. Tirant partie d'une écoute analytique de chacun d'entre eux, le candidat rédige un commentaire mettant en évidence leurs différences et ressemblances afin de nourrir une problématique de commentaire qui lui semble pertinente à discuter. Si le commentaire comparé ne vise pas à identifier chacun des extraits, il peut néanmoins préciser les sphères géographiques, temporelles et esthétiques dont ils lui semblent relever.</p> <p>Seconde partie : c'est un seul extrait – voire dans certains cas une brève œuvre intégrale – qui est l'objet de cette seconde partie. Diffusé à plusieurs reprises, son analyse auditive permet au candidat d'en souligner les caractéristiques principales et d'identifier celle(s) qui lui semble(nt) susceptible(s) de nourrir des objectifs de formation relevant de l'enseignement de la musique au lycée. Sur cette base, il présente brièvement une ou plusieurs situations pédagogiques – sans en narrer le déroulement précis – qui permettent de travailler ces objectifs en y intégrant l'écoute de l'extrait proposé par le sujet.</p>

Il est certain qu'un entraînement régulier à l'exercice écrit de commentaire dans un temps contraint est incontournable. S'habituer à la notation d'éléments musicaux et à la construction en direct d'un discours structuré demande rigueur et répétition. Avec l'usage répandu des outils numériques qui proposent des corrections automatiques et limitent l'effort musculaire, l'écriture manuscrite désormais peu habituelle doit être pratiquée avec régularité. Les connaissances en histoire de la musique, souvent estompées, doivent être impérativement révisées et approfondies à la lecture d'ouvrages généraux de référence, sans oublier les sources d'érudition que représentent souvent les pochettes de CD. Concernant la précision du vocabulaire analytique, nous renvoyons les candidats aux

références que peuvent constituer les ouvrages de Sabine Bérard¹, de Naji Hakim et Marie-Bernadette Dufourcet², ou encore d'Anthony Girard³.

Pour autant, c'est dans leur engagement professionnel et leur pratique quotidienne que les candidats trouveront une formidable occasion de se préparer au concours et d'évoluer dans leur métier :

Ainsi, les professeurs préparant l'agrégation interne sont tous en poste depuis plusieurs années. À ce titre, ils évoluent dans le même cadre d'évaluation, cadre formalisé par le **Référentiel de compétences des métiers du professorat et de l'éducation** (J.O. du 7 juillet 2013). Ce cadre est également un outil idéal pour accompagner la préparation de chaque candidat à un concours dont les contenus s'appuient tout autant sur les connaissances culturelles, techniques et scientifiques en musique et en art que sur l'expérience professionnelle et pédagogique acquise.

De plus, un professeur en poste et qui ne bénéficie pas de congé de formation pour préparer le concours de l'agrégation interne, dispose d'un temps restreint pour se préparer. Cet entraînement ne peut donc pas se concevoir sans une articulation efficace avec les temps de présence devant les élèves. En focalisant son attention sur la précision et la richesse de ses séquences de cours, le professeur ne se prépare pas moins aux épreuves qu'il va vivre en tant que candidat à l'agrégation interne.

- *Maîtriser la langue française à des fins de communication (et/ou) dans le cadre de son enseignement*

La préparation aux épreuves d'admissibilité du concours de l'agrégation interne nécessite une maîtrise du langage écrit qui ne peut se restreindre à quelques moments d'entraînement. Dans le cadre de son métier, le professeur est amené à s'exprimer devant ses pairs, devant les élèves et devant les parents avec un langage à chaque fois adapté et précis, ceci à l'écrit comme à l'oral. Une recherche de perfectionnement menée constamment sur l'expression orale et écrite lors des différents temps relatifs à l'exercice de son métier facilite indéniablement l'aisance de communication attendue lors du concours de l'agrégation interne de musique.

Organiser ses propos est une compétence professionnelle incontournable. La construction d'un plan d'exposé à l'écrit (comme à l'oral), se travaille au jour le jour pour chacune des occasions offertes au professeur de s'exprimer devant ses élèves. Ce plan décline une problématique équilibrée, riche et ouvrant sur des réponses appropriées et musicalement argumentées. En classe comme devant sa copie, l'organisation du discours est essentielle pour le candidat à l'agrégation interne.

- *Connaître les élèves et les processus d'apprentissage*

Cette compétence entièrement pédagogique est particulièrement requise dans le cadre de l'extrait identifié et permet d'organiser ses propos sur des éléments à la fois artistiques, didactiques et pédagogiques cohérents. En éducation musicale, elle se décline sous la forme de champs de compétences que le professeur peut mobiliser auprès des élèves : imiter, comparer, repérer, identifier, créer, argumenter, critiquer, autant de verbes d'action qui induisent des mises en situation appropriées permettant d'aboutir à des résultats concrets pour les élèves et à éclairer les lecteurs de la copie sur le sens donné à l'extrait d'œuvre écouté.

- *Construire, mettre en œuvre (et animer) des situations d'enseignement et d'apprentissage prenant en compte la diversité des élèves*

Si les programmes d'enseignement sont à connaître dans leur intégralité (l'accent étant mis sur ceux du lycée), leur mise en œuvre structure le discours que le candidat propose pour l'extrait identifié. Loin d'une description linéaire d'activités proposées aux élèves, la réflexion pédagogique proposée dans l'extrait identifié doit accompagner le lecteur vers un aboutissement d'apprentissage concret en relation avec le questionnement proposé, issu d'une analyse précise de la situation d'écoute. C'est ainsi que les professeurs – candidats à l'agrégation interne concrétiseront une autre de leurs compétences : *s'engager dans une démarche individuelle et collective de développement professionnel*.

¹ Sabine Bérard, Jean-Paul Holstein (et al.), *Musique et langage vivant (volumes 1, 2 et 3)*, éditions Zurfluh, Van de Velde et Hachette selon volumes et années d'édition.

² Naji Hakim et Marie-Bernadette Dufourcet, *Anthologie musicale pour l'analyse de la forme* (Combre, 1991) et *Guide pratique d'analyse musicale* (Combre, 1991).

³ Anthony Girard, *Analyse du langage musical Vol. 1 & 2* (éditions Billaudot).

Première épreuve d'admissibilité : épreuve en deux parties

- Deuxième partie : dissertation

Rappel du texte réglementaire

Deuxième partie : dissertation

Durée : 4 heures

*Cette partie de l'épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à solliciter ses connaissances sur la musique en rapport avec l'histoire des autres arts, des idées et des civilisations.
(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)*

Programme limitatif de la session 2017

Les représentations du compositeur du XIVe siècle à la fin des années 1980

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

Sujet de la session 2017

« *Ogni dipintore dipinge se* » (« Tout peintre se peint soi-même ») dit un proverbe toscan remontant au Quattrocento italien.

Quel rôle peuvent jouer alors les représentations manifestes de l'auteur au sein même de son œuvre ? Vous discuterez cette formule en l'appliquant aux compositeurs et dans un sens plus large à la création musicale. Votre propos pourra, le cas échéant, être éclairé par quelques références issues d'autres domaines artistiques, d'autres champs culturels et esthétiques.

Rapport

Le sujet : enjeux et perspectives

Le sujet proposé était assez bref, appuyé sur une citation prenant position de manière aphoristique. Cette concision a perturbé certains candidats, dans la mesure où il y avait peu de termes à discuter. Néanmoins, alors que le sujet de l'an dernier prenait le programme limitatif à contrepied, celui de cette année offrait aux candidats des possibilités d'ouvertures très importantes.

Un tel sujet supposait que le candidat ose contrer ce qu'affirme le proverbe toscan. Il exigeait aussi de se pencher sur sa dimension réflexive (« se » peindre, « se » représenter) en s'interrogeant sur les diverses orientations que les compositeurs peuvent lui donner. Il imposait enfin que le candidat problématiser, sans lui donner beaucoup d'éléments pour le faire : cette liberté était dangereuse pour un candidat qui n'avait pas vraiment assimilé le thème proposé cette année à sa réflexion.

Ce sujet nécessitait de renoncer à toute une partie de la question posée par le programme limitatif : les termes du sujet portaient en effet sur la représentation de soi et non pas de l'autre, sur l'autoportrait et non le portrait, sans oublier la question du style personnel.

Le traitement du sujet appelait non seulement une grande maîtrise du corpus musical, une solide culture artistique et générale mais aussi une capacité d'approche synthétique et raisonnée. Des ouvertures vers les autres arts pouvaient s'avérer judicieuses mais il était nécessaire d'élaborer des problématiques ciblées et parfois circonscrites à un corpus thématique déterminé avec précision et devenant, de fait, le domaine de la discussion. Une telle approche réfléchie et raisonnée permettait d'éviter des digressions et autres gloses s'empilant sous la forme d'un catalogage aucunement innervé par une quelconque discussion.

Approches et traitements du sujet

Le piège tendu par ce sujet était en effet de se satisfaire d'un état des lieux des différentes formes de manifestations du compositeur dans son œuvre sans les problématiser ni les questionner.

Le sujet demandait de démontrer la présence mais surtout le rôle des représentations manifestes du compositeur au sein de ses œuvres. Pour cela, de simples exemples musicaux juxtaposés (ou même organisés de manière thématique) ne suffisaient pas. Une discussion étayée par des arguments musicologiques permettait de mettre en évidence les différentes facettes du sujet.

Le proverbe toscan offrait divers degrés possibles de lecture, de compréhension voire d'interprétation. Reprenons-en les différents termes :

- « Tout peintre » : pourquoi cette approche générale et catégorique ? Peut-on la nuancer, l'affirmer ou l'infirmer ? Il fallait ainsi interroger le « tout ».

- « se peint » : comment comprendre ce verbe pronominal, qui signifie tout d'abord « être apparent sur et dans quelque chose (visage, traits) et s'y manifester » ? Peut-on l'élargir aux traits psychologiques d'un sujet ainsi qu'à l'expression de ses émotions ?

- « soi-même » : l'effet du verbe pronominal est amplifié par cette expression. « Soi-même » n'est pas « lui-même » (la question ne se confond pas avec celle de l'autoportrait). Le pronom réfléchi « soi » possède une dimension psychologique qui englobe l'être dans son entité, qui fait référence aux sentiments et aux pulsions de l'ensemble de la personnalité.

- On ne pouvait pas ne pas tenir compte de la date du proverbe : l'art et les artistes n'ont ni le même statut, ni la même importance au XV^e qu'au XIX^e siècle par exemple. Il fallait donc contextualiser le propos.

La difficulté résidait ensuite à adapter cette citation au domaine musical : en quoi le compositeur peut-il être un peintre du son ?

- « Se peindre » dans le domaine musical : de quelles manières ? Quels rôles socio-culturels et artistiques peuvent induire ces manifestations ? Chaque cas devait être abordé en contextualisant esthétiquement, historiquement et sociologiquement le compositeur et son œuvre.

- « Soi-même » : quels enjeux pour le compositeur ? Evoquer succinctement des aspects de la personnalité de certains compositeurs pouvait fournir des éléments judicieux pour mener le débat, sans toutefois sombrer dans une dimension ontologique.

Le sujet permettait dès lors de nombreuses orientations très différentes. Certains candidats ont focalisé leur propos sur l'histoire de la signature sonore. Pourquoi pas, à condition que cela soit bien rapporté au sujet. D'autres se sont demandé comment les représentations manifestes d'un musicien permettent la peinture de soi-même. Quelles ont pu être les possibilités d'autoreprésentation en musique ? Au-delà, toute œuvre musicale ne peut-elle être considérée comme un portrait de son auteur ?

De nombreux candidats ont justement fait remarquer qu'il existe des traits stylistiques qui agissent aussi puissamment que peut le faire une signature : la preuve étant que l'on peut les pasticher. Cela permettait d'affiner la question des « marques explicites » d'un compositeur dans son œuvre : il n'est pas nécessaire d'avoir des marques pour signer. C'était ouvrir sur la question du style, ou de la manière d'écrire, sorte de carte d'identité de l'auteur. Là encore, cette notion de *style personnel* est datée, et relativement récente dans l'histoire de la musique. Jusqu'où, comment et par qui le style est-il repérable ? Dans cette direction, il fallait toutefois faire attention à ne pas glisser vers le hors-sujet.

Certains candidats ont ouvert sur la question de la personnalité d'un auteur : est-elle liée à son époque ?

D'autres ont abordé le problème à l'envers : ce proverbe exclut la possibilité, pour un compositeur, de ne pas se représenter. La création artistique serait donc forcément une émanation de l'artiste et une image parcellaire de lui-même. Plusieurs candidats ont fait remarquer que beaucoup d'artistes du XV^e siècle n'ont pas réalisé d'autoportrait. Le proverbe pouvait alors être compris comme l'affirmation : « tout peintre se retrouve dans ses œuvres, dans leur ensemble ». Si ce sont les œuvres qui font le peintre, et non l'inverse, la question pouvait être posée de ce qui détermine et délimite, en musique, la notion de compositeur. La question du statut de ce dernier devait évidemment être travaillée : revendiquer de s'inscrire dans une lignée de maîtres s'oppose à l'idée de vouloir être reconnu

individuellement. En cela, le positionnement et la perception des artistes a évolué au cours des siècles : ils ne pouvaient être considérés de manière univoque ni pérenne.

Le problème des « marques explicites » a plusieurs fois été judicieusement discuté : la question de la citation et de l'autocitation était délicate : jusqu'où est-elle repérable ? Quel est son sens à l'intérieur du discours musical ? Réciproquement, la question du public qui perçoit ou non ces marques plus ou moins explicites a donné lieu à quelques développements intéressants.

Enfin, on pouvait aussi interroger la notion de signature : toute œuvre tend à être une représentation de soi à partir du moment où elle est signée. Peut-on signer une œuvre qui ne contiendrait pas une représentation explicite de son auteur, soit par un jeu d'autocitation, soit par des marqueurs stylistiques ? Evidemment, ce questionnement n'a pas la même portée selon l'époque considérée. Certains ont discuté l'idée très moderne de l'Œuvre comme suicide de l'auteur, comme représentation artistique de la mort de l'auteur (Berio, Stravinsky et *Apollon musagète*...), ou bien la revendication d'un positionnement révolutionnaire de l'auteur. Lorsque l'œuvre s'inscrit dans une dynamique d'avant-garde, alors celle-ci, valant comme manifeste, est forcément signée en tant que représentation hypertrophiée de l'auteur. Non sans ambiguïté toutefois, puisqu'elle cherche dans le même temps à s'effacer par rapport à ce qu'elle souhaite promouvoir.

Difficultés et erreurs relevées

Le rapport de jury de 2015 développait de façon détaillée les règles et la méthodologie de la dissertation. Si les bons candidats ont su en tirer parti, il en reste encore trop qui ne maîtrisent pas la technique de cet exercice. Nous n'insisterons que sur quelques points :

- *La problématisation* : Un effort a été fourni par la majeure partie des candidats dans la recherche d'une problématique. Cependant, un travail reste à accomplir concernant la viabilité des problématiques proposées, surtout si celles-ci peuvent être tranchées par une réponse affirmative ou négative. Il a été difficile pour beaucoup de construire une pensée problématisée, une pensée en développement. Quelles *notions* sont travaillées dans la copie ? La problématique doit être énoncée clairement dans l'introduction. « Nous prenons ces mots comme un postulat » dit une copie. Il est difficile, à partir de là, d'argumenter ou de développer. La question doit être : que dit ce proverbe, pourquoi, et peut-on l'accepter ?

Bon nombre de candidats ont tenté de réécrire le sujet : non pas « se peindre soi-même » mais *vouloir* se peindre soi-même. Certaines copies ont décidé, de façon plus ou moins arbitraire, que le sujet renvoyait à Hanslick ou à Stravinsky sur l'impossibilité de la musique à exprimer quoi que ce soit. Avant de construire le plan de leur dissertation, les candidats ne doivent pas oublier d'analyser précisément les termes du sujet. Si plusieurs questions, on l'a vu, découlent de cette analyse, une seule problématique générale suffit. Inutile d'en proposer davantage, au risque d'une discussion absconse.

- *Le plan* : De nombreux candidats ont voulu aborder le plan sous la forme d'un questionnaire, mais la multiplicité des questions brouille souvent l'annonce des lignes de force du développement. On constate parfois une tendance à énumérer les manières d'aborder la question, sans vraiment problématiser. Il faut veiller à un enchaînement logique des idées et des différentes parties entre elles afin d'éviter un effet de *patchwork*.

- *Le développement* : prendre garde d'éviter une juxtaposition des exemples sans en tirer des notions transverses. Rappelons qu'un exemple ne vaut que par l'analyse qu'on en donne. Il faut résister à la tentation de l'exhaustivité et à déployer un catalogue personnel de références. Quant aux exemples musicaux, sur portée, les candidats doivent choisir des exemples *utiles*, qui alimentent vraiment la copie, veiller à leur exactitude (mieux vaut se passer d'exemples que d'en proposer de fautifs ou très approximatifs) et surtout penser à y renvoyer précisément dans le corps de la dissertation. Toujours à propos des exemples, signalons les très (trop) nombreuses erreurs dans l'énoncé des titres des œuvres et de leurs auteurs.

- *La culture musicale* : Le jury constate encore trop souvent des lacunes concernant les connaissances pré-requises en histoire de la musique. Avant de se jeter à corps perdu dans un programme limitatif quel qu'il soit, il importe de se replonger sérieusement et impérativement dans l'étude de l'histoire de la musique : cela évitera bien des déboires. La musique ancienne notamment souffre généralement d'une méconnaissance coupable, parfois comprise au travers de quelques grands raccourcis historiques (« l'Ars Antiqua faisant place à l'Ars Nova, Europe se voit envahir de créations musicales, notamment dans l'art du motet », Guillaume de Machaut est le premier

compositeur à signer son œuvre, etc.). Le répertoire ancien est souvent abordé par le prisme d'une approche esthétique à partir de postulats issus du XIX^e siècle et donc peu pertinente. Il importe de distinguer selon les époques. Lorsque BACH utilise B A C H, il ne s'agit pas tant de la représentation de l'intime que de son rapport à Dieu : sa démarche se distingue de celle d'un Chostakovitch pour affirmer l'individu dans un régime totalitaire. Toujours pour les musiques des XVII^e et XVIII^e siècles, les aspects rhétoriques de ce répertoire semblent inconnus de certains candidats, alors que d'autres assimilent les nombreux réemplois d'une œuvre à l'autre chez Bach ou Haendel à des représentations de soi, ce qui engendre des contresens et erreurs d'interprétation peu acceptables, eu égard aux exigences d'une agrégation. Un candidat est allé jusqu'à prendre pour réalité l'anecdote de la « signature sonore » de Bach réinventée par Castil-Blaze, qui décrit le musicien improvisant à l'orgue de la cathédrale de Dresde et se faisant reconnaître grâce au sujet d'une fugue fondée sur les quatre notes de son nom.

Bon nombre de copies accumulent les naïvetés sur la manière dont une musique « signifie ». Il faut poser la question de l'autobiographie en musique, plutôt que prétendre hâtivement que Liszt « raconte » ses voyages et peint ses souvenirs dans les *Années de Pèlerinage*. Il est un peu rapide d'envisager l'« espièglerie » de la musique de Mozart comme la « représentation manifeste d'un musicien à la fois virevoltant et débordant de génie ». Réduire l'œuvre à son programme révèle un problème de méthode, même s'il s'agit de la *Sinfonia domestica* de Strauss ou de la *Symphonie fantastique* de Berlioz. Certains candidats en sont alors venus à trouver « vulgaire » de se représenter en musique. De fait, plusieurs copies ont ainsi un peu naïvement rapporté le sujet à un autre proverbe : « on n'est jamais mieux servi que par soi-même ». Il serait bon d'éviter des naïvetés telles que : « DESCH reflète très bien sa personnalité torturée et dépressive ». Comprendre la gématrie comme l'élaboration d'un sens « objectif » parce qu'il y aurait un *lien* entre les notes et les lettres, ou inversement avec les nombres, laisse perplexe. La gématrie ne doit pas être la bouée de sauvetage qui permettrait de faire signifier le son. Elle n'est jamais un « contenu » de la musique.

La quantité de clichés qui circulent sur le christianisme est inquiétante : « il était inconcevable de signer une œuvre sacrée de son nom », « c'est une œuvre religieuse donc impersonnelle », « dès lors que le compositeur est sorti de son rôle de compositeur de musique sacrée, la conscience du compositeur en tant que tel est apparue », etc. Quant à l'« indépendance » d'un compositeur, il faut mettre fin aux clichés selon lesquels un compositeur qui « sort de la sphère de l'Église » est « véritablement indépendant ». Les grandes généralités sur l'artiste et la liberté au XVIII^e siècle doivent être revues.

Enfin, d'une copie à l'autre, on constate la récurrence d'exemples musicaux extraits du cours du CNED et du numéro d'*Analyse musicale* consacré au programme limitatif de l'agrégation. Les publications liées à ce programme sont peu nombreuses, le jury ne s'étonne donc pas de retrouver certains arguments suggérés par leur lecture dans les copies. On pourra cependant regretter le recours *exclusif*, dans de nombreuses copies, aux exemples musicaux traités par ces deux ouvrages pédagogiques : on est en droit d'espérer une culture musicale plus variée de la part d'enseignants pratiquant la musique au quotidien.

- *La langue* : On ne saurait trop insister sur la nécessité d'une parfaite maîtrise de la langue française. Pour la première fois, un nombre non négligeable de copies faisaient preuve d'une orthographe et d'une syntaxe assez approximatives : rappelons l'importance d'une syntaxe construite, claire et fluide, d'un choix précis du vocabulaire et d'un respect des règles grammaticales et de conjugaison. Quant à la terminologie musicale, il est évidemment attendu de savoir l'employer parfaitement à-propos. Une simple relecture en fin d'épreuve permet souvent de corriger bien des coquilles, et de ne pas laisser subsister quelques énormités dont on espère qu'elles ne sont dues qu'à de l'inattention (les *Apothéoses* de... Rameau, « Je pense, donc je suis » de... Socrate, *Donnés l'assaut à la forteresse* de... Machaut).

En dépit de ces obstacles, il est ressorti plusieurs belles copies. A partir de ce sujet assez vaste, de très bons candidats ont su proposer une réflexion personnelle, fondée sur des références artistiques bien choisies, en développant une argumentation bien articulée. Ils ont témoigné d'une écoute fine des œuvres musicales, ancrées dans un contexte historique et esthétique bien compris. Pour le plus grand plaisir des correcteurs.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 131 candidats notés et non éliminés	CAER 13 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /10	8,01	5,68
Note la plus basse /10	0,57	0,92
Moyenne générale /10	3,44	3,03
Moyenne des admissibles /10	4,81	5,36
	37 admissibles	3 admissibles

Rappel des modifications apportées à compter de 2018 et conseils de préparation

Texte réglementaire	Commentaires
<p>Epreuve de culture musicale et artistique. Cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à mobiliser ses connaissances sur la musique, les arts, les idées et les sociétés et à les mettre en lien avec les problématiques qui structurent l'enseignement de la musique au lycée. Un programme limitatif est publié sur le site internet du ministère de l'éducation nationale. Il précise un champ de questionnement étudié à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents. Le sujet engage le candidat à formaliser sa réflexion en croisant la question au programme du concours avec une ou plusieurs problématiques qui structurent les enseignements musicaux au lycée et qui sont précisées par le sujet. Il est également invité à s'appuyer sur d'autres références musicales et artistiques pour nourrir et illustrer sa réflexion. Durée : six heures : coefficient 3.</p>	<p>D'une durée de 6 heures, cette épreuve s'appuie sur un programme limitatif commun aux agrégations externe et interne – section musique mais suppose également une connaissance approfondie des problématiques et champs de questionnement qui structurent l'enseignement de la musique au lycée : http://eduscol.education.fr/education-musicale/enseigner/programmes-et-accompagnement/programmes/le-lycee-general-et-technologique.html NB : les programmes de la série technique de la musique et de la danse (TMD) ne sont pas des références pour cette épreuve.</p> <p>Le sujet précise une ou plusieurs des problématiques des programmes qui, associées au programme limitatif, doivent permettre au candidat de structurer son propos en réponse à la question posée par le sujet.</p>

Sous l'intitulé d'Épreuve de culture musicale et artistique, c'est bien l'ensemble des compétences mises en œuvre dans l'épreuve de dissertation qui seront évaluées, moyennant le « croisement » de la question au programme avec « une ou plusieurs problématiques qui structurent les enseignements musicaux au lycée et qui sont précisées par le sujet ». Outre que les candidat(e)s devront pouvoir témoigner de leur connaissance et de leur maîtrise des programmes de ces enseignements, ils conserveront toute liberté dans la construction de leur réflexion et de leur plan et ne seront pas tenus, par exemple, d'organiser leur propos en deux parties distinctes (une réflexion de fond suivie d'une partie distincte qui la relierait aux enseignements musicaux au lycée, par exemple). Il va sans dire que tous les conseils prodigués plus haut par le jury de la session 2017 gagneront à être lus attentivement, et suivis autant que possible par les futur(e)s candidat(e)s.

Deuxième épreuve d'admissibilité : écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ seize mesures.

Rappel du texte réglementaire

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

Durée de l'épreuve : 6 heures

Coefficient 1

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

Le diapason mécanique est autorisé.

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

Programme limitatif de la session 2017

Pièce dans le style des sonates en trio de Carl Philipp Emanuel Bach (nouveau sujet)

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

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

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

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

Sujet de la session 2017

Vous réaliserez pour un ensemble à quatre voix (superius, contratenor, tenor, bassus) la partie de superius présentée par le sujet.

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

(Cf. ci-dessous)

SONGE

texte de Philippe Desportes (1546-1606)

Cel - le que j'ai - me tant las - se d'es - tre cru - el - le, Est ve - nue en son -

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains the first line of the melody with lyrics underneath. The second, third, and fourth staves are empty, representing the accompaniment for the right hand (treble clef), left hand (treble clef), and bass clef (bass clef) respectively.

4
geant Est ve - nue la nuit me con - so - ler: Ses yeux es -

The second system of the musical score starts at measure 4. It consists of four staves. The top staff continues the vocal line with lyrics. The second, third, and fourth staves are empty, representing the accompaniment for the right hand, left hand, and bass clef respectively.

7
toient ri - ans Ses yeux es - toient ri - ans, doux es - toit

The third system of the musical score starts at measure 7. It consists of four staves. The top staff continues the vocal line with lyrics. The second, third, and fourth staves are empty, representing the accompaniment for the right hand, left hand, and bass clef respectively.

Rapport

Pour cette dernière année où l'épreuve d'écriture était consacrée à un travail autour de deux styles travaillés durant l'année (voir plus loin), c'est de nouveau sur un texte vocal dans l'esprit de la Renaissance française que les candidats ont été invités à montrer leurs qualités.

Malgré cette récurrence qui aurait pu (dû) aider les candidats, le jury n'a malheureusement pas remarqué d'évolution vraiment notable dans la prise en compte du sujet, même si certains ont pu tirer leur épingle du jeu avec une certaine élégance, ainsi qu'avec des connaissances sur les schémas cadentiels les plus courants. Néanmoins, les correcteurs ont regretté un nombre trop important de problèmes d'écoute, de connaissances, d'écriture qui vont être évoqués, pour les principaux, ci-dessous.

Auparavant, on demandera aux candidats de se reporter au compte-rendu extrêmement riche figurant dans le rapport de la session 2016 à propos du style Renaissance. On se contentera donc ici de mettre l'accent sur les particularités propres au sujet de l'année 2017.

Les deux problèmes les plus fréquents dans les copies de cette année concernent, d'une part l'écriture polyphonique et les rencontres verticales doublement inadéquates (stylistiquement et esthétiquement).

Écriture polyphonique du chœur, style

Les réalisations montrent dans l'ensemble un déséquilibre entre vertical et horizontal. Trop de copies présentent une écriture verticale « note à note » systématique et laborieuse, tentant d'éviter les habituelles « fautes », quintes et octaves parallèles... sans y parvenir toujours, et surtout en oubliant la musique dans son aspect horizontal (conduite mélodique des voix évoquée ci-dessus).

Dans ce style particulier, une écriture négligeant ce travail d'imitations et de contrepoint est très préjudiciable. Le texte appelait de façon évidente quelques tentatives : fin mes.10, et 11, 12, 13 ... Le début pouvait s'y prêter aussi, comme le montre la proposition de réalisation. Si on décidait de ne pas traiter le début en imitation, il était indispensable de faire vivre les blanches des mesures 4 et/ou 6 et/ou 7. Que d'arrêts systématiques à ces endroits, très maladroits et empêchant toute clarté musicale !

Rencontres verticales.

Plus encore que l'an passé, le jury a été choqué par le nombre déraisonnable d'accords n'ayant aucune raison d'être dans ce style, au premier rang desquels la quinte diminuée, non seulement impossible au XVI^e siècle, mais encore très douteuse musicalement. Cette profusion montrait, de plus, une méconnaissance totale de l'utilisation des modes, et un manque d'écoute intérieure, qui est un défaut récurrent.

D'un nombre plus modéré cette année, mais toujours aussi fautives, on notera les septièmes, qu'elles soient « de dominante » ou « d'espèce » (dont la dénomination et l'emploi sont anachroniques puisque ces « accords » sont impossibles à concevoir à l'époque).

Cadences.

Si certains candidats ont montré une véritable connaissance des principales cadences, et un certain goût pour les écrire, on est resté frustré devant un trop grand nombre d'enchaînements plus ou moins hasardeux aux moments-clés du discours.

Écriture des voix, prosodie

Encore trop de copies montrent une connaissance nettement insuffisante des capacités d'un chœur mixte (sans même parler des limitations propres à la Renaissance) : combien de basses allant gaillardement au *mi* grave ou au *mi* bémol ? Quelques ténors ont été écrits de façon absolument fantaisiste et irréalisable ; les copies concernées ont été, évidemment, lourdement sanctionnées.

Le jury n'a pas eu à déplorer de nombreux problèmes liés à la prosodie, ce qui est assez logique puisque 80 à 90 % des réalisations étaient homorythmiques ! Néanmoins, ce point est à saluer.

Autres points

Assez rares cette année ont été les « blancs », autrement dit les passages non réalisés. On rappellera aux candidats que, à chaque fois qu'une mesure n'est pas écrite, le jury est contraint d'imaginer que le candidat aurait pu y faire les pires erreurs, par souci de justice vis-à-vis des candidats qui réalisent tout. Ce n'est donc pas une attitude recommandée.

Indépendamment des modifications apportées à l'épreuve à compter de 2018, les correcteurs tiennent à insister sur certains points qui restent importants :

- Passez du temps à analyser et chanter intérieurement le texte imposé : l'écoute intérieure et une analyse de tous les paramètres seront tout aussi importantes dans la future épreuve d'arrangement que dans une épreuve plus classique d'écriture

- Pratiquez, lisez et écoutez beaucoup de musiques, comprenez-en les mécanismes, faites constamment le lien entre vos pratiques pédagogiques et les connaissances que vous devez continuer à acquérir. Ecrivez souvent de la musique et arrangez-en un maximum. C'est grâce à cette attitude toujours en recherche que vous atteindrez vos objectifs.

Vous trouverez ci-dessous une proposition de réalisation qui ne saurait en aucun cas épuiser la variété des choix qui se présentaient aux candidats, puisque, comme l'indiquait le précédent rapport, « c'est l'une des richesses du contrepoint que d'offrir des possibilités de renouvellement presque sans limites. »

System 1: Four staves of music in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff (treble clef) contains the melody. The second staff (treble clef) has a whole rest in the first measure, followed by a melodic line. The third staff (treble clef, 8va) has a whole rest in the first two measures, then a melodic line. The fourth staff (bass clef) has whole rests throughout.

System 2: Four staves of music in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff (treble clef) continues the melody. The second staff (treble clef) continues with a melodic line. The third staff (treble clef, 8va) continues with a melodic line. The fourth staff (bass clef) continues with a melodic line.

System 3: Four staves of music in 4/4 time, key of B-flat major. The first staff (treble clef) continues the melody. The second staff (treble clef) continues with a melodic line. The third staff (treble clef, 8va) continues with a melodic line. The fourth staff (bass clef) continues with a melodic line.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 131 candidats notés et non éliminés	CAER 13 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	18,18	12,57
Note la plus basse /20	0,69	0,1
Moyenne générale /20	7,19	6,29
Moyenne des admissibles /20	10,30	10,63
	37 admissibles	3 admissibles

Rappel des modifications apportées à compter de 2018 et conseils de préparation

Texte réglementaire	Commentaires
<p>Épreuve d'arrangement. La partition d'une pièce vocale est distribuée avec le sujet. Elle est le support de la construction d'un projet musical dans une classe de lycée. Le sujet précise les ressources disponibles dans la classe concernée par ce projet musical. Le candidat réalise un arrangement vocal et instrumental de la partition proposée par le sujet. Il tire parti des ressources instrumentales disponibles dans la classe en veillant à privilégier une écriture rendant possible l'interprétation de la pièce par les élèves ; il veille par ailleurs à arranger la partition pour permettre :</p> <ul style="list-style-type: none"> - à tous les élèves de développer leurs compétences à chanter en polyphonie ; - aux élèves non instrumentistes de tenir une partie harmonique ou rythmique sur tout ou partie de l'arrangement. <p>Le candidat rédige une brève note d'intention précisant notamment :</p> <ul style="list-style-type: none"> - les choix artistiques sur lesquels repose l'arrangement effectué ; - les difficultés techniques des parties vocales et instrumentales qui nécessiteront un travail pédagogique particulier. <p>L'arrangement est réalisé sur la partition préparée jointe au sujet. Durée : quatre heures et trente minutes ; coefficient 3.</p>	<p>Cette nouvelle épreuve se substitue à l'épreuve d'écriture qui existait antérieurement. Elle permet de prendre en compte et d'évaluer des compétences professionnelles avérées adossées à des techniques d'écriture maîtrisées. Elle permet en outre d'évaluer la capacité du candidat à proposer un projet artistique cohérent au travers duquel il donnera une responsabilité musicale à tous les élèves d'un groupe de lycéens, qu'ils soient techniquement solides ou fragiles.</p> <p>En conséquence, il ne s'agit pas d'une épreuve d'instrumentation ou d'orchestration mais bien de réaliser un arrangement satisfaisant aux exigences précédemment posées.</p> <p>Le sujet propose la partition d'une pièce vocale avec un accompagnement harmonique présenté au piano. Il précise également les ressources instrumentales mobilisables qui ne peuvent excéder 7 instruments dont un ou plusieurs instruments rythmiques et un ou plusieurs instruments polyphoniques.</p> <p>Les instruments proposés par le sujet relèvent systématiquement de ceux les plus communément pratiqués par les élèves de lycée (et de collège).</p> <p>La partie vocale du sujet peut :</p> <ul style="list-style-type: none"> - être en langue française ou bien en anglais, allemand, italien ; - porter une vocalise sur une ou plusieurs syllabes ; - être donnée « à scatter ». <p>Destiné à être interprété par un groupe de lycéens aux compétences instrumentales hétérogènes, l'arrangement doit veiller à pouvoir tous les mobiliser :</p> <ul style="list-style-type: none"> - en prévoyant une seconde partie vocale permettant aux élèves de chanter en polyphonie ; - en permettant aux élèves non instrumentistes de tenir une partie harmonique ou rythmique aisément maîtrisable exploitant l'instrumentarium proposé.

La note d'intention rédigée ne peut dépasser une page. Elle permet au candidat d'exposer les choix de diverses natures qui président à son arrangement :

- Choix artistique, style de référence, figures techniques ou conventions d'interprétation particulières, etc.
- Difficultés techniques qui nécessiteront une attention spécifique pour la réalisation.

Avant d'apprécier la technicité de l'arrangement, le jury sera particulièrement attentif à sa qualité musicale, à la façon dont il « sonne » quelle que soit la simplicité de l'écriture.

Bilan statistique de l'admissibilité

➤ Concours public

Nombre de candidats inscrits : 205

Nombre de candidats non éliminés : 131 Soit: 64 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 37 Soit: 28 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 21.6 (soit une moyenne de : 7.2/20)

Moyenne des candidats admissibles : 29.67 (soit une moyenne de : 9.89/20)

Rappel

Nombre de postes : 16

Barre d'admissibilité : 26.47 (soit un total de : 8.82/20)

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

➤ Concours privé

Nombre de candidats inscrits : 25

Nombre de candidats non éliminés : 13 Soit: 52 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 3 Soit: 23 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 19.01 (soit une moyenne de : 6.34/20)

Moyenne des candidats admissibles : 30.29 (soit une moyenne de : 10.1/20)

Rappel

Nombre de postes : 1

Barre d'admissibilité : 28.7 (soit un total de : 9.57/20)

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

Admission

Première épreuve d'admission : leçon devant un jury

Rappel du texte réglementaire

- *Durée de la préparation : 6 heures*

- *Durée de l'épreuve : 50 minutes (exposé : 30 minutes ; entretien : 20 minutes)*

- *Coefficient 2*

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

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

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

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

Rapport

L'épreuve de la leçon devant le jury est à la fois celle qui est la plus proche du métier d'enseignant et de ses situations pratiques tout en reposant sur des aspects formels spécifiques à la situation. Elle peut se révéler « discriminante » dans le sens où elle permet de mettre en lumière les connaissances culturelles et artistiques du candidat, ses capacités réflexives, organisationnelles et musicales (exemples musicaux proposés à la voix ou au piano), tant durant le temps d'exposé que celui de l'entretien avec le jury.

Forts de la lecture des rapports précédents que l'on ne saurait que recommander, bon nombre de candidats se sont bien préparés et font montre d'un souci de construction et de maîtrise des contraintes temporelles imposées. Rappelons aux futurs candidats que s'approprier le modèle temporel fixé par la maquette officielle est essentiel : organisation du temps de préparation, organisation dans le temps face au jury. Il convient donc de s'habituer et se préparer en amont de l'épreuve à cet exercice qui est assez éloigné des pratiques régulières d'un professeur ; cette épreuve ne mobilisant pas le même type de concentration et d'attention que celles qui sont sollicitées en classe face à des élèves de collège ou de lycée.

Les candidats ont généralement bien compris la nécessité de concevoir la leçon autour d'une problématique. Soulignons ici – en écho au rapport sur la dissertation – qu'une problématique n'est ni un questionnement fermé ni une liste d'arguments indépendants les uns des autres. Une problématique pose un axe d'investigation et de questionnement qui doit être ouvert et qui n'attend pas forcément de réponse définitive et absolue (ainsi : « L'invention artistique peut-elle naître d'une idée préexistante ? »). Bien au contraire, la problématique attend des réponses contradictoires, qu'il convient d'exposer clairement à chaque fois qu'elles apparaissent, mais dans un langage nuancé révélant une réflexion en construction. On évitera les problématiques préconçues qui semblent souvent plaquées et qui desservent finalement la conduite de l'exposé, telles que « le métissage », « temps, forme, mouvement », ou des sujets spécieux comme « l'inassouvi dans la musique »...

Forme des prestations

Après avoir introduit la problématique, rappelons l'importance de présenter un plan auquel il faut ensuite se tenir. Un nombre non négligeable de candidats ont construit leur leçon en présentant les documents les uns après les autres, avec, éventuellement, une question transversale annoncée en introduction et reprise avec plus ou moins de conviction en conclusion. Préférer une leçon opérant un aller-retour entre les documents qui sont interrogés successivement sous divers angles, de sorte que le parcours entier remplisse deux exigences complémentaires : éclairer les œuvres l'une par l'autre dans leurs différences,

et enrichir le questionnement transversal qui porte toujours, quelle que soit l'entrée, sur la musique, son identité, ses modes d'action, de partage et de mise en œuvre.

Cette exigence ne relève pas d'un impératif formel et extérieur. Une réflexion problématisée et comparatiste constitue la seule manière de développer réellement une réflexion sur les concepts utilisés. Elle sert à les travailler, à mieux les comprendre, à les infléchir éventuellement si telle ou telle œuvre en montre un aspect partiel ou inadéquat. À l'inverse, si l'on se contente d'aborder les documents les uns après les autres, on ne traite pas la question qui demeure à l'état de thème ou de lien plus ou moins vague reliant les œuvres entre elles ; l'exposé demeurant superficiel, quelle que soit la qualité d'analyse des documents. Hélas, les candidats donnent trop souvent l'impression de papillonner sur les différents documents sans approfondir la réponse que les éléments qu'ils observent pourraient apporter à la problématique annoncée.

On peut s'étonner de cette mauvaise assimilation d'une approche conceptuelle puisque désormais, toutes les séquences de cours dispensées en collège ou en lycée doivent être adossées à une problématique. Il convient donc de se référer aux documents d'accompagnement des programmes d'éducation musicale du cycle 4 et notamment à celui concernant la problématique.

<http://eduscol.education.fr/cid109434/ressources-em-c4-organiser-enseignement.html>

Entre une problématique trop fermée et un questionnement balayant l'ensemble des styles musicaux, le curseur est difficile à trouver. Il est donc conseillé aux candidats de saisir toutes les occasions de travaux sur la musique, dans le cadre des cours dispensés ou d'une façon plus personnelle, pour réfléchir au sens des musiques abordées et aux liens qu'elles entretiennent afin d'en comprendre l'importance dans les diverses sociétés et époques.

Utilisation des documents

Rappelons qu'en amont, on ne peut pas faire l'économie d'une présentation synthétique des documents sans pour autant dévoiler les points précis qui seront abordés sous la forme d'arguments. Les sujets rassemblent des documents qui pourront répondre à plusieurs problématiques possibles et il n'est pas attendu par le jury que le candidat réponde exactement à celle imaginée par le concepteur du sujet.

Il lui est demandé d'être en capacité d'extraire, de sélectionner, de hiérarchiser au sein de ce corpus les éléments qui viendront nourrir la problématique choisie. Il est donc conseillé de réaliser en amont un travail préparatoire pouvant faire émerger plusieurs pistes possibles et de savoir mettre en évidence au sein des extraits les caractéristiques à retenir. Si des candidats maîtrisent bien le repérage des extraits au moyen d'Audacity, il est conseillé à ceux qui sont moins familiers de son utilisation de ne pas négliger cet aspect technique de la préparation qui confère à l'ensemble à la fois aisance et précision. On peut attendre, aujourd'hui, d'un professeur d'Éducation musicale qu'il sache gérer avec aisance dans la forme et dans le contenu les ressources numériques mises à sa disposition : informations présentes sur le diaporama, découpage des extraits avec des fondus d'entrée et de sortie. Cet aspect ne constitue pas, toutefois, le domaine le moins bien maîtrisé des candidats.

Si les candidats se sont généralement penchés avec précision sur la plupart des documents, il arrive que ne soit retenus que des éléments anecdotiques, laissant de côté ce qui participait d'une compréhension essentielle de l'extrait. L'entraînement à l'analyse de documents écrits ou oraux, partitions ou enregistrements, doit bénéficier à cette compréhension. Un exposé de qualité se construit sur la mise en relation de tous les documents proposés même si chacun n'est pas forcément soumis au même degré d'approfondissement. Rappelons que l'analyse linéaire de chaque document est à proscrire.

Le candidat doit réfléchir à l'articulation entre les informations qu'il présente et les extraits qu'il retient. Il est nécessaire d'être précis sur le choix de tel passage plutôt que tel autre et de savoir s'en servir afin d'étayer le propos, voire relancer l'argumentaire.

Attention à la notion d' « outil », terme trop souvent utilisé à la place de celui de « moyen » ou à propos de l'analyse musicologique. Un outil n'existe pas en soi et de manière absolue : il est forgé pour un but, et dans un contexte précis.

Entretien

Il s'agit d'un moment important de l'épreuve qui permet d'explicitier les arguments présentés, d'approfondir ceux qui n'ont pas pu l'être et de corriger certaines approximations ou erreurs. La capacité à rebondir sur les questions du jury est donc ici essentielle. Ce dernier ne cherche pas à piéger le

candidat mais bien à se faire une idée la plus complète de la prestation qu'il propose. Hélas, beaucoup sont très déstabilisés par cet oral et le stress anéantit trop souvent les efforts d'explicitation. Un entraînement devant des pairs ou en oral blanc est nécessaire. Rappelons que cette épreuve étant une épreuve orale, on ne saurait en gommer l'importance de la dimension « communication ». Des postures, un investissement et un engagement corporel et vocal, des regards, une gestion de l'espace constituent autant de points qui interviennent en classe quotidiennement mais qui sont à prendre en considération au moment d'un oral de concours.

Place de la musique :

Rappelons que le jury évalue la prestation d'un enseignant-musicien en pleine possession de ses moyens de persuasion intellectuelle comme artistique. On gagnera toujours à renforcer et enrichir sa présentation au moyen d'exemples musicaux maîtrisés, qu'il s'agisse d'exemples vocaux ou de traits instrumentaux issus des documents remis au candidats, ou de références complémentaires apportant un éclairage sur ces documents. Il faut en outre savoir respecter un certain équilibre entre le temps de parole d'une part et l'écoute d'extraits audio et d'exemples musicaux d'autre part. Ce dosage participe de la dynamique et de la fluidité de l'exposé.

Si l'attention sur les talents vocaux et pianistiques est au cœur de l'épreuve de direction de chœur, les sollicitations de ces ressources doivent tout autant être assurées et solides lors de l'épreuve de leçon (intonation, phrasé, respiration, conduite mélodique, jeu au clavier...). Certains candidats présentent trop souvent cette partie vivante de la musique comme un passage obligé plus ou moins subi alors que d'autres en font un moment d'expression senti et agréable laissant entrevoir la richesse des démonstrations vécues dans le cadre de la classe.

Il faut souligner que la virtuosité n'est ici pas exigée. Une candidate qui avait manifestement des problèmes vocaux s'est parfaitement sortie de l'exercice en utilisant sa voix pour faire entendre, à sa hauteur à elle, des éléments issus d'une tradition orale populaire qu'elle présentait par ailleurs sous forme enregistrée ; celle-ci a même su donner du sens à son problème vocal dans la perspective de la leçon qui était la sienne.

Par ailleurs, on regrettera qu'il soit trop rarement évoqué les possibles utilisations ou appropriations des documents (voire de la problématique proposée) dans le cadre de projets musicaux au sein de la classe.

Connaissances :

La préparation à cette épreuve s'inscrit dans un temps long qui implique de réactiver et revoir des notions musicales fondamentales couvrant l'ensemble de la chronologie de l'histoire de la musique. Sans être expert et spécialiste de chaque période, de chaque esthétique, de chaque courant culturel ou de chaque sphère géographique, il convient de maîtriser un certain nombre de repères qui permettent d'aborder de manière sereine les différents documents proposés, qu'ils soient d'origine connue ou inconnue. De façon simultanée, il convient de ne pas négliger quelques points d'ancrage relevant du champ historique ou issus d'autres domaines artistiques (peinture, poésie, cinéma...) qui sont toujours les bienvenus et peuvent souvent apporter un éclairage complémentaire sur le fait musical.

Hélas, les connaissances paraissent trop souvent fraîchement acquises, ce qui étonne également étant donné les besoins incontournables de connaissances pour alimenter les cours du professeur au quotidien. Nous pouvons voir deux raisons à cela :

- Les professeurs ne se documentent pas assez sur les œuvres qu'ils utilisent dans leur métier. Les œuvres sont alors abordées sans attache avec leur contexte.
- Les professeurs ne diversifient pas assez les domaines stylistiques et esthétiques dans lesquels ils puisent leurs écoutes.

En préparant chaque séquence avec une documentation solide et de qualité, le professeur/candidat se prépare également au concours de l'agrégation interne. Certains déficits ou certaines défaillances semblent étonnants et deviennent réhivitoires dans ce type de concours : ignorer ce qu'est une Passion par exemple laisse perplexes.

Rappelons enfin qu'un regard critique sur le sujet ou sur les œuvres et leur interprétation, s'il est argumenté, peut renforcer la pertinence d'une approche et peut tout à fait tenir sa place au sein de cette épreuve.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 37 candidats notés et non éliminés	CAER 3 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	18	5,5
Note la plus basse /20	2	3
Moyenne générale /20	9,11	4,17
Moyenne des admis /20	11,5	/
	16 admis	0 admis

Rappel des modifications apportées à compter de 2018 et conseils de préparation

Texte réglementaire	Commentaires
<p>Leçon. L'épreuve comporte un exposé suivi d'un entretien avec le jury. L'exposé comporte deux parties. La première repose sur l'analyse et la mise en relation de plusieurs documents identifiés et de natures diverses présentés par le sujet. La seconde identifie les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents. Le candidat est engagé à mobiliser largement ses connaissances sur la musique et les autres arts pour enrichir de références complémentaires chacune des parties de son exposé. Le nombre total de documents ne peut être supérieur à cinq dont au moins une œuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia. 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 audio, d'un piano et du même matériel que durant la préparation. Durée de la préparation : six heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes (première partie de l'exposé : vingt minutes au moins ; seconde partie de l'exposé : dix minutes au plus ; entretien : vingt minutes) ; coefficient 5.</p>	<p>Cette épreuve de culture générale musicale et artistique s'enrichit d'une partie visant à évaluer les compétences du candidat à relier ses connaissances et ses réflexions aux objectifs précisés par les programmes d'enseignement de la musique au lycée.</p> <p>La première partie de l'épreuve est sans changement par rapport à la réglementation précédente. Elle occupe au moins 20 minutes de l'épreuve.</p> <p>La seconde partie de l'épreuve, nouvelle, permet au candidat, fort de sa connaissance des programmes de lycée et de sa réflexion à leur propos, d'identifier, à partir des éléments qu'a mis en valeur son exposé liminaire, les connaissances et compétences qui peuvent être construites et développées pour des lycéens dont il précise le niveau de formation. Il indique alors les objectifs posés par les programmes qui justifient les choix opérés.</p>

L'importance de tenir compte de l'ensemble des conseils prodigués dans ce rapport en vue de la préparation du concours 2018 se vérifie bien pour la leçon, puisque, comme y insistent les commentaires ci-dessus, « la première partie de l'épreuve est sans changement par rapport à la réglementation précédente ». Ici toutefois, à la différence de l'épreuve de Culture musicale et artistique de l'admissibilité, la réglementation de la leçon prévoit bien deux parties distinctes, la seconde seule étant consacrée au croisement entre les problématiques induites par les documents présentés, et leur possible exploitation au bénéfice de situations d'enseignement au lycée. Attention toutefois, si la leçon de l'agrégation interne s'adosse là encore clairement aux programmes et permet de vérifier leur degré de connaissance et leur bonne compréhension, il n'est aucunement question pour le candidat de simuler un cours, ni de détailler face au jury l'élaboration formelle d'une séquence pédagogique.

Exemples de sujets

NB : tous les sujets sont introduits de la façon suivante :

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

Sujet 1

Document 1

Auteur : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Titre : *Johannes-Passion*, BWV 245. Extraits : n° 29 à 34.

Références : Partition, éd. Bärenreiter Verlag (Kassel, 1974). Texte allemand et traduction.

Document 2

Auteur : Francis Poulenc (1899-1963)

Titre : *Stabat Mater* (1950). Extraits : 1. *Stabat mater dolorosa* ; 4. *Quae moerebat*

Références : Enregistrement : Charles Dutoit, Orchestre National de France, Chœur et maîtrise de Radio-France (DECCA, 1996). Texte latin et traduction.

Document 3

Auteur : Simon Vouet (1590-1649)

Titre : *La Crucifixion* (ca1636-1637)

Références : Huile sur toile, 216 x 146 cm. Lyon ; musée des Beaux-Arts.

Document 4

Auteur : Saint Paul (*Philippiens* 2, 8-9)

Titre : Graduel *Christus factus est*

Références : Partition extraite du *Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI Cura Recognitum* (éd. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979). Texte latin et traduction.

Sujet 2

Document 1

Auteur : Carlo FARINA (ca1604-1639)

Titre : *Capriccio Stravagante*, fin (mes. 285-377).

Références : Carlo FARINA, *Ander Theil newer Paduanen, Gagliarden, Couranten, französischen Arien [...] Quodlibet, von allerhand seltsamen Inventionen [...] etlichen deutschen Tänzen*, à 4, 1627.

a. édition moderne, Aurelio Bianco (2010).

b. enregistrement , Ensemble Clematis, Leonardo Garcia Alarcon (dir.), Ricercar, 2009.

Document 2

Auteur : William HANNA (1910-2001), Joseph BARBERA (1911-2006)

Titre : *The Cat Concerto* (1947)

Références : <https://vimeo.com/161359411>

Document 3

Auteur : Wilhelm von KAULBACH (1805-1874)

Titre : *Die Hunnenschlacht* (La bataille des Huns), ca1850, fresque.

Références : fresque, Neues Museum, Berlin.

Document 4

Auteur : Franz LISZT (1811-1886)

Titre : *Die Hunnenschlacht*, 1857 (*La bataille des Huns*), partition. Préface et début de la partition.

Références : *Musikalische Werke. Serie I, Band 6.*, Breitkopf & Härtel.

Sujet 3

Document 1 (audio)

Titre : *Berceuse*

Références : *Polyphonies Pygmées Aka* ; video de Sorel Eta (2009) convertie au format wav., captation YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=E-EfWMv16iA>

Document 2 (iconographie/partition)

Auteur : CORDIER, Baude (1380- ca. 1440)

Titre : *Belle, Bonne, Sage*

Références : *Codex de Chantilly* (XIVe siècle), Bibliothèque du Château de Chantilly, MS 0564, folio 11 verso.

Document 3 (partition) (2 pages)

Auteur : CORELLI Arcangelo (1653-1713)

Titre : *Sonata I*

Références : *Sonate a Violino e Violone o Cimbalò, Opera Quinta Parte Prima*, Amsterdam, Estienne Roger, sd. (source IMSLP)

Document 4 (audio)

Auteur : PARKER Charlie (1920-1955)

Titre : *Bloomdido*

Références : *Bird & Dizz*, (enregistrement du 6 juin 1950), Verve Records, 2000.

Document 5 (vidéo)

Auteur : BERBERIAN Cathy (1925-1983)

Titre : *Stripsody* (1966)

Références : vidéo de John Knap (1976), captation Youtube , <https://www.youtube.com/watch?v=0dNLAhL46xM>

Sujet 4

Document 1

Auteur : Erik SATIE (1866-1925)

Titre : *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* (1914)

Références : Partition – 8 pages

Document 2

Auteur : Henri PURCELL (1659-1695)

Titre : *Strike the viol* extrait de l'album « Blow & Purcell : Odes & Songs », Ricercar Consort et Philippe Pierlot (2010)

Références : Enregistrement – durée 2'03

Document 3

Auteur : Henri PURCELL (1659-1695) / Christina Pluhar et l'ensemble L'Arpeggiata

Titre : *Strike the viol* extrait de l'album « *Music for a while, - Improvisations on Purcell* » (2014)

Références : Enregistrement – durée 3'58

Document 4

Auteur : Mario BELLINI et Rudy RICCIOTTI

Titre : Aménagement du département des Arts de l'Islam (2012)

Références : Photographie de l'aménagement

Liste générale des documents proposés par les sujets

Document	AUTEUR	Titre et référence
Autre	/	<i>Ulysse écoute les sirènes</i> . British Museum, vase Attique à figure rouges, vers 489 avant JC.
Partition	BACH J.S.	<i>Johannes-Passion</i> , BWV 245. Extraits : n° 29 à 34. Partition, éd. Bärenreiter Verlag (Kassel, 1974). Texte allemand et traduction.
Autre	BAUDELAIRE C.	<i>La vie antérieure</i> . Recueil Les fleurs du mal (1857)
Autre	BELLINI Mario & RICCIOTTI Rudy	Aménagement du département des Arts de l'Islam (2012). Photographie de l'aménagement
Vidéo	BERBERIAN Cathy	<i>Stripsody</i> (1966). Vidéo de John Knap (1976) https://www.youtube.com/watch?v=0dNLAhL46xM
Enregistrement	BERLIOZ, H.	« Devant la maison », sérénade de Méphistophéles et chœur de feux follets, <i>La Damnation de Faust</i> . Donald Mc Intyre, Boston Symphony Orchestra, dir. Seiji Ozawa
Iconographie	CORDIER Baude	<i>Belle, Bonne, Sage. Codex de Chantilly</i> (XIVe siècle), Bibliothèque du Château de Chantilly, MS 0564, folio 11 verso.
Partition	CORELLI A.	<i>Sonata I</i> . Réf. <i>Sonate a Violino e Violone o Cimbalo, Opera Quinta Parte Prima</i> , Amsterdam, Estienne Roger, sd. (source IMSLP)
Enregistrement	CORELLI A.	<i>Follia con 23 Variazioni</i> extrait des <i>Sonate a violino e violoncello o cimbalo Op.5</i> (Rome, 1700). Enregistrement CD Brilliant Classics; Rémy Baudet, violon, Jaap ter Linden, Pieter-Jan Belder, clavecin
Autre	CORNEILLE P.	<i>Le Cid – tragi-comédie</i> (1637) Acte III – scène 4. Nouveaux Classiques Larousse
Partition	DEBUSSY C.	<i>Les danseuses de Delphes</i> (Préludes pour piano, 1er Livre, 1909) Edition Durand, 1910
Vidéo	ETA Sorel	<i>Polyphonies Pygmées Aka</i> ; video de Sorel Eta (2009) https://www.youtube.com/watch?v=E-EfWMv16iA
Partition	FARINA Carlo	<i>Capriccio Stravagante</i> , fin (mes. 285-377). Carlo FARINA, Ander Theil newer Paduanen, Gagliarden, Couranten, französischen Arien [...] Quodlibet, von allerhand seltsamen Inventionen [...] etlichen deutschen Tänzen, à 4, 1627. Edition moderne, Aurelio Bianco (2010).

Enregistrement	FARINA Carlo	<i>Capriccio Stravagante</i> , fin (mes. 285-377). Enregistrement , Ensemble Clematis, Leonardo Garcia Alarcon (dir.), Ricercar, 2009.
Partition	GORAGUER Alain & DABADIE Jean-Loup	<i>La chanson de Paul (Ce soir, je bois)</i> . Editions Paul Beuscher arpèges / Disques Polydor (1975)
Partition	HAENDEL G.F.	<i>Ode à Sainte Cécile</i> , (Les violons). Ed. Moisés Cantos
Vidéo	HANNA William, BARBERA Joseph	<i>The Cat Concerto</i> (1947). https://vimeo.com/161359411
Enregistrement	HONEGGER A. & MORAX René	<i>Le Roi David</i> – oratorio (1924) Extraits. Philharmonie Tchèque - Serge Baudo / disque Supraphon (1987)
Autre	KAULBACH, Wilhelm von	<i>Die Hunnenschlacht</i> (La bataille des Huns), ca1850, fresque. Neues Museum, Berlin.
Autre	LACHAPELLE David	<i>La Cène</i> , photographie de 2003. Importée du Site Macultureconfiture.com, janvier 2016.
Partition	LISZT Franz	<i>Die Hunnenschlacht</i> , 1857 (La bataille des Huns), partition. Préface et début de la partition. Musikalische Werke. Serie I, Band 6., Breitkopf & Härtel.
Enregistrement	LULLY J.-B.	<i>Isis (1677)</i> : Acte IV, scènes 1 et 2. Enregistrement et livret en français : <i>Isis</i> par Hugo Reyne (La simphonie du Marais), Universal Classic France, 2005
Enregistrement	PARKER Charlie	<i>Bloomdido</i> . « Bird & Dizz » (enregistrement du 6 juin 1950), Verve, 2000.
Enregistrement	POULENC F.	<i>Stabat Mater</i> (1950). Extraits : 1. <i>Stabat mater dolorosa</i> ; 4. <i>Quae moerebat</i> . Enregistrement : Charles Dutoit, Orchestre National de France, Chœur et maîtrise de Radio-France (DECCA, 1996). Texte latin et traduction.
Enregistrement	PURCELL H.	<i>Strike the viol</i> extrait de l'album « Blow & Purcell : Odes & Songs », Ricercar Consort et Philippe Pierlot (2010)
Enregistrement	PURCELL H.	<i>Strike the viol</i> extrait de l'album « Music for a while, - Improvisations on Purcell » (2014)
Vidéo	ROLLING STONES	<i>Sympathy for the devil</i> . https://www.youtube.com/watch?v=e5AlisWNVm4
Partition	SAINT-PAUL (Philippiens 2, 8-9)	<i>Graduel Christus factus est</i> . Partition extraite du <i>Graduale Triplex seu Graduale Romanum Pauli PP. VI Cura Recognitum</i> (éd. Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, 1979). Texte latin et traduction.
Partition	SATIE E.	<i>Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)</i> (1914). Ed. Salabert.
Enregistrement	SCHNITTKE A.	<i>Ouverture de la Gogol-Suite</i> (1976). Enregistrement par le Malmö Symphony Orchestra dirigé par Lev Markiz, Bis-CD-557 Stereo

Vidéo	STRAVINSKY I.	<i>Le Sacre du Printemps</i> (1913) : Les augures printaniers/ Ronde des adolescentes Extrait de la soirée "Les 100 ans du <i>Sacre</i> ", reconstitution de la chorégraphie (1913) de Vaslav Nijinsky, Direction Valery Gergiev, Orchestre et Ballet du Théâtre Mariinsky
Partition	STRAVINSKY I.	<i>Trois pièces pour quatuor à cordes</i> (1914) : III. Boosey and Hawkes, 1922
Peinture	VOUET Simon	<i>La crucifixion</i> (ca 1636-1637). Huile sur toile, 216x146 cm. Lyon; musée des Beaux-Arts.

Seconde épreuve d'admission : direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

- *Durée de la préparation : 30 minutes*
- *Durée de l'épreuve : 20 minutes*
- *Coefficient 3*

Un texte polyphonique est proposé au candidat. Après une préparation, celui-ci dispose de vingt minutes pour le faire interpréter intégralement ou en partie par un ensemble vocal. Le candidat dispose d'un piano pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve.

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

Rapport

Remarques préalables : nous ne pouvons qu'inciter les candidats à consulter très attentivement les excellents rapports de jury des années précédentes. Non seulement ils sont une mine d'indications précieuses pour la réussite de cette épreuve mais également ils permettent d'en comprendre les enjeux. Combien de candidats sont surpris par leur note, ne mesurant pas l'écart (parfois le fossé) entre leurs représentations et la réalité des attendus. Par ailleurs, dans le cadre d'un concours, il faut savoir que les notes sont un classement, pas un jugement de valeur. Elles ne remettent pas en cause le travail du professeur en situation quotidienne.

Appréciation générale

De manière unanime, le jury pointe deux domaines dans lesquels les candidats se révèlent être assez loin des attendus d'un concours de ce niveau, à savoir la voix (1) et la direction de chœur (2). À cela s'ajoute la rare prise en compte de la composante musicale de l'épreuve (3).

(1) Le manque d'entraînement vocal observé lors des prestations des candidats étonne : la pratique vocale est au centre des apprentissages en éducation musicale au collège comme au lycée alors que les compétences dans ce domaine semblent ne pas avoir été renforcées au cours des années d'enseignement.

Le professeur d'éducation musicale reste un musicien et doit apporter aux élèves des exemples artistiquement porteurs.

(2) Cette épreuve ne s'improvise pas, il est indispensable de s'entraîner avec des chorales amateurs (en plus de la pratique en cours) afin de développer des compétences, des réflexes dans la gestion des voix mixtes, de la polyphonie, de la pédagogie et des stratégies d'apprentissage. Dans ce cadre, il faut s'entraîner dans les conditions du concours, surtout en ce qui concerne la gestion du temps (préparation et réalisation).

(3) Mais ces domaines (voix et direction) sont principalement des outils au service d'un « projet musical », d'une « intention musicale », d'une « vision musicale ». Il paraît donc nécessaire d'être davantage soucieux de l'approche stylistique et esthétique des chants proposés afin de réaliser une interprétation plus convaincante, plus habitée. Les candidats ne sont pas assez attentifs aux phrasés, aux respirations, à la qualité du timbre... ils sont plus proches d'une réalisation « solfégique », mécanique, sans âme.

En bref, l'épreuve de direction de chœur demeure le moment privilégié de faire montre de ses qualités de... musicien.

Globalement, cette session révèle un niveau très moyen avec, pour la plupart des candidats, des capacités en germe mais un déficit certain de formation. D'un autre côté, les très bons candidats dégagent d'emblée des qualités humaines assises sur de solides compétences artistiques. Il ne faut pas oublier que les jurés comme les choristes sont à l'écoute, bienveillants et n'attendent que d'entendre ou de faire de la musique.

Les constats

L'intonation

Outre l'exemple vocal qui est rarement d'excellente qualité (même avec le stress, la voix du candidat doit donner envie de chanter, d'imiter), l'intonation est le point le plus sensible relevé dans de nombreux cas par les jurés comme déficient. Parfois, elle baisse au point de faire baisser le chœur. Certaines fois aussi, les candidats chantent avec le chœur, ce qui rend difficile l'écoute polyphonique.

Le rythme

Il en est de même pour toutes les notions rythmiques, bien trop souvent mal appliquées quand elles ne sont pas transformées. Le jury a relevé de nombreuses confusions entre rythmes pointés et phrasé staccato, syncope et rythme de habanera, noire pointée croche au lieu de blanche pointée noire... De plus, ces erreurs rythmiques ne sont pas ou tardivement rectifiées ; les candidats l'entendent-ils mais n'osent pas corriger (c'est pourtant cela qu'on leur demande) ou ne l'entendent-ils pas ? Les compétences techniques nécessaires à une pratique musicale collective de qualité sont donc centrales et faciliteront grandement la préparation à cette épreuve.

Le piano

Les candidats, quand ils le font, utilisent trop souvent (voire exclusivement) le piano comme béquille pour l'apprentissage et non comme soutien harmonique ou comme accompagnement. Il n'est pas toujours utilisé de manière judicieuse (uniquement pour prendre la note de départ, alors qu'un accord pourrait parfois faciliter l'intonation), il est même parfois même brutalisé. Certains candidats s'en servent au contraire très bien, pertinemment et musicalement pour accompagner, s'appuyer sur l'harmonie pour faciliter une intonation...L'exemple vocal de départ (présentation du chant) est peu fréquemment accompagné au piano, ce qui est regrettable ; bien entendu tous les chants ne s'y prêtent pas, mais quand c'est possible, il ne faut pas s'en priver.

Le corps

Les gestes de direction semblent peu sûrs, les deux mains sont rarement indépendantes (battue d'une part, nuances et phrasés d'autre part). Parfois il n'y a pas de geste d'arrêt ou des difficultés pour faire démarrer le chœur sans chanter en même temps ou compter les temps, ou des claps de doigts. Les candidats ne rectifient pas toujours la posture (genoux croisés) ou relâchée du chœur. Les candidats sont en épreuve, ils ne doivent donc pas hésiter à reprendre les choristes sur leur posture.

La prononciation des langues

Il semble incontournable de maîtriser un minimum la prononciation des langues européennes qui nous entourent et la place des accents toniques. De nombreuses lacunes à ce sujet ont été relevées.

La pédagogie d'apprentissage

Le déroulement de l'apprentissage reproduit souvent le même schéma, avec la même voix qui commence et les deux autres qui attendent plus ou moins longtemps. Souvent, les jonctions entre les phrases ne sont pas travaillées, ce qui entraîne des difficultés ensuite lorsque les voix sont superposées et rechantent plusieurs phrases à la suite.

Certains candidats s'adressent au chœur avec un langage un peu relâché (des « OK ») voire se montrent tout juste aimables avec le chœur. Le ton de voix employé doit rester courtois et il faut y faire particulièrement attention au vu de l'éventuel stress engendré par la situation de concours. De manière générale, les candidats émettent peu d'encouragements ou de félicitations à bon escient. Ils se coupent ainsi d'une adhésion *a priori* des chanteurs.

La gestion du temps, les aspects pratiques

Nous avons été étonnés par une mauvaise gestion du temps en raison de l'absence de montre ou de chronomètre pour un grand nombre de candidats. Trop peu de candidats prennent sereinement le temps de s'installer. Il faut prendre conscience de l'espace et de son organisation, régler le pupitre, le siège du piano, éventuellement prendre le temps d'en essayer rapidement le toucher.

Les conseils

La direction de chœur fait appel à de nombreuses compétences tant techniques et artistiques qu'humaines. Avec des atouts très divers, de nombreuses personnes peuvent donc tirer leur épingle du jeu. Il faut des capacités d'analyse, de synthèse pour établir une stratégie d'apprentissage, être à l'aise au piano comme vocalement, avoir fait un travail de conscience de sa propre posture corporelle, de sa gestique, être capable de gérer le temps et savoir s'adresser à un groupe.

Quel est le but de cette épreuve ?

Pour faire simple : transmettre et réaliser une belle musique.

Vous devez donc avoir une vision d'interprétation de la pièce qui vous est proposée. Il est impensable que face à un texte en langue étrangère vous ne donniez pas la rapide traduction du texte, à tout le moins son ou ses caractère(s). Il est tout aussi inconcevable de faire chanter une chanson joyeuse de manière triste, c'est un contresens rédhibitoire.

Quels sont vos points forts ? Quels sont vos points faibles ? Comment progresser ?

Faites un état des lieux (faites-vous aider par des collègues qui vous ont vus en situation) et appuyez-vous sur vos points forts le jour de l'épreuve, mais formez-vous pour améliorer vos points faibles pendant toute l'année (et toujours d'ailleurs !)

- la voix

La voix, comme chacun le sait, est l'outil principal du professeur d'éducation musicale. Les problèmes récurrents de justesse et d'intonation de voix sont très problématiques. L'entraînement à la lecture silencieuse des partitions pour affiner une oreille interne qui a toujours besoin de se préciser est incontournable. Les candidats sont des professeurs en poste majoritairement en collège ou en lycée. Dans ces conditions, l'apprentissage se fait essentiellement par imitation. L'exemple vocal doit donc, sans être exceptionnel, être irréprochable. Une pratique vocale régulière est donc nécessaire pour réussir cette épreuve du concours. Elle doit se mettre en œuvre lors de chaque séance de cours par des exemples vocaux appropriés et par une pratique extérieure régulière au sein d'une chorale. De même, un entraînement à la polyphonie est préconisé avec les élèves, ceci afin de développer leurs compétences de chanteurs et aider le professeur/candidat à se former.

- la gestique

Connaître les principaux gestes de départ, d'arrêt, de soutien reste un objectif de formation important. Cependant ces gestes incontournables doivent être dépassés pour permettre une certaine fluidité de la direction. Certes, on ne demande pas aux candidats d'avoir une gestuelle trop élaborée mais simplement claire et efficace quant à la battue et à l'expression. De plus, le geste ne suffit pas car si celui-ci à une valeur indicative (mais aussi musicale, cf. *infra*), tout aussi importants sont le regard, le ton avec lequel les consignes sont fournies, la précision de ces dernières, l'attention musicale portée par l'ensemble du corps qui favorisent un apprentissage artistiquement réussi. Évitez donc d'avoir les yeux rivés sur votre partition abandonnant ainsi les choristes : cela donne parfois l'impression d'un dialogue de sourds.

- la pédagogie, les stratégies d'apprentissage

Le candidat doit, au bout de vingt minutes, arriver à une prestation la plus réussie possible de l'extrait proposé dans l'intitulé de l'épreuve. Beaucoup de candidats commencent relativement correctement leur prestation mais baissent les bras à la première difficulté rencontrée. Les vingt minutes de l'épreuve sont courtes, les jurés ont conscience de cette contrainte tant dans son fond que dans sa forme, il ne faut donc pas se décourager et utiliser ce temps jusqu'au bout. Comme pour tout travail choral, cela engage le candidat à choisir une stratégie efficace pour la mémorisation des éléments et une pédagogie artistiquement porteuse.

L'apprentissage laborieux d'une voix complète, puis d'une autre pour superposer les deux au bout d'un temps pendant lequel les choristes non sollicités sont exclus (nous avons vu un candidat qui n'a commencé à faire chanter les barytons qu'à 10'40, sur les 20' de l'épreuve !), la répétition appuyée de phrases similaires que les choristes ont retenues dès leur première présentation, le montage mesure par mesure depuis le début de phrases musicales disparates qui seront difficiles ensuite à souder, sont à éviter.

Seule une analyse précise de la partition permet au candidat de trouver la stratégie la plus appropriée pour entamer son apprentissage, celui-ci pouvant commencer par la mémorisation d'un thème, par le

montage d'un refrain placé plus loin dans la partition et structurant l'ensemble ou par un travail polyphonique particulier servant de cadre à l'ensemble de l'extrait.

Il faut, de plus, essayer d'éviter le systématisme : une très bonne stratégie pour un passage ne l'est pas forcément pour un autre.

N'oubliez pas de faire travailler les jonctions entre les sections d'apprentissage. Quelques candidats n'ont pas pu réaliser de filage satisfaisant pour l'avoir oublié.

Pour gagner du temps, on peut parfois ruser : apprendre en même temps les trois premières mesures de l'*Ave Verum* de Josquin des Prés (annexe I) des voix de sopranos et d'altos (donc en quintes parallèles), puis en canon, peut être efficace.

Enfin, lorsque le jury prévient qu'il ne reste plus que trois minutes, il n'est pas judicieux de commencer une nouvelle section d'apprentissage. Cependant, il ne convient pas non plus de « tourner en rond ». Il faut prévoir, dès la préparation, différentes possibilités.

- l'utilisation du piano

Trop souvent, le piano n'est utilisé qu'en dernier recours et comme une béquille à certaines défaillances. Or, il doit servir, quand cela est pertinent, à présenter artistiquement la pièce, ce que très peu de candidats font, à poser l'environnement harmonique d'un passage (*Noël de Madame*, mesure 16, pour le *si* bécarre par exemple, voir **annexe 2**), à véhiculer, sans avoir besoin de parler, les décisions musicales prises. Quand la personne est perdue, il n'y a cependant aucune honte à se servir du piano dans un souci de gain de temps et de clarté. L'utilisation exclusive du diapason n'entraîne pas de bonus.

- vos connaissances culturelles et stylistiques

Les partitions proposées pour l'épreuve de direction de chœur balayent l'ensemble du répertoire vocal d'hier et d'aujourd'hui. Connaître l'essentiel des grandes œuvres vocales, identifier leurs modalités et leurs contextes d'écriture, sont des requis incontournables.

Les textes – issus d'un répertoire vocal adapté à la polyphonie vocale – sont proposés en français et dans toutes les langues écrites avec l'alphabet romain (anglais, allemand, italien, espagnol, latin). Il convient donc de se renseigner sur l'aspect prosodique de chacune d'elle.

- votre charisme, votre dynamisme

La communication avec le chœur est essentielle ; elle doit être bienveillante, sans familiarité et fournir les indications nécessaires aux choristes pour produire un résultat dans lequel tous les participants mesurent les progrès réalisés. La voix ne doit être ni apathique ni tonitruante.

La position devant le chœur, l'emplacement de ce dernier, la relation musicale qui se tisse entre tous les protagonistes favorise une production artistiquement réussie.

Beaucoup de candidats brouillent leur communication gestuelle en utilisant les mêmes gestes quand ils produisent leur exemple vocal et quand ils demandent aux choristes de le reproduire. Le geste doit être utilisé à bon escient ; il est à destination des chanteurs et il est donc inutile de l'utiliser pendant l'exemple.

Le jour J, comment réussir ?

En lisant le sujet jusqu'au bout : des précisions relatives aux mesures concernées sont parfois indiquées.

En connaissant presque par cœur toutes les voix du texte qui vous est proposé. Détachez-vous de la partition, faites confiance à votre savoir-faire en matière pédagogique pour la transmission et la résolution de problèmes.

En étant exigeant : demandez une nuance, une accentuation, une intention... et obtenez-la ; corrigez le chœur (lorsque nécessaire).

En multipliant les stratégies d'apprentissage (répétition, boucles, polyphonie, travail rythmique, justesse, travail du timbre, couleur des voyelles...).

En étant à l'écoute (la vraie) de ce que le chœur ou chaque pupitre vous donne. Vous entendrez mieux ce qui ne va pas (et ce qui va) ; mais écoutez jusqu'au bout, ne coupez pas la fin de la phrase par un « bien » prématuré ou par une consigne à suivre. Certes le temps est contraint, mais la qualité de l'écoute, jusqu'au dernier son doit être primordiale. Sur un autre plan, ne dites pas « Très bien » s'il n'y a que deux voix qui chantent au lieu des trois prévues...

En étant précis dans les attaques, les contretemps, les syncopes, les départs en anacrouse et pourquoi pas, quand cela s'y prête, battez les hémioles.

Dans quels pièges ne pas tomber ?

Quelques exemples :

- *Ave verum* de Josquin des Prés (**annexe 1**) : mesure 5, voix d'alto, chanter *mi* sur le second temps de la mesure à la place de *fa* dièse et ne pas entendre le frottement avec la ligne de basse (écoute harmonique défectueuse)
- *Agua de beber* de Jobim (**annexe 3**) : mesure 7, voix de soprano, chanter *si* bémol au lieu de *si* bécarre (influence des mesures 2 et 4 ?)
- *Benedictus* de Kalliwoda (**annexe 4**) : chanter toute la pièce en *do* mineur au lieu de *fa* majeur (seul le stress peut expliquer une telle erreur)
- *Tanquam agnus* de Victoria (**annexe 5**) : mesure 10 à 16, faire chanter les altos une quarte au-dessus (mimétisme de la voix de soprano ?)
- *Tête en l'air* de Jacques Higelin (**annexe 6**) : mesure 12, voix de soprano, faire chanter comme une entité « des damnés solitaire », alors qu'il s'agit de « sur la terre des damnés, » et plus loin « Solitaire, » ; on frise le contresens !
- Reproduire deux fois l'exemple vocal avant de le faire chanter aux choristes n'est pas adapté au niveau du chœur qui est présent. Systématiser ce procédé est encore plus problématique.
- Lorsque vous apprenez au chœur le texte qui vous est proposé, apprenez lui « toute » la musique d'un coup et non pas couche par couche : d'abord les notes, puis les accents, puis les nuances...

Ce qu'il est important de maîtriser

- À chaque œuvre, son style, son approche, sa direction, son investissement corporel... pour une réalisation musicale cohérente avec le texte proposé
- La pulsation et le maintien de celle-ci
- La langue et sa mélodie (accents toniques – par exemple dans le mot « *benedictus* », la dernière syllabe « *tus* » n'est pas accentuée –, sens de la phrase, sa structure...)
- La battue : par exemple dans une mesure à 2 temps, on sait que le premier temps est plus appuyé, plus posé : *thesis* et que le second temps est plus léger, en levée : *arsis*. Le candidat dirigeant à contrebattue (c'est-à-dire en baissant le bras sur le second temps et en le levant sur le premier) va induire un appui sur le second temps (évidemment cela s'entend sans indication particulière d'accent de la part du compositeur) qui contrariera la dynamique de la phrase musicale. Ici ce n'est pas tant la « gestique » en tant que telle qui est critiquable, mais la musicalité qui est mise à mal.

Des petits détails qui n'en sont point

- Vous pouvez régler le pupitre à votre convenance (plutôt bas et à plat, cela favorise la communication avec le chœur) et le placer où bon vous semble.
- Vous pouvez utiliser le tableau pour écrire le texte si besoin est. Le temps pris pour écrire le texte au tableau peut être celui qui permet de le dire une première fois pour en clarifier la prononciation.
- Vous devez avoir une montre ou un chronomètre pour gérer vos 20 minutes (ce n'est pas très « professionnel » que de demander au jury combien de temps il reste !)
- Ne dites pas à tout bout de champ ce que vous allez faire, faites-le !
- Si vous faites refaire un fragment simplement en demandant de le répéter, cela n'apporte rien au chœur, dites-lui pour quelle raison vous voulez qu'il rechante le même fragment : pour consolider, pour nuancer un passage, pour ajuster...
- Embrassez du regard tout le chœur lorsque vous faites un tutti, orientez-vous vers un pupitre si c'est celui que vous voulez faire travailler, mais ne dirigez pas les basses en positionnant votre corps vers les sopranos !
- Évitez les phrases comme « On va le refaire pour le plaisir », car on pourrait inférer un labeur déplaisant dans tout ce qui a précédé !
- La posture corporelle générale est importante, ni en arrière, ni en avant. Soyez ouvert vers le chœur et pas replié sur votre partition.
- Le chœur d'application est d'un bon niveau. Il faut écouter et s'adapter à ce niveau. Il est totalement contre-productif de considérer les chanteurs comme des collégiens.

Une précision pour les femmes

Lorsqu'une femme donne un exemple vocal pour des sopranos ou pour des altos, elle est dans sa voix, en hauteur réelle ; pas de problèmes. Si elle donne un exemple vocal pour les hommes en hauteur réelle [par exemple le début de *O salutaris Hostia* (**annexe 7**), le *si* bémol sera dans le grave de sa voix si elle le chante en hauteur réelle] ceux-ci, s'ils ne sont pas prévenus, vont naturellement chanter à l'octave grave de leur voix, soit donc dans l'exemple sus-cité, le *si* bémol sur la deuxième ligne de la clé de *fa*. On peut imaginer leur difficulté à chanter la mesure 9 ! Normalement, cette erreur aurait dû s'entendre... à condition d'avoir une écoute harmonique entraînée. Il arrive parfois que la femme ait une voix très grave, dans ce cas il suffit d'en informer le chœur qui s'adaptera, mais dans le cas général, chantez à l'octave supérieure du son réel les parties d'hommes (dans notre exemple, il fallait chanter le *si* bémol de la clé de *fa* une octave au-dessus, soit au milieu de la clé de *so*).

Le cas est plus rare chez les hommes, les sopranos et les altos prenant automatiquement l'octave supérieure de l'exemple donné, sauf parfois pour les ténors légers dont la voix s'approche de celle de l'alto. Dans ce cas, il faut procéder comme pour les femmes. Certains hommes donnent aussi les notes de départ en hauteur réelle mais en voix de tête ; en général cela ne crée pas de confusion.

Pour conclure

Le jury a senti chez de nombreux candidats des potentialités qui ne demandaient qu'à se développer, moyennant une prise de conscience des enjeux de cette épreuve de concours, devant déboucher sur des actions de formations et de pratiques, dont les fruits nourriront tous les instants de leur enseignement musical. Nous n'oublions pas des moments de grande satisfaction avec des candidats ayant une vision esthétique, musicale et sachant la faire partager... qu'ils en soient remerciés.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 37 candidats notés et non éliminés	CAER 3 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	15	6
Note la plus basse /20	1	3
Moyenne générale /20	7,07	4,67
Moyenne des admis /20	10,37	-
	16 admis	0 admis

Rappel des modifications apportées à compter de 2018

Texte réglementaire	Commentaires
Direction de chœur. L'épreuve comporte l'apprentissage et l'interprétation par un chœur d'un texte polyphonique puis un entretien avec le jury. Un texte polyphonique à deux ou trois voix est proposé au candidat. Après une préparation, le candidat dispose de vingt minutes pour le faire interpréter au chœur mis à sa disposition. Le chœur ne dispose pas de la partition. Aux moments qu'il juge opportun, le candidat veille à accompagner l'interprétation du chœur à l'aide du piano mis à sa disposition ou à l'aide de l'instrument polyphonique qu'il aura apporté. L'entretien permet au jury d'interroger le candidat sur les aspects techniques, artistiques et pédagogiques du moment précédent. Le candidat dispose d'un piano pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve. Durée de la préparation : une heure ; durée de	Cette épreuve est sensiblement modifiée sur les points suivants : <ul style="list-style-type: none">- Le temps de préparation est plus important, passant de 30 minutes à 1 heure.- Le temps d'épreuve, 30 minutes (allongé de 10 minutes par rapport à la réglementation précédente), s'enrichit d'un entretien avec le jury portant sur les contenus de la séquence précédente.- Le chœur ne dispose pas de la partition, l'apprentissage s'appuyant exclusivement sur la mémorisation du modèle donné par le candidat. En conséquence : <ul style="list-style-type: none">- Le jury est attentif au réalisme des sujets eu égard au temps disponible pour en mener l'apprentissage au terme d'une heure de préparation.

l'épreuve : trente minutes (vingt minutes pour la première partie ; dix minutes pour l'entretien) ; coefficient 5.

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

Par ailleurs :

- Les techniques de l'apprentissage par imitation, essentielles pour l'exercice des missions d'enseignement, sont indispensables pour réussir cette épreuve. Le jury est particulièrement attentif à la façon dont elles sont mobilisées et mises en œuvre.
- L'usage du piano mis à disposition pendant l'épreuve est à la discrétion du candidat. Il peut l'utiliser pour préciser un modèle, accompagner un extrait, jouer une partie mélodique, etc. : le jury apprécie exclusivement la pertinence et la qualité musicale de l'usage qui en est fait.
- En réponse aux questions posées par le jury, l'entretien doit permettre au candidat d'explicitier divers aspects de sa prestation initiale (stratégie d'apprentissage, choix techniques et artistiques, usage ou non usage du piano, etc.) mais aussi d'analyser les difficultés qu'il aura éventuellement rencontrées afin d'en identifier les causes comme les moyens d'y remédier.

Annexe 1

AVE VERUM

d'après Josquin des Prés

First system of the musical score for 'Ave Verum'. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto), and a bass line. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The lyrics are: A - ve ve - rum cor - ve, a - ve ve - rum,

Second system of the musical score, starting at measure 5. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto), and a bass line. The lyrics are: rum cor - pus Chris - ti, pus Chris - ti, cor - pus a - ve ve - rum cor - pus Chris -

Third system of the musical score, starting at measure 9. It consists of three staves: a vocal line (soprano), a vocal line (alto), and a bass line. The lyrics are: Cor - pus na - tum ex na - tum ti, na - tum ex

Annexe 2

Noël de Madame

traditionnel lorrain

f No - ël, c'est No - ël, c'est le No - ël nou - veau! Les vi - gnes sont bel - les et

f No - ël, No - ël, le No - ël nou - veau! Les vi - gnes bel - les

f No - ël, No - ël, No - ël nou - veau! Les vi - gnes bel - les

8
les blés sont beaux! *f* Pas - tou-reaux en veil - le gar - dant leurs trou - peaux! Les vi - gnes sont

8
les blés sont beaux! *p* Pas - tou-reaux et leurs trou - peaux! *f* Les

8
les blés sont beaux! *p* Et leurs trou - peaux!

15
bel - les et les blés sont beaux! *p* Ou - ï - rent mer - veil - les et pro - pos nou - veaux! Les

15
vi - gnes et les blés sont beaux! *p* Ouh _____ *f* Les

15
f Et les blés sont beaux! *p* Ouh _____ *f* Les

Annexe 3

22

AGUA DE BEBER

Paroles anglaises : Norman GIMBEL

Musique et paroles originales : Antonio Carlos JOBIM, M. de VINICIUS
Harmonisation pour chœur à 3 voix mixtes : Thierry MORIN

$\text{♩} = 132 \text{ env.}$

Em7 Em7/D C#7° C7° Em7 Em7/D C#7° C7°

S. Pa te pa ti va da va dou Pa te va ti va da va

A. De va d'n da d'n da De va d'n da d'n da

H. De va d'n da De va d'n da De va d'n da De va d'n da

Em7 Em7/D C6 Em9 Bm b5/11

5. *1. et fin*

dou D'n da da va d'n da da va d'n da

De va d'n da Da 'n da da 'n da da 'n da

De va d'n da De va d'n da da va d'n da da va da

Em9

9. *2.3.* Em7 F#m/B C#m7b5 Am7

d'n da Your love is rain, my heart the flow -
The rain can fall on dis - - tant de -

da 'n da Your love is rain, my heart the flow -
The rain can fall on dis - - tant de -

d'n da Your love is rain, my heart the flow -
The rain can fall on dis - - tant de -

Em7 Am7 Am11 D13 G7M

13. - er. I need your love or I will die.
- serts. The rain can fall up on the sea.

- er. I need your love or I will die.
- serts. The rain can fall up on the sea.

- er. I need your love or I will die.
- serts. The rain can fall up on the sea.

Annexe 4

Benedictus

J W Kalliwoda (1801-1866)

Andante

p Be - - - - - ne - di - ctus, qui ve - nit qui ve -

Be - ne - di - ctus be - ne - dic - tus, Be - ne - dic - tus qui ve -

p Be - ne - di - ctus be - ne - di - ctus, qui ve - - - - nit qui ve -

8 *f* nit in no - mi - ne no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi - ne no - mi - ne

p nit in no - mi - ne no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi - ne no - mi - ne

f nit in no - mi - ne no - mi - ne Do - mi - ni in no - mi - ne no - mi - ne

15 *p* Do - mi - ni Do - mi - ni O - san - na in ex - cel - sis, o - san - na

p Do - mi - ni Do - mi - ni O - san - - - - na, o *f* san - na

Do - mi - ni Do - mi - ni O - san - na in ex - cel - sis, o - san -

22 in ex - cel - - - - sis *pp* Be - ne - dic - - - - tus

in ex - cel - - - - sis *pp* Be - ne - dic - - - - tus

na in ex - cel - - - - sis *pp* Be - ne - dic - - - - tus

Tanquam agnus

T.L. da Victoria

ob - mu - tu - it ob -

Tan quam a - gnus co - ram ton - den - te se ob - mu - tu -

Tan - - - quam a - gnus co - ram ton - den - te se ob - mu - tu -

6

mu - tu - it - - - - - de an -

it et non a - pe - ru - it os su - - - - - um de

it et non a - pe - ru - it os su - - - - - um de

11

gu - sti - a et de ju - di - ci - o sub la - - - - - tus est.

an - gu - sti - a et de ju - di - ci - o sub la - tus est.

an - gu - sti - a et de ju - di - ci - o sub la - tus est.

Copyright © 2000 by the Choral Public Domain Library (<http://www.cpd.org>)
 Edition may be freely distributed, duplicated, performed, or recorded.

Annexe 6

10

TÊTE EN L'AIR

Paroles et musique : Jacques HIGELIN
Harmonisation : Thierry MORIN

♩ = 100 No chord (Sans accord)

S. Ta da pam— Ta da pam— Ta da pam— Pa dam pam pam pam La la la la la
 A. Ta da pam— Ta da pam— Ta da pam— Pa dam pam pam pam Dou dou
 H. Ta da pam— Ta da pam— Ta da pam— Pam pa dam pam Toum toum

4 Em C D G D Em C D
 la La
 dou dou dou dou

7 Am G D No chord (Sans accord) 3ème fois al Coda
 Ta da pam— Ta da pam— Ta da pam— Sur la
 Sur la
 La la la la Toum toum toum toum Ta da pam— Ta da pam— Ta da pam— Pa dam pam pam pam
 lou lou Toum toum toum toum Ta da pam— Ta da pam— Ta da pam— Pam pa dam pam

11 G C D G
 terre des dam - nés, So - li - taire,
 terre face aux dieux, Tête en l'air,
 Sur la terre, sur la terre des dam-nés, So - li - taire, so - li - taire,
 Sur la terre, sur la terre, face aux dieux, Tête en l'air, tête en l'air,
 Sur la terre des dam - nés, des dam-nés, So - li - taire,
 Sur la terre face aux dieux, face aux dieux, Tête en l'air,

© EDITIONS AKEN SARL. Avec l'aimable autorisation de EMI Music Publishing SA, 20 rue Moditor, 75016 Paris.
Tous droits réservés

O salutaris Hostia

Anonymous mid-16thc. English
 Gyffard Partbooks, No. 50
 Ed. Jeffrey Quick

Soprano

1. O sa - lu - ta - ris Hos - ti - a o sa - lu -
 2. U - ni tri - no - que Do - mi - no u - ni tri -

Alto

1. O sa - lu - ta - ris Hos - ti - a o sa - lu - ta - ris
 2. U - ni tri - no - que Do - mi - no u - ni tri - no - que

Baritone

1. O sa - lu - ta - ris Hos - ti - a
 2. U - ni tri - no - que Do - mi - no

8

S ta - ris Hos - ti - a quae coe - li
 no - que Do - mi - no sit sem - pi -

A Hos - ti - a quae coe - li pan -
 Do - mi - no sit sem - pi - ter -

B Hos - ti - a quae coe - li pan - dis os - ti -
 Do - mi - no sit sem - pi - ter - na glo - ri -

14

S pan - dis quae coe - li pan - dis os - ti - um
 ter - na sit sem - pi - ter - na glo - ri - a

A dis os - ti - um quae coe - li pan - dis os - ti - um
 na glo - ri - a sit sem - pi - ter - na glo - ri - a

B um quae coe - li pan - dis os - ti - um
 a sit sem - pi - ter - na glo - ri - a

Liste des sujets proposés (par ordre de passage)

NB : tous les sujets sont introduits de la façon suivante :

« **Vous disposerez de vingt minutes pour faire chanter le texte polyphonique proposé par le sujet à un chœur à 3 voix mixtes.**

Vous serez seul(e) à disposer de la partition. »

- *Aqua de beber*/Jobim
- Chœur des prêtres, *Aïda*/Verdi
- *Ave verum*/Josquin des Prés
- *Benedictus*/Kalliwoda
- *Chaque jour de plus*/Fugain
- *Dieu, quel métier*/Grindel

- *Fly love*/Wilbye
- *Gloria*/Byrd
- *Go, tell it in the mountains*/Schürmann
- *Good vibrations*/Beach boys
- *Jamaïca*/Kalmer
- *Je ne fus jamais si ayse*/Certon56
- *Jubilemus*/Couperin
- *La mère Antoine*/Pagot
- *Le soir*/Schmidt-Wunstorff
- *Les fêtes d'Hébé*/Rameau
- *Lobgesang*/Staden
- *Madonn'io*/De Nola
- *Mariam Matrem*/arrangement Gandin

- *Nightingale*/Byrd
- *Noël de Madame*/trad.
- *Noël nouvelet*/Alain
- *O fly not, love*/Morley
- *Ô ma belle aurore*/Pietton
- *O salutaris*/Anonyme
- *Puellae saltanti*/Galli
- *Qui a tué grand-maman*/Polnareff
- *I bei legami*/Monteverdi
- *Sing a rainbow*/Raid
- *Tanquam agnus*/Victoria
- *Tête en l'air*/Higelin
- *Turn the glasses*/trad.

- *Ultime ballade*/Dihau
- *Weihnachtslied*/Hess
- *Youkali*/Weill
- *Pange lingua*/Kodaly
- *Gloria*/Kowalewski
- *Ahi, che questo*/Monteverdi
- *Retiens la nuit*/Aznavour
- *Ave verum*/Grau

Bilan statistique de l'admission

➤ Concours public

Nombre de candidats admissibles :	37		
Nombre de candidats non éliminés :	37	Soit : 100.0	% 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 :	16	Soit : 43.24	% 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 :	0069.09	(soit une moyenne de : 08.64 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0084.62	(soit une moyenne de : 10.58 / 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 :	39.42	(soit une moyenne de : 07.88 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0054.13	(soit une moyenne de : 10.83 / 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 :	16		
Barre de la liste principale :	0071.84	(soit un total de : 08.98 / 20)	
Barre de la liste complémentaire :		(soit un total de : / 20)	

(Total des coefficients : 8 dont admissibilité : 3 admission : 5)

➤ **Concours privé**

Nombre de candidats admissibles : 3
Nombre de candidats non éliminés : 3 Soit : 100.0 % 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 : 0
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 : 0052.62 (soit une moyenne de : 06.58 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : (soit une moyenne de : / 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 : 22.33 (soit une moyenne de : 04.47 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : (soit une moyenne de : / 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 : 1
Barre de la liste principale : 71.00 (soit un total de : 08.88 / 20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : / 20)

(Total des coefficients : 8 dont admissibilité : 3 admission : 5)