



# MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## Rapport du jury

**Concours : Agrégation interne & CAER PA (concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés de l'enseignement privé sous contrat)**

**Section : Musique**

**Session 2024**

Rapport de jury établi sous la responsabilité de la présidente du jury :  
Odile Tripier-Mondancin, Maître de conférences Université Toulouse - Jean Jaurès

## Sommaire

Préambule .....	3
Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves session 2024.....	6
Admissibilité.....	11
Épreuve de culture musicale et artistique (CMA) (première épreuve écrite) .....	11
Épreuve d'arrangement (2 <sup>e</sup> épreuve écrite) .....	18
Épreuve de commentaire (3 <sup>e</sup> épreuve écrite).....	27
Admission.....	40
Épreuve de leçon.....	40
Épreuve de direction de chœur .....	47

## Préambule

La possibilité qui est donnée aux candidates et aux candidats de passer le concours en interne est l'occasion, avant tout, de continuer à développer des compétences de très haut niveau. C'est aussi un moyen de stimuler la recherche et les préparations au sein des cursus de formations coconstruits par les rectorats, les Inspé (Institut national supérieur du professorat et de l'éducation), les départements de musique, musicologie au sein des universités.

La lecture des rapports de jurys successifs contribue à ces préparations. Tous ces éléments devraient permettre au candidat de s'autoévaluer, afin de renforcer, transformer, développer des connaissances théoriques spécifiques à des œuvres musicales précises, mais aussi plus générales, relatives à l'histoire et à l'analyse de la musique, comme à celles d'autres expressions artistiques, dans différents contextes socio culturels. Pour autant, les nombreux savoir-faire musicaux (chanter, jouer, improviser, inventer, écrire un arrangement, composer une polyphonie à trois voix mixtes, diriger un chœur à plusieurs voix...) ainsi que les méthodes pour analyser les œuvres, construire une problématique, rédiger et énoncer des idées à l'oral, le tout en lien avec la connaissance précise des programmes de lycée sont tout autant indispensables. En effet, contrairement au concours externe de l'agrégation de musique, la connaissance des programmes de lycée est nécessaire lors des épreuves écrites et orales du concours interne. Au-delà de ces ensembles de connaissances, savoir-faire, méthodes, programmes de lycée, la créativité musicale et pédagogique des candidats, les compétences psychosociales doivent être développés : par exemple, pour diriger un chœur, mais aussi pour exposer à l'oral un questionnement auquel des lycéens devraient pouvoir répondre, en combinant différentes démarches. Cette articulation et ces équilibres, entre compétences disciplinaires, transversales, didactiques et pédagogiques, se construisent sur un temps long. Nous invitons les candidats à anticiper la préparation, à persévérer dans celle-ci, d'autant que l'année de préparation, en soi, est très courte (écrits fin janvier, oraux en avril en général).

La session 2024 de l'agrégation interne de musique (concours public) et du CAER PA (concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés de l'enseignement privé sous contrat) proposait 15 postes pour le concours public et 1 poste pour le concours privé (figures 1 et 2, cf. ci-dessous). Ces chiffres ne varient pas depuis plus d'une décennie (10 ans pour le public, 12 ans pour le privé).

Toutefois trois postes sur liste complémentaire ont été ajoutés aux 15 postes du concours public.

Pour le concours public, le nombre d'inscrits était en légère baisse par rapport aux deux années précédentes : 143 inscrits au lieu de 171 (session 2023). Dès lors, le nombre de présents aux épreuves d'admissibilité a été plus faible : 95 en 2024, pour 143 en 2023. Néanmoins, le taux de présents par rapport aux inscrits est tout à fait satisfaisant : il s'élève en effet à 66,43%, soit 3 pour cent de plus que lors de la session de 2023. Le ratio de 9.5 (calculé sur les inscrits) donne une idée du niveau de ce concours qui reste toujours exigeant.

Pour le concours privé, 14 candidats sur les 24 inscrits étaient présents aux épreuves d'admissibilité soit un taux de présents de 58,33% ce qui correspond à 15,5% de moins qu'en 2023. Le ratio de 24 (calculé sur les inscrits) montre que l'accès au CAER PA demeure très difficile.

Ces ratios, comparés à celui de l'agrégation externe de musique (par exemple lors de la session 2023, le ratio calculé sur le nombre d'inscrits est de 5,33), montrent que l'agrégation interne et le CAER PA sont d'un accès plus difficile. Pour autant, un report des inscrits, de l'agrégation interne et du CAER PA vers l'agrégation externe, ne résoudrait pas la difficulté d'accès, bien au contraire.

Les trois épreuves d'admissibilité ont donné des résultats tout à fait satisfaisants avec une moyenne des admissibles de 10,20 pour le concours public et de 11,03 pour le privé. Les barres d'admissibilité étaient respectivement de 8,50 et de 10,67. Notons que les médianes<sup>1</sup> public et privé regroupés de 7,75 à l'épreuve de culture musicale et artistique et de 7 dans les deux autres écrits (arrangement et commentaire sonore) montrent que la moitié des notes allouées peuvent être assez basses. Le rapport de jury permettra d'en comprendre les raisons.

Dans chacune des cinq épreuves, les moyennes des admis montrent que le niveau est tout à fait satisfaisant : dans l'ordre des épreuves, à l'épreuve de Culture musicale et artistique (CMA), la moyenne est de 12,2 (public) et 11 (privé), à l'épreuve d'arrangement, 10,6 (public) et 10,5 (privé), au commentaire comparé 10,34 (public) et 10,5 (privé), à la leçon 9,76 (public) et 16 (privé), enfin pour la direction de chœur 13,3 (public) et 03 (privé) (tableaux 1, 2, 3, 5, 6, 7). La médiane de 6 à la leçon, calculée sur les candidats admis donne à penser qu'il y aurait un déficit de préparation à cette épreuve par rapport aux autres. En revanche, la médiane des admis à l'épreuve de direction de chœur est de 9, ce qui pourrait signifier que la préparation est plus efficiente que pour la leçon, mais aussi pour l'ensemble des épreuves, écrits et oraux compris. Des éléments d'analyse sont proposés dans les pages qui suivent.

Les futurs candidats trouveront dans ce rapport des éléments quantitatifs mais également qualitatifs, comme des constats, des moments d'enthousiasme, des conseils, des difficultés rencontrées, des écueils à éviter. Ces éléments reprennent ou éclairent ceux déjà énoncés dans les rapports des sessions antérieures. Ils devraient contribuer à une meilleure préparation.

Odile Tripier-Mondancin

Maitre de conférences

Présidente du concours

---

<sup>1</sup> La moitié de la totalité des candidats présents aux écrits a obtenu à chacun des écrits une note égale ou en dessous de 7,75 ou de 7.

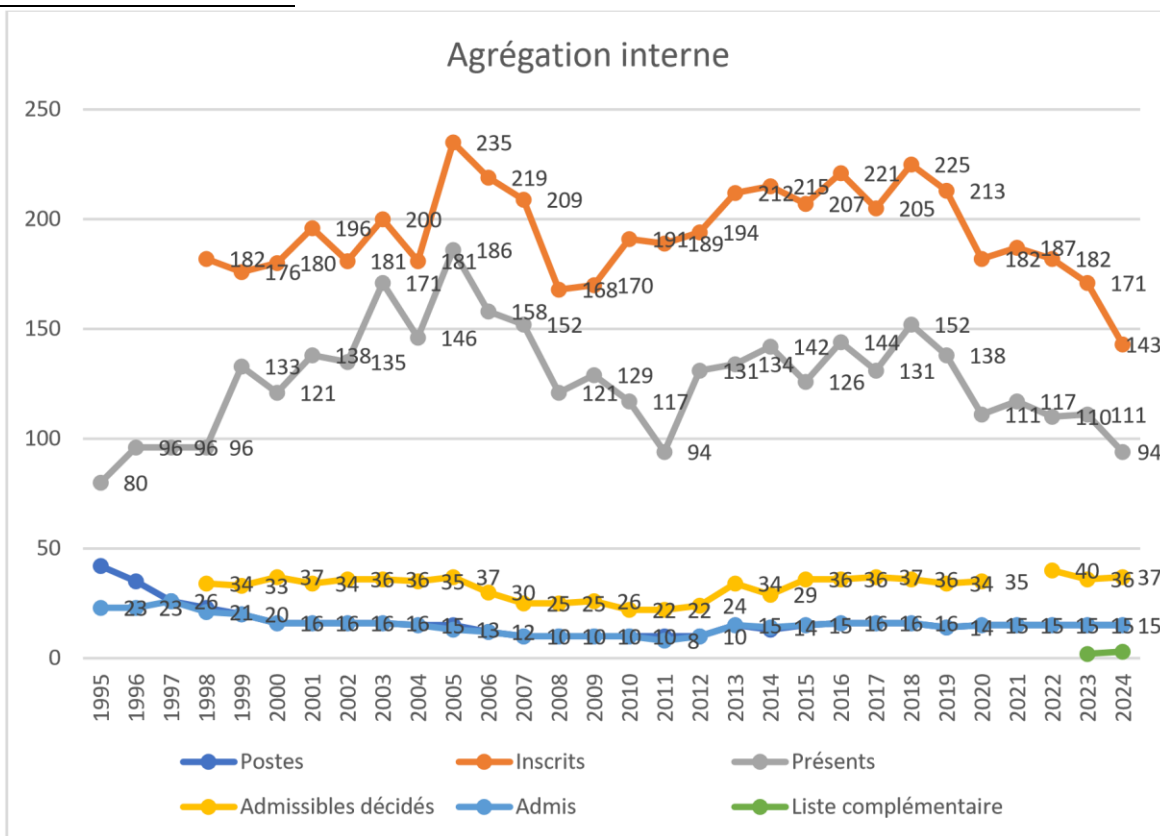


Figure 1 postes, inscrits, présents, admissibles, admis, liste complémentaire (agrégation interne)

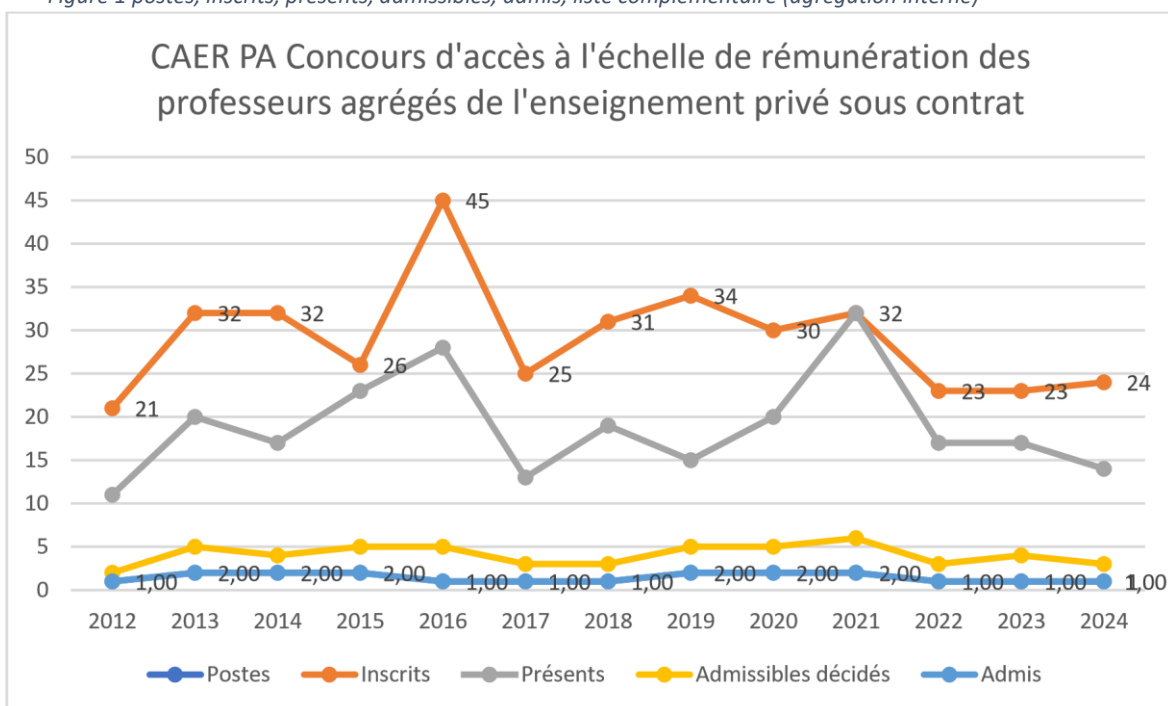


Figure 2 postes, inscrits, présents, admissibles, admis, liste complémentaire (CAER PA)

## Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves session 2024

- **143 inscrits Agrégation interne (public)** - **24 inscrits CAER PA (privé) Epreuve de culture musicale et artistique**

	Concours public	Concours privé
	94 candidats notés	14 candidats notés
Note la plus haute /20	16	16
Note la plus basse /20	1	1,5
Moyenne générale à l'épreuve de CMA /20	7,85	9,11
Moyenne des admissibles à l'épreuve de CMA/20	10,70	14,33
Moyenne des admis à l'épreuve de CMA	12,2	11
Médiane pour les deux concours	7.75	

Tableau 1 épreuve 1 culture musicale et artistique

### Epreuve d'arrangement

	Concours public	Concours privé
	95 candidats notés	14 candidats notés
Note la plus haute /20	17	10,50
Note la plus basse /20	0,5	2
Moyenne générale épreuve d'arrangement /20	7,18	6,98
Moyenne des admissibles épreuve d'arrangement /20	9,96	8,83
Moyenne des admis épreuve d'arrangement /20	10,6	10,5
Médiane pour les deux concours	7	

Tableau 2 épreuve 2 arrangement

### Epreuve de commentaire

	Concours public	Concours privé
	95 candidats notés	14 candidats notés
Note la plus haute /20	15,25	10,50
Note la plus basse /20	1,5	2

Moyenne générale épreuve de commentaire /20	7,59	6,89
Moyenne des admissibles épreuve de commentaire /20	9,93	9,92
Moyenne des admis épreuve de commentaire /20	10,34	10,5
Médiane pour les deux concours	7	

Tableau 3 épreuve 3 commentaire

### Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves d'admissibilité

	Nombre d'admissibles	Moyenne des admissibles	Barre d'admissibilité
Concours public	/37 /143 inscrits	10,20/20	76,50 /180 (8,50/20)
Concours privé	3 /24 inscrits	11,03/20	96,00 / 180 (10,67/20)

Tableau 4 nombre d'admissibles / moyenne des admissibles

### Epreuve de leçon

	Public	Privé
	37 candidats notés	3 candidats notés
Note la plus haute /20	18	16
Note la plus basse /20	1	8
Moyenne des admissibles à la leçon /20	7,18	12,33
Moyenne des admis à la leçon	9,76 (18 admis)	8 (1 admis)
Médiane pour les deux concours regroupés	7	

Tableau 5 épreuve de leçon

### Epreuve direction chœur

	Public	Privé
	37 candidats notés	3 candidats notés
Note la plus haute /20	19	19
Note la plus basse /20	1	3
Moyenne des admissibles en direction de chœur /20	9,22	8,67
Moyenne des admis en direction de chœur /20	13,3	19 (1 candidat)
Médiane pour les deux concours regroupés	9	

Tableau 6 épreuve de direction de chœur

### Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves d'admission

	Moyenne des admis
Concours public	11,224

Concours privé	11,8
----------------	------

*Tableau ensemble des épreuves d'admission*

### Bref bilan statistique du concours

	Nombre d'admis	Barre d'admission	Inscrits liste complémentaire	Barre d'inscription liste complémentaire
Concours public	15	182,5 (soit 9,61/20)	3	177 points (soit 9,32/20)
Concours privé	1	231 points (soit 12,16/20)	/	/

*Tableau 7 bilan concours*

-





-  
-

# Admissibilité

## Admissibilité

### Épreuve de culture musicale et artistique (CMA) (première épreuve écrite)

#### Rappel du texte réglementaire

– Durée de l'épreuve : 6 heures

– Coefficient 3

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.

#### Programme limitatif pour la session 2023 du concours

La danse inspiratrice de compositions musicales

À toutes les époques, les danses à la mode dans les sociétés occidentales ont exercé une influence sur les compositions vocales ou instrumentales conçues ou non comme des œuvres « à danser ». Certaines caractéristiques de telle ou telle danse — formes, carrures, rythmes et accentuations, tempi contrastés, caractères expressifs, basses obstinées, choix dans l'instrumentation, etc. — ont été des sources d'inspiration voire de renouvellement du langage musical savant.

Ainsi, bien au-delà du répertoire des ballets, les empreintes de la danse jalonnent l'histoire de la musique occidentale : des virelais de Machaut et estampies du Moyen Âge, jusqu'aux Boléro et foxtrot de Ravel, en passant par les mises en tablature de pavaues, basses danses et branles de la Renaissance, les suites instrumentales, les chaconnes, fandangos et autres Folies d'Espagne baroques, les menuets des genres instrumentaux du XVIIIe siècle, les valse et mazurkas de Chopin. On trouvera dans le contrechamp des pratiques sociales de la danse, populaire ou non, actuelle notamment, de nombreux points d'appui pour éclairer le sujet.

#### Sujet de la session 2024

Dans le chapitre *Les chorégraphes et leurs compositeurs* : liens de dépendance, quête d'indépendance, Florence Poudru (historienne, spécialiste de la danse) note, à propos du ballet *Mirages* (chorégraphie et argument de Serge Lifar, musique d'Henri Sauguet et décors de Cassandre [graphiste, affichiste, décorateur de théâtre, 1901-1986]) :

« Ce ballet est construit dans l'esprit paritaire cher à Fokine [danseur et chorégraphe russe, 1880-1942] et accorde une place notable au peintre et au compositeur. » (Poudru, 2019, p. 110). Afin de compléter son propos, Florence Poudru cite également Serge Lifar, témoignant, à propos de cette œuvre : « Nous avons travaillé dans une telle fraternité d'âme qu'il est difficile de déterminer quel est l'auteur véritable du ballet, à moins de considérer comme tel le trio en entier ». (Lifar, 1944, cité par Poudru, 2019, p. 110).

Vous formaliserez votre réflexion en croisant les idées avancées par l'historienne avec des œuvres musicales et plus généralement artistiques, de genres, de styles et d'époques divers, en lien avec la thématique « Musique, théâtre, mouvement et scène » issue du champ de questionnement « Le son, la musique, l'espace et le temps » qui irrigue l'enseignement de spécialité en cycle terminal.

### **Rapport Remarques générales**

Lors de cette session 2024, il est apparu que les candidat.es présent.es avaient pris connaissance des rapports de jury précédents, évitant ainsi plusieurs écueils (tant sur la forme que sur le fond) qui auraient pu nuire à leur travail. Si ce fait a été reconnu et salué par les membres du jury, un certain nombre de constats et conseils évoqués lors des années précédentes demeurent à nouveau transposables à cette session. On ne conseillera jamais trop aux candidat.es de lire attentivement les rapports de jury des années antérieures afin de parfaire leur préparation et d'anticiper efficacement les attendus de l'épreuve.

À cet effet, le rapport de jury de l'année 2023 préconise :

« La maquette de l'épreuve précise qu'il s'agit pour le candidat de croiser dans l'écrit de CMA (qui n'est pas une « dissertation » au sens propre) :

- La réflexion sur la citation du sujet,
- La réflexion sur le programme limitatif du concours,
- La réflexion pédagogique, en partant des problématiques qui structurent les enseignements musicaux au lycée. »

« La forme de l'épreuve de CMA revêt de fait un caractère hybride et ne correspond pas totalement à ce que l'on entend habituellement par « dissertation », sans être davantage et exclusivement un exercice pédagogique. Il y a donc ici une hybridité dans le travail à conduire qu'il faut en permanence avoir à l'esprit » (Rapport de jury, 2023, p. 8).

Dans l'ensemble, la majeure partie des candidat.es a su prendre en compte ces deux aspects de l'exercice, mêlant ainsi propositions en lien avec la problématique travaillée et les projets pédagogiques. Néanmoins, et comme lors de la session précédente, la structure du devoir n'est pas toujours adaptée aux attendus de l'épreuve.

Malgré plusieurs remarques à ce sujet dans les rapports de jury précédents, certains devoirs sont présentés sous la forme d'historiographies (choix inadapté à cette épreuve et par conséquent réducteur). Parfois même, certains devoirs s'avèrent totalement déconnectés du sujet. Si le traitement de celui-ci est nécessairement corrélé à de multiples et solides connaissances, l'épreuve exige néanmoins une réflexion minutieuse construite à partir de la citation proposée au candidat.

Toute tentative de composition sans analyse ni discussion de la citation voue inévitablement le devoir au hors-sujet.

### **Analyser le sujet et concevoir l'introduction**

L'analyse de l'intégralité du sujet est dans un premier temps absolument nécessaire, afin qu'aucun aspect ne soit éludé de la réflexion. Chaque candidat.e peut certes décider de s'attacher davantage à un angle spécifique – en motivant son choix –, mais il doit au préalable témoigner du fait qu'il a bien saisi tous les enjeux sous-tendus par le sujet. L'introduction doit nécessairement témoigner de cette analyse dont découle le questionnement proposé par chaque candidat.e. Les propos de la citation doivent donc être cités (entre guillemets), reformulés et analysés. Les mots-clés doivent apparaître, ainsi que le nom de l'auteur.rice, le titre de l'ouvrage et l'année de publication. Ces derniers peuvent aussi faire l'objet d'une brève analyse.

Une réflexion préalable doit aboutir à la formulation précise de la problématique, généralement sous forme de question (question générale), laquelle induira ensuite le plan retenu (questions plus spécifiques visant à introduire un débat), dont le but sera d'apporter les éléments de réponse sous la forme des connaissances retenues. Les mots de liaison devront être utilisés afin de rendre la lecture plus fluide et la logique argumentative plus claire. Toutes les associations d'idées ne permettent cependant pas de définir convenablement les termes du sujet, en particulier si chaque candidat.e n'en maîtrise pas suffisamment le sens. Cela peut même conduire à de graves contresens par la suite.

Les rapports de jury de la session 2023 préconisaient également de faire « attention également à ne pas trop plaquer la citation du sujet – ou une citation apprise par cœur qui ne correspondrait pas suffisamment aux attendus du sujet. Les copies ayant obtenu les meilleures notes parviennent à énoncer clairement la problématique retenue et à la développer ensuite en un propos qui doit :

- Suivre une logique démonstrative,
- Être étayé par des exemples choisis en fonction de leur pertinence,
- Être convaincant et ambitieux pour le développement des compétences des élèves » (Rapport de jury, 2023, p. 9).

Cette année encore, la question du plan du devoir est parfois demeurée problématique. On a pu trouver des plans inefficients où les parties n'ont que peu de rapport entre elles. Parfois même, le plan n'est pas annoncé dans l'introduction : certains candidat.es choisissent malencontreusement de remplacer l'énonciation du plan par l'ajout d'un titre au début de chaque grande partie du devoir, chose inappropriée à l'exercice de la dissertation. D'autres candidats n'annoncent aucun plan, ou ne différencient pas aisément les parties, un paragraphe équivalant à une partie entière, rendant ainsi la lecture compliquée. Parfois, la problématique peut même arriver après l'annonce du plan ! Il arrive aussi qu'une copie ne soit pas terminée, or, il faut le redire : l'épreuve est un tout et doit donc se conclure. Le plan doit naturellement être suivi, or il est parfois exposé et oublié par la suite.

De manière étonnante, certain.es candidat.es, se focalisant trop sur la danse, en ont oublié la musique. Voici un exemple d'une telle proposition de problématique : « Comment la danse a-t-elle fécondé le renouveau de la créativité scénique ? » À l'inverse, le terme de danse a pu ne presque jamais apparaître, au profit d'une réflexion sur le statut de l'artiste, l'importance des décors, etc. Une copie ne comportait que des exemples essentiellement extraits d'opéras, restreignant ainsi le cadre d'étude.

La partie pédagogique a parfois connu un trop grand développement, au point que certaines copies n'ont traité le sujet qu'à travers sa dimension pédagogique.

On le redit : l'équilibre doit prévaloir. De manière générale, les candidat.es devraient essayer d'éviter certaines formules de départ, qui posent certes des questions, mais n'engendrent pas de réelle problématique permettant de construire plusieurs parties en tension. Il s'agit également d'éviter de débiter par des formules toutes faites telles que : « De tout temps ». Par exemple : « Depuis l'aube de l'humanité, l'art a accompagné l'homme, dans son quotidien et à chaque étape de sa vie » est à proscrire. Attention aux affirmations parfois trop péremptives, qui peuvent être discutables. Par exemple : « Le geste précède en principe toujours le premier son, qu'il soit vocal ou instrumental », ou : « L'artiste n'est artiste que par les yeux de celui qui le considère ainsi ». Nous conseillons vivement de relire la copie afin d'éviter toute maladresse de style. Cette épreuve est un devoir écrit, et aucune expression ne doit relever du registre oral.

### **Définir une problématique**

« La problématique nécessite de définir préalablement les termes et les concepts présents dans le sujet, et donc de les reformuler, d'identifier les éventuels partis pris de l'auteur, de contextualiser l'extrait cité lorsque cela est nécessaire, afin de le remettre en cause éventuellement, dans le but d'apporter un regard à la fois personnel et distancié sur le sujet » (Rapport, 2023, p. 9).

L'ensemble des rapports de jury concernant cette épreuve sont formels :

« La capacité à élaborer une problématique (en évitant la platitude) est un attendu professionnel autant qu'académique, et contribue de manière décisive à la réussite de l'épreuve : en l'absence de problématique précise et motivée, le candidat peinera à conduire sa réflexion de façon satisfaisante, il manquera la tension nécessaire au discours afin qu'il avance. La problématique bien posée permettra au contraire de mettre en perspective l'analyse pertinente du sujet, la culture musicale et artistique du candidat (notamment en lien avec le programme limitatif), en rapport avec son expertise pédagogique, tout en assurant la cohérence du propos. » (Ibid., 2023, p. 9).

La problématique, si elle est bien rédigée, permettra également d'éviter un exposé exclusivement chronologique (évoqué plus haut) qui se contenterait de balayer l'histoire de la musique et des arts. Tout comme lors de la session précédente, c'est un écueil qu'un nombre important de candidats n'ont pas su éviter. Néanmoins, une nouvelle fois, certaines propositions de problématiques se sont révélées à la fois judicieuses et innovantes. Comme le mentionne le rapport de jury de l'année précédente :

« Il n'existe pas de bonne et unique problématique attendue : c'est bien la démarche réflexive du candidat, s'appuyant sur des connaissances et compétences avérées, qui sera valorisée par les correcteurs. Ces derniers peuvent tout à fait être enthousiasmés par une problématique non prévue, mais qui s'avère pertinente et est menée de bout en bout. C'est la cohérence de l'ensemble qui est valorisée. » (Ibid.)

Trop souvent cependant, le sujet a été peu discuté. Dans le pire des cas, il n'y avait même aucune référence à la citation. Une telle absence est réhivitoire et peut mener à un hors-sujet. Cela a conduit

à des problématiques générales et plates, telles que : « En quoi musique et danse peuvent-elles se nourrir l'une de l'autre ? », ou encore « Nous tenterons d'évoquer et de discuter des liens existants entre musique et danse », pour conclure à la fin de la copie « Finalement, il existe bien des liens entre la musique et la danse ». Le sujet et le programme limitatif induisent une réflexion sur la fusion entre danse et musique ; une problématique telle que : en quoi la séparation des arts (musique/danse) influence-t-elle sur la création artistique ? était donc fautive.

Beaucoup de copies ont suivi un ordre chronologique de l'histoire de la danse, sans créer suffisamment de lien transversal entre ces successions. Et sans poser de problématique en tension.

### **Evoquer un projet pédagogique**

Le traitement du sujet va nécessairement de pair avec la présence de propositions pédagogiques (activités liées à l'écoute, aux projets vocaux, aux créations) afin d'irriguer la réflexion proposée tout au long de la copie et lui donner une direction qui manque parfois au devoir. Malheureusement, parfois, la dimension pédagogique est évacuée à la toute fin de la copie, générant une certaine frustration chez le correcteur et témoignant au final d'une mauvaise appréhension de l'épreuve.

À nouveau, le rapport de la session de 2023 stipule :

« Une connaissance des textes réglementaires est donc fondamentale : le candidat doit, pour sa réflexion, explicitement faire référence aux champs de questionnement des programmes d'enseignement, aux compétences visées, ainsi qu'à l'articulation des mises en situation au sein des séquences d'enseignement au lycée (perception, production, méthodologie). Il ne s'agit pas bien sûr, dans le temps circonscrit de l'épreuve, de formaliser des situations pédagogiques trop précises, qui conduiraient au risque d'une énonciation artificielle et déséquilibrée, mais de croiser certains fondements de l'enseignement musical au lycée avec le sujet donné, en prenant en compte la diversité des profils musicaux des élèves, mais aussi le niveau précisé par le sujet, dans le cadre du programme limitatif du concours. En d'autres termes : l'épreuve de CMA n'est pas appliquée à la pédagogie, mais s'en nourrit. »

Si, lors de cette session, la plupart des candidat.es ont inséré à bon escient des propositions pédagogiques dans le corps du devoir, il a été observé que les propositions évoquées manquaient d'ambition dans le cadre d'un enseignement de la musique au lycée. Si le jury a pleinement conscience que la majorité des candidat.es au concours de l'agrégation interne exercent en collège, il n'en demeure pas moins que ce concours a pour vocation à recruter de futur.es enseignant.es de musique au lycée et ne peut se limiter à être seulement une promotion professionnelle. C'est la raison pour laquelle bien souvent, l'absence de projets liés aux pratiques de la musique (projets musicaux et créations), pourtant au cœur de l'enseignement musical dans l'enseignement secondaire, a fait l'objet d'interrogations. La présence dans le corps du devoir de projets détaillés et adaptés à l'enseignement en lycée ainsi que d'enjeux pédagogiques clairement énoncés sont indispensables au bon déroulement de l'épreuve.

Enfin, il est fortement conseillé aux candidat.es d'explicitier davantage certains projets pédagogiques. Pour donner quelques exemples mentionnés dans les copies :

- Faire réaliser une recherche documentaire aux élèves sans en expliciter les enjeux ne permet pas d'en dévoiler le potentiel pédagogique,
- La pratique de la musique assistée par ordinateur (MAO) et l'usage des outils numériques doivent être motivés et explicités (par exemple, en lien avec les écoutes exploitées ou avec la démarche d'un créateur, à l'aide de tel ou tel logiciel).
- Les projets pédagogiques transversaux (inter, pluri ou transdisciplinaire) ne doivent pas être décorrélés des programmes pédagogiques de l'enseignement de la musique au lycée.

## Épreuve de la session 2024

Le sujet exigeait nécessairement de s'interroger sur les éléments suivants :

### ⇒ Éléments généraux

- Les liens qui unissent (ou articulent) et désunissent la musique, la danse et possiblement la peinture
- Les rapports qu'entretiennent chorégraphes, compositeur.rices, scénographes et peintres : autonomie artistique et/ou synthèse des arts, collaborations au service des arts.
- Quelques rencontres majeures dans l'histoire des arts : ballet de cour, Molière et Lully, Gluck et Noverre, Marius Petipa et Tchaïkovski, Cage et Cunningham.
- La rencontre comme source de modernité ?

### ⇒ Éléments spécifiques à Serge Lifar (1905-1986)

- Danseur au sein des ballets russes (dirigés par Serge de Diaghilev) à l'âge de 17 ans,
- Chorégraphe et maître de Ballet pour l'Opéra Garnier à l'âge de 25 ans,
- Collaborations au service des arts (collaboration avec des artistes tels que Picasso, Chanel ou Cocteau),
- Renouveau du langage artistique du ballet (esthétique dite néoclassique),
- Succès mondial de « Les Mirages », féerie chorégraphique en un acte et deux tableaux créée par le Ballet de l'Opéra de Paris, le 15 décembre 1947, au Palais Garnier.

### ⇒ Éléments spécifiques aux Ballets Russes au sein desquels ont travaillé Fokine (1909 à 1913) et Lifar (de 1923 à 1929)

- « Décadence » des ballets à la fin du XIXe siècle en France
- Artistes majeurs de la compagnie (Bakst, Fokine, Nijinski, Massine, Nijinska, Stravinski, Debussy, Satie, Picasso, Chanel...)
- Modernité des œuvres créées par la compagnie en l'espace de vingt ans (langage, forme, corps, mouvements, instrumentation et orchestration...)
- Scandales et succès (L'Oiseau de feu, Prélude à l'après-midi d'un faune, Le Sacre du printemps, Parade...)
- Influences sur les artistes de l'époque (Théâtre des arts, Compagnie d'Ida Rubinstein, Ballets suédois...).



Tout cela ouvrirait naturellement vers les concepts suivants :

- Tradition/modernité
- Constantes et ruptures dans le langage musical
- Rythme et temps (dansé/musical)
- Contexte et création artistique
- Corps, mouvement, espace sonore et scénique
- Mondialisation culturelle : diversité, relativité et nouvelles esthétiques
- Musicien.ne : Créateur.rice et interprète
- Musique : culture individuelle vs patrimoine collectif (Coexistence entre les différents arts, relation pluri- inter- ou transdisciplinaire au sein de l'œuvre).

#### ⇒ **Convoquer de solides connaissances**

Si cette année, les erreurs de datation ont été moins fréquentes que l'an passé, des erreurs d'ordre esthétiques et chronologiques subsistent néanmoins dans certains devoirs. La connaissance des bornes chronologiques est un attendu essentiel et nécessaire à cet exercice. Cette année encore, certains devoirs manifestent notamment d'une méconnaissance des musiques dites « anciennes ». Cela se traduit par exemple par des considérations héritées des musiques du XIX<sup>e</sup> siècles, plaquées de façon anachronique sur le répertoire du XVII<sup>e</sup> siècle, ou encore par une confusion entre les pratiques musicales durant le Moyen Âge et celles en usage durant la Renaissance. Enfin, dans les cas les plus problématiques, certains compositeurs ne sont pas assimilés à la bonne esthétique musicale ou se voient rangés dans des courants musicaux auxquels ils sont étrangers. Les candidat.es sont censé.es déjà enseigner à des élèves, il est absolument nécessaire qu'ils gagnent en précision.

Enfin, et tout comme l'année dernière, nous ne pouvons qu'inviter à ce que les exemples des copies trouvent leurs sources dans des œuvres choisies à dessein et correctement connues.

#### ⇒ **Exemples musicaux sur portée**

Des copies ne comportent parfois aucun titre d'œuvre dans le corps du texte. Mais, de manière générale, les exemples sur portée, qui doivent témoigner de connaissances précises du candidat, manquent dans un quart environ des copies, et, pour beaucoup d'autres, restent très succincts.

Les candidat.es doivent absolument faire l'effort de connaître le répertoire musical en profondeur, les extraits devant correspondre le plus fidèlement possible à l'original, tandis que les copies proposent trop souvent quelques notes sans l'ensemble de la musique (rythme, mesures, tonalité réelle...).

Sur portée ou non, les exemples musicaux peuvent être trop nombreux et tomber dans l'écueil du catalogue – cela va en général de pair avec une analyse insuffisante. Multiplier les exemples musicaux n'est pas un gage de leur pertinence ou de la qualité de la réflexion, c'est même presque souvent l'inverse. Le correcteur attend de ces exemples qu'ils fassent avancer la réflexion. Il valorise également l'originalité des exemples choisis : certains reviennent trop souvent dans nombre de copies, comme si les candidats se contentaient de « réciter » un même cours. Or, un cours doit nécessairement amener une appropriation personnelle.

## Conclusion

Voici quelques recommandations préconisées dans le rapport du jury 2023 à destination des futur.es candidat.es :

- Ouvrir le champ de ses connaissances : il faut appuyer sa préparation, au-delà de l'étude du programme limitatif, sur un large éventail de connaissances. Toutes ou presque pourront en effet être mobilisées, et à profit, dès lors que l'on réussira à les relier avec pertinence aux questionnements du sujet.
- Se perfectionner dans la méthodologie de l'épreuve : la technique de la dissertation doit être maîtrisée, elle reste la base, quel que soit le sujet. Il faut pour cela s'entraîner autant que l'on peut à l'exercice, à partir notamment des sujets des années précédentes. A minima dans cet entraînement : construire une problématique et un plan qui en découle.
- Travailler la correction de la langue : pour convaincre le lecteur-correcteur, il faut que le propos soit clair et conduit de manière logique. Le lecteur doit facilement comprendre ce que l'on veut dire et être conduit – « pris par la main » – au fil de la réflexion. L'orthographe et la syntaxe sont par ailleurs les bases nécessaires pour obtenir ce résultat.
- Personnaliser les propositions : chaque candidat.e doit essayer de faire preuve d'une certaine originalité dans ses questionnements, qui seront le reflet d'une réflexion réellement personnelle, d'un parcours et d'une culture propres, évitant ainsi d'utiliser des arguments trop préconçus ou des exemples rabâchés, qui perdent dès lors tout leur intérêt. Cette originalité attendue et déterminante peut alors laisser présager qu'elle préside aux gestes professionnels de l'enseignant aux côtés de ses élèves, au bénéfice de la qualité de l'enseignement de la discipline artistique dénommée *Musique* au lycée

## Épreuve d'arrangement (2<sup>e</sup> épreuve écrite)

### *Rappel du texte réglementaire*

– Durée de l'épreuve : 4 heures 30

– Coefficient 3

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 :

– 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.

Le candidat rédige une brève note d'intention précisant notamment :

- Les choix artistiques sur lesquels repose l'arrangement effectué,

- Les difficultés techniques des parties vocales et instrumentales qui nécessiteront un travail pédagogique particulier.

L'arrangement est réalisé sur la partition préparée jointe au sujet.

### **Sujet session 2024**

Vous réaliserez un arrangement vocal et instrumental de la partition jointe.

**ATTENTION : vous ne considèrerez que les 29 premières mesures.**

Parmi les vingt élèves qui la constituent, la classe à laquelle est destiné votre arrangement accueille les compétences instrumentales suivantes :

- **1 flûte traversière - 1 cornet en Si bémol - 1 guitare basse - 1 clavier électronique (timbres usuels disponibles : *organ, strings, etc...*) - 1 batterie**

La classe est équipée par ailleurs d'une batterie. Tous les élèves chantent régulièrement pour la réalisation des projets musicaux successifs. Les non-instrumentistes se partagent à parité entre filles et garçons.

Vous rédigerez votre arrangement sur la partition préparée mise à votre disposition. Elle est organisée selon la nomenclature verticale suivante que vous respecterez scrupuleusement :

- **Flûte traversière - Cornet en Si bémol (que vous noterez en hauteurs réelles)**  
- **Voix 1 - Voix 2 - Clavier électronique (préciser le ou les types de timbres choisis) - Guitare basse - Batterie**

Pour chaque portée, vous veillerez à bien préciser la clef, l'armure et la mesure.

Vous numéroterez précisément les pages de votre devoir, si besoin.

*Is there life on Mars ? ; Y -a-t-il une vie sur Mars ? C'est la question que pose David Bowie en 1971. La chanson a été écrite au moment où la conquête spatiale était au cœur des enjeux de la guerre froide. L'évocation de Mars n'est qu'un prétexte : les paroles relatent « l'ennui d'une jeune fille devant un film inintéressant, alors qu'elle vient de se disputer avec ses parents et ne peut compter sur son ami-e. Son esprit s'échappe, divague, jusqu'à se demander si une vie existe sur une autre planète, aux antipodes de son quotidien insignifiant dans cette salle de cinéma. » (Billeau Sandrine, dans l'ouvrage *Monde enchanté - Chansons et imaginaires géographiques* dirigé par Staszak Jean-François et Pieroni Raphaël, 2021).*

C'est une terrible petite affaire  
Pour la fille aux cheveux mous Mais  
sa maman crie "Non".  
Et son papa lui a dit de partir  
Mais son amie n'est nulle part.  
Maintenant, elle marche dans son rêve enfoncé  
Jusqu'au siège avec la vue la plus claire  
Et elle est accrochée à l'écran argenté  
Mais le film est d'un ennui affligeant  
Car elle l'a vécu dix fois ou plus  
Elle pourrait cracher dans les yeux des imbéciles  
Alors qu'ils lui demandent de se concentrer sur  
Les marins qui se battent dans la salle de danse  
Oh, regardez ces hommes des cavernes  
C'est le spectacle le plus bizarre  
Regardez l'homme de loi  
Qui tabasse le mauvais gars  
Oh, je me demande s'il le saura un jour  
Il est dans la série la plus vendue Y a-t-  
il de la vie sur Mars ?

Vous rédigerez une brève note d'intention précisant notamment :

- **Les choix artistiques sur lesquels repose l'arrangement effectué.**
- **Les difficultés techniques des parties vocales et instrumentales qui nécessiteront un travail pédagogique particulier.**

# Life On Mars ?

David Bowie

Tonalité d'origine : F

♩ = 124

C Em/B E°/B $\flat$  A Dm

It's a God aw-ful small af - fair To the girl with the mou-sy hair But her

6 F/C G $^7$  G $^7$  C

mum-my is yel - ling "No" And her dad-dy has told\_ her to go\_\_ But her

10 Em/B E°/B $\flat$  A Dm

friend his no-where to be seen\_\_ Now she walks through her sunk en dream To the

14 F/C G $^7$  G $^7$  E $\flat$ /B $\flat$

seat with the clear-est view And she's hooked to the sil - ver screen But the

18 E $\flat$ (#5)/B Cm E $\flat$  $^7$ /D $\flat$  A $\flat$

film is a sad - d'ning bore For she's lived it ten times, or more She could

22 A $\flat$ (#5)/E Fm A $\flat$  $^7$ /G $\flat$  F B $\flat$

spit in the eyes of fools\_\_ As they ask her to fo - cus on Sail - ors fight-ing in the dance hall

27 Dm $^7$  D $\flat$ (#5) C Cm Gm $^7$

Oh man! look at those cave-man go It's the freak-i-est show\_\_

32 B $\flat$ m $^7$  F B $\flat$  Dm $^7$  D $\flat$ (#5)

Take a look at the law - man Beat-ing up the wrong guy Oh man! won-der if he'll e-ver know

37 C Cm Gm $^7$  B $\flat$ m $^7$  Dm $^7$  D $\flat$ (#5)

He's in the best sell-ing show\_\_ Is there life\_ on Mars?\_\_

43 F/C Bm $^7$ (b5) C C# $^{\circ 7}$  Dm A $^{\circ 7}$  Em F Fm C

## Rapport

L'épreuve d'arrangement musical requiert du candidat une expertise technique et artistique équilibrée. Tout en démontrant sa maîtrise en harmonie, en écriture et sa connaissance des styles musicaux, le candidat doit mettre en avant sa créativité et sa capacité à concevoir un projet musical cohérent. Cet

© <https://www.devenirensignant.gouv.fr> Session 2024, p. 21

exercice, important dans l'enseignement secondaire, invite à dépasser la simple exécution pour exprimer une intention musicale claire. Pour réussir, une préparation rigoureuse et variée est indispensable, incluant la maîtrise des règles d'harmonie, une écoute intérieure affinée, et une connaissance précise des instruments et de leurs usages. Il paraît également déterminant d'être familiarisé avec différents types de répertoires. **Il ne s'agit pas d'une épreuve d'écriture** : si les règles d'harmonies doivent être néanmoins maîtrisées, les techniques d'arrangement doivent aussi l'être, quel que soit le style du sujet proposé, d'une chanson française à un « tube » pop en passant par une pièce savante.

### **Analyse de « Life On Mars » ?**

« *Life on Mars ?* » de David Bowie, sortie en 1971 sur l'album *Hunky Dory*, est une chanson emblématique dont les paroles poétiques explorent des thèmes tels que l'aliénation, la désillusion et la quête de sens dans un monde complexe. Elle peut être interprétée comme une critique de la société de consommation et des médias de masse.

Cette chanson à quatre temps, transposée en Do Majeur d'après l'original en Fa majeur, pour en faciliter la réalisation, devait être arrangée dans ses 29 premières mesures, englobant le premier couplet (mesures 1 à 17), le pré-refrain (mesures 18 à 24) et les deux premiers vers du refrain (mesures 25 à 29).

Le couplet peut être divisé en deux sections (mesures 1 à 9, puis mesures 10 à 16). Il est constitué d'une ligne mélodique ponctuée par des silences et répétée à quatre reprises (avec de légères variations) dans les huit premières mesures. Ce motif simple, débutant systématiquement en anacrouse, est essentiellement conjoint et constitué d'une courbe mélodique ascendante puis descendante. Seul le dernier vers du couplet (« *And she's hooked to the silver screen* ») apporte une ligne mélodique nouvelle qui mène au pré-refrain. Ce thème est également présent dans les mesures 10 à 16, la mélodie principale consistant alors, globalement, en la doublure à la tierce de la mélodie des mesures initiales. Le couplet reste globalement dans la tessiture de la voix médium grave et l'ambitus ne dépasse pas l'octave (du do<sup>3</sup> au sib<sup>3</sup>).

Sur le plan harmonique, le couplet reste globalement dans le ton principal, Do Majeur. Seul un emprunt à la tonalité de Ré mineur vient enrichir cette progression harmonique, invitant la ligne de basse à une descente chromatique empruntée à la chanson « *Comme d'habitude* » de Claude François. En effet, David Bowie avait été incité par son producteur à adapter cette chanson française en anglais. Cependant, ce projet ne verra finalement pas le jour, car l'éditeur français émettra son veto, arguant que Bowie n'est pas suffisamment connu à cette époque.

Le pré-refrain apporte une rupture forte avec le couplet, ainsi qu'une complexification mélodique et harmonique. Il est constitué de quatre phrases mélodiques réparties sur huit mesures et construites sur le modèle du couplet, mais dont les terminaisons sont plus disjointes (une tierce ou une sixte). Le sentiment de tension est renforcé par une harmonie plus complexe qui module vers le Fa mineur en passant par les tonalités de Do mineur puis La b Majeur. Les accords renversés accentuent cette tension. Tout comme l'enchaînement entre le couplet et le pré-refrain, la cadence menant au refrain est inhabituelle et mène dans le ton de la sous-dominante (Fa Majeur, mesure 33).

Le refrain est constitué de deux parties de quatre mesures, avec un arrêt central sur la dominante. Le sujet proposait d'arrêter l'arrangement sur cette dominante (mesure 29). La mélodie du refrain, positionnée dans un registre aigu, est facilement identifiable par son saut de quarte répété à deux reprises (mesure 33 et mesure 35), mais dont l'harmonie et le rythme ont évolué. En raison de son profil mélodique descendant et de son registre aigu, le refrain apporte une ouverture et un éclairage nouveau à la chanson.

### **Arrangement ⇒ Un projet musical**

Arranger une œuvre musicale, quelle qu'elle soit, demande de trouver un équilibre entre l'essence du texte original et une proposition artistique originale. Guidé par son écoute intérieure, ses connaissances et ses expériences acquises dans le domaine, l'arrangeur peut alors laisser libre cours à sa musicalité et à sa créativité.

Le sujet proposé lors de cette session, avec sa seule ligne mélodique, l'indication des accords en notation américaine et l'absence d'indications de tempo et de nuances, ouvrait la voie à des propositions variées. Pourtant, certains projets sont restés peu ambitieux et parfois inintéressants musicalement : seules ont été complétées les différentes parties instrumentales, sans ajout d'introduction ni de coda. On peut noter dans certains projets l'absence de nuances et d'indications de tempo. Trop de candidats n'ont pas fait de choix artistiques et musicaux précis. Bien que des styles comme le reggae, la bossa-nova et le jazz aient été explorés, parfois avec beaucoup de réussite, leur utilisation n'a pas toujours été habile ni convaincante. Adopter les caractéristiques rythmiques propres à ces styles ne suffit pas à créer un arrangement artistique cohérent et captivant.

Il est regrettable que certains projets d'arrangement soient trop peu ambitieux, sous prétexte qu'ils s'adressent à un niveau musical fictif de lycéens. Le candidat doit se rappeler que cet arrangement est réalisé dans le cadre d'un concours exigeant, et qu'il doit faire preuve d'une véritable maîtrise technique. Il convient de témoigner de réelles qualités d'arrangement : écriture harmonique, mélodique, instrumentale, vocale, en adéquation avec le niveau demandé. La maîtrise des caractéristiques instrumentales spécifiques (tessitures, modes de jeux) reste attendue ainsi que les nomenclatures usuelles pour les instruments à disposition (batterie, percussions, saxophone, clarinette, guitare, guitare basse...). S'emparer d'un sujet donné implique de tenir compte d'un cahier des charges précis, de proposer un arrangement singulier, sans pour autant dénaturer le texte proposé.

### **⇒ Respecter l'harmonie proposée et l'enrichir le cas échéant**

De nouveau cette année, les correcteurs ont relevé de nombreuses erreurs dans la réalisation des accords indiqués sur la partition du sujet. Certaines erreurs d'harmonie étaient particulièrement sévères, comme l'omission de l'altération nécessaire dans un A sans do# ou un Eb avec un si bécarre. Par ailleurs, des accords fautifs tels que Eb/Db avec un si bécarre, A sans do# et E°/Bb non réalisés ont été fréquemment observés. Ces erreurs témoignent d'une méconnaissance de certains accords et des harmonies. Quoiqu'il en soit, il est indispensable que tous les accords proposés soient entendus afin d'éviter de sévères erreurs, présentes dans de trop nombreuses réalisations, telles que l'absence de sensible, l'appoggiature et sa résolution présentées de manière simultanée, et les résolutions des notes à mouvement obligé non maîtrisées (sensible et septième). Des doublures inadéquates (sensible, notes



étrangères) et des mouvements directs (quintes et octaves parallèles), dont certains conduisant à l'unisson, ont également été observés.

Malgré cela, des candidats ont proposé des idées intéressantes, notamment l'utilisation de la pédale de Fa, qui a ajouté une dimension créative et enrichissante à l'harmonie globale, même si des erreurs subsistaient. Il est crucial de comprendre et de respecter les accords proposés, en incluant toutes les altérations nécessaires, afin de créer une harmonie correcte et enrichie lorsque cela est pertinent.

### ⇒ **Graphie**

Il est important d'être ambitieux et exigeant dans les choix et les propositions, mais il est indispensable de pouvoir les mener à leur terme, dans le temps de l'épreuve, avec une graphie lisible, verticale et soignée pour une lecture harmonique et rythmique facilitées.

Régulièrement des copies font apparaître des problèmes de graphie. L'écriture manuscrite nécessite un entraînement régulier, d'autant plus que l'habitude est prise des logiciels d'édition de partition qui automatisent de nombreux procédés d'écriture. Il s'agit d'en prendre conscience. Par exemple, ils complètent automatiquement par des silences les mesures incomplètes ce qui explique sans doute – sans l'excuser pour autant – que beaucoup de candidats aient proposé des mesures irrégulières.

### ⇒ **Écriture vocale**

L'arrangement des parties vocales est une des compétences centrales du métier de professeur d'éducation musicale et chant choral. Chaque partie vocale doit être pensée dans sa conduite mélodique, simple à mémoriser et présentant un intérêt musical autonome. Les différentes voix ne doivent pas être mises en difficulté (tessiture confortable, mouvements mélodiques soignés, etc.). L'équilibre entre les deux voix doit être garanti. Beaucoup de copies développent la première voix alors que la seconde n'intervient que trop rarement. Les deux voix gagneront à avoir une importance égale dans l'arrangement. D'autre part, il ne faut pas oublier que l'intérêt d'une écriture à deux voix réside dans l'utilisation de la polyphonie. Les propositions soumises sont parfois trop simplistes, souvent limitées à des doublures à la tierce, voire à l'unisson. Nous rappelons qu'un thème partagé entre deux pupitres vocaux qui interviendraient en alternance peut être intéressant comme jeu de timbre, mais cela ne constitue pas une écriture polyphonique. Enfin, il faut veiller à indiquer précisément la tessiture des voix avec la clé requise (clé de fa ou de sol octaviée pour les voix masculines). L'absence de cette précaution laisse planer un doute sur l'arrangement vocal souhaité en notes réelles.

### ⇒ **Écriture instrumentale et pianistique**

La partie de piano, cruciale pour la structure globale, a souvent manqué de variété et d'originalité. Bien qu'elle serve de socle solide, elle est souvent conçue de manière trop systématique, avec des accords ou des arpèges répétés de mesure en mesure sans évolution significative. Elle devrait démontrer une connaissance approfondie de l'instrument sans pour autant être trop virtuose, en évitant notamment les agrégats serrés dans le registre grave. De nombreuses quintes à vide ont été observées dans l'écriture du clavier. Rappelons qu'elle doit faire entendre l'harmonie avec clarté, sans surcharge inutile, mais dans son entièreté.

Parallèlement, les autres parties instrumentales telles que la flûte traversière et le cornet ne sont pas suffisamment développées. Par exemple, la flûte se contente d'arpèges sans réel intérêt musical, © <https://www.devenirenseignant.gouv.fr>



tandis que le cornet présente un contrechant bref joué en notes blanches, suggérant un rôle décoratif plutôt que substantiel. L'utilisation de quintes directes et de fausses relations entre les instruments à vent est relevée comme problématique, affectant la cohésion harmonique de l'ensemble. De plus, la basse électrique montre des erreurs fondamentales avec des parties hors tessiture. Une connaissance fine de chaque tessiture instrumentale et des registres privilégiés reste attendue. Ainsi le registre aigu du cornet (contre ré en note réelle) est à utiliser avec précaution, tout comme le registre grave de la flûte.

L'écriture de la batterie s'est bien souvent avérée pauvre, recourant à un seul pattern avec quelques breaks, limitant ainsi la variété rythmique et de timbre de l'arrangement.

### ⇒ **Intérêt de chaque partie**

Les différentes parties, qu'elles soient vocales ou instrumentales, doivent être conçues de manière à ce que leur mémorisation soit aisée. Les conduites mélodiques en seront alors plus évidentes et certainement moins fautives. De plus, l'arrangeur, qui est aussi, dans le cadre d'un enseignement dispensé en lycée, un pédagogue, doit œuvrer pour que chacune des parties soit motivante pour celui qui l'interprète. En effet, une succession d'interventions sonores sans lien avec ce qui précède et ce qui suit, résultant d'un remplissage harmonique maladroit est à proscrire. De la même façon, un même court motif, du début à la fin de l'arrangement, est peu engageant pour l'élève qui en aura la responsabilité. Enfin, une partie qui n'interviendrait que sur une seule mesure donnerait le sentiment que l'arrangeur (et donc l'enseignant) délaisse celui qui en a la charge.

### ⇒ **Note d'intention**

Même si la note d'intention est courte (le temps étant une contrainte forte de l'épreuve), il est indispensable qu'elle soit quelque peu structurée avec une introduction, des paragraphes et une conclusion. Il est à noter que certaines notes d'intention ne font pas référence à des pistes pédagogiques en lien avec les programmes éducatifs. Ces éléments concourent à renforcer la pertinence de l'arrangement musical proposé. Parfois, la note d'intention apparaît trop détaillée et ambitieuse par rapport à l'arrangement effectivement présenté, ce qui suggère un décalage entre les attentes exprimées et la réalisation concrète du projet. La note d'intention doit permettre au correcteur d'avoir une vision claire et cohérente du projet d'arrangement musical.

### ⇒ **Importance de la relecture**

Le temps de relecture semble souvent faire défaut. Il paraît important de revoir sa gestion du temps lors de l'épreuve. Une bonne gestion doit permettre d'apporter les dernières corrections. Une relecture ciblée selon différents axes semble indispensable : l'harmonie (altérations accidentelles), le rythme, les dynamiques, les paroles (présente sous chacune des parties vocales) ainsi que le soin apporté à la graphie.

Les très bonnes copies se sont illustrées par un style musical bien identifié et identifiable, tant dans la note d'intention que dans l'arrangement. Les changements harmoniques audacieux et pertinents ont enrichi la grille proposée, en cohérence avec le style choisi. Enfin, la maîtrise de l'écriture, du style et une conduite mélodique exigeante sont à souligner. Nous ne pouvons que recommander aux candidats

de lire les précédents rapports de jury ; la préparation en sera complétée, l'épreuve sera appréhendée sous des angles différents et complémentaires.

## Épreuve de commentaire (3<sup>e</sup> épreuve écrite)

Rappel du texte réglementaire

Durée de l'épreuve : 3 heures 30

Coefficient 3

L'épreuve comporte deux parties.

- 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.

Pour chacune des parties, le plan de diffusion est précisé par le sujet. Chacune des parties ne peut excéder deux heures dans la limite de la durée totale impartie à l'épreuve.

### Rapport

L'épreuve de commentaire d'écoute a suscité cette année des copies de niveaux contrastés, mettant en lumière des différences manifestes de préparation et d'entraînement à l'épreuve entre les candidats.

En dépit du fait qu'il subsiste des copies dont le contenu n'est pas conforme aux attendus de l'épreuve, les principaux conseils portés dans les précédents rapports de jury ont été lus et assimilés, en vue d'une application concrète dans l'exercice du commentaire, qu'il soit comparé ou à visée pédagogique.

Des efforts sont notamment visibles au sein d'analyses s'employant à respecter l'esprit de cet exercice : celui-ci s'articule en deux temps distincts, et convoque un argumentaire adossé à une problématique pensée par le candidat et orientant sa réflexion à partir des extraits sonores proposés.

L'ensemble des préconisations portées dans les rapports de jury des sessions précédentes doit rester le point cardinal auquel se référer, inlassablement. Nous engageons les candidats à lire et à relire ces documents.

L'objet de ce rapport est d'engager les futurs candidats à acquérir les gestes incontournables garantissant le succès à l'épreuve de commentaire et de dresser une liste, non exhaustive, des points de vigilance à considérer attentivement.

Afin de mener au mieux la préparation à cette épreuve, nous recommandons de pratiquer aussi souvent que possible et de façon quasi spontanée, l'écoute attentive d'œuvres de styles, d'époques, de provenances géographiques diverses. Le but de cette démarche est d'acquérir des réflexes d'analyse auditive. Il est également recommandé de ne pas oublier, en préparant cette épreuve, que tout candidat à l'agrégation interne de musique est d'abord et avant tout musicien : écouter, jouer, chanter intérieurement ou à haute voix, diriger, afin de mettre toutes les chances de son côté. Savoir relier les connaissances aux aptitudes purement musicales requises pour présenter le concours de

l'agrégation interne, en commençant par l'intégration judicieuse du plus grand nombre possible de relevés musicaux au cours du commentaire. Il est nécessaire de préparer cette épreuve technique avec le plus grand soin : la maîtrise du vocabulaire technique, quelles que soient les époques, reste un prérequis absolument indispensable pour mener à bien l'épreuve de commentaire.

D'ailleurs, dans la mesure où de nombreux professeurs de collège se portent candidats, peut-être serait-il pertinent de les engager à diversifier, et peut-être modifier, les extraits sonores proposés aux élèves dans le cadre des séquences (en cycle 3 ou cycle 4), dans le but d'exercer sans relâche l'oreille, et de prêter davantage attention à de nouveaux phénomènes sonores. Cette démarche engagerait l'enseignant à sortir d'une sorte de « confort auditif » induit par des propositions pédagogiques maintes fois éprouvées.

Des ouvrages précieux permettent également d'approfondir la technique du commentaire d'écoute. Ils sont référencés sur le site de la Philharmonie de Paris : <https://catalogue.philharmoniedeparis.fr/bibliographie-sur-lanalyse-musicale.aspx?lg=fr-FR>. Les guides d'écoute interactifs présents au bas de cette page constituent également des ressources fort appréciables. Un article de François Madurell relatif au commentaire d'écoute, daté de 1996 et toujours d'actualité, est disponible dans la revue *Musurgia*, en suivant ce lien : <https://www.jstor.org/stable/40591061>. La série *Vocabulaire de la musique* aux éditions Minerve, propose également de retravailler les termes techniques attendus pour chaque période de l'histoire de la musique. La lecture de ces ouvrages permettra d'éviter les contresens et maladresses témoignant d'un déficit de repères temporels.

Afin d'appréhender au mieux l'esprit de cette épreuve, il importe également de comprendre les attentes des deux types de commentaires successifs demandés (partie 1 et partie 2 de l'épreuve), à la fois d'un point de vue technique et méthodologique. La dimension pédagogique (partie 2 seulement), quant à elle, est à envisager à part entière et non comme une variable d'ajustement si le temps imparti le permet. Ce point central et hélas trop souvent mis de côté, sera évoqué en détail par la suite.

Au-delà du texte réglementaire de cadrage de l'épreuve, il n'est pas inutile de rappeler que l'épreuve englobe deux types de commentaires successifs :

*Un commentaire comparé entre plusieurs extraits non identifiés, développé à partir d'une problématique définie par le candidat.*

*Un commentaire musical reposant sur un extrait unique identifié et dont découlent des propositions de travail susceptibles d'être mises en œuvre au lycée ; celles-ci doivent être définies au regard "des objectifs de formation au lycée" et déclinées en une ou plusieurs situations pédagogiques permettant d'installer des compétences attendues en classe de seconde ou au cycle terminal. (Extrait du rapport 2021).*

Pour rappel, les pistes pédagogiques ne sont pas attendues dans le cadre du premier temps de l'épreuve mais seulement dans la seconde.

Les conseils qui suivent devraient permettre d'améliorer le contenu général des copies dont les erreurs élémentaires pénalisent fortement certains candidats.

## Sujet session 2024, première partie : commentaire comparé

- Durée : 3 heures 30
- L'usage de tout ouvrage de référence, de tout dictionnaire et de tout matériel électronique (y compris la calculatrice) est rigoureusement interdit.
- Le diapason mécanique est autorisé.
- Dans le cas où un(e) candidat(e) repère ce qui lui semble être une erreur d'énoncé, il (elle) le signale très lisiblement sur sa copie, propose la correction et poursuit l'épreuve en conséquence. De même, si cela vous conduit à formuler une ou plusieurs hypothèses, il vous est demandé de la (ou les) mentionner explicitement.
- NB : Hormis l'en-tête détachable, la copie que vous rendrez ne devra, conformément au principe d'anonymat, comporter aucun signe distinctif, tel que nom, signature, origine, etc. Si le travail qui vous est demandé comporte notamment la rédaction d'un projet ou d'une note, vous devrez impérativement vous abstenir de signer ou de l'identifier.

### Première partie : commentaire comparé de plusieurs brefs extraits enregistrés non identifiés et diffusés successivement à plusieurs reprises.

Durée de cette partie d'épreuve : 2 heures

Vous rédigerez un commentaire comparé des trois extraits qui seront diffusés à plusieurs reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous.

Durée des trois extraits enchaînés : 4'29''

Plan de diffusion

#### □ Première diffusion des trois extraits enchaînés ○

Silence 2 minutes □ Diffusion du 1<sup>er</sup> extrait ○

Silence 2 minutes □ Diffusion du 2<sup>ème</sup> extrait

○ Silence 2 minutes □ Diffusion du 3<sup>ème</sup>

extrait ○ Silence 2 minutes □ Deuxième

diffusion des trois extraits enchaînés ○

Silence 10 minutes □ Diffusion du 1<sup>er</sup> extrait

○ Silence 2 minutes □ Diffusion du 2<sup>ème</sup>

extrait ○ Silence 2 minutes □ Diffusion du

3<sup>ème</sup> extrait ○ Silence 2 minutes □ Troisième

diffusion des trois extraits enchaînés

○ Silence 5 minutes □ Quatrième diffusion des trois extraits enchaînés ○ Silence

10 minutes □ Cinquième et dernière diffusion des trois extraits enchaînés □ Au

terme de la dernière diffusion, il vous restera environ 45 minutes pour terminer votre commentaire

Extraits diffusés identifiés pour les rapports de jury :

© <https://www.devenirenseignant.gouv.fr>

Session 2024, p. 29

1. Claudio Monteverdi, *Lamento della ninfa*, SV 163, II. Amor (1638) (1'40") [Claire Lefilliâtre – Serge Goubioud - Jan van Elsacker - Benoît Arnould – Vincent Dumestre - Le Poème Harmonique]
  2. Anne Pacéo, *Piel*, extrait de l'album *S.H.A.M.A.N.E.S* (2022) (durée 1'39") [Isabel Sörling : voix – Marion Rampal : voix – Christophe Panzani : saxophone, clarinette – Benjamin Flament : métallophone, batterie – Tony Paeleman : synthétiseur et synthétiseur basse – Anne Pacéo : batterie, voix]
  3. Kaija Saariaho, *Notes on light* (II. On fire) (2006) (durée 1'50") [Orchestre de Paris, direction Christophe Eschenbach]
- Total : 4'29"

La première partie de l'épreuve requiert des aptitudes analytiques évidentes : l'usage pertinent et précis d'un lexique musical, permettant de décrire exactement le sonore, est attendu. « L'oreille » tient une place conséquente dès cette étape. Elle sera également utile pour proposer un relevé de thèmes, de motifs, de cellules et d'ostinatos (que nous conseillons d'insérer au fur et à mesure de l'argumentaire et non en fin de parcours). Les copies mentionnant des éléments mélodiques, rythmiques ou harmoniques sont celles qui, généralement, savent relier un propos pertinent c'est-à-dire situé à la fois dans le temps et l'espace géographique mais encore d'un point de vue stylistique, à des ancrages artistiques. L'exercice est réussi à condition que les exemples musicaux soient correctement transcrits et accompagnés d'indications de tempo, nuance, phrasé, registres vocaux, instrumentation qui leur donnent sens.

Les commentaires les plus solidement construits ont su proposer une identification claire et précise des extraits entendus en situant, par hypothèses successives déduites des différents éléments musicaux perçus, la période historique concernée, la provenance géographique ainsi qu'un panel de compositeurs susceptibles d'être les auteurs des extraits entendus.

Il est tout autant nécessaire de rappeler que, dans cette première partie de l'épreuve, il faut absolument éviter de mener trois analyses distinctes, de manière linéaire et successive, qui ne présenteraient pas de lien entre les extraits proposés. Pour être précis, l'analyse de chaque extrait est, naturellement attendue, mais il est indispensable de savoir décroisonner et trouver le sens implicite qui relie les trois extraits entre eux (ce qui va permettre de guider l'argumentaire avec une problématique pertinente).

⇒ **Propositions de thèmes pouvant amener à construire une problématique, à partir des œuvres proposées :**

- Dialectique entre continuité et rupture(s)
- Construction du discours musical à travers le dialogue et les oppositions (de timbres, de texture, de masses, d'intensité, etc.)
- Répétition comme élément de composition (basse obstinée, bourdon, cycle), développements, variations
- Puissance dramatique : relations texte et mise en musique de ce texte (renforcement du sens, oppositions de sens), musique purement instrumentale
- Imbrication de l'individuel dans le collectif, rapports entre soliste(s) et masse sonore

- Evolution d'un soliste, qu'il soit vocal ou instrumental
- Gestion de la polyphonie, vocale et instrumentale
- Traitement de l'espace et du temps
- Spatialisation du son, des mélodies en tant qu'élément structurant
- Le timbre comme élément structurant et mise en valeur des plans sonores

Nous attirons l'attention des candidats quant à la formulation de la problématique et nous leur recommandons d'éviter de définir une problématique banale et trop généraliste (par exemple au sujet de la répétition en musique), ou bien alors préparée à l'avance et plaquée de manière artificielle au sujet. Pire, l'absence de problématique dessert le propos du candidat : les notions ne peuvent être cumulées sans lien entre les extraits. Même si les œuvres proposées n'ont aucun lien historique entre elles, ce sont particulièrement les points communs et les différences entre les œuvres qui permettront d'élaborer un questionnement, une problématique. Nous recommandons de la formuler avec simplicité, et rappelons que plus celle-ci sera originale, plus l'exposé permettra de tenir le lecteur de la copie en éveil. Un écueil souvent perçu est absolument à éviter : les correcteurs ont souvent senti l'existence sous-jacente d'un « réservoir » de problématiques interchangeable (certaines pouvant même servir à la première autant qu'à la seconde partie !) : puiser dans un tel vivier présente le risque immédiat de décorrélérer cet exercice d'une véritable démarche musicale. Un style lourd et péremptoire, avec une problématique qui relève davantage du verbiage que de la véritable analyse d'œuvre, est également à proscrire.

Les lignes qui suivent, à propos des extraits diffusés lors de la session 2024, ne constituent pas un modèle de commentaire d'écoute mais plutôt des repères témoignant de la diversité des œuvres qui peuvent être proposées lors de cette épreuve, ainsi que des pistes d'analyse.

### **Pistes d'analyse ⇒ Extrait n°1**

Le « *Lamento della ninfa* » est l'un des madrigaux de la maturité de Monteverdi, publiés au terme de ses trente années de service à Saint-Marc de Venise. Il figure dans le livre VIII, le dernier de ses recueils de madrigaux, publié en 1638 sous le titre *Madrigali guerrieri e amorosi* (« Madrigaux guerriers et amoureux »). Le livre est divisé selon son titre en deux sections à peu près équivalentes, et ce madrigalci figure dans la partie « amoureuse », en guise de conclusion. C'est ce qui fait sa particularité, ce madrigal est une véritable petite scène dramatique, *in genere rappresentativo* (dans le genre théâtral), dans laquelle le texte, strophique, déploration d'une jeune nymphe abandonnée par son amant, est mis en musique comme un air d'opéra. Le madrigal est d'ailleurs divisé en trois petites « scènes ». Trois voix d'hommes (deux ténors, une basse) compatissent au malheur de la nymphe (soprano). Ils introduisent le propos (*Non havea Febo ancora*), et accompagnent la chanteuse pendant son air central (*Amor*), avant de conclure brièvement (*Si tra sdegnosi pianti*).

Le texte utilisé par Monteverdi est d'Ottavio Rinuccini (1562-1621), ce poète florentin à succès, également auteur d'*Hor'chel ciel*, mais aussi librettiste, auteur de *Arianna* dont subsiste le lamento, d'*Il Ballo delle Ingrate*, et de *Dafne* et *Euridice* de Jacopo Peri (et en partie de Giulio Caccini).

-

Amor <i>dicea,</i>	Amour, <i>dit-elle,</i>
Amor <i>il ciel mirando, il piè fermò,</i>	Amour, <i>regardant le ciel, immobile,</i>
Amor, Amor, Dove, dov'è la fè ch'el traditor giurò <i>Miserella</i>	Amour, amour, Qu'est devenue la fidélité jurée par le traître ? <i>Malheureuse</i>
Fa che ritorni il mio amor com'ei pur fu, O tu m'ancidi, ch'io non mi tormenti più. <i>Miserella</i>	Fais en sorte que mon amour Revienne comme il était, Ou tue-moi pour que je ne souffre plus. <i>Malheureuse</i>
Non vo' più ch'ei sospiri se non lontan da me, no, no che i martiri più non dirammi affè. <i>Miserella</i>	Je ne veux plus de ces soupirs s'ils ne sont éloignés de moi, non, non car les victimes ne peuvent plus dire leur fidélité. <i>Malheureuse</i>

La partie principale est constituée de la plainte de la nymphe proprement dite, *Amor*. Une basse obstinée de quatre notes descendantes est présente dès l'amorce et soutient la polyphonie ; elle est confiée à la viole de gambe et au théorbe ou archiluth.

Ce lamento soutient la chanteuse. Quant à celle-ci, Monteverdi indique qu'elle doit chanter *a tempo de l'affetto del animo, e non a quello de la mano*, c'est à dire que le tempo, le phrasé, doivent viser à une expression libérée de la mesure, de la battue, et non pas enfermée dans le carcan rythmique que pourrait imposer l'ostinato. La liberté de la voix est liée à la mobilité du récit, engendrant un effet quasi-improvisé, opposé à la contrainte et à la rigidité de la basse obstinée.

La formation vocale est constituée de 4 voix, une voix de soprano, deux ténors et une basse. Un jeu de dialogue entre les voix s'organise à partir de la basse obstinée, dans un équilibre et un contraste de timbres. L'expression des affects se manifeste dans l'expression de la douleur, l'intensité dramatique, les répétitions, frottements harmoniques et retards. Les liens texte/musique sont étroits, des figuralismes sont perceptibles, tel sur le mot répété « Miserella ». La musique est au service du texte, conférant ainsi une réelle unité dramatique. Rappelons qu'il est fréquent de trouver ce type de basse obstinée chez d'autres compositeurs : de fait, ce *lamento* est une source d'inspiration majeure de l'opéra italien et même européen en général au XVII<sup>e</sup> siècle, et l'on retrouve de nombreux airs sur ce modèle pendant tout le siècle suivant.

À cet égard, nous nous permettons d'insister sur la nécessité de posséder des repères historiques et stylistiques solides qui doivent permettre de situer rapidement et de manière précise les extraits entendus. Trop souvent encore, des imprécisions voire des erreurs sont relevées dans les copies (Monteverdi situé au début du XVI<sup>e</sup>me, premier baroque... sans mention de dates, fin du Moyen-Age, musique ancienne entre fin Renaissance et haut baroque, époque Renaissance). Il peut s'agir parfois d'erreurs grossières (« motet de *l'Ars Nova* avec influence du début de la Renaissance », ou encore « chant religieux en latin »). Des confusions de termes techniques à ce niveau de concours sont absolument inconcevables : différence entre basse obstinée et basse continue, difficultés lors de la reconnaissance de timbres qui démontrent une préparation insuffisante, ainsi qu'un cruel manque de culture et de vocabulaire musical. Ces difficultés conduisent à des commentaires qui restent en surface



ou louvoient suivant des biais prétendument littéraires et philosophiques qui, *in fine*, ne masquent en rien l'absence de connaissances.

Rappelons également que, si le fait de reconnaître un style représentatif de la période baroque est vertueux, cette longue période est constituée de différents courants, périodes et aires géographiques distinctes, sans parler des personnalités bien distinctes : Claudio Monteverdi, Barbara Strozzi, William Byrd, Giacomo Carissimi, Henry Purcell, Heinrich Schütz, Johan Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, Francesca Caccini, Jean-Philippe Rameau, Antonio Vivaldi, Domenico Scarlatti, Elisabeth Jacquet de La Guerre, Juan de Araujo ... sont, par exemple, représentatifs de cette période. Pour autant, chacun, en fonction de son parcours, de son pays, des différentes influences qu'il aura pu rencontrer, des ensembles instrumentaux ou vocaux pour lesquels il aura pu composer, présente un style particulier ; aussi faut-il rappeler la nécessité de procéder avec prudence dans la reconnaissance des œuvres plutôt qu'énoncer des certitudes de manière définitive. Il sera apprécié des candidats qu'ils s'interrogent, se questionnent, montrent une sensibilité artistique doublée d'un sens critique aiguisé. Des exemples originaux sont également les bienvenus, s'ils permettent véritablement de servir la problématique choisie par le candidat.

#### ⇒ **Extrait n°2**

Dans « *Piel* » composé et interprété par la batteuse Anne Pacéo, les deux chanteuses racontent en espagnol l'histoire de la sorcière Meia Meia. Leurs voix ensorcelantes évoquent les pouvoirs magiques des sorcières, alors que les arabesques du soprano voltigent alors avec allégresse. A partir d'un bourdon exposé dès le début sur la note *sib*, qui évolue sur la quinte *fa*, la première voix féminine développe sa mélodie *a cappella*, avant qu'une seconde voix n'entre à la tierce, en homorythmie, amenant la monodie vers la polyphonie, dans un cadre harmonique qui se densifie peu à peu. Une structure est perceptible (A A1 A1' A1''). Elle organise l'ensemble de l'extrait, avec des répétitions. La présence des instruments contribue à donner une pulsation claire à l'ensemble, le lien entre le texte et la musique étant très fort, au sein d'une texture légère, aérienne, des sons voilés. La sensation donnée s'apparente à la liberté et à la transe. La fin de l'extrait fait entendre l'entrée d'un saxophone soprano qui improvise, ainsi que celle de la batterie, amenant une évolution nette par rapport à ce qui précède.

<p><i>Ya la luna salió</i>  <i>Meia Meia,</i>  <i>Ya sonó tu voz</i>  <i>Pincelada de plata</i></p> <p><i>Ya tu canto nació</i>  <i>Meia Meia,</i>  <i>Y de la oscuridad</i>  <i>La corteza se partió</i></p> <p><i>Ya tu canto viajó</i>  <i>Meia Meia,</i>  <i>Tu el amanecer</i>  <i>O la savia del día</i></p> <p><i>Tu las sabes mecer</i>  <i>Meia Meia</i>  <i>Almas al despertar</i>  <i>Que aletean a las cimas</i></p>	<p>La lune est déjà levée  Meia Meia,  Ta voix a déjà sonné  Coup de pinceau argenté</p> <p>Ta chanson est déjà  née Meia Meia, et de  l'obscurité L'écorce  s'est fendue</p> <p>Ta chanson a déjà voyagé  Meia Meia,  Toi l'aube  Ou la sève du jour</p> <p>Tu sais comment les bercer  Meia Meia Âmes au réveil  qui flotte vers les  sommets</p>
--	---

⇒ **Extrait n°3**

« *Notes on light* » de K. Saariaho, avec ses cinq mouvements, est un concerto pour violoncelle. La relation entre soliste et orchestre traverse de nombreuses situations très différentes, au sein desquelles le violoncelle a la possibilité de montrer toute sa polyvalence. Lorsque le soliste a des éléments importants à exprimer, l'orchestre lui accorde de l'espace, et d'un autre côté l'orchestre a aussi ses moments pour élever la musique dans des couleurs exubérantes. Le bloc sonore de l'orchestre s'oppose au violoncelle, au sein d'oppositions de timbres (extrême aigu des percussions, registre grave et gras du violoncelle, servi par un archet puissant). La construction s'élabore grâce aux oppositions entre les masses, dans un jeu de dialogue orchestre / soliste, percussion / vents, de répétitions, de procédé d'accumulations. Le soliste n'est pas seulement le héros de *Notes sur la Lumière*, il doit aussi défendre ses droits, se battre, diriger, collaborer et parfois se soumettre à l'orchestre. Le deuxième mouvement proposé lors de l'épreuve, *On fire*, oppose le soliste et l'orchestre dans un dialogue enflammé. La musique est énergique et obsessionnelle, le soliste refusant de parler en même temps avec l'orchestre au sein d'une atmosphère tendue entre les différents protagonistes. **Seconde partie : commentaire d'écoute d'un unique fragment d'œuvre identifié**

**Deuxième partie : commentaire d'un fragment d'œuvre enregistré et identifié, diffusé à plusieurs reprises.**

Durée de cette partie d'épreuve : 1h30

*Schwing Dich auf zu deinem Gott*, extrait de l'album *Continuo*, 2023. Avec l'aimable autorisation de l'ensemble Consonance / dir. François Bazola.

Vous rédigez un rapide commentaire de cet extrait qui sera diffusé à plusieurs reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Dans un second temps, vous identifierez et justifierez des objectifs de formation au lycée qui peuvent être nourris par son écoute. Vous présenterez enfin brièvement une ou plusieurs situations pédagogiques permettant de travailler les objectifs précédemment identifiés.  
Durée de l'extrait : 3'03''

Plan de diffusion :

**Première diffusion** de l'extrait

Silence 5 minutes

**Deuxième diffusion** de l'extrait

Silence 10 minutes

**Troisième diffusion** de l'extrait

Silence 10 minutes

**Quatrième diffusion** de l'extrait

Silence 10 minutes

**Cinquième et dernière diffusion** de l'extrait

Au terme de la dernière diffusion, il vous restera environ 40 minutes pour terminer votre devoir.

**Texte et traduction**

L'auteur du texte de ce choral – utilisé par Jean Sébastien Bach dans la cantate BWV 40 « Darzu ist erschienen der Sohn Gottes » - est Paul Gerhardt (1653).

Schwing'dich auf zu deinem Gott Du  
betrübte Seele !

Warum liegst du gott zum Spott In  
der Schwermuthshöhe ?

Merkst du nicht des Satans List ?

Er will durch sein Kämpfen

Deinen Trost, den Jesu Christ Dir  
erworben, dämpfen.

Monte, mon cœur, jusqu'à Dieu, Va  
vers lui, mon âme !

Que veux-tu faire en ce lieu,

Où le Diable trame

Contre toi le noir projet

De te nuire et battre,

De te prendre en ses filets, Pour  
enfin t'abattre ?

Cette partie repose sur trois temps distincts : tout d'abord 1) l'analyse - toujours problématisée de l'extrait proposé, ensuite 2) l'identification des objectifs de formation au lycée pouvant être nourris

par l'œuvre, en d'autres termes l'acquisition de connaissances, de savoir-faire, d'attitudes critiques, qui, une fois combinés, permettent à l'élève de développer de réelles compétences et enfin, 3) la proposition d'une ou plusieurs pistes concrètes de réinvestissement pédagogique en classe de lycée.

Cet extrait repose sur une réinterprétation d'un choral de Bach où seules les parties originales de basse et de soprano se font entendre, totalement nues, contrairement au choral luthérien qui engloberait l'ensemble du quatuor vocal. Notons également que la partie de basse est jouée par une contrebasse à l'archet, ce qui est particulièrement inhabituel et qui pourrait faire l'objet d'un débat entre élèves et enseignant. En effet, ce parti pris audacieux dans l'interprétation laisse place à une improvisation de type jazz qui repose sur l'utilisation de la basse comme si celle-ci était issue d'un standard de jazz.

Différentes cadences structurent la première partie de l'extrait : demi-cadence, cadence rompue sur « *kämpfen* » et cadence parfaite à la fin de la première partie, en *la* mineur. La contrebasse est alors associée à une viole de gambe, la basse créant petit à petit des dissonances avec l'improvisation du piano. Cette partie paisible, troublée par la liberté d'improvisation du piano et la rigueur de la basse, évolue sur la base du choral protestant. L'expressivité y est de mise avec l'intégration des dissonances et des chromatismes rappelant les *affetti* baroques. Les éléments du jazz et les caractéristiques du choral baroque s'entremêlent pour créer un métissage dans le style comme dans l'interprétation. Une dernière partie laisse entrer une clarinette, une batterie et une voix de baryton qui permet d'entendre le quatuor choral dans sa globalité, agrémenté d'interventions très libres de la batterie, rompant avec le côté sérieux et réglé du choral.

Si le premier temps de l'épreuve s'apparente fortement à l'analyse auditive pratiquée dans la première partie de l'épreuve, le deuxième et le troisième temps nécessitent quant à eux des connaissances précises en matière de didactique (quoi enseigner et pour quoi ?) et de pédagogie (comment enseigner, au cours de quelles activités) de la musique au lycée. Or, il est regrettable de constater que ces deux derniers moments demeurent encore trop souvent les parents pauvres de l'exercice. Même si certaines activités sont mentionnées dans les programmes, les *playlists*, exposés et recherches, sont trop souvent donnés en exemple et restent très convenus : il est nécessaire, lors de la préparation de cette épreuve, de côtoyer et de solliciter des professeurs de lycées expérimentés qui pourront guider le candidat sur les attendus d'un élève de lycée.

De nombreux candidats ont cité des exemples d'œuvres périphériques intéressantes pour argumenter leur problématique autour du métissage musical souvent utilisé dans les programmes du lycée. Des références diversifiées pouvaient être proposées à l'égard eu égard à ces objets de questionnement : en exemple, les projets d'Abderzak Houmi, de Merzouki, Richter, Connesson, le jazz-fusion, les mélanges de Gotan Project, mais aussi plus traditionnellement les mélanges impliquant le jazz avec Loussier, les Swingle Singers pour les plus anciens. Il est intéressant également pour les candidats de fréquenter les salles de concerts ainsi que les programmations d'œuvres récentes, de s'intéresser à de nouvelles propositions d'interprétation, de se nourrir constamment des nouveautés musicales et de faire preuve d'une curiosité musicale et intellectuelle sans limite : la discipline est en constante évolution, tout comme les créations d'œuvres qui ne cessent jamais de prospérer.

En conclusion, quelques erreurs, à éviter impérativement, ont été relevées dans les copies :

- Des analyses trop simples, trop brèves et non détaillées avec des confusions terminologiques graves (types de voix, formation précise, métrique, tonalité / modalité, des confusions entre mode majeur et mode mineur...)
- Des affirmations trop catégoriques et sans aucune nuance, parfois manichéennes,
- Des identifications erronées des époques, des points d’ancrage dans le temps qui ne sont pas clairement établis,
- Des candidats qui ne répondent pas à leur propre problématique, voire des problématiques absentes, ou trop longues, pleine d’emphase mais sans réel intérêt, une absence de plan, - Des exemples d’une grande banalité, que l’on retrouve dans quasiment toutes les copies,
- Des relevés complètement absents : harmonique, rythmique, mélodique, structurant,
- Du langage parlé à l’écrit, un style confus, non fluide pour la lecture,
- Des situations de mises en œuvre pédagogiques en non hiérarchisées, non ordonnées, des objectifs de formation qui ne reflètent pas la réalité du métier, sans ancrage dans le quotidien des élèves.

Afin de pallier ces insuffisances, pour ne pas dire ces lacunes souvent repérées dans de nombreuses copies, nous proposons ci-dessous plusieurs liens permettant aux futurs candidats de mettre à jour leurs connaissances dans ce domaine. Leur consultation est un passage obligé pour tout candidat désirant se présenter sereinement à cette deuxième partie de l’épreuve de commentaire.

⇒ **Programmes d’enseignement musical en lycée :**

- Enseignement optionnel en classe de seconde, voie générale et technologique : <https://eduscol.education.fr/document/23590/download>
- Enseignement optionnel en classe de première et terminale, voie générale et technologique : <https://eduscol.education.fr/document/23593/download>
- Enseignement de spécialité en classe de première et terminale générales : <https://eduscol.education.fr/document/23599/download>
- Pour en savoir plus sur les enseignements de spécialité proposés en lycée (toutes disciplines) et leur mode d’évaluation au baccalauréat : <https://eduscol.education.fr/document/4049/download>
- S2TMD : Option culture et pratique de la danse, de la musique ou du théâtre en classe de seconde, voies générale et technologique : <https://eduscol.education.fr/document/23236/download>
- S2TMD : enseignement de spécialité Économie, droit et environnement du spectacle vivant en classe de première : <https://eduscol.education.fr/document/23239/download>
- S2TMD : programme d’enseignement de culture et sciences chorégraphiques, musicales ou théâtrales et de pratique chorégraphique, musicale ou théâtrale de première et terminale : <https://eduscol.education.fr/document/23242/download>
- S2TMD : contenus des programmes évalués pour l’épreuve terminale des enseignements de spécialité : <https://eduscol.education.fr/document/45202/download>

⇒ **Spécificités relatives à l'enseignement de la musique au lycée :**

- Une présentation synthétique des 3 types d'enseignement de la musique en lycée  
<https://metiers.philharmoniedeparis.fr/musique-lycee.aspx>
- L'élève au centre des apprentissages :  
<https://eduscol.education.fr/document/24991/download>
- Un tableau synthétique permettant de distinguer les objectifs en enseignement optionnel et enseignement de spécialité : <https://eduscol.education.fr/document/24958/download>
- Des éclaircissements à propos des champs de questionnement : <https://eduscol.education.fr/document/24964/download>
- Les compétences à faire acquérir aux lycéens :  
<https://eduscol.education.fr/document/24967/download>
- Musique au lycée et interdisciplinarité :  
<https://eduscol.education.fr/document/24979/download>
- Faire acquérir l'autonomie : <https://eduscol.education.fr/document/24982/download>
- L'évaluation au lycée : <https://eduscol.education.fr/document/24994/download>
- La pédagogie de projet au lycée : <https://eduscol.education.fr/document/3239/download>
- Indicateurs pour l'évaluation de la musique au lycée :  
<https://eduscol.education.fr/document/24997/download>
- Spécialité musique au lycée et Grand Oral :  
<https://eduscol.education.fr/document/4749/download>
- Les épreuves certificatives au baccalauréat pour l'enseignement de spécialité musique :  
<https://eduscol.education.fr/document/25003/download>

⇒ **Le programme limitatif de la spécialité Arts-musique en terminale (support de l'épreuve certificative au Baccalauréat) en 2024-2025 :**

- <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjsuLytjPGEAxWTKQEHTNRAzEQFnoECAkQAw&url=https%3A%2F%2Fwww.education.gouv.fr%2Fbo%2F2024%2FHebdo1%2FMENE2330061N&usg=AOvVaw3GFXA5Vv6puLWYFmrrpayl2&opi=89978449>

⇒ **Le programme complémentaire national pour l'enseignement optionnel en cycle terminal en 2024-2025 :**

- <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwij6MLRjPGEAxXoVaQEHTjQBOoQFnoECA0QAw&url=https%3A%2F%2Fwww.education.gouv.fr%2Fbo%2F2024%2FHebdo1%2FMENE2330053N&usg=AOvVaw0OJ8nfu8M8ig4vn9ASwaB0&opi=89978449>

Cette liste de références donne la mesure des enjeux de cette partie d'épreuve. D'une manière générale ces références seront utiles à la préparation de l'épreuve écrite *Culture musicale et artistique* ainsi qu'aux deux épreuves orales intitulées *Leçon* et *Direction de chœur*. Il importe donc pour les candidats d'opérer des choix dans la direction à donner à ces « objectifs de formation » et « situations

pédagogiques » : il n'est ni possible ni souhaitable de vouloir tout embrasser et, si la nécessaire connaissance des programmes doit primer, on ne saurait trop conseiller aux candidats, au sein de leurs académies d'exercice, de se rapprocher de leurs collègues en poste en lycée afin de pouvoir également assister à des cours, dans l'un ou l'autre de ces enseignements, tant l'observation, *in situ*, peut permettre de nourrir la réflexion et bâtir une représentation réaliste de ce qu'est un public lycéen, tant du point de vue du niveau musical et technique (ce qui peut, au passage, éviter de grossières erreurs d'appréciation et mettre fin à des idées reçues selon lesquelles, par exemple, les élèves faisant le choix d'un enseignement de spécialité seraient tous lecteurs et musiciens de haut niveau...), que du point de vue de l'autonomie et des différentes approches pédagogiques permettant de l'impulser.

En règle générale, il a été souvent observé une citation presque systématique du premier champ de questionnement de l'enseignement de spécialité (« le son, la musique, l'espace et le temps »), au détriment des autres champs à investir dont la connaissance apparaît comme extrêmement parcellaire et mène à des approximations et confusions de termes préjudiciables. Nous engageons au contraire les candidats à faire preuve d'originalité et à prendre quelques risques. A ce titre, la série S2TMD profite actuellement d'un regain visible notamment dans les différentes créations de parcours à travers l'ensemble du territoire ; il peut être bienvenu de s'y intéresser.

# Admission

## Admission

### Épreuve de leçon

#### Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 6 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé : 20 minutes au moins, seconde partie de l'exposé : 10 minutes au plus, entretien : 20 minutes)
- Coefficient 5

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.

#### Rapport

Rappelons en préambule que le cadrage de l'épreuve de leçon de l'agrégation interne exige du candidat, outre « l'analyse et la mise en relation de plusieurs documents identifiés et de natures diverses présentés par le sujet », qu'il « identifie les connaissances, [les capacités] et [in fine les] compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents ». Le concours interne s'adresse en effet à des pédagogues confirmés, qui peuvent ainsi mobiliser leur expérience afin de nourrir cette épreuve. Les candidats relèguent malheureusement encore trop souvent cette dimension pédagogique aux quelques dernières minutes de leur exposé, de manière



plaquée et maladroite. Il ne s'agit pas d'exposer tous les aspects d'une séquence en classe, au risque de produire une réflexion hors-sol, mais d'identifier des « connaissances et compétences » qui pourraient être développées par les élèves, grâce à l'étude des documents proposés par le sujet.

Souvent redoutée par les candidats dans sa forme comme dans sa substance, l'épreuve de leçon mobilise une grande diversité de compétences musicales, réflexives et analytiques. Les connaissances nécessaires embrassent toutes les époques et styles musicaux, les arts, l'histoire, en résumé tout ce qui fait culture.

Le jury se félicite de constater des améliorations notables dans la formulation des problématiques. De nombreux candidats affichent une réelle capacité à structurer leur propos au sein du temps imparti.

### **De l'analyse des documents**

L'un des points d'améliorations possibles, identifié par le jury concerne l'analyse des documents. De nombreuses analyses restent en effet superficielles et empêchent ainsi le candidat de construire solidement son propos. Pour remédier à cela, il est crucial que les candidats développent une stratégie claire pour déterminer ce qu'il convient d'analyser en détail.

L'analyse doit se faire à la fois sur un plan macroscopique, en considérant l'ensemble de l'œuvre, et sur un plan microscopique, en se concentrant sur des détails significatifs, des traits saillants. Plutôt que de se contenter d'une impression générale de l'œuvre, il est recommandé de procéder à une analyse approfondie d'éléments spécifiques, tels qu'une phrase complète, un thème, ou un parcours harmonique. Ces analyses ciblées doivent servir directement le propos de la leçon et enrichir la compréhension de l'œuvre ; elles doivent être soutenues par un vocabulaire spécifique et technique, maîtrisé et adapté au style ainsi qu'à l'époque des œuvres analysées.

Tout ceci exige évidemment un travail soutenu et précis durant les six heures de préparation. L'analyse des documents doit dépasser les évidences pour explorer les subtilités et les nuances qui donnent toute sa richesse à l'œuvre. C'est le cas également pour les œuvres picturales, dont l'analyse s'appuiera sur une description précise pour ensuite monter en généralité.

### **De la construction d'une problématique**

Une problématique bien construite est essentielle pour structurer une leçon de manière cohérente et engageante. Elle naît de l'analyse approfondie des points communs (intersections entre les documents) et spécificités des documents proposés par le sujet et non pas s'imposer de manière artificielle. Une bonne problématique comprend une tension, une question, un débat ou un conflit à résoudre, ce qui stimule la réflexion et permet d'entretenir l'intérêt de l'auditeur – les membres du jury, en l'occurrence.

Le candidat doit se méfier des problématiques trop génériques qui pourraient s'appliquer à n'importe quel corpus. Des questions trop larges ne permettent pas d'entrer véritablement dans la spécificité des documents. Plus d'une fois, le jury s'est demandé si la problématique en question n'avait pas été construite avant même l'épreuve, sans égard pour les documents spécifiques proposés. C'est l'analyse détaillée de chaque document qui conduit à la problématique et non l'inverse. Si plusieurs idées émergent, alors il peut être opportun de les croiser avec les champs de questionnement du lycée, pour faire un choix.

Par ailleurs, une fois les documents analysés individuellement, l'objet de la leçon est de faire dialoguer les documents, les œuvres. À ce titre, l'analyse et le commentaire linéaires de chaque document sont peu adaptés à l'esprit de cette leçon qui est une synthèse. Chaque partie, chaque sous-partie doit rendre compte d'une dialectique issue du dialogue des documents proposés.

A propos de la structure du plan, il est recommandé de préférer des plans en trois parties, qui permettent une approche plus dialectique. Il favorise généralement l'exploration d'une idée sous différents angles et aide à développer une argumentation plus équilibrée et nuancée. Cette année, de nombreux candidats ont opté pour des plans en deux parties. Bien que ce format puisse parfois être efficace, il tend à simplifier l'analyse et peut limiter la profondeur de l'argumentation. Un plan en deux parties risque en effet de ne pas couvrir suffisamment de perspectives différentes. L'exposé est moins riche.

Il est important de distinguer, d'une part, la problématique et, d'autre part, les moyens musicaux, outils et éléments de langage utilisés. La problématique se réfère à la question générale à laquelle la leçon cherche à répondre, tandis que les moyens musicaux constituent les techniques et les outils visant à soutenir et à développer cette problématique. Une analyse efficace doit intégrer des moyens musicaux ou picturaux pertinents pour illustrer la démonstration et approfondir la compréhension du problème posé.

### **De la culture générale**

Le jury déplore des lacunes culturelles, ce qui n'est pas acceptable au niveau de l'agrégation. Outre des connaissances musicales larges, une solide culture générale en art, en histoire, et dans d'autres domaines connexes est en même temps essentielle pour réussir. Une connaissance approfondie de l'histoire, de la littérature, des arts visuels et des autres formes d'expression artistique enrichit non seulement la compréhension des œuvres musicales, mais elle permet également de situer celles-ci dans un contexte plus large et plus significatif.

De plus, il ne suffit pas de simplement citer d'autres exemples musicaux que ceux proposés par le sujet. Les candidats doivent relier ces exemples de manière détaillée et explicative, en montrant comment ils contribuent à la réflexion et enrichissent l'analyse. La simple mention d'autres œuvres, sans explication détaillée, ne suffit pas. Il est indispensable d'expliquer ce que chaque exemple musical apporte à la réflexion, en établissant des liens clairs et pertinents avec la problématique. Cette démarche démontrera une maîtrise des techniques et des concepts musicaux, ainsi qu'une capacité à intégrer ces connaissances dans une argumentation cohérente et nuancée.

### **De la musique avant toute chose**

L'oral doit être l'occasion pour le candidat de valoriser toutes ses compétences et ses qualités musicales. L'épreuve de leçon ne saurait se passer d'exemples interprétés au piano et vocalement, suffisamment nombreux et de qualité. Le jury regrette que le piano soit trop souvent sous-exploité, notamment dans sa dimension polyphonique. À ce niveau de recrutement, le candidat doit être en mesure de jouer le thème, ainsi que l'accompagnement, même simplifié, de chanter des passages des œuvres avec justesse et musicalité. Le choix de ces exemples, ainsi que celui du piano ou de la voix, doivent correspondre à des traits saillants de l'œuvre tout en servant le propos. Ils doivent également

être des moments de musique, où le candidat s'attache à montrer ses qualités de musicien et d'expressivité.

### **Des pistes pédagogiques**

Le jury constate que les pistes pédagogiques constituent la partie la moins convaincante des exposés, tant sur la forme que sur le contenu. Il ne fait aucun doute que les candidats sont des experts en pédagogie puisqu'il s'agit d'un concours interne. Ce qui intéresse réellement le jury, dans le temps imparti de l'épreuve, ce n'est pas la mise en œuvre des pistes pédagogiques dans la classe (ou comment l'enseignant s'y prend pour enseigner, transmettre), mais le « quoi » enseigner et pour quoi enseigner tel ou tel élément de connaissance, en lien avec la problématique.

Lors de l'exposé, les candidats doivent donc se concentrer davantage sur le contenu des pistes pédagogiques plutôt que sur les méthodes d'enseignement. En présentant les contenus envisagés, les tâches des élèves, les candidats devraient expliquer comment les activités et tâches proposées permettent de mieux comprendre les enjeux soulevés par la problématique. Ils doivent montrer comment les exemples musicaux analysés peuvent être utilisés en classe pour illustrer des concepts clés et favoriser une compréhension précise des œuvres et de leurs contextes.

### **D'un échange constructif avec le jury**

Les questions du jury permettent aux candidats de démontrer leur capacité à réfléchir de manière critique.

Ce moment d'échange entre le candidat et les examinateurs ne doit pas être un simple rappel des éléments déjà présentés, mais davantage une opportunité d'approfondir, de développer et éventuellement de rectifier les arguments avancés. Il est primordial pour le candidat de se préparer à des questions, en envisageant différentes perspectives, en imaginant les interrogations potentielles que les membres du jury pourraient poser. Le jury a observé des cas où des candidats semblaient avoir épuisé leur matière dès la présentation initiale. Ceci souligne l'importance d'une analyse approfondie des œuvres étudiées. En se préparant adéquatement, en envisageant divers angles d'approche et en gardant une réserve de connaissances et d'analyses approfondies, les candidats peuvent aborder les questions du jury avec confiance et efficacité.

### **Exemples de sujets**

Le lecteur trouvera dans les pages suivantes quatre exemples de sujets tombés à la l'épreuve de leçon, session 2024.

#### **Agrégation interne / CAER – section musique**

**Session 2024**

Epreuves d'admission

**Leçon devant jury**

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé 20 minutes au moins ; deuxième partie de l'exposé 10 minutes au plus ; entretien 20 minutes). Coefficient 5

**Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.**

**Document 1 (partition intégrale)**

Auteur : Erik Satie (1866-1925)

Titre : *Vexations* (1893)

Références : Éditions ESCHIG

**Document 2 (enregistrement audio)**

Auteur : Marin Marais (1656-1728)

Titre : *Sonnerie de Sainte-Geneviève du Mont-de-Paris* (1723), extrait

Références : Album « La musique au temps de Marin Marais », Auvidis, 1992

**Document 3 (iconographie)**

Auteur : non mentionné

Titre : *Pont du Gard*

Références : © Monuments Historiques, 1992, Ministère de la Culture

**Document 4 (vidéo)**

Auteur : Thierry De Mey (1956 -), Anne Teresa De Keersmaeker (1960 -)

Titre : *Fase* (musique : *Violin Phase*, Steve Reich, 1967), extrait (2002)

Références : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/fase>

**Document 5 (texte)**

Auteur : Gilles Deleuze (1925-1995)

Titre : *Différence et répétition*, (1968, p.374 et 375)

Références : Presses universitaires de France, 1968

**Agrégation interne / CAER – section musique**

**Session 2024**

Epreuves d'admission

Leçon

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé 20 minutes au moins ; deuxième partie de l'exposé 10 minutes au plus ; entretien 20 minutes). Coefficient

5

**Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.**

**Document 1 (partition)**

Auteur : Frédéric Chopin (1810-1849)  
Titre : *Etude op. 25 n. 12* (1836)  
Références : Partition Edition Schirmer 1934 (pp. 110-115)

**Document 2 (audio)**

Auteur : Luciano Berio (1925-2003)  
Titre : *Sequenza V* pour trombone solo (1966), extrait (3'45")  
Références : Enregistrement BIS-CD-388, 1989

**Document 3 (audio) et 3 bis (texte)**

Auteur : Nina Simone (1933-2003)  
Titre : *Sinnerman* - album "Pastel Blues" (1965), extrait (3'35")  
Références : Enregistrement PHS 600-187 / paroles avec traduction

**Document 4 (iconographie)**

Auteur : Iannis Xenakis (1922-2001)  
Titre : *Pavillon Philips*, Exposition Universelle de Bruxelles (1958)  
Références : Matériel : béton armé, 25m x 40m x 21 m

**Document 5 (texte)**

Auteur : Jean-Philippe Rameau (1683-1764)  
Titre : *Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels* (1722)  
Références : Préface à la première édition, extrait de la p. 4 (Source : Gallica BnF)

**Agrégation interne / CAER – section musique**

**Session 2024**

Epreuves d'admission

## Leçon

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé 20 minutes au moins ; deuxième partie de l'exposé 10 minutes au plus ; entretien 20 minutes). Coefficient 5

**Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.**

### **Document 1 (enregistrement)**

Auteur : Thierry Pécoud (1965-)

Titre : *Méditation sur la fin de l'espèce pour violoncelle* , ensemble instrumental et chants de baleine préenregistrés. (Extrait 1'38") (2017)

Références : Album : Humain Non Humain, 1. Chants d'espèces, Ensemble Variances, 2017

### **Document 2 (texte)**

Auteur : François-Bernard Mâche (1935-)

Titre : *Musique, Mythe, Nature ou les Dauphins d'Arion* (1991)

Références : *Musique, Mythe, Nature ou les Dauphins d'Arion* (1983)

### **Document 3 (Partition)**

Auteur : Clément Janequin (v. 1485-1558)

Titre : *Le chant des oyseaux* (1528)

Références : Pièce tirée d'un recueil édité vers 1528 par Pierre Attaignant

### **Document 4 (enregistrement)**

Auteur : Claude Debussy (1862-1918)

Titre : *Sirènes*, (extrait 3'40"), 3<sup>ème</sup> pièce des *Nocturnes* (1899)

Références : Les Siècles, François-Xavier Roth, Harmonia Mundi (2018)

## **Agrégation interne / CAER – section musique**

**Session 2024**

Epreuves d'admission

Leçon devant jury

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé 20 minutes au moins ; deuxième partie de l'exposé 10 minutes au plus ; entretien 20 minutes). Coefficient 5

**Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.**

#### **Document 1 : Extrait de partition**

Auteur : Clara SCHUMANN (1819-1896)

Titre : *Trio pour piano, violon et violoncelle* op.17 – 4<sup>e</sup> mouvement Allegretto (1846)

Référence : Breitkopf & Härtel

#### **Document 2 : Tableau**

Auteur : Artemisia GENTILESCHI (1593 - 1656)

Titre : *Judith décapitant Holopherne* (1620)

Référence : Huile sur toile, 199 x 162,5 cm

#### **Document 3 : Audio**

Auteur : Philippe LEROUX (né en 1959)

Titre : *De l'épaisseur* (1998)

Référence : CD « Correspondances » (CNSMDP/Meyer) - CREC-audio 14-096

Cécile Kubik violon - Vincent Lhermet, accordéon - François Robin, violoncelle

#### **Document 4 Audio**

Auteur : Wolfgang Amadeus MOZART (1756 – 1791)

Titre : *Sonate pour piano N°8 en la mineur K.310 – 1<sup>er</sup> mouvement* (1778)

Référence : Christian Zacharias, piano

Warner Classics (1987) – Mozart, piano sonatas, volume 3.

### **Épreuve de direction de chœur**

#### **Rappel du texte règlementaire**

– Durée de la préparation : 30 minutes

– Durée de l'épreuve : 40 minutes (20 minutes pour la première partie, 20 minutes pour l'entretien) – Coefficient 5

Le candidat remet au jury un ensemble de cinq pièces polyphoniques à trois voix mixtes (deux voix de femmes, une voix d'hommes) qu'il doit connaître et maîtriser en vue de mener l'apprentissage et

l'interprétation de l'une d'entre elles, choisie par le jury, avec l'ensemble vocal mis à sa disposition durant l'épreuve. Ces cinq pièces polyphoniques peuvent être a cappella et/ ou avec accompagnement piano. Quatre de ces cinq pièces relèvent des périodes et/ ou répertoires différents suivants :

1. Relevant d'une période antérieure au XVIIIe siècle ;
2. Relevant des XVIIIe ou XIXe siècles ;
3. Relevant du répertoire savant des XXe et XXIe siècles ;
4. Relevant du répertoire des musiques populaires/ actuelles.

La cinquième pièce est un texte original qui peut être l'arrangement d'une œuvre existante et identifiée par le candidat ou bien une composition.

L'une de ces cinq pièces au moins est en langue étrangère. Quelle que soit la pièce choisie par le jury, le candidat peut s'il le souhaite en projeter les paroles sur un écran dans la salle d'épreuve facilitant la mémorisation du chœur. Dans cette perspective, il fournit au jury une clef USB réunissant cinq fichiers PDF portant chacun les paroles des pièces présentées au jury.

Le candidat veille à choisir des pièces lui permettant de témoigner de ses qualités de chef de chœur. La durée de chaque pièce doit être de quelques minutes permettant au jury de préciser au candidat le passage particulier qui doit être, de façon privilégiée, appris par le chœur.

Si la pièce choisie par le jury le permet, aux moments qu'il juge opportuns, le candidat peut accompagner l'apprentissage et l'interprétation du chœur à l'aide du piano mis à sa disposition ou d'un instrument polyphonique qu'il aura apporté.

Lorsqu'il se présente au concours au jour et à l'heure de sa convocation, le candidat transmet au secrétariat du concours un dossier constitué d'une page de présentation listant les pièces proposées et de quatre exemplaires de chacune des partitions. Par ailleurs, il garde en sa possession un cinquième exemplaire de chaque partition sur lequel il pourra adosser son travail durant le temps de préparation puis avec le chœur durant l'épreuve.

Après avoir pris connaissance du dossier présenté par le candidat, le jury lui annonce le titre de la partition retenue ainsi que le passage sélectionné qu'il aura à apprendre et à faire interpréter par le chœur durant l'épreuve. Il dispose alors de trente minutes de préparation.

L'entretien permet au jury d'interroger le candidat sur les aspects techniques, artistiques et pédagogiques du moment précédent et également sur les critères ayant présidé aux choix des cinq partitions proposées au jury.

Le candidat dispose d'un piano pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve. Il peut également tirer parti d'un instrument qu'il aura apporté.

## **Rapport**

La session 2024 applique pour la seconde fois la maquette de l'épreuve de direction de chœur inaugurée en 2023. En plus d'œuvres relevant de quatre périodes précisées, le candidat doit produire une œuvre originale, qu'il s'agisse d'une composition ou d'un arrangement. Ce texte permet au candidat de mettre en avant ses compétences d'écriture, dans le prolongement de l'épreuve d'arrangement (épreuves d'admissibilité). Cette œuvre étant personnelle, il est recommandé au candidat de s'assurer de la qualité d'écriture, comme il peut le faire au quotidien dans les arrangements ou compositions destinés aux élèves au sein des cours d'éducation musicale comme dans le cadre de l'enseignement facultatif de chant choral.



L'épreuve de direction est au carrefour de nombreuses compétences : écoute, analyse, capacités vocales, techniques d'accompagnement au piano, techniques de direction, pédagogie de l'apprentissage, animation d'un collectif...

### **En amont de l'épreuve ⇒ Choix du corpus**

Prenant en compte les remarques du rapport 2023, une majorité des candidats a respecté les directives du format de l'épreuve. Le jury a pu apprécier la diversité des œuvres proposées pour l'ensemble des périodes musicales ainsi que la présentation des partitions. Toutefois, certains écueils restent à éviter.

#### **⇒ Caractère polyphonique**

Le jury est en droit d'attendre des partitions qui lui permettent d'évaluer les compétences de chef de chœur. Il est dommageable que les cinq pièces présentées ne présentent qu'une écriture homorythmique. Une variété d'écritures est en effet souhaitée, si ce n'est au sein de chacune des pièces proposées, au moins à travers le corpus présenté (homorythmie, imitation, fugato, contrepoint, etc.).

#### **⇒ Ecriture pour chœur à 3 voix mixtes (2 voix de femme, 1 voix d'hommes)**

Il est attendu un répertoire correspondant à cette nomenclature de 3 voix mixtes. Les candidats s'assureront que les pièces proposées soient écrites à 3 voix mixtes et dans la bonne tessiture des voix mobilisées. Des « réductions » lors d'arrangements de partitions à 4 voix originales sont préjudiciables à l'équilibre sonore, et ne sont guère faciles à mettre en place. La suppression pure et simple d'une voix (celle de ténor par exemple) dans un texte original à 4 voix mixtes n'en fait pas une œuvre à 3 voix mixtes. Enfin, un texte proposant 2 voix (voire les 3) à l'unisson sur une (trop) grande partie ne correspond pas aux attendus de l'épreuve.

#### **⇒ Proportion de la pièce**

Le candidat peut être appelé à faire interpréter au chœur « tout ou partie » de la partition choisie par le jury. Si en 2023 le choix était laissé au candidat quant au passage à réaliser avec le chœur, le jury a cette année été plus directif en précisant le passage attendu pour le travail et la réalisation finale. Ce choix a pu mettre en difficulté des candidats qui ont proposé des pièces parfois longues, dont ils ne maîtrisaient pas la totalité, et pour lesquelles les 20 minutes de travail avec le chœur n'ont pas toujours permis une réalisation musicale.

#### **⇒ Diversité et qualité du répertoire proposé**

Comme il est noté dans le rapport de 2023, certaines pièces témoignent d'un engouement certain de la part des candidats. Ainsi, les pièces *Pange Lingua* de Kodaly et les *Nocturnes* de Mozart se sont régulièrement invitées dans les corpus individuels. Nous réitérons l'invitation aux futurs candidats à élargir leur répertoire pour la pièce n°2, « relevant des XVIIIe ou XIXe siècle ». Une impression de limitation dans le choix possible par le jury pourrait desservir le candidat avec une proposition peut-être plus difficile ou des attentes plus grandes du jury avec ce répertoire commun à plusieurs candidats.

Comme écrit ci-dessus, la qualité de l'arrangement de la pièce n° 5, mais aussi des œuvres trouvées sur des sites publics plus ou moins spécialisés, devra répondre aux canons de la musique chorale pour une mise en œuvre de qualité. Le jury se pose la question de la réalité des arrangements « écrits » par les candidats qui bizarrement, une fois sur place, ne tirent pas parti de « leurs » choix d'écriture.

Le choix des pièces peut être réfléchi en relation avec l'enseignement en lycée, voire de manière transversale avec d'autres champs artistiques ; il n'est pas attendu une relation obligatoire avec la thématique de culture musicale et artistique des épreuves écrites.

### ⇒ **Le temps de préparation**

Le candidat propose pour cette épreuve un répertoire choisi et personnel. Le jury est en droit de penser que ce répertoire est connu du candidat et a été mis en œuvre *a minima* pour la préparation du concours. Le candidat doit profiter de son temps de préparation pour parfaire sa connaissance de la partition choisie par le jury en vue d'un apprentissage sans erreur et le plus musical.

Cette préparation, le jour de l'épreuve, ne remplacera jamais le travail qui doit être conduit avec un (des) chœur(s) d'adultes, permettant de repérer, de remédier aux difficultés mais aussi de développer la musicalité dans l'interprétation finale.

Le candidat dispose pour le temps de préparation comme lors de l'épreuve pratique d'un instrument polyphonique. Le jury regrette la persistance de lacunes dans la maîtrise du piano et de l'instrument polyphonique. Il faut donc tirer parti du format rénové de l'épreuve pour y remédier. Ainsi le travail préparatoire à l'instrument reste incontournable. Il consiste à maîtriser l'interprétation polyphonique des parties de chœur et/ou de l'accompagnement, à entendre les harmonies remarquables, à initier un style. Même en l'absence de texte chanté, une réduction polyphonique à l'instrument recèle un potentiel expressif et communicatif (sans l'aide d'aucun commentaire) les attendus du projet musical.

Certains candidats, ayant effectué soigneusement ce travail préparatoire, ont proposé, en introduction de leur séance avec le chœur, des interprétations techniquement et musicalement particulièrement convaincantes. Ils ont, de cette manière, spontanément engagé tant le chœur que le jury. Ce sont les mêmes qui ont souvent été en mesure d'accompagner avec sensibilité l'interprétation finale.

### **Première partie de l'épreuve : mise en œuvre (20 minutes)**

Les cinq pièces proposées par le candidat étant différentes, des stratégies d'enseignement-apprentissage adéquates seront proposées par le candidat au moment du concours, après avoir été pensées, testées et éprouvées auprès de divers chœurs. Il s'agit d'anticiper, d'identifier et de résoudre les difficultés rencontrées. Bien que la maquette de l'épreuve ait évolué en 2023, nous conseillons également la lecture des rapports de jury antérieurs, toujours d'actualité sur bien des points. Les difficultés constatées sont pour la plupart provoquées par une stratégie insuffisamment réfléchie en amont de l'épreuve. Le candidat doit, pour chacune des pièces qu'il propose, gérer le temps de l'épreuve de 20 minutes pour ne pas se trouver en difficulté (trop court ou trop long).

Nous rappelons aussi que le candidat peut arriver avec les textes au format pdf sur une clé USB, afin de les projeter durant l'épreuve de telle sorte que l'apprentissage des choristes en soit facilité. La disposition des paroles à afficher sera aussi judicieusement réfléchie : la vidéo projection affiche une seule page d'écran. Cette clé doit impérativement être formatée au format PC (FAT 32 ou EXFAT), ce qui est le formatage par défaut de toute clé USB neuve.

Il est enfin possible pour le candidat d'avoir deux exemplaires personnels de la partition : un qui sera sur le pupitre de direction, le second restant sur le pupitre du piano. Les partitions données aux

membres du jury ne sont pas évaluées. Si une bonne qualité des copies est attendue, les partitions sur papier cartonné, dans des pochettes plastique individuelles, etc. ne sont pas nécessaires.

Nous reprenons ci-après quasi intégralement les points de vigilance présentés dans le rapport de 2023. En effet, tous ont pu être à nouveau constatés cette année :

#### ⇒ **La focalisation sur un seul pupitre pendant un temps trop long**

Parfois, le candidat procède à l'apprentissage d'un passage en direction d'une seule voix, au détriment des deux autres pupitres. Ce travail vocal s'effectue sur une durée trop longue. Il provoque l'ennui des autres pupitres et ne favorise pas la construction de la polyphonie. Ce type d'approche indique une mauvaise stratégie. Dans un cadre professionnel face à un chœur, l'enseignant doit réaliser un apprentissage qui mobilise sur un court laps de temps tous les élèves qu'il a devant lui. Le chef de chœur s'adresse à toutes les voix de façon équitable et équilibrée. Le candidat doit construire la polyphonie du passage demandé par le jury dans un flux dynamique d'échanges. Le découpage des phrases musicales doit être pensé et anticipé en amont de l'épreuve pour permettre cette fluidité chef/chœur.

L'épreuve n'est pas un cours de chant pour le chœur, même si des conseils ponctuels peuvent être bienvenus pour lever une difficulté.

#### ⇒ **La faiblesse technique du jeu pianistique**

Bien qu'il s'agisse de partitions choisies par les candidats et les candidates, le jury a constaté à plusieurs reprises une incapacité à accompagner le chœur avec efficacité. Si certaines partitions se prêtent moins à un accompagnement piano (polyphonies de la Renaissance par exemple), l'usage du piano pour soutenir l'apprentissage, notamment la justesse du modèle et sa mise en place, est toujours le bienvenu. La réduction, la simplification d'un accompagnement, la création d'un accompagnement rythmique permettent de mettre en valeur des qualités pianistiques simples et efficaces.

#### ⇒ **La gestique hasardeuse**

Les candidats et les candidates doivent avoir intégré des gestes de direction qui permettent de donner au chœur des indications précises. Ainsi, les départs, les arrêts, les modifications de tempo, les intentions de nuances doivent être travaillés pour chacune des pièces. Le candidat ou la candidate doit avoir un schéma mental précis des gestes qu'il ou elle doit réaliser. Lors de l'épreuve, les candidats doivent s'assurer que le chœur réalise l'intention voulue.

#### ⇒ **La qualité du modèle vocal**

La voix est un des vecteurs principaux du professeur pour faire de la musique. Nous invitons les candidats à travailler de façon précise l'intonation de chacune des voix pour chaque pièce. En effet, le texte réglementaire ayant évolué vers des partitions choisies par les candidats, il n'est pas compréhensible que les partitions souffrent d'un modèle vocal approximatif qui ne permette pas leur apprentissage. Nous invitons les candidats à s'enregistrer régulièrement afin de poser une oreille critique et distante sur leur production. L'écoute lucide *a posteriori* permet de rectifier des problèmes de justesse et d'une manière générale de faire preuve de qualités d'autoévaluation qui serviront lors de l'entretien (2<sup>e</sup> partie de l'épreuve).

### ⇒ **Des modèles vocaux mal calibrés**

Cet aspect rejoint le premier point et correspond à l'absence d'anticipation d'une stratégie d'apprentissage efficace. Le candidat doit avoir réalisé un « découpage » précis des phrases musicales qu'il souhaite faire apprendre. La durée des phrases doit être équilibrée afin de permettre une mémorisation efficace. Si la phrase en cours d'apprentissage est trop courte ou trop longue, alors le candidat perd en efficacité et la construction polyphonique ne peut se mettre en place. C'est l'expérience de terrain qui permet aux candidats de jauger le nombre idéal de mesures que chaque voix est en capacité de mémoriser et de restituer. Des modèles trop longs placent les choristes en situation d'échec.

### ⇒ **Le non-respect du texte (rythmique, ligne vocale, nuances)**

Le jury a pu constater des difficultés dans la connaissance de la partition : erreurs de rythme principalement, notes chantées non conformes au texte, non-respect des nuances. S'agissant d'œuvres choisies par le candidat, ces approximations pénalisent les candidats dans le cadre de ce concours.

### ⇒ **Le manque d'ambition lors de l'apprentissage**

Le jury a identifié des freins chez certains candidats à poursuivre l'apprentissage de la partition. Lorsqu'un premier passage est mis en place pour les 3 voix, les candidats se bornent à le faire tourner « en boucle », sans toujours chercher à parfaire l'intention musicale par le jeu des nuances, équilibre des voix, etc.

## **Seconde partie de l'épreuve (20 minutes)**

La tournure de l'entretien, à l'initiative du jury rappelons-le, dépend directement de ce qui a été observé et entendu durant les 20 premières minutes d'apprentissage du chœur. Il n'y a donc pas de déroulé type mais, ce qui sera abordé en premier doit être pris en compte par le candidat avec beaucoup d'attention, car ce sont bien les événements les plus remarquables (les plus réussis ou les plus défailants).

Le premier questionnement auquel doit s'attendre le candidat porte sur son évaluation du résultat obtenu à la fin de la première partie. Est-il satisfait de l'interprétation entendue ? A-t-il obtenu ce qu'il espérait ? Quelle était son ambition musicale ? Quelle était son intention en proposant cette pièce ?

A plusieurs reprises, lorsque le jury a constaté que le candidat était proche de son but, il lui a laissé tout d'abord l'occasion de finaliser son projet musical avec le chœur durant ce début d'entretien. Dans ce cas, le questionnement qui suit immédiatement porte sur les stratégies d'enseignement du candidat pour que les choristes arrivent à mémoriser, interpréter autant que faire se peut. A quel moment aurait-on pu être plus efficace ? Était-il judicieux de débiter par cette longue phase en voix parlée ? Pourquoi n'avoir pas fait travailler les trois pupitres sur un motif qui se trouvait en imitation ? Le recours à l'instrument n'aurait-il pas permis de corriger plus rapidement une harmonie défailante ? Les jeux rythmiques proposés au chœur étaient-ils pertinents ? Pourquoi avoir attendu les deux

dernières minutes pour préciser les nuances, le phrasé ? C'est l'intégralité de la stratégie d'apprentissage qui est questionnée pour mettre en valeur les capacités et compétences du candidat.

Les questionnements ont également porté, le cas échéant, sur des défaillances observées. Tout comme lors des sessions précédentes, un certain nombre de difficultés se sont faites jour, dont certaines n'ont pas été solutionnées durant l'entretien :

- Une absence d'intention musicale ou une intention musicale décalée par rapport à la signification du texte ou le style de la pièce,
- Un geste de direction incertain, peu sûr ou fautif, entraînant des imprécisions rythmiques du chœur et des décalages,
- Une transmission de la pièce défaillante (modèle vocal, jeu à l'instrument),
- Des erreurs purement solfégiques dans une partie (hauteur, durée...),
- Un tempo inopérant (trop lent, trop rapide) qui vient dénaturer l'œuvre,
- Un déséquilibre dans les pupitres,
- Un déséquilibre entre le chœur et l'accompagnement au piano.

Le jury tient à souligner la réactivité, l'agilité et l'intelligence musicale dont ont fait preuve bien des candidats durant l'entretien. Ainsi, ils ont été en mesure, au fil des questionnements abordés, de reprendre, de poursuivre leur travail avec le chœur et de le faire évoluer de manière tout à fait qualitative. Le jury a particulièrement apprécié les situations pendant lesquelles) une véritable collaboration, voire une connivence musicale à trois (le candidat, le chœur, le jury) se sont installées spontanément.

A contrario, nous regrettons certaines réactions de rejet ou de rigidité. Certains candidats n'ont pas été en capacité de faire évoluer leur projet musical suite aux échanges avec le jury.

Le jury a été également amené à solliciter les candidats quant à leur utilisation du piano ; même si certaines pièces se prêtent spontanément à une interprétation *a capella*, il a tenu à vérifier les capacités à utiliser l'instrument, tant dans la présentation initiale de la pièce, que dans la phase d'apprentissage et l'interprétation finale.

## Conclusion

De manière générale, cette session valide les bienfaits attendus du format rénové de l'épreuve de direction de chœur de l'agrégation interne de musique. Il a été observé cette année une plus grande aisance technique et musicale des candidats, qui tient au fait que les pièces présentées étaient choisies et préparées bien en amont. Ainsi les prestations entendues se sont avérées plus abouties et satisfaisantes musicalement.

Nous remercions et félicitons les choristes de la session 2024, pour leur disponibilité et leur engagement, pour les très belles qualités musicales qu'ils ont mobilisées avec générosité.

## Exemples de pièces proposées par les candidats

Titre de l'œuvre	Compositeurs et auteurs
Over the rainbow	Arlen et Harburg, arrangement personnel
Flammes	Armanet

How deep is your love	Barry, Robin et Gibb, arrangement personnel
Joga	Björk
Je m'suis fait tout petit	Brassens, arrangement personnel
Concord	Britten
Budapest	Composition personnelle
Puis qu'en oubli	de Machaut
Mille Regrets	des Prez
As the hart crieth for streams of water, psaume 42	Diestler
Cuba Linda	Fernandez, arrangement personnel
Il en faut peu pour être heureux	Gilkyson, pour l'original, Saucet et Jollet pour la version française
Et in terra pax	Gilpin
L'arithmétique	Gounod
Cry me a river	Hamilton
Le premier bonheur du jour	Hardy
Pange lingua	Kodaly
Perdre le sens devant vous	le Jeune
Valse des lilas	Legrand
Because	Lennon, McCartney
Plus vite, plus haut, plus fort	Les trois fromages, Arrangement personnel
Magany	Ligeti
Amitié	Machuel
Frühlingsfeier, MWV F 18	Mendelssohn
Luci care, luci belle	Mozart
Due Pupille	Mozart
Trio du jambon de Bayonne	Offenbach
Clic Clac dansez sabots	Poulenc
Les gens qui doutent	Sylvestre, arrangement personnel
Cohors generosa	Szabó, Kodály
The peat fire flame	Traditionnel
Shosholoza	Traditionnel africain
Moj Dilbere	Traditionnel bosniaque
Gran me Gran	Traditionnel martiniquais
Baiana	Traditionnel, arrangement personnel

Veinte Anos	Vera, Buena vista social club
The Ape, the Monkey and Baboon	Weelkes