

Concours : agrégation interne & CAER

Section : musique

Session 2020

Le rapport est établi sous la responsabilité du président de jury.

**Rapport de jury présenté par
Anne-Isabelle RAMANANTSITOHAINA
Inspectrice d'Académie – Inspectrice pédagogique régionale
Présidente du jury**

Sommaire

Préambule3

EPREUVES ECRITES

Première épreuve écrite : épreuve de culture musicale et artistique.....6

Deuxième épreuve écrite : épreuve d'arrangement.....14

Troisième épreuve écrite : épreuve de commentaire.....32

Bilan statistique4€

Préambule

Il convient en tout premier lieu de préciser le contexte très particulier des concours de recrutement de professeurs en cette année 2020. Contrairement à la session 2019 de l'agrégation interne de musique, qui avait permis de conforter formateurs et candidats dans l'ensemble des enjeux et principes des maquettes du concours, celle de 2020 n'a pu se tenir dans son intégralité.

La LOI n° 2020-290 du 23 mars 2020 d'urgence pour faire face à l'épidémie de covid-19, instituant l'état d'urgence sanitaire, entré en vigueur sur le territoire national le 24 mars 2020 et prolongé jusqu'au 10 juillet 2020, a impliqué la suppression des épreuves orales. Seules les épreuves écrites ont donc eu lieu et ont permis de distinguer les candidats.

En conséquence, ce rapport ne contiendra pas l'habituelle partie dédiée aux épreuves orales. Il est vivement conseillé aux formateurs et candidats qui seraient concernés par la prochaine session de ce concours, de relire, pour ce qui concerne les épreuves orales, les pages 40 et suivantes du rapport de jury de la session 2019.

https://media.devenirensignant.gouv.fr/file/int/47/7/Rj-2019-AGREGATION-INTERNE-MUSIQUE2_1198477.pdf

Pour les mêmes raisons, il paraît difficile de tirer des conclusions sur l'évolution des barres d'admission entre les sessions 2019 et 2020, les premières prenant en compte la tenue de l'ensemble des épreuves, la seconde ne s'appuyant que sur les résultats des écrits. La progression de cette barre d'admission pour le public de 9,75 à 11,17 et pour le privé de 11,28 à 12,67 nous permet cependant de conforter le propos général du rapport de la session 2019 qui constatait, dans l'ensemble, une bonne compréhension des maquettes rénovées en 2018, tout au moins, cette année, en ce qui concerne les épreuves écrites.

Evolution des moyennes des épreuves écrites - Sessions 2019 et 2020

Epreuves écrites	PUBLIC			PRIVE		
	Culture musicale et artistique	Arrangement	Commentaire	Culture musicale et artistique	Arrangement	Commentaire
Session 2019	07,95	07,91	07,24	08,38	06,72	09,55
Session 2020	07,88	08,71	08,14	08,10	08,76	08,52
Evolution	-0,07	+ 0,8	+ 0,9	-0,28	+2,04	-1,03

La comparaison des moyennes générales des épreuves écrites des sessions 2019 et 2020 montre une relative stabilité des résultats dans le public, avec, il est vrai une légère augmentation des résultats relevant des épreuves techniques. On note que la préparation des candidats à l'épreuve d'arrangement a significativement progressé dans le privé.

Les maquettes rénovées en 2018 sont désormais bien comprises par les organismes de formation et les candidats. Nous rappelons cependant à ces derniers, qu'à leur préparation technique et musicologique, doivent être associées la lecture du rapport de jury, et autant que possible, l'observation de séances de cours en lycée, qui, permettront aux futurs candidats de s'imprégner pleinement de la dimension didactique des épreuves.

« L'agrégation interne s'adresse à des professeurs certifiés qui ambitionnent une promotion de corps. En conséquence, elle se doit, pour évaluer justement les compétences des candidats, d'ajouter l'excellence pédagogique à l'excellence scientifique et ainsi promouvoir dans le corps des agrégés des professeurs dont l'expérience professionnelle est non seulement solide mais aussi réfléchie et mise en lien avec des savoirs techniques et culturels de haut niveau » (Extrait des rapports de jury des années précédentes).

La session 2021 de ce concours s'inscrira également dans le contexte de la réforme du lycée, dont la refonte du baccalauréat comprend désormais une part de contrôle continu. Les enjeux de continuité du parcours d'enseignement entre le collège et le supérieur et la construction du projet personnel de l'élève en termes

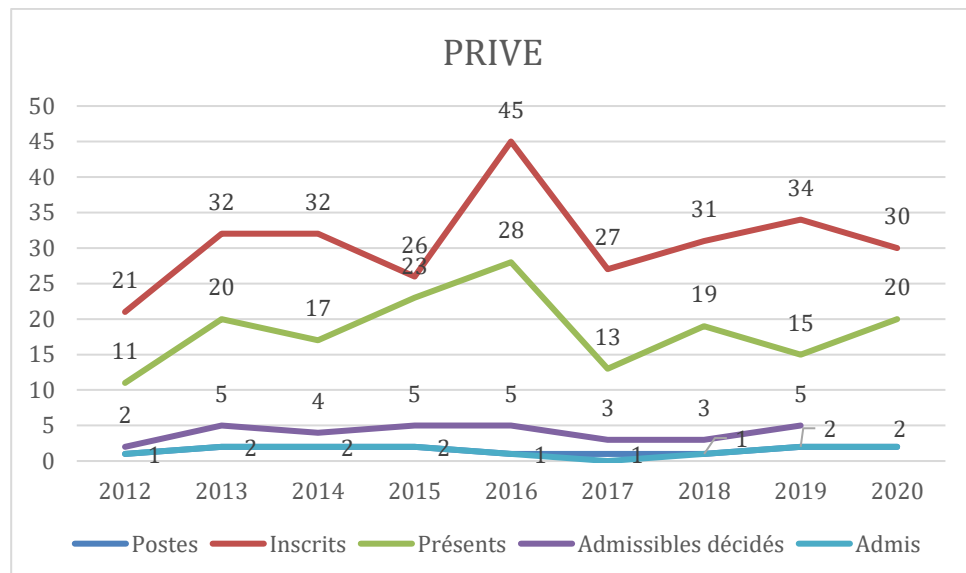
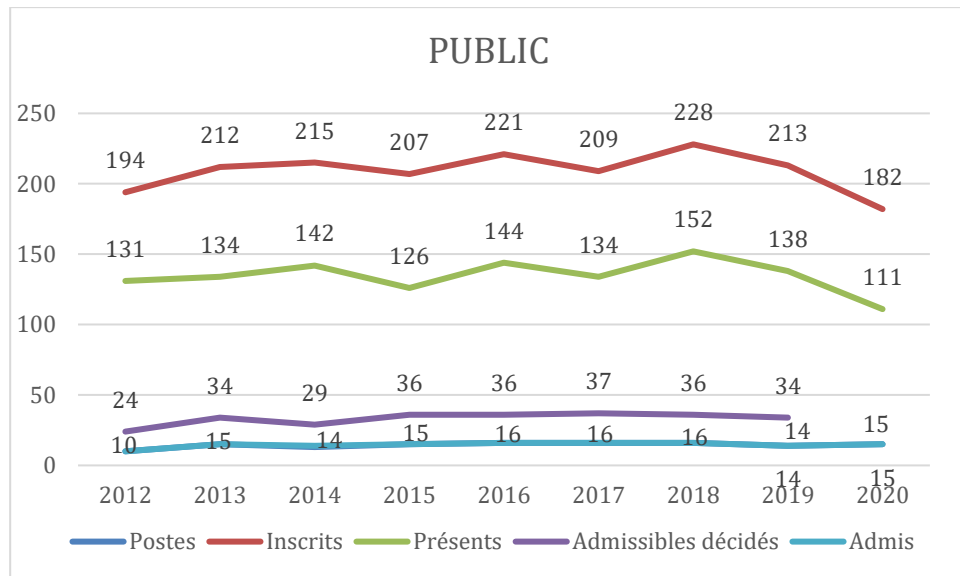
d'orientation et de perspectives professionnelles en sont, nous le rappelons, des éléments importants (<https://eduscol.education.fr/cid126665/vers-le-bac-2021.html>).

Pour se préparer aux dimensions didactiques et pédagogiques du concours de l'agrégation interne de musique, nous invitons également les candidats à étudier sérieusement les textes suivants :

- BO spécial n° 1 du 22 janvier 2019 - Arrêté du 17 janvier 2019 qui précise les contenus et enjeux de l'enseignement optionnel en seconde, première et terminale ainsi que l'enseignement de spécialité en cycle terminal.
- BO n° 21 du 21 mai 2020 – Note de Service du 27 avril 2020 qui précise les contenus du programme complémentaire pour le cycle terminal de l'enseignement optionnel et du programme limitatif de l'enseignement de spécialité en cycle terminal.

Enfin, nous rappelons que les nouveaux programmes de S2TMD (Sciences et techniques du théâtre, de la musique et de la danse) ne sont pas pris en considération dans la mise en œuvre du concours.

Tableaux statistiques concours public / concours privé



PREMIERE EPREUVE ECRITE EPREUVE DE CULTURE MUSICALE ET ARTISTIQUE

Rappel du texte réglementaire

1° Épreuve de culture musicale et artistique.

Cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à mobiliser ses connaissances sur la musique, les arts, les idées et les sociétés et à les mettre en lien avec les problématiques qui structurent l'enseignement de la musique au lycée.

Un programme limitatif est publié sur le site internet du ministère de l'Éducation nationale. Il précise un champ de questionnement étudié à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents. Le sujet engage le candidat à formaliser sa réflexion en croisant la question au programme du concours avec une ou plusieurs problématiques qui structurent les enseignements musicaux au lycée et qui sont précisées par le sujet. Il est également invité à s'appuyer sur d'autres références musicales et artistiques pour nourrir et illustrer sa réflexion.

Durée : six heures. Coefficient 3.

Programme de la session 2020

Composer "Sur l'air de..." : intertextualité et intermusicalité dans les genres musicaux.

En France jusqu'au XXe siècle, c'est bien souvent par le filtre de binômes d'opposition (écrit/oral ; citadin/rural...) que se sont définies les musiques savantes occidentales et les musiques populaires (celles du peuple). Ont ainsi été masqués quantité d'espaces transitionnels, de passerelles entre les domaines, les genres musicaux, les groupes sociaux, les espaces géoculturels et temporels.

La composition sur timbres, « Sur l'air de », l'utilisation d'un air connu pour porter de nouvelles paroles déborde volontiers ces limites. Utilisé au Moyen Âge dans le cadre de la centonisation, le principe est largement repris dans les siècles suivants au point de se constituer en genre musical, le vaudeville. Il est aussi d'un usage commun dans les répertoires de cantiques populaires, de Noëls, de théâtres de foire, de sociétés de caveaux voire, plus récemment, dans ceux des élans contestataires, publicitaires, festifs ou encore dans le cadre des musiques actuelles. Les motivations quant à son usage sont diverses : de la reprise d'un air à une époque où la question des droits d'auteur ne se posait pas, à celui d'une démarche didactique dans l'interpellation d'une mémoire collective ; de la volonté de cacher des paroles subversives à la parodie ; de la démarche, intentionnelle ou non, favorisant des rencontres entre les domaines dits savants ou populaires.

Si les publications témoignant de l'usage de ce genre sont innombrables (recueils de chansons, de cantiques, de Noëls, théâtres de foire, sociétés de Caveaux, feuilles volantes...), le genre ne retient, pour autant, que peu l'intérêt aussi bien dans la reconnaissance de l'acte compositionnel que dans la mise en valeur des répertoires qui lui sont propres. Les principes qui régissent la composition sur timbres peuvent être interrogés au regard de cette notion d'impossible frontière et/ou de frontières inventées. Il s'agira alors de se centrer sur les spécificités de ce genre et, par l'étude des répertoires qui lui sont propres, d'en dégager les enjeux et les conséquences dans ce positionnement à la charnière des musiques savantes et populaires.

Sujet de l'épreuve de CMA 2020 :

Dans son *Histoire de la chanson française* (Seuil, 1998), Claude Duneton écrit :

« [...] Il faut noter que l'habitude, relativement récente, de composer systématiquement une musique originale pour toute chanson nouvelle a considérablement accéléré le processus de vieillissement. En outre, l'époque moderne, par ses bouleversements, a donné le vertige aux goûts d'un public en rapide mutation. Tant que la création des chansons s'est faite sur le vieux système des *timbres* [...], les goûts du public sont restés relativement stables. Les bonnes chansons ont duré en conséquence dans la faveur populaire ».

Vous discuterez de la pertinence et des limites des affirmations de l'historien, en vous référant à des œuvres musicales et artistiques de styles et d'époques divers. Votre réflexion prendra en compte « la diversité des esthétiques, des langages et des techniques de la création musicale dans le temps et l'espace », au programme de l'enseignement optionnel de musique en classe de seconde.

1. Impressions générales sur l'épreuve

Le sujet largement ouvert devait permettre une problématisation relativement aisée, mais peu de candidats ont réussi à proposer un devoir fondé à la fois sur une analyse précise des affirmations de la citation initiale, mais aussi sur leur critique et sur les multiples interrogations liées au sujet. Globalement, les copies témoignent d'une appréhension insuffisante des attendus de l'épreuve (compétences méthodologiques et mobilisation pertinente d'une culture large notamment).

Il apparaît pourtant que la majorité des candidats a travaillé la question au programme : même dans les copies ayant obtenu des notes très mauvaises sont souvent cités des recueils de timbres et des œuvres musicales variées. Malheureusement de nombreuses copies souffrent de l'absence conjuguée d'un énoncé de problématique esthétique et historique bien cernée d'une part et d'autre part d'éclairages pertinents au fil du propos qui laissent place à des affirmations banales ne démontrant rien. Beaucoup de copies très décousues se présentent comme un patchwork d'idées et d'exemples.

Le jury a aussi constaté une grande difficulté à rester centré sur la notion de timbre : la plupart du temps, les candidats ont évoqué pêle-mêle des procédés de citations, d'emprunts... le terme de « timbre » n'a pas été défini assez clairement dans ses diverses acceptions.

Par ailleurs, les candidats ont fourni des efforts quant à la variété des exemples musicaux, mais la dimension extra-musicale du sujet est trop souvent restée absente alors qu'il s'agit d'un attendu explicite de l'épreuve (*Culture Musicale et Artistique*) : très peu de candidats se sont emparés d'exemples issus d'autres arts que la musique, alors même que le sujet était parfois traité sur le plan très large du procédé citationnel, offrant des exemples facilement exploitables dans tous les domaines artistiques.

Un point positif se dégage néanmoins : les pistes pédagogiques sont apparues globalement plus présentes et plus développées que lors de la session précédente, et la plupart du temps elles ont été bien intégrées au développement.

Le résultat mitigé ne découle au final pas d'une absence de travail en amont, mais plutôt d'une difficulté à répondre précisément aux attentes de l'épreuve (analyse de la citation et du sujet, élaboration de la problématique et du plan, exemples correctement analysés, variés dans le temps et dans l'espace). Le jury conseille aux candidats de relire les conseils méthodologiques largement développés dans le rapport de la session 2019.

2. Eléments d'analyse du sujet et pistes de correction nourries d'exemples puisés dans les copies

Le sujet était particulièrement riche et il convenait de ne pas forcément chercher à explorer en profondeur toutes les pistes, afin de conserver une vue globale du propos et un recul suffisant, tout en optimisant le temps imparti pour l'épreuve. Aucune copie ne traite ainsi de manière approfondie de tous les aspects de la citation – la « bonne chanson » par exemple a presque systématiquement été éludée, comme le « processus de vieillissement » qui n'a été que rarement investi – et le jury a choisi de ne pas pénaliser les candidats qui n'abordaient pas l'ensemble des notions. Cela dit, une analyse complète de la citation était indispensable pour expliquer et comprendre les propos de Duneton : seule une lecture très détaillée pouvait permettre de prendre conscience des différents aspects du sujet, et ainsi d'acquérir le recul nécessaire à la construction d'une réflexion satisfaisante. Cette analyse sérieuse du sujet, permettant réellement d'illustrer et de réfuter les propos de Duneton, fait défaut dans certaines copies.

Situé au cœur de la réflexion, le terme de « timbre » réclamait une étude approfondie. Il était impératif de distinguer le système des timbres du principe plus général de réutilisation de matériau préexistant et de toutes les autres formes de réemploi. Timbre, emprunt, citation, reprise, *sample*... toutes ces notions pouvaient être abordées, mais pas mélangées ! Plusieurs acceptions du terme de « timbre » ont ainsi été relevées dans les copies, dont les meilleures ont su jouer au fil de l'argumentation :

- Timbre = procédé : création d'un texte original sur une mélodie préexistante qui comportait déjà un texte
- Timbre = matériau : « tout air, vocal ou instrumental, préexistant aux paroles qui s'y joignent pour faire un morceau de chant ou former une chanson » (d'après une citation de Patrice Coirault)
- Une définition du timbre présentée comme évolutive : « *D'abord entendu comme l'association d'un texte et d'une musique, c'est ensuite davantage la musique et le schéma métrico-mélodico-rimique qui fera sa définition* ».

De la même façon, le candidat ne pouvait s'en tenir au terme générique de « chanson » : il fallait au minimum chercher à décliner, selon les époques et les lieux, des répertoires plus précis. La question du texte, incontournable dès lors qu'on parle de chanson, devait également être abordée (par exemple : le texte vieillit-il ?).

Le point de vue de la réception était essentiel dans le sujet, qui amenait à définir la notion de « goûts », définition qui ne va pas de soi. Mais parallèlement, l'idée d'évolution était aussi centrale : le jury attendait du candidat qu'il réfléchisse avec recul historique et ne se cantonne à la période contemporaine. La question

du façonnement des goûts par les compositions était à prendre en considération, dans la mesure où le sujet distingue *composition* originale et *création* sur timbre (le sujet n'emploie « composer » que pour la musique « originale »).

La notion de public pouvait être interrogée aussi (quel public ?), de même que celle de bouleversements (quels bouleversements évoque le sujet ?).

De façon générale, le jury attend du candidat qu'il questionne le sujet pour bâtir sa réflexion : cette étape de questionnement est trop souvent réduite à l'introduction, déconnectée de la progression de l'argumentation.

Le jury a constaté des difficultés assez fréquentes, de la part des candidats, à manier correctement les notions dans la construction de la réflexion. Une copie présente ainsi un contresens dans la lecture du sujet : appliquant la stabilité à la composition, elle formule la problématique suivante : « *Dans quelle mesure l'inscription dans le temps d'une chanson acquise aux goûts du public dépend-elle de sa stabilité compositionnelle ?* » (Ce n'est pas du tout ce qu'affirmait Duneton...)

Une lecture trop rapide de la citation, cherchant à simplifier le propos, favorise aussi les glissements qu'il faut chercher à éviter. « Les goûts du public » deviennent par exemple trop souvent « le goût du public » (alors que précisément cette pluralité était à interroger !).

Enfin, il fallait éviter de se tenir trop éloigné du sujet. Une problématique qui, faute d'analyse approfondie, l'englobe de très haut, comme « *De quelles manières la chanson entretient-elle un rapport direct avec le public et la société à travers l'espace et le temps ?* », n'est pas satisfaisante.

Quelques copies présentent une réflexion bien menée et fort bien documentée, qui convoque de nombreuses références musicales mais aussi d'autres relevant d'autres domaines artistiques, témoignage d'une solide culture musicale et artistique et d'un travail approfondi du programme du concours. On trouve par exemple une prise en compte très complète de la citation de départ (chaque phrase est discutée dans l'introduction et fait l'objet d'une interrogation systématique), suivie d'une définition des concepts clés (dont intertextualité et intermusicalité), avec une délimitation de leurs frontières, qui permet d'éviter l'amalgame constant entre timbre, citation, *sample*, etc. Un plan « classique », thèse/antithèse/dépassement, se déploie ensuite assez naturellement :

- *Première partie : comment le principe de composition sur timbre peut assurer une forme de stabilité des goûts du public*
- *Deuxième partie : les limites de cette affirmation*
- *Troisième partie : répertoire de la chanson = témoin privilégié d'une culture, au sens large (et pistes pédagogiques en lien avec cette 3^e partie).*

D'autres plans, y compris en deux ou en quatre grandes parties, étaient bien entendu possibles et ont été tout à fait réussis. Certains candidats ont pensé non seulement aux modalités de la composition sur timbre, mais aussi à ses nombreux objectifs, en faisant l'effort de les lister et de les expliciter ; cette démarche a été particulièrement appréciée par le jury. Les meilleures copies ont réussi à articuler évolution de la réception et processus de création. Dans ce cadre, le candidat pouvait être amené à réfléchir sur la notion d'*auctoritas*, étroitement liée à celle de l'imitation, en interrogeant la création *ex nihilo* (Existe-t-il une création *ex nihilo* ? emprunts inconscients par exemple, ou procédés d'écriture récurrents, voire réflexion sur la notion d'unité stylistique). La question de l'intermusicalité pouvait être rattachée à celle de la mémoire, dans sa relation à l'écriture et à la notation musicale (on mémorise beaucoup au Moyen-âge, ce qui explique vraisemblablement l'importance des procédés de réemplois pour cette période). D'intéressantes réflexions ont aussi été menées sur les métamorphoses du matériau : quels éléments (musicaux et extramusicaux) sont modifiés en raison de l'ajout de nouvelles paroles (intervalles, rythme, caractère, sens...) ? Ces considérations permettaient de nuancer certains aspects des propos de Duneton (les chansons durent-elles réellement ? elles sont soumises à de constantes métamorphoses...).

La notion de vieillissement a parfois été exploitée avec bonheur :

- Les facteurs du vieillissement accéléré au xx^e siècle (modes de diffusion, invention de la SACEM, modification de l'écoute, etc.)
- Contestation de l'idée selon laquelle les chansons sur timbre « durent » : premièrement les paroles sont souvent liées à un contexte politique et social précis. Par conséquent, elles deviennent rapidement anachroniques. Deuxièmement la musique est elle-même sans cesse remodelée : impératif de s'adapter aux goûts du public.
- Contestation de la notion de vieillissement accéléré (et dans certaines copies, analyse fine du plaisir de la remémoration, du « vintage »).

De même, certains candidats ont opportunément exploité l'idée de « faveur populaire » :

- Facteurs de la faveur populaire : mémorisation facile (de la musique, donc des textes)
- Mesure de la faveur populaire : le nombre de reprises, d'éditions, la diffusion, le nombre de messes parodiées, etc.
- Nuancer la notion de « faveur populaire » : la saisie des références intertextuelles et intermusicales suppose une culture que seule une élite partage.

De façon générale, de nombreux candidats ont fourni un travail préparatoire certain mais n'arrivent pas à réinvestir toutes les connaissances accumulées dans le champ plus restreint du sujet proposé. Cela donne beaucoup de copies qui font, pour tout le propos ou pour au moins une des parties, un déroulé strictement historique qui est très scolaire ou un catalogue d'exemples, d'ailleurs plus ou moins réellement analysés. Les copies qui sortent du lot allient à la fois construction claire du propos (avec articulation entre argument/exemple et proposition pédagogique), rédaction fluide, questionnement réel (et non superficiel ou juste commentaire) du sujet, références artistiques et bibliographiques variées et pistes pédagogiques pertinentes. Les meilleures sont celles qui réussissent à présenter assez naturellement au cours de la réflexion les différentes formes que peut prendre le timbre en étayant cette évolution d'exemples pertinents et en proposant des activités pédagogiques référencées qui font comprendre et pratiquer ces différentes formes possibles à des élèves.

Certaines intéressantes perspectives pédagogiques exposées portent du sens (travaux de création collective, d'écoute comparée) et sont bien ancrées sur les compétences du référentiel de formation des lycéens de seconde. Elles font opportunément appel à l'imagination et à la créativité des lycéens, en les rendant acteurs de leurs apprentissages (dont l'apprentissage de l'autonomie). Intégrer une évaluation du degré de maîtrise des compétences construites sur la base de critères d'appréciation (par exemple présentés sous forme de grille) est également une bonne idée.

Il a été apprécié que le candidat utilise précisément la terminologie présente dans ledit programme d'enseignement optionnel de la musique en seconde, à savoir « champ de questionnement », termes que ne mentionne pas le sujet citant l'intitulé de l'un des 2 champs de questionnement du programme (« la diversité des esthétiques (...) »). Cette rigueur de vocabulaire s'est parfois (hélas pas toujours !) trouvée corrélée avec une bonne connaissance du programme d'enseignement optionnel de la musique en seconde et l'exposé de pistes pédagogiques crédibles.

Le croisement de différentes approches (écoute, pratique vocale, discussion...) pouvait être bienvenu, en veillant à maintenir une présentation claire des objectifs. Une copie propose de :

- « faire connaître un genre, une technique de composition (composition sur timbre, vaudeville)
- appréhender différentes manières d'écrire une chanson
- mettre en œuvre, faire élaborer par les élèves des productions de chanson en utilisant les techniques étudiées en cours
- faire débattre les élèves sur la notion de goût »

Le candidat imagine des activités liées plutôt au domaine de la perception (écoutes comparées, avec identification d'œuvres précises), puis de la production (écrire un air à partir d'un timbre).

On apprécie que des éléments concrets soient mentionnés : « Le travail sera réalisé en groupe chaque groupe tiendra une feuille de route, détaillant la démarche et les choix effectués (« élaborer une stratégie »). Enfin chacun des travaux seront présentés devant la classe et discutés (« échanger, partager, argumenter et débattre »). »

Le jury déplore dans de trop nombreuses copies des perspectives pédagogiques très étroites, aux objectifs peu clairs, accompagnés de projets extrêmement flous voire pas du tout étayés. Une comparaison de deux versions du chant des partisans (Montand *versus* Troïka) est ainsi proposée dans une copie, mais le propos s'arrête là : le candidat ne dit pas quels paramètres doivent être ainsi mis en exergue dans ce projet uniquement focalisé sur l'écoute. Une autre copie propose que les élèves travaillent sur les 4 saisons de Vivaldi afin de comparer la version de Vivaldi et celle de Richter. Il faut alors aussi présenter les finalités des activités proposées (quelles compétences sont mobilisées ? qu'est-ce que l'on cherche à démontrer ? pourquoi travailler sur cet objet précisément ?). Il apparaît préférable de privilégier le développement approfondi d'un petit nombre de situations pédagogiques, plutôt que d'évoquer de nombreux projets qui restent vagues et ne sont qu'esquissés.

Enfin, il n'est pas judicieux d'inscrire le volet pédagogique dans des champs de questionnement autres que ceux mentionnés par le sujet (certaines copies se sont attardées sur le programme de spécialité).

Plus globalement, le manque d'intérêt, de sens et de crédibilité de certaines propositions pédagogiques, notamment en ce qui concerne leur mise en œuvre concrète auprès des élèves, montre à quel point de nombreux candidats sont éloignés de la réalité d'un enseignement actualisé de la musique en lycée. Les propositions pédagogiques témoignent d'attendus insuffisants ou non adaptés. Que les professeurs candidats exerçant en collège puissent se rendre dans des cours de musique dispensés au lycée (en enseignement optionnel comme en enseignement de spécialité) afin de prendre la mesure des mises en situations de production musicale des élèves et des démarches pédagogiques qui y président est vivement conseillé. À cette occasion, une réflexion partagée sur la portée des enjeux et contenus des programmes d'enseignement de la musique avec des professeurs exerçant en lycée sera sans doute une opportunité à saisir.

Concernant la prise en compte du « champ de questionnement » au programme de l'enseignement optionnel de la musique en seconde : la mise en lien explicite et étayée du sujet avec les problématiques des nouveaux programmes qui structurent l'enseignement de la musique au lycée est très peu fréquente dans les copies. Trop rares sont les intéressantes propositions pédagogiques tout à fait crédibles qui intègrent opportunément la dimension évaluation des compétences construites. Les programmes d'enseignement de la musique au lycée sont nouveaux, certes, et c'est la première session du concours pour laquelle ils sont à prendre en référence. Si, comme nous l'affirmions au début de ce rapport, les pistes pédagogiques s'avèrent globalement plus nombreuses et pertinentes que lors de la session précédente, nombre de copies restent encore de ce point de vue décevantes. Il nous semble donc opportun de faire à nouveau figurer dans le rapport de jury session 2020 le tableau qui affichait déjà une présentation synthétique de ces nouveaux programmes dans le rapport de la session 2019.

Présentation synthétique des programmes de l'enseignement musical au lycée (Programmes publiés au *BOEN spécial n°1 du 22 janvier 2019*)

Précision importante : la consultation de cette présentation synthétique des nouveaux programmes ne dispense pas de s'emparer des textes intégraux desdits programmes, publiés au *BOEN spécial n°1 du 22 janvier 2019*.

Enseignement optionnel 2 nd , 1 ^{ère} , terminale	Enseignement de spécialité cycle terminal
<p>Deux parcours de formation destinés à accueillir tous les lycéens qui souhaitent poursuivre leur formation dans le domaine musical.</p> <p>Des compétences travaillées qui reprennent et approfondissent celles qui structurent les programmes des cycles 3 & 4.</p> <p>Des situations d'enseignement qui s'adosent au plaisir de la pratique musicale collective pour construire des connaissances et développer des compétences.</p> <p>Des cadres souples permettant à chaque professeur et chaque lycée de prendre en compte les attentes et besoins des élèves (dont notamment les choix de spécialités).</p> <p>Des enseignements qui peuvent aisément s'enrichir de dynamiques interdisciplinaires comme des ressources partenariales apportées par l'environnement culturel.</p>	<p>Les enjeux et objectifs principaux poursuivis par l'enseignement de spécialité musique sont les suivants :</p> <p>Sur un plan musical :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Mobiliser ses savoirs techniques et culturels sur la musique pour une approche critique de la musique écoutée et jouée. - Construire une connaissance organisée de l'histoire de la musique prenant en compte la diversité des esthétiques et des cultures. - Développer son autonomie musicale par la maîtrise d'une méthodologie adaptée à la réalisation des projets mis en œuvre comme à la poursuite d'une recherche ou d'une étude particulière - Respecter ses propres capacités auditives comme celles de son entourage - Situer sa pratique et ses goûts musicaux dans le contexte économique, social, professionnel de la musique dans la société occidentale contemporaine
<p>Sur un plan général :</p> <ul style="list-style-type: none"> - les exigences propres à l'expression musicale et la rigueur de son langage apprennent la maîtrise de soi, l'attention au détail, la mémorisation et la concentration ; - le développement de l'imaginaire, de la créativité et de la prise de risque incite à l'expérimentation, à l'exploration, à l'initiative et à la détermination des choix ; - la conduite des projets et la collaboration entre pairs développent des savoir-faire méthodologiques transférables à un grand nombre de situations de travail. 	

<ul style="list-style-type: none"> – La réalisation des projets musicaux, l'écoute critique et la comparaison des œuvres développent les compétences à l'expression orale. <p>Ces enseignements développent ainsi des compétences transposables au-delà de la musique et des arts, compétences nécessaires à la poursuite d'études dans de nombreux domaines comme à l'insertion professionnelle (créativité, prise de risque, collaboration, rigueur, médiation, etc.).</p>	
<p>L'enseignement se construit au départ d'une succession de projets (de classe, par petits groupes) mettant la pratique musicale (le plaisir de faire de la musique) au premier plan. C'est au départ de ces projets successifs que se construisent les connaissances et compétences dans le domaine de la culture et de la technique musicales, mais aussi concernant l'appréhension du monde artistique contemporain.</p>	<p>L'enseignement repose sur l'alternance de situations de travail variées : pratiques musicales (interprétation, arrangement, création, etc.) vocales et instrumentales, pratiques d'écoute analytique et critique sur des œuvres diversifiées dans l'espace et le temps, études documentaires en lien à des problématiques de travail, etc.</p>
<p>Chaque projet explore une perspective de travail relevant de l'un ou l'autre des deux champs de questionnement suivants :</p> <ul style="list-style-type: none"> – La place de la musique et de ses pratiques dans la société contemporaine. – La diversité des esthétiques, des langages et des techniques de la création musicale dans le temps et l'espace. <p>Chaque année, les élèves réalisent au moins quatre projets relevant de chacun de ces champs et portant sur des perspectives de travail différentes. Une note de synthèse faisant ressortir les aspects les plus significatifs du travail mené accompagne la réalisation de chaque projet (démarche & apprentissages).</p>	<p>Les situations d'enseignement éclairent des problématiques de travail relevant de thématiques proposées par le programme. Celles-ci s'organisent en trois champs de questionnement complémentaires :</p> <ul style="list-style-type: none"> – Le son, la musique, l'espace et le temps – La musique, l'homme et la société – Culture musicale et artistique dans l'histoire et la géographie <p>Chaque année, les élèves explorent plusieurs thématiques relevant de chacun de ces champs.</p>
<p>Sur les trois années du lycée, les champs de compétences travaillés sont les suivants :</p> <ul style="list-style-type: none"> – Réaliser des projets musicaux d'interprétation et de création – Explorer, imaginer, élaborer une stratégie : faire et créer – Écouter, comparer, commenter : construire une culture musicale et artistique – Échanger, partager, argumenter et débattre <p>Deux champs complémentaires s'y ajoutent au cycle terminal :</p> <ul style="list-style-type: none"> – Organiser une recherche documentaire et assurer la médiation orale de sa production. – Mettre en lien les informations relatives à la vie musicale et culturelle contemporaine et connaître les grandes catégories de métiers qui l'organisent. 	<p>Les compétences travaillées sur les deux années du cycle relèvent de trois ensembles en permanente interaction :</p> <ul style="list-style-type: none"> – Projets musicaux : techniques musicales instrumentales et vocales nécessaires à la réalisation des projets, autonomie musicale. – Écoute / culture : écoute comparée, analytique et critique, développement de culture musicale en lien avec d'autres champs du savoir. – Méthodologie : problématiser et mener une recherche documentaire, argumenter et débattre, construire un commentaire d'écoute argumenté. <p>En classe terminale, les élèves sont en outre conduits à situer leur pratique, leurs goûts musicaux et leurs projets de formation supérieure par rapport aux filières d'études et au contexte économique, social, professionnel de la musique dans la société contemporaine.</p>
<p>Les élèves sont en outre engagés à participer à la chorale et/ou l'orchestre du lycée pour mener un projet artistique annuel présenté en concert.</p>	

3. Conseils aux candidats

Le rapport de jury de la session 2019 (https://media.devenirenseignant.gouv.fr/file/int/47/7/Rj-2019-AGREGATION-INTERNE-MUSIQUE2_1198477.pdf) adressait aux futurs candidats des conseils en vue de la prochaine session du concours. Il est opportun d'y renvoyer à nouveau les candidats pour la session 2021. Le présent rapport propose, en guise de complément, d'insister sur quelques points.

Réfléchir

La réflexion est essentielle dans cette épreuve qui n'est pas une épreuve de restitution de connaissances : il est impératif d'éviter l'effet catalogue qui résulte souvent d'une « récitation de cours » sans mise en relation avec le sujet.

La discussion ne peut s'opérer que si l'on cherche à définir les termes de la citation (et bien souvent, la définition amène naturellement la discussion, par son caractère lacunaire, problématique, paradoxal...). Par exemple, il était tout à fait possible de présenter différentes définitions du timbre, et de mettre en exergue leurs divergences. Idem pour la définition du goût...

Faute de réflexion approfondie, beaucoup d'argumentations ne sont pas suffisamment abouties. Par exemple, une copie constate la pérennité du timbre (son utilisation à différentes époques), mais ne propose aucune analyse de ce que cette distance temporelle induit (évolution du langage, mutations mélodiques, lien concret avec des situations politiques...).

Davantage de réflexion permet également d'éviter les platitudes ou banalités : le jury apprécie que le candidat fasse preuve d'esprit critique, en sortant de propos convenus comme « *la transmission orale provoque nécessairement une distorsion de l'original* ». Des contre-exemples peuvent bien sûr être avancés (certains systèmes musicaux comme la musique indienne bénéficient d'une transmission orale d'une extrême précision...). Une posture de prudence permet d'éviter les affirmations péremptoires et les fausses évidences comme « *Après deux guerres mondiales, on a eu envie de changer.* »... Le candidat doit garder à l'esprit que toute affirmation doit être « prouvée », c'est-à-dire pesée, réfléchie, mûrie. Par exemple, l'allégation « *Alors qu'à notre époque, reprendre une chanson existante est souvent perçue [sic] comme un manque d'inspiration* » mérite d'être illustrée par un exemple précis.

Intégrer des exemples et références

Un choix d'exemples originaux et précisément analysés doit accompagner et nourrir la réflexion, plutôt qu'une masse d'exemples certes pertinents, mais qui apparaissent de façon anecdotique dans le développement. Le jury apprécie notamment les candidats qui se montrent capables de faire un effort dialectique dans la présentation des exemples et de la pensée : on ne part pas forcément du Moyen-âge pour « remonter » vers le XXI^e siècle ! Les allers-retours entre plusieurs périodes, qui s'éclairent l'une l'autre, peuvent s'avérer constructifs.

Les références à des œuvres appartenant à des époques et des styles divers sont indispensables. Par exemple, dans une bonne copie sont mentionnés à la fois un sirventes du XVIII^e siècle et son contrafactum, « *Sorrow, tears and blood* » de Fela Kuti, ou *Isis* de Lully, ou encore « *La mort* » de Jacques Brel. Sont attendues aussi des références des œuvres appartenant à d'autres domaines artistiques, variés.

Ont été appréciées, enfin, les références à des ouvrages musicologiques, avec parfois des citations précises. Dans une copie sont ainsi mentionnés « *La dialectique du trobar : essai de poésie troubadouresque* » (*Marche romane*, no 33, 1983, p. 123) ; *Jean-Baptiste Lully*, Actes du colloque de Saint Germain en Laye ; ou des écrits de compositeurs comme Stockhausen, *Texte zur Musik III*, à propos de *Hymnen*. D'autres copies proposent des références à la théorie littéraire, souvent pertinentes (*Palimpsestes* de Genette, en particulier).

Concernant l'exploitation des exemples : le jury apprécie les copies dans lesquelles on peut lire de véritables éléments d'analyse, grâce à l'usage d'un vocabulaire technique approprié, appuyé sur des exemples musicaux notés en annexe.

Enfin, il est important que l'articulation entre l'idée de l'exemple soit explicite. C'est le cas dans cette copie : « *Comme dans le cas du trobar, la création sur un matériau préexistant sous-entend quasiment systématiquement un jeu de références avec l'œuvre citée. Pour que cette référence puisse être appréhendée, il faut donc posséder les clefs culturelles de compréhension. Or, il peut arriver que ces références peinent à passer l'épreuve du temps. Par exemple, au XVIII^e siècle, l'opéra-comique entretenait un jeu de références intertextuelles et intermusicales via l'utilisation du vaudeville. Les œuvres citées faisaient partie de la mémoire collective et rendaient possible une compréhension par le public des jeux de superpositions entre les matériaux anciens et nouveaux. Ainsi, une œuvre telle qu'*Isis* de Lully était populaire (au sens ici de répandue dans la culture populaire) au XVIII^e siècle, et le public entendant dans *Les trois commères* (le sage d'Orneval, Piron) l'air « *O dieux, quel bruit effroyable, reconnaissait immédiatement* « *l'air des trembleurs* » et percevait le sous-entendu quant à la notion de tremblement d'un Pierrot effrayé par le bruit d'un feu d'artifice. Mais du fait de l'évolution de la culture au fil du temps, la référence perd en efficacité au fur et à mesure que l'œuvre citée s'efface dans la mémoire collective. Aujourd'hui, la compréhension de l'enjeu intertextuel derrière la citation relèverait de l'élitisme intellectuel. Ainsi pour profiter pleinement de l'allusion, un préacquis culturel est nécessaire. »*

Cet extrait n'est pas parfait (certaines formulations, notamment, pourraient être meilleures), mais il illustre bien la manière dont un exemple précis peut venir soutenir une réflexion.

S'exprimer clairement

Il faut être particulièrement attentif à la clarté des formulations, en particulier dans l'introduction et dans les volets pédagogiques. Comment enseigner si le propos est obscur ? Il est donc impératif d'éviter les

formulations alambiquées ou ampoulées, comme « *les élèves pourraient trouver profit de la création de tropes logogènes, sur une mélodie connue et ancienne servant de timbre. En y exprimant leurs préoccupations intimes ou sociétales, ils imbriqueraient leur présent et leur immédiateté souvent débridée dans un passé qui pourrait servir de nid à leurs préoccupations.* »

Il faut prendre le temps de relire sa copie pour supprimer ou corriger les phrases ou les expressions à la syntaxe défailante ou qui n'ont aucun sens, comme « *la coupe et la versification qui permet [sic] un levier architectural au nouveau texte* », ou encore « *Il est aussi bon à remarquer que les auteurs compositeurs sont aussi luthier leur instruments* ». De façon générale, au-delà de ces maladresses, le niveau de langue a un impact non négligeable sur la fluidité et la qualité globale de la copie.

Proposer des pistes pédagogiques

Les candidats sont invités à relire attentivement le rapport de jury de la session 2019. Les « Grands principes devant présider à l'exposé de pistes pédagogiques » qui y sont exposés ne peuvent que les aider à s'entraîner à rédiger un propos structuré prouvant sa capacité à relier connaissances et réflexion à leur exploitation possible dans le cadre des programmes d'enseignement de la musique en lycée.

Rappelons qu'il convient de s'interroger au sujet des choix rédactionnels à opérer. Le candidat a toute liberté de :

- Soit disserter d'abord, puis présenter ensuite des pistes pédagogiques, dans une partie dédiée du propos
- Soit éclairer au fil de la rédaction les différentes étapes de la réflexion par des démarches pédagogiques à mettre en œuvre avec les lycéens

Ajoutons pour cette session 2020 que le choix opéré par quelques candidats d'annoncer dès l'introduction les perspectives pédagogiques prévues avec les élèves qu'il développe ensuite a renforcé la cohérence et la pertinence du propos.

En revanche, dans cette dernière perspective, le choix rencontré dans une ou deux copies de ne développer des éléments pédagogiques de prise en compte du champ de questionnement du programme d'enseignement optionnel de la musique en seconde qu'après la conclusion de la composition est beaucoup moins probant.

Soigner l'introduction... mais aussi la conclusion !

De nombreuses copies comportent une conclusion sans doute écrite à la hâte dont le contenu est indigent (quelques lignes seulement), signe d'un manque de recul pour synthétiser le développement qui a précédé et de l'absence de perspectives d'ouverture. Il faut veiller à mettre en évidence la conclusion : on se demande parfois si la conclusion est une conclusion, ou s'il s'agit du dernier paragraphe de la dernière partie (la copie peut alors être considérée comme inachevée).

	Agrégation interne 11% candidats notés et non éliminés	CAER 20 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	16	15
Note la plus basse /20	0,75	1,5
Moyenne générale /20	7,88	8,10
Moyenne des admis /20	12,05	12
	15 admis	2 admis

DEUXIEME EPREUVE ECRITE EPREUVE D'ARRANGEMENT

Rappel du texte réglementaire

2° Épreuve d'arrangement.

La partition d'une pièce vocale est distribuée avec le sujet. Elle est le support de la construction d'un projet musical dans une classe de lycée. Le sujet précise les ressources disponibles dans la classe concernée par ce projet musical. Le candidat réalise un arrangement vocal et instrumental de la partition proposée par le sujet. Il tire parti des ressources instrumentales disponibles dans la classe en veillant à privilégier une écriture rendant possible l'interprétation de la pièce par les élèves ; il veille par ailleurs à arranger la partition pour permettre :

- 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.

Durée : quatre heures et trente minutes. Coefficient 3.

Sujet proposé au concours pour la session 2019

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

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

- 1 clarinette en Si bémol
- 1 violon
- 1 trombone
- 1 accordéon
- 1 piano acoustique
- 1 guitare basse
- 1 batterie

La classe est équipée par ailleurs de petites percussions (claves, triangle, tambourin, maracas, cajon). 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 jointe au sujet, en respectant impérativement la nomenclature verticale suivante :

- Violon
- Clarinette en Si bémol (écrite en hauteurs réelles)
- Accordéon
- Trombone
- Voix 1
- Voix 2
- Piano
- Guitare basse
- Batterie
- Percussions

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.

Insensiblement

Paul Misraki

T° di Slow

C Am7 Dm7 G7 C Am7 Dm7 G7

In - sen - si - ble - ment vous vous ê - tes glis - sée dans ma vi - e

The first system of the musical score is in common time (C) and features a melody in the treble clef and piano accompaniment in the grand staff. The melody consists of quarter and eighth notes, with a triplet of eighth notes on the word 'glis-sée'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

C Ebdim Dm7 G7

In - sen - si - ble - ment vous vous ê - tes lo - gée dans mon cœur J'ai trou -

The second system continues the melody and piano accompaniment. It includes a triplet of eighth notes on 'dans mon cœur'. The piano part features a descending line in the bass and a more active line in the treble.

C Dm7 G7 C C7

vé en vous mieux qu'une a - mi - e Mieux qu'u - ne sœur

The third system concludes the piece with a final melody line and piano accompaniment. The piano part features a steady bass line and chords in the right hand.

13 F6 A7 Dm7 A7 D7 G7 Em7 A7 Dm7 G7

Nous for - mons une har - mo - ni - e L'ac - cord ma - jeur

17 C E♭dim Dm7 A♭7 G7

In - sen - si - ble - ment In - sen - si - ble - ment l'a -

21 C

mour

Introduction

Epreuve à la croisée de diverses compétences relevant de la maîtrise des règles d'harmonie, de l'orchestration et de la connaissance d'un certain nombre de styles, l'arrangement est un exercice difficile qui permet de distinguer les candidats qui « entendent » de ceux qui « n'entendent pas », les candidats qui « réalisent » de ceux qui « se contentent de copier le sujet » sans effort d'inventivité.

Comme nous l'avons précisé dans le préambule de ce rapport, les résultats de l'épreuve d'arrangement se sont améliorés et ce, de façon très sensible dans le privé. La fourchette de notation public et privé (de 0,5 à 19) met en évidence quelques copies brillantes. Cependant, pour une grande majorité des candidats, certaines faiblesses déjà signalées dans le rapport de la session 2019, tant dans le travail de préparation que dans la réalisation elle-même, persistent.

« Insensiblement » est une chanson de type ballade jazz composée en 1941 par Paul Misraki.

L'analyse indique une construction sous la forme de carrure classique de 4 mesures, ainsi, on distingue dans le sujet 5 phrases. Les 4 premières phrases étaient de forme ouverte (demi-cadence élargie ou préparation de modulation). Seule, la dernière carrure, mesure 17 était conclusive et comportait 5 mesures.

La tête du thème de la première carrure se développait sous la forme d'un motif tournoyant autour d'une note pôle. On retrouvait cette tête de thème (ou ses dérivés) en plusieurs endroits de la partition (mes.5, mes.17 et mes.19). Dès lors, ce motif pouvait éventuellement servir de matière pour la réalisation d'une introduction, d'un développement, d'une conclusion ou de contre-chants par exemple.

La plupart des accords mentionnés étaient riches de plus de 3 sons (septième, neuvième). La richesse de ces accords confortait la reconnaissance d'un style jazzy.

Il fallait également bien déchiffrer la partition piano. En effet, celle-ci, comme souvent dans les partitions de variété, ajoutait des notes de passage, colorait les accords différemment de la simple indication mentionnée au-dessus de la partition.

Le rythme harmonique de la chanson était mouvant : à la blanche, à la mesure, à la noire. Il fallait donc envisager de compléter les passages durant lesquels l'harmonie était à la mesure pour éviter une suspension de l'intérêt du discours musical.

En certains endroits, la basse de la partie de piano n'était pas à utiliser telle quelle dans l'arrangement. Il fallait être vigilant et distinguer le remplissage réalisé dans le sujet et la réelle basse fondamentale de l'accord.

Le thème littéraire de la chanson portait sur la rencontre d'une âme sœur. Paul Misraki, élève de Koechlin, semble avoir conçu des liens entre le propos littéraire et la musique. Ainsi, à la manière des madrigalises, texte et musique semblent parfois associés :

- le motif tournoyant de la première mesure sur le mot « insensiblement ».
- le glissement chromatique sur le mot « glissée », mes.3
- le mouvement ascendant mélodique mes.9 et 10 pour l'élévation qu'apporte la rencontre de cette âme-sœur.
- l'accord de V/V sur « une harmonie », mes.14
- l'accord de septième de dominante sur les mots « accord majeur », mes.15.

Le sujet ne proposait pas de nuance. Le candidat pouvait donc investir librement ce champ tout en respectant le sens du discours musical.

Nous engageons les futurs candidats à porter une grande attention aux points suivants :

Être inventif et original

Si l'on attend du candidat qu'il s'inscrive pleinement dans l'œuvre proposée, il importe que les correcteurs soient en mesure de distinguer ce qu'entend véritablement le candidat – le précédent rapport de jury insistait sur la qualité de « l'écoute intérieure » - et puissent mesurer la part de sa conception musicale et artistique et celle du concepteur du sujet. Quelle que soit la richesse des éléments musicaux et textuels de ce sujet,

Le candidat ne doit pas se contenter d'une reconfiguration ou « simple répartition de la matière musicale du sujet » et prendre des initiatives personnelles pour proposer une version originale. Le sujet proposé cette année, *Insensiblement* de Paul Misraki, était de fait très prescriptif sur le plan harmonique et nombreux sont les candidats, qui, à tort, n'ont pas pris l'initiative d'enrichir les divers éléments d'écriture. Ainsi, introduction, interlude, coda, harmonies différentes du modèle, formules rythmiques d'accompagnement différentes du sujet, variations, création de contre-chants, gestion différente des nuances du sujet, modes de jeux instrumentaux, et tout autre élément d'écriture, supports d'une vision personnelle de l'œuvre, peuvent être envisagés, quelle que soit la nature du sujet.

Faire preuve d'ambition, opérer des choix et les mettre en œuvre

Dans l'ensemble les correcteurs soulignent la vision souvent simpliste des choix opérés. Difficile de déterminer ici s'il s'agit d'une difficulté à arranger ou d'un choix reposant sur une représentation erronée du niveau musical et technique des élèves de lycée. Qualifiées parfois de « scolaires » certaines copies ne s'inscrivent pas assez dans un style, ce qui, dans un cadre pédagogique, ne serait guère probant.

La fréquentation et la connaissance approfondie de plusieurs styles musicaux permettent d'enrichir le potentiel créatif de chacun et la maîtrise des écritures nécessaire à la réalisation d'un arrangement.

Le jury constate, cette année encore, que nombreux sont les candidats qui peinent à rendre compte d'intentions artistiques. Seuls dix à quinze pourcents des copies définissent clairement un style, le traitent et le pense de façon pertinente, prouvant ainsi qu'elles s'en sont approprié. Ce manque de conscience stylistique bien marquée est un défaut courant et pénalisant.

S'inscrire dans un style... mais en toute liberté et créativité

On note que les formations au concours et la lecture des rapports précédents ont permis aux candidats de commencer à intégrer cette démarche. Le jury regrette cependant que quelques copies s'appuient ostensiblement sur des modèles très formatés (ballade, jazzy, bossa nova...) et en réalisent un travail manquant d'imagination, de créativité et de sens artistique, ce qui renforce l'impression de production scolaire soulignée précédemment. Certaines copies, apparaissent ainsi comme de simples copiés-collés très maladroits. On ne saurait trop recommander à l'ensemble des candidats d'associer à leur préparation technique de très nombreuses auditions d'orchestrations variées et de confronter leurs travaux à divers ensembles instrumentaux et vocaux.

Comme le stipulaient déjà les rapports des sessions 2018 et 2019, les candidats doivent posséder une bonne connaissance des courants et styles musicaux et en maîtriser « les marqueurs stylistiques et esthétiques, dans une époque où les frontières entre le populaire et le savant tendent à s'estomper ».

Soigner l'écriture des voix

La majorité des candidats à l'agrégation interne de musique sont professeurs en collège. Peut-être faut-il voir là la raison des maladresses constatées dans les propositions vocales des voix de garçons qui ne fonctionnent pas toujours pour des lycéens de quinze à dix-sept ans. Une bonne préparation à l'épreuve d'arrangement nécessite la fréquentation de cours et de chorales en lycée qui permettront aux candidats de s'imprégner du potentiel de ces voix.

Définir clairement l'écriture de la batterie et maîtriser les écritures instrumentales et vocales

On note dans nombre de copies, une méconnaissance de la batterie et de son écriture. Souvent apposées de façon grossière au reste de la production, les parties de batterie sont souvent bâclées. Or, il s'agit d'un instrument dont l'écriture permet de créer une certaine cohérence. Encore faut-il, là aussi, opérer des choix pertinents, et en définir clairement l'écriture. Le jury constate que seulement quinze pourcents des candidats soignent cette dimension de l'arrangement dont l'effet sonore peut pourtant nuire à l'ensemble de la proposition. Il importe également de rappeler que tout instrument imposé par la nomenclature doit être investi et la suppression de la batterie ne peut être perçue par les correcteurs que comme un aveu d'incompétence à ce sujet.

Par ailleurs, il en va de la batterie comme de toute la nomenclature imposée. L'écriture de chaque instrument ou voix requiert des connaissances qu'il convient de maîtriser pour aborder l'épreuve d'arrangement. Nous

ne saurions assez conseiller aux candidats d'investir ces éléments essentiels de la préparation que sont la maîtrise des tessitures et des potentiels musicaux et artistiques des instruments et des voix. Respecter les possibilités instrumentales, penser à la gestion des phrasés et des respirations, se soucier de la cohérence entre les nuances et le jeu instrumental et ne pas perdre de vue qu'il s'agit d'une partition destinée à des lycéens, ni trop technique, ni scolaire.

Gérer avec soin la polyphonie

Là encore, les choix du candidat doivent apparaître clairement aux correcteurs. Le traitement choisi relève-t-il de l'homorythmie, d'un travail en imitation, de polytextualité ? Le candidat fait-il le choix d'un traitement très « homogène » de toutes les parties ou souhaite-t-il créer une ou des singularités instrumentales et vocales au service d'un même projet musical ? Par ailleurs, si cette dernière option est retenue, quels sont les éléments qui créent la cohérence de l'ensemble ? Car pour « raconter » un même événement à plusieurs voix, il est nécessaire qu'elles puissent entrer en dialogue sur des objets communs : motifs mélodiques (contrechants, trémolos, gammes, arpèges, notes répétées), rythmiques (ostinato, formule d'accompagnement), intentions dans le phrasé, nuances particulières, jeu instrumental ou vocal, ou encore qu'elles s'attachent à une temporalité harmonieuse : jeux de questions réponses, interventions croisées, superposées ou alternées. Les choix sont nombreux qui s'offrent aux candidats en ce domaine. Nous leur conseillons de garder en tête l'image d'un tissage musical dont le résultat créatif, original « sonne » finalement comme une évidence.

Mais pour cela, encore faut-il déterminer quelques options et de les travailler finement. Il est inutile de complexifier outre mesure les choses, surtout si la maîtrise technique fait défaut. Cependant, pour que l'arrangement prenne du relief, il importe de varier l'écriture. Le rapport de la session 2019 exprimait déjà cette idée : « ... passer d'une écriture contrapuntique et polyrythmique justifiée, même parcimonieuse, à une écriture verticale et homorythmique, laisser « respirer » la rythmique seule à certains endroits plutôt que de vouloir à tout prix réaliser un vain remplissage dans toutes les parties instrumentales (...) Les futurs candidats sont invités à lire et écouter régulièrement des œuvres de conception contrapuntique et polyphonique : chansons polyphoniques de la Renaissance et d'autres époques, inventions et fugues de Jean-Sébastien Bach, quatuors, quintettes à vent (...) La pratique régulière de l'exercice consistant à écrire « à la table » un contrechant sur une mélodie choisie (toutes époques et tous styles confondus) nous paraît être des plus bénéfiques dans la préparation à l'épreuve d'arrangement et incontournable dans l'exercice quotidien du métier ».

Bien évidemment, cela requiert des compétences d'écriture. Un traitement maladroit des accords, cadences, enchaînements harmoniques, notes de passage, retards, le non-respect des fonctions de chaque note, ou encore une mauvaise gestion des couleurs instrumentales, vocales peuvent rapidement déstabiliser une construction qui sur le plan formel était pourtant pertinente.

En ce sens, nous reproduisons ici les éléments dont le rapport de la session 2019 conseillait la maîtrise :

- Les accords (7^e de dominante, 7^e d'espèce, 7^e diminuée, accords altérés, 9^e, 11^e, 13^e et autres superpositions harmoniques)
- Les cadences (parfaite, imparfaite, rompue, mozartienne, schumannienne, faurénne et autres)
- Les enchaînements harmoniques de type II V I, Anatole (I VI II [ou IV] V), marches harmoniques, grilles de blues
- Lectures verticales sur partitions de claviers et de chœurs

Orchestrer

Il apparaît comme une évidence la nécessité d'analyser de façon détaillée la partition avant de se lancer dans un travail d'arrangement. Mais plus rarement, les candidats se posent-ils la question des choix opérés par le concepteur du sujet concernant la nomenclature. Ainsi, pouvait-on considérer qu'il n'est pas anodin d'imposer conjointement une clarinette si bémol, un violon, un accordéon, une guitare basse, une batterie et des voix. Certes, l'argument exposé relève de l'instrumentarium et des compétences instrumentales disponibles au sein de la classe. Mais, sans pour autant, chercher à écrire ce que le concepteur du sujet a en tête, ne peut-on se poser la question des références musicales qui président à ces choix ? Entendons-nous bien, il ne s'agit pas là d'inviter clairement le candidat à écrire un arrangement folk, bulgare ou encore une polka. Mais à s'interroger sur les possibles en matière de traitement sonore. Comment la clarinette peut-elle entrer en osmose avec l'accordéon ? Comment les timbres vocaux peuvent-ils jouer avec les timbres

particuliers proposés ? Privilégiera-t-on les doublures ou l'individualisation des timbres ? Quels effets de résonance peut-on éventuellement produire ? Y a-t-il un potentiel pour concevoir des nappes sonores ? Insérera-t-on des variations par groupe ? Peut-on introduire des fondus sonores ? Créera-t-on des contrastes de timbres ? Faut-il privilégier le tutti ? Comment peut-on organiser la texture de façon harmonieuse ? Comment peut-on organiser l'ensemble de façon à ce qu'aucune partie instrumentale et vocale ne soit négligée ? Toutes ces questions doivent donner lieu à une réflexion avant même le travail de réalisation, et ce, au même titre que les choix opérés dans le domaine thématique, harmonique et formel.

Soigner le traitement du texte

Le travail d'analyse de la partition doit également s'attacher au texte. Quel est son sens ? Quelles sont ses particularités sonores ? Quels sont les termes mis en lumière par le traitement musical ? Quelle dimension du rapport texte musique peut-on éclairer davantage par l'arrangement ? Nous conseillons là encore aux futurs candidats d'opérer des choix clairs. S'agit-il de jouer sur les sonorités du texte ou de porter le sens des mots ? Les jurys ont parfois regretté que le texte soit négligé. Perdu dans un arrangement parfois confus, celui-ci ne ressort pas, et finalement devient parfois incompréhensible. En ce domaine également, grande est l'importance de l'équilibre des voix et des instruments d'une part, du respect des tessitures vocales d'autre part.

Penser la note d'intention comme un outil de construction, d'organisation et d'évaluation

Vous l'aurez compris, réaliser un arrangement, c'est s'inscrire dans les différents temps que sont l'analyse, la conception formelle, thématique, harmonique et orchestrale, la réalisation, la relecture et l'écoute permanente. La note d'intention, un peu à l'image du travail d'évaluation en classe, doit adopter ces diverses temporalités. Nourrie dès le départ par l'analyse du sujet et les choix opérés par le candidat, elle est la boussole à laquelle ce dernier se réfère régulièrement. En s'y reportant tout au long de la réalisation de l'arrangement, le candidat peut mesurer la pertinence de ses choix, la cohérence de sa réalisation et conforter le sens qu'il donne à son travail. Le cap donné par cette boussole est préservé mais les détours qui se présenteraient éventuellement au cours de la réalisation pourront infléchir son contenu et affiner le sens qu'il lui est donné. L'essentiel étant de veiller à la cohérence de cette note d'intention avec l'arrangement. Sur le plan formel, il importe évidemment de soigner l'organisation, l'expression écrite et la clarté des explications.

Nous rappelons que deux dimensions sont à investir : les choix artistiques sur lesquels repose l'arrangement effectué et les difficultés techniques des parties vocales et instrumentales qui nécessiteront un travail pédagogique particulier.

Nous avons précédemment insisté sur la première de ces dimensions. La seconde doit s'appuyer sur vos compétences de professeur. Votre expertise pédagogique dans le domaine du chant choral et votre propre pratique musicale, doivent vous guider. Les candidats, en général enseignants au niveau collège, peuvent cependant éprouver quelque peine à cibler les difficultés techniques des parties instrumentales de l'arrangement pour des lycéens inscrits en enseignement optionnel et enseignement de spécialité musique. D'autant que l'hétérogénéité de leurs « profils musicaux » est une réalité. Les professeurs que sont les candidats à l'agrégation interne savent là qu'il s'agit d'une richesse qui les porte à considérer avant tout la qualité du rendu sonore, et ce quelle que soit la composition de la classe. Ainsi gardons en tête que toute prétention purement « techniciste » sur le plan instrumental ou vocal pourrait nuire à la réalisation de l'arrangement et à son interprétation. On ne saurait suffisamment conseiller d'assister à des cours de musique en lycée voire de prendre en charge des pratiques vocales et instrumentales de ce niveau.

Comme le stipule le rapport de la session 2019, « les correcteurs ne doutent pas de la bonne connaissance des programmes de lycée chez les candidats, mais ils invitent ces derniers à bien considérer tous les champs de questionnement proposés dans les différents niveaux de classe, pour mieux orienter leur démarche pédagogique et donner à celle-ci une dimension artistique et culturelle ».

La pertinence des propositions et pistes de travail envisagées dans la note d'intention pour réussir l'interprétation relève spécifiquement d'une pratique pédagogique adaptée et soutenue. C'est avant tout là que se construit le métier de professeur dont la réussite au concours de l'agrégation interne récompense l'excellence.

Conducteur

Insensiblement

Proposition d'arrangement

Paul Misraki

Tempo di slow ♩ = 75

The score is arranged in systems for various instruments and voices. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Tempo di slow' with a quarter note equal to 75 beats per minute. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is used throughout. The Clarinet in B-flat has a 'solo' marking. The Piano part includes a 'C' chord symbol in the bass staff. The Batterie part includes a 'ride cymb. avec balais' marking.

Violon

Clarinette en Sib
(notes réelles)

Accordéon
(Basses standards)

Trombone

Voix 1
(filles)

Voix 2
(garçons)

Piano

Guitare basse

Batterie

Percussion

2

Insensiblement

4

Vln.

Cl. (Sib)

Acc.

Trb.

Voix 1

Voix 2

Pno

Guît. B.

Batt.

Perc.

caisse claire sans timbre avec balais swing

Triangle wood-block, swing

F C B^bm

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'Insensiblement', starting at measure 2. It features a multi-staff arrangement. The Violin (Vln.) part begins with a melodic line marked with a '4' above the staff and a 'tr' (trill) above a note. The Clarinet in B-flat (Cl. (Sib)) plays a simple harmonic accompaniment. The Accordion (Acc.) part shows a progression of chords: F major, C major, and B-flat minor (B^bm). The Trombone (Trb.) part has a rhythmic, eighth-note pattern. The two vocal parts (Voix 1 and Voix 2) are currently silent. The Piano (Pno) part provides a harmonic and rhythmic foundation with chords and moving lines. The Bass Guitar (Guît. B.) part has a melodic line with eighth notes. The Percussion (Perc.) section includes a 'caisse claire sans timbre avec balais' (snare drum without rim) playing a 'swing' pattern, and a 'Triangle' and 'wood-block, swing' playing rhythmic accompaniment.

Insensiblement

8 9

Vln. *p*

Cl. (Sib) *p*

Acc. *p*
Dm7 C Fm7 C

Trb.

Voix 1 *mf* Je me suis glis - sée dans ta

Voix 2 *mf* In - sen - si - ble - ment, vous vous

Pno *p*

Guit. B. *p*

Batt. *p*

Perc. *p*
Pas de swing Swing Pas de swing

11

Vln. *mp*

Cl. (Sib) *mp*

Acc. *mp* C Am

Trb.

Voix 1 vie In - sen - si - ble -

Voix 2 ³ ê - tes glis - sée dans ma vi - e.

Pno

Guit. B.

Batt. x x x x x x x x x x x x x x x x

Perc. etc...

Insensiblement

14

Vln. *mp*

Cl. (Sib) *mp*

Acc. *B* *Dm* *F* *G*

Trb. *mf*

Voix 1
ment, vous vous ê - tes lo - gé dans mon coeur.

Voix 2
Je me suis lo - gé dans ton coeur. J'ai trou -

Pno

Guif. B.

Batt.

Perc.

17

pizz. *arco*

mf

mf

Voix 1
Mieux qu'un a - mi Mieux qu'une âme -

Voix 2
vé en vous mieux q'une a - mi - e, Mieux qu'u - ne

Perc.

Insensiblement

20

Vln. *mf*

Cl. (Sib)

Acc. A7 Dm7 Dm7 D7+Am

Trb.

Voix 1
soeur. Nous for - mons une har - mo - ni - e,

Voix 2
soeur. Nous for - mons une har - mo - ni - e,

Pno

Guit. B.

Batt.

Perc.

8

Insensiblement

23

rit.

25

a tempo

Vln.

Cl. (Sib)

Acc.
 G7

Trb.

Voix 1
 L'ac - cord ma - jeur. In - sen - si - ble - ment.

Voix 2
 L'ac - cord ma - jeur. In - sen - si - ble -

Pno

Guit. B.

Batt.
 toms

Perc.

Insensiblement

26

mf

mf

mf

Trb.

Voix 1

In - sen - si - ble - ment. L'a -

Voix 2

ment, In - sen - si - ble - ment, l'a -

Pno

Guit. B.

Batt.

Perc.

2/4

10

Insensiblement

29

The musical score is arranged in ten staves. The first staff is for Violin (Vln.), the second for Clarinet in B-flat (Cl. (Sib.)), the third and fourth for Accordion (Acc.), the fifth for Trombone (Trb.), the sixth and seventh for two vocal parts (Voix 1 and Voix 2), the eighth for Piano (Pno), the ninth for Bass Guitar (Guit. B.), the tenth for Drums (Batt.), and the eleventh for Percussion (Perc.). The score begins with a 2/4 time signature that changes to 4/4 at measure 29. Performance markings include 'solo' for the Vln., Cl. (Sib.), and Pno parts, 'Pizz.' for the Vln. part, 'mour.' for the vocal parts, 'Triangle' for the Perc. part, and 'B.D.' for the Batt. part. The score concludes with a double bar line.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 111 candidats notés et non éliminés	CAER 20 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	16	19
Note la plus basse /20	0,5	1
Moyenne générale /20	8,71	8,76
Moyenne des admis /20	11,73	16,75
	15 admis	2 admis

TROISIEME EPREUVE ECRITE EPREUVE DE COMMENTAIRE

RAPPELS

1- Maquette réglementaire de l'épreuve

3° Épreuve de commentaire

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.

Durée : trois heures et trente minutes ; chacune des parties ne peut excéder deux heures dans la limite de la durée totale impartie à l'épreuve. Coefficient 3.

2- Sujet proposé au concours pour la session 2020

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

Vous rédigerez un commentaire comparé des trois extraits enchaînés qui seront diffusés à plusieurs reprises selon le plan joint.

Durée totale de la partie d'épreuve : 2h

Texte de l'extrait n°3

Après avoir été trompé par son propre reflet, Narcisse revient à lui et se rappelle son amour pour Écho. Mais il est trop tard, il entend au loin les chants qui accompagnent les funérailles de l'amante délaissée.

Chœur :

*Dieux qu'implorant ses tristes yeux !
Dieux de la mort ! Parmi les ombres
Des amants malheureux,
Recevez-la dans vos demeures sombres.*

Cinyre

Ah ! Que je plains le malheur qui t'accable !

Narcisse

*Une lumière redoutable
Ouvre l'abîme de mon cœur,
Un noir pressentiment me glace d'épouvante.*

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

Peter Gabriel, « Biko » (7'32"), *Peter Gabriel*, Charisma Records, 1980 ; du début à 3'30"

Vous rédigerez un commentaire de cet extrait, diffusé à plusieurs reprises selon le plan ci-dessous, puis vous identifierez en les justifiant 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.

2- Construire un propos exigeant au service d'une ambition argumentaire sous la forme de commentaires

Parce qu'elle se distingue des deux autres épreuves d'admissibilité par sa durée comme par la juxtaposition de deux exercices indépendants, parce qu'elle convoque des compétences spécifiques et complémentaires, parce qu'elle met en avant les qualités d'écoute et de réflexion, l'épreuve de commentaire est une **épreuve exigeante** pour reprendre le qualificatif déjà présent dans les rapports des deux sessions précédentes. Epreuve exigeante et donc épreuve discriminante.

Force est de constater qu'une préparation régulière, méthodique et précise est indispensable pour gérer et répondre au mieux aux attentes de cette épreuve qui comporte, soulignons-le de nouveau deux parties :

- **Un commentaire comparé** prenant appui cette année sur trois œuvres,
- **Un commentaire « composé »** incluant des perspectives pédagogiques contrairement au premier exercice.

Mais au-delà de ce qui fait la singularité de chaque partie, il paraît nécessaire de pointer ce qui, au travers la lecture des copies, est finalement le cœur de cette épreuve dans sa globalité. Il s'agit en l'occurrence de montrer pour chaque candidat sa capacité à aborder et tenter **d'interpréter, de déchiffrer et donner du sens au sensible** en témoignant, par des compétences culturelles, techniques, de sa « compréhension » des œuvres entendues, c'est-à-dire, d'éclairer le lecteur sur la signification artistique des extraits. N'envisager les deux parties et les traiter en les limitant à leurs aspects techniques est une erreur préjudiciable. Pour illustrer ces remarques préliminaires mais non moins essentielles, focalisons-nous à titre d'exemple sur la chanson de Peter Gabriel figurant cette année dans le corpus. Tous les objets musicaux entendus dans cette chanson avaient pour objectif d'enrichir la compréhension de cette lamentation originale. Si l'on écoute bien, et ce quel que soit le niveau de maîtrise de la langue anglaise, il est possible de saisir la portée contextuelle géographique, historique et sociétale et *in fine*, la portée artistique de la pièce. Si beaucoup de candidats ont choisi le métissage comme entrée thématique sous une forme problématisée, peu ont réussi à questionner cette chanson en tant qu'intention artistique, peu d'entre eux ont précisément perçu l'aspect dramatique qui transcendait ici le métissage.

En somme, en s'emparant de ces deux commentaires, commentaire comparé et commentaire avec une visée pédagogique associée, le candidat doit témoigner de sa capacité **à entrer dans le sensible et à faire la démonstration qu'il entend**, au sens propre comme au sens figuré, les enjeux musicaux, esthétiques et pédagogiques soulevés par ces extraits.

3- Des compétences liées à la maîtrise de la langue

De manière constante, le déploiement d'une analyse réflexive dans le cadre de ces différents commentaires doit s'appuyer sur une maîtrise pleine et entière de la langue française. Erreurs syntaxiques, fautes d'orthographe et/ou de conjugaison récurrentes sont à proscrire. Si le langage familier s'accommode mal d'un exercice musicologique scientifique, un langage ampoulé ou fleuri n'a pas sa place non plus.

De façon générale, on note des progrès sur ce plan dans la majeure partie des copies. Une expression claire basée sur le factuel au départ d'un vocabulaire pleinement maîtrisé et d'une démarche réflexive est la voie préconisée. Signalons enfin qu'une présentation soignée et aérée ne nuit pas.

4- Vers l'élaboration d'un commentaire comparé : maîtriser une démarche, des principes basiques, mettre en œuvre une méthodologie rigoureuse

La difficulté à laquelle a été confrontée un nombre significatif de candidats, comme cela fût d'ailleurs le cas lors de la session précédente, réside dans le fait que l'épreuve invitait dans cette première partie à réaliser un commentaire se fondant non sur deux mais sur trois extraits, extraits qui ne paraissaient pas d'ailleurs a priori et de manière immédiate faire écho les uns aux autres.

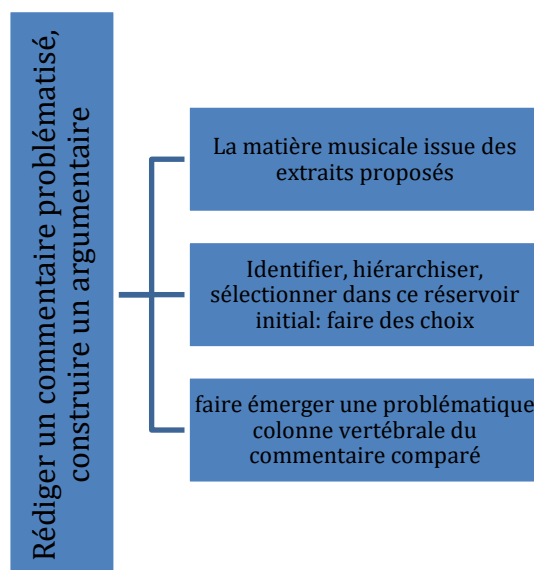
Le jury regrette que de trop nombreuses copies, au prétexte de la présence de trois extraits ou pour d'autres raisons, aient opté pour des analyses successives et linéaires qui décrivent ou paraphrasent les extraits les uns après les autres. De telles approches n'ont pas leur place. Un fonctionnement de cette nature ne répond pas aux attendus de l'épreuve et l'on ne peut que s'étonner encore que le premier exercice du commentaire demeure abordé sans la technicité qu'il impose.

Le principe d'une démarche comparative est aujourd'hui bien ancré dans les pratiques pédagogiques des professeurs d'éducation musicale et de chant choral. Au collège, au lycée dans les activités relevant des

champs de la Perception ou de la Production, cette démarche constitue un outil pédagogique précieux pour mettre en lumière un aspect particulier en jouant des contrastes, des similitudes, des oppositions et des ressemblances, des analogies et des différences. Parce qu'elle permet de faire émerger aisément des repères et des points de comparaison, les vertus d'une démarche comparative ne sont plus à démontrer en atteste l'usage usuel qui est fait par les enseignants. Il revient à chaque candidat de s'appuyer davantage sur ses habitudes pédagogiques quotidiennes et montrer ainsi qu'il est fort d'une expérience professionnelle aguerrie dans ce domaine.

S'agissant d'un commentaire comparé, il convient de rappeler même sous une forme schématique quelques règles concernant la gestion de cet exercice.

L'appropriation des extraits :

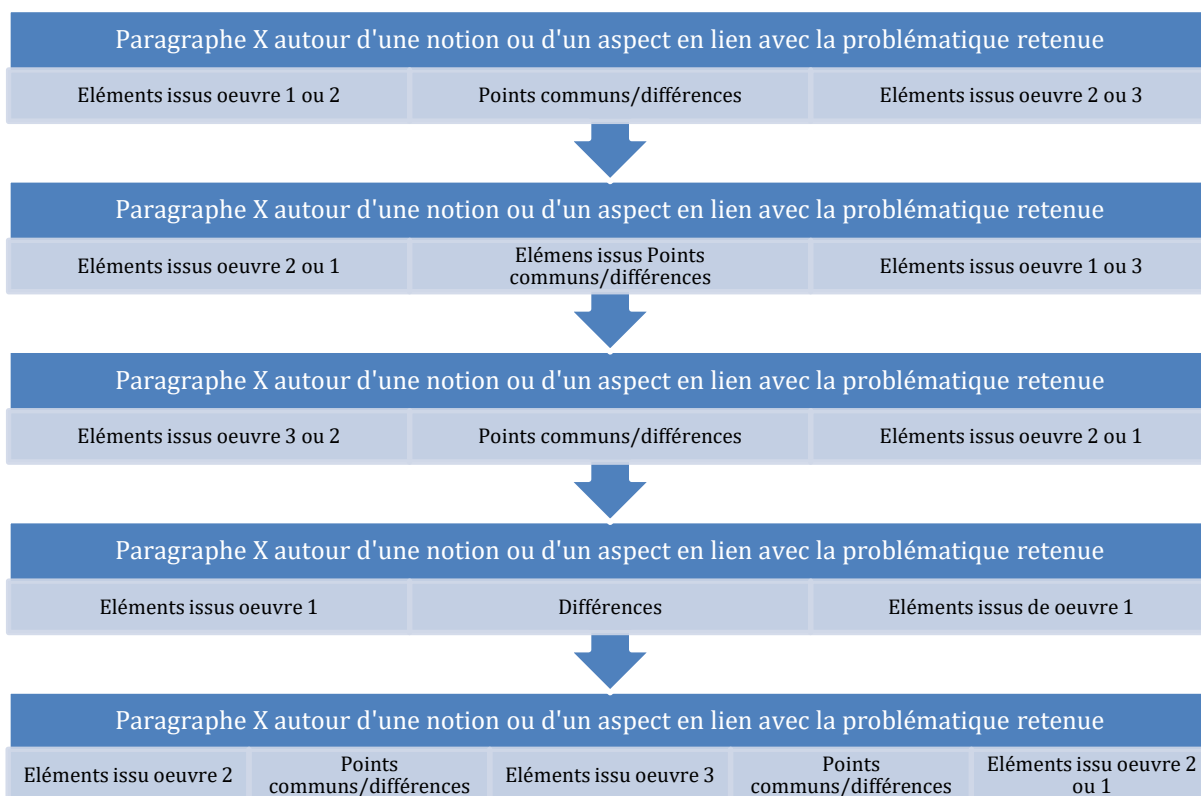


La rédaction du commentaire :

- Une introduction rédigée présentant la problématique et le plan qui servira à déployer son argumentaire,
- Des paragraphes articulés entre eux afin que la comparaison soit évidente sollicitant en tant que de besoin des fonctions lexicales d'opposition ou de comparaison.
- Une brève conclusion qui tire les enseignements et dresse un bilan du parcours réflexif mené au cours de ce commentaire.

Il existe toute une palette de combinaisons possibles dans le traitement d'un commentaire comparé mobilisant trois extraits. Il s'agit d'une démultiplication des possibles par rapport à un commentaire comparé n'en proposant que deux. Il n'est d'ailleurs pas nécessaire de systématiquement comparer les trois entre eux mais peut-être de discerner ce qui deux par deux les relie et les différencie.

Le schéma ci-dessous n'a rien d'impératif ou de modélisant. Il vise juste à illustrer, par le biais de quelques exemples la diversité de ces combinaisons et les potentialités qui s'ouvrent aux candidats pour construire cet argumentaire.



Il nous faut souligner que le fait d'organiser le propos dans la pluralité des dualités différences/des similitudes même si l'appropriation du corpus n'échappe pas à cette phase de tri, témoigne, dans ce type de concours, d'un certain manque d'ambition argumentaire. Les allers-retours entre les éléments provenant du corpus sont d'abord et avant tout *au service* d'une intention analytique et intellectuelle portée et incarnée par la problématique.

5- Pistes possibles pour le traitement des deux parties de l'épreuve – session 2020

5 a- commentaire comparé de plusieurs brefs extraits enregistrés non identifiés et diffusés successivement à plusieurs reprises

- Quelques éléments clefs sur le corpus proposé

<ul style="list-style-type: none"> - <i>Branle des chevaux</i>, Arbeau 	<ul style="list-style-type: none"> - Éléments généraux <ul style="list-style-type: none"> o Branle double o Extrait de l'<i>Orchésographie</i> 1588 o Danse de couple - Forme générale <ul style="list-style-type: none"> o Alternance entre les phrases A en mode de sol et la phrase B en mode de ré o (aabb + cc) donné deux fois et suivi d'une dernière reprise de la première partie (aabb) o Les répétitions offrent bien sûr quelques modifications par le biais de l'effectif instrumental, des diminutions mélodiques ou des ruptures de la phrase lors du dernier énoncé. - Écriture <ul style="list-style-type: none"> o Carrures, forme et cadences typiques des formes de danse o Opposition de deux modes o Recours à la diminution o Instrumentarium de la Renaissance
---	--

<p>- <i>Kammerkonzert</i>, Ligeti, 3^{ème} mouvement</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Éléments généraux <ul style="list-style-type: none"> o 1969-1970 o Flûte, hautbois, clarinettes, cor, trombone, clavecin, piano/célesta, violons, alto et contrebasse o <i>Movimento preciso e meccanico</i> o Travail autour des micropolyphonies dans le but d'obtenir des textures singulières o « un ordre un peu désordonné » : Ligeti - Forme et écriture <ul style="list-style-type: none"> o 3 textures se fondent, se superposent et se succèdent o Notes répétées du tutti avec glissement progressif de chacun par ½ ton ou gliss. o Impacts réguliers mais décalés des cordes frottées e pizz. o Accords plaqués et resserrés par les deux claviers (piano et clavecin)
<p><i>Écho et Narcisse</i>, Gluck, final de l'acte II</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Éléments généraux <ul style="list-style-type: none"> o 1779, dernier opéra pour Paris o Hautbois, clarinette, cordes, trombone, chœur, ténor et baryton o La m o Scène rituelle ou de procession - Forme et écriture <ul style="list-style-type: none"> o Les phrases homorythmiques de l'hymne sont entrecoupées par les interventions des deux solistes o Opposition entre la rigidité du rite et la déclamation libre des solistes

Cette année encore, l'épreuve est assez révélatrice des forces et des faiblesses, des creux et des pleins en relation avec les différentes périodes notamment au-delà de l'échelle temporelle comprise entre la Renaissance et la première moitié du 20^{ème} siècle. On ne peut que conseiller aux candidats de travailler sérieusement ces espaces en ayant des vrais points d'appui, des repères, des jalons et des connaissances musicales et plus générales précises pour disposer d'un vocabulaire et culturel solide et adéquat.

Par rapport aux sessions antérieures, on note toutefois une meilleure prise en compte des questions liées à l'interprétation, au traitement du son permettant d'élargir la réflexion autour de problématiques pertinentes.

- **Quelques propositions de problématiques**

Le corpus proposé cette année et qui a été support de cet exercice de commentaire comparé s'avérait sans doute plus ouvert que celui de l'an passé dans l'identification d'une problématique ce qui a pu déstabiliser quelques candidats. Formuler un questionnement qui permette d'englober les trois extraits de manière pertinente a conduit parfois à la rédaction de propositions parfois maladroites, parfois « hors-sol ». Dans tous les cas les propositions ont été variées et les copies qui se distinguent parviennent justement à faire émerger des problématiques qui évitent ces écueils.

Les éléments de correction à partir de quelques problématiques sont à appréhender comme des pistes d'investigation possibles et non comme des attendus absolus. La qualité d'une copie ne dépend en rien d'un seul facteur mais dans une alchimie plus subtile qui conjugue et allie, évidemment au départ d'une problématique pertinente, des compétences multiples et indissociables.

- **Une proposition de problématique autour de « La lisibilité du discours musical »**

Le premier extrait propose une danse de la Renaissance structurée autour d'une forme faisant alterner deux idées thématiques. L'organisation des carrures, les répétitions de phrases et l'alternance des modes renforcent la lisibilité de l'extrait nécessaire au danseur. Pour autant, la forme ne permet pas à l'auditeur de savoir où il se situe précisément dans le numéro. L'arrangement proposé ici met l'accent sur ce point en renforçant peu à peu la tension tout au long de la pièce – la transe de la danse – et en intégrant des ruptures rythmiques saisissantes pour annoncer la fin de la danse.

Le deuxième extrait refuse toute lisibilité à l'auditeur : aucune perception de carrure, de prosodie, de retour ou d'articulation. Le travail de glissement est au cœur du processus créateur et intime à l'auditeur d'accepter un temps lisse. Pour autant, une certaine progression demeure très nettement audible, prise en charge par la « dégradation » de la répétition, l'évolution de l'instrumentation et la mise en place d'un crescendo orchestral. Enfin, on peut noter que le refus de lisibilité se construit à partir d'un matériau on ne peut plus déterminer puisqu'il se limite à une attaque.

Le troisième extrait superpose un chœur de déploration aux plaintes d'un amant. L'hymne propose une structure lisible autour d'articulations clairement signalées et d'un dactyle très présent. Dessus, les deux personnages masculins se dressent comme un écran entre les spectateurs et le rite funèbre : ils empêchent la compréhension du texte du chœur, ils masquent les articulations des phrases et ils proposent une prosodie moins raide que celle qui accompagne ce qui semble être une procession.

La question de la lisibilité peut, à partir de ces trois extraits, s'observer en tant que :

- Élément formel (carrures, articulations, etc.)
- Élément dramatique (compréhension de ce qui est en train de se dérouler)
- Élément esthétique (sensation d'être ou non en phase avec ce qui est donné à entendre)

• **D'autres problématiques envisageables et tout aussi pertinentes**

Le sujet proposé n'invitait ou n'attendait en rien à limiter le champ des possibles à cette seule entrée autour de la lisibilité. Les candidats pouvaient tout à fait comparer ces trois extraits à partir du prisme d'autres problématiques :

- La question de la **fonction** attachée à la musique est ici soulevée. La danse, la musique pure et la musique de théâtre sont représentées, et tout en même temps remises en question puisque le premier extrait demeure ici plus à écouter qu'à danser, et que le troisième extrait propose une scène sacrée ou rituelle à l'intérieur d'un opéra.
- **Action/immobilité** : les trois extraits s'interrogent sur la mise en place d'une progression, du ménagement d'une tension, en même temps qu'ils se construisent sur des phénomènes de répétition, d'immobilité et de refus de céder la place à de nouveaux matériaux.
- La question de la **relation au visuel** semble également tenir la route : le premier extrait donne à entendre des hennissements, le troisième donne à voir une procession quand le second au contraire laisse l'auditeur face à du matériau musical brut.

5 b commentaire d'un fragment d'œuvre enregistré et identifié, diffusé à plusieurs reprises

<p><i>Biko</i>, Peter Gabriel -1980 – extrait de l'album éponyme.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Éléments généraux <ul style="list-style-type: none"> o Chanson de protestation anti-apartheid inspirée par la mort de Steve Bantu Biko, fondateur du 1^{er} syndicat étudiant noir d'Afrique du Sud – arrêté et torturé en prison, mort le 12 septembre 1977 o Peter Gabriel, Chanteur anglais, ancien leader du groupe Genesis (rock progressif) – Rock expérimental - Forme et écriture <ul style="list-style-type: none"> o Intérêt de P. Gabriel pour les styles musicaux variés. o Fusion pop-rock et world music. Montage audio des références culturelles o Association chants traditionnels africains et expérimentations, langue anglaise et expressions en xhosa. Battement du tambour brésilien et percussions vocales, guitare électrique (saturation, résonance), son de cornemuse synthétisée o Forme générale : introduction emprunt chants traditionnels d'Afrique du Sud entendus aux obsèques de Biko, succession et densification et forme rondo. Montage sur la partie introductive, décalage, mise en place des battements. Structure harmonique, battements tonique dominante (la/ré), ostinati, statisme, martèlement et marquage et progression
<p>Pistes de réflexion possibles pour la problématisation et</p>	<ul style="list-style-type: none"> o Rencontre et dialogue des cultures : métissage, hybridation, fusion, ethnomusicologie, rock, musiques savantes, musiques populaires, rock progressif (définir ces notions : métissage, hybridation...).

le volet pédagogique	<ul style="list-style-type: none"> ○ Mondialisation en 1980 et aujourd’hui. Mise en perspective autour de ces enjeux. ○ Intentions artistiques au-delà du métissage. ○ Forme, strates sonores, lignes vocales et instrumentales, structures harmoniques, plans rythmiques.
----------------------	---

- **Un juste équilibre dans le traitement de chaque volet du commentaire**

L’analyse initiale par l’argumentaire qu’elle expose vise aussi à construire des propositions pédagogiques étayées et qui fassent sens. Dans cette perspective la dimension commentaire constitue pour partie le socle, l’assise sur laquelle le volet pédagogique va émerger et se construire. C’est ici que se joue le juste équilibre et la complémentarité entre ces deux aspects de cet exercice : commentaire et orientations pédagogiques. Cette approche permet d’éviter deux écueils : une présentation hors-sol semblant artificielle car la relation entre les deux parties n’est pas immédiatement appréhendable ou un discours à visée descriptive et opérationnelle qui écarte le nécessaire pas de côté pour témoigner d’une démarche intellectuelle sur ces propositions.

De manière corrélée, il convient, autant que possible, de présenter votre commentaire, dans ses deux composantes, commentaire et pistes pédagogiques que ce soit de manière successive ou combinée dans une rédaction structurée.

- **A propos des pistes pédagogiques**

A la lecture des copies, on mesure le modeste degré non de connaissance mais d’appropriation des programmes de lycée et cette fragilité conduit voire colore parfois le commentaire dans des traitements que l’on peut qualifier d’artificiels. La récente réforme du lycée est sans doute l’une des causes de ces difficultés qui transparaissent dans les copies : enseignement optionnel, enseignement de spécialité, champs de questionnement, perspectives de travail, problématiques, projets, situations de travail sont autant de mots-clés et de formules qui manquent encore pour l’heure d’ancrage. Néanmoins, on souligne que le traitement de ce volet pédagogique progresse même si l’ensemble reste très inégal et hétérogène d’une copie à l’autre. Nous ne pouvons qu’inviter les candidats au concours à fréquenter en assistant à quelques heures de cours et ce, même de manière ponctuelle, des cours de musique en lycée pour observer, mesurer et prendre conscience de la réalité des pratiques musicales adossées aujourd’hui aux nouveaux programmes.

Les pistes pédagogiques restent cependant encore trop souvent reliées à des œuvres du programme facultatif de musique de ces dernières années. Si souvent le propos était justifié, les candidats peuvent cependant nourrir leurs réflexions et leurs idées en puisant dans leur culture personnelle. Il est appréciable en effet de sortir des sentiers battus tant dans le domaine de la musique que des autres arts. A l’image de ce qui est mentionné pour la première partie de l’épreuve, il faut saisir cette opportunité offerte par ces ouvertures pour convoquer des exemples plus inédits, comparaisons avec d’autres œuvres, à élargir ces comparaisons tant sur le plan historique que stylistique en partant des notions envisagées.

Les perspectives pédagogiques doivent de manière résolue et explicite porter des réelles ambitions en termes d’enjeux musicaux, artistiques et en termes de compétences musicales et transversales en faisant des propositions réalistes adaptées à la diversité des profils des élèves de lycée qui ne soient *ni trop, ni pas assez*.

Il est assez surprenant de constater que pour le traitement de ce volet pédagogique, il est encore trop peu souvent fait mention d’un niveau choisi, de champs de questionnement et de compétences visés. Et si tel est le cas, ces références dépassent rarement le cadre d’une étiquette plaquée. Or, parmi les enjeux cruciaux qui donnent une assise aux activités pédagogiques, c’est bien d’être en capacité de justifier des choix pédagogiques qui sont exposés dans la copie. L’analyse argumentée pour construire des propositions pédagogiques étayées est l’expression des enjeux pédagogiques et se traduit, s’incarne sous la forme de compétences. Le candidat, lorsqu’il traite de cet aspect ne peut faire l’impasse sur ce référencement pédagogique (niveau, objectifs, situations) :

- En enseignement optionnel ? de spécialité ? Pourquoi associer cette activité à l’enseignement optionnel plutôt qu’en enseignement de spécialité
- 2^{nde} ou Terminale ? Pourquoi opter pour le cycle terminal et non la classe de seconde ?
- Penser sa construction au sein d’un parcours, en termes d’acquisition progressive de compétences (découverte, développement, renforcement). Des activités et des pratiques pour développer quelles compétences ?

- Travail par petits groupes (2, 4...), collectif ? Pourquoi ? Quels impacts sur les pratiques ?
- Comment les élèves prennent-ils, davantage qu'au collège, une part active dans le choix et l'élaboration des projets ? Comment intégrer l'autonomie des élèves en la matière et insister sur la différenciation des parcours ?
- Nature et place de l'évaluation ?

Dans tous les cas, il est déterminant et essentiel que **les activités proposées et décrites témoignent d'une authentique ambition musicale, pédagogique et éducative.**

6- Conseils complémentaires autour de quelques focales sur la gestion des commentaires

Pour se préparer au mieux, des points de vigilance incontournables

- Une préparation aboutie à cette épreuve doit permettre de maîtriser les contraintes temporelles qui la régissent afin de ne pas aboutir à des commentaires inachevés.
- La maquette de cadrage de l'épreuve est pourtant explicite, nulle situation pédagogique n'est attendue dans la première partie (commentaire comparé), or quelques candidats exposent des considérations de cette nature.
- Si de manière ponctuelle, les représentations schématiques au sein des commentaires sont envisageables, elles ne doivent jamais se substituer à la rédaction d'un texte. L'intitulé de l'épreuve porte et exige cette dimension rédactionnelle.
- Les commentaires s'élaborent et se basent sur l'emploi d'un vocabulaire musical et artistique, technique et culturel maîtrisé qui évite toute approximation mais inscrit vos références dans une technicité et une précision de sens. Dans cette même perspective, certains traits de langage méritent d'être sollicités avec parcimonie (« acteurs sonores, « le son » et ses déclinaisons).
- Quand bien même le temps de l'épreuve et sa nature conduit à sélectionner des informations, à en souligner certaines à en écarter d'autres, il semble nécessaire de ne pas escamoter ou évacuer quelques données basiques ou évidentes (genre, formation instrumentale, etc).
- Tant que faire se peut, évitez l'implicite. Le correcteur ne doit pas douter ou chercher le sens de votre propos. L'explicitation et la clarté du propos sont des points incontournables. Servez-vous de tous les outils à votre disposition pour argumenter, prouver, illustrer. En cas de doute sur l'interprétation du sens d'un terme, vous pouvez définir l'acception que vous lui donnez.
- Présence ou absence de texte avec le sujet doivent guider votre manière d'aborder les rapports de la musique au texte pour un extrait qui se base sur cette association. En cas d'absence de support (texte et traduction), il convient sans doute lorsque cela est possible de capturer quelques mots clefs pour *a minima* vous aider à traiter cet extrait audio.
- Il convient de distinguer l'analyse critique portée sur un ou plusieurs extraits de l'avis personnel donné gratuitement sur les œuvres, l'interprétation et l'enregistrement, c'est à dire de mesurer l'écart entre approche subjective et démonstration scientifique étayée.
- Au travers de l'exercice de commentaire comparé, il paraît nécessaire d'insister sur l'équilibre dans l'exploitation des extraits proposés. Il ne faut pas qu'une hypertrophie dans le traitement de l'un d'entre eux apparaisse de façon trop criante comme à l'inverse le fait de donner l'impression que l'une des œuvres est délaissée ou évoquée de manière superficielle. Cela s'avère d'autant plus sensible pour le candidat quand le sujet comporte trois extraits.

La problématisation

- Il paraît indispensable que la problématique choisie comme le plan développé pour asseoir le discours témoignent d'une réflexion et d'un authentique questionnement fondé sur le corpus proposé. Cela amène d'une part à écarter les démarches conduisant à plaquer de manière artificielle un schéma préétabli ou passe-partout et d'autre part à mettre en relief les copies s'adossant sur une ligne directrice forte, une colonne vertébrale réflexive clairement affirmée allant dans l'espace donné par cette épreuve au bout de leurs démonstrations.
 - Les problématiques transférables ou applicables à n'importe quel extrait autour de formules telles que « l'écriture typique d'une époque » ou « le temps dans la musique »... sont à éviter.
 - La problématique énoncée doit être cohérente avec le développement argumentatif. Respectez la problématique choisie en ne divagant pas sur d'autres éléments qui n'ont rien à voir dans votre développement, ou alors changez votre problématique pour pouvoir intégrer ces digressions qui de fait n'en seront plus.

- Veillez qu'au terme de votre commentaire, vous apportiez en guise de conclusion et de manière succincte et synthétique des éléments de réponse, des éclairages sur la problématique retenue. C'est le témoignage d'une pensée en mouvement qui a permis même modestement d'être dans une démarche réflexive dynamique.

Les relevés musicaux

- Les relevés musicaux, dans la diversité des modalités des représentations graphiques qui sont aujourd'hui possibles allant d'une notation solfégique académique à des musicogrammes, prenant la forme d'une notation mélodique sur plusieurs mesures à des cellules rythmiques ou sur des enchaînements harmoniques plus brefs méritent absolument d'être au service du propos et de la démonstration et du discours. Les relevés doivent contribuer par leurs formes propres à développer et expliciter le sens de l'argumentaire et non apparaître comme une figure incontournable de l'épreuve mais déconnectée. Le relevé n'est pas à concevoir comme un exercice en plus ou à part. Il est constitutif du travail de rédaction du commentaire. La qualité et la pertinence des traits et figures musicales notés constituent une véritable plus-value en respectant les codes et conventions qui y sont associés (mesure, armure, chiffrage...).

Références à la musique et aux autres arts

- Le jury est particulièrement surpris et ce dans les deux parties de l'épreuve par le peu de références musicales et artistiques mobilisées dans les copies des candidats. Certes, il s'agit souvent de mentions et références complémentaires mais qui sont aussi attendues. Outre le fait qu'elles témoignent et illustrent une culture personnelle et large, elles permettent en outre d'éclairer et sens d'une comparaison, de renforcer le cheminement intellectuel autour de tel ou tel concept, telle ou telle notion, de faire émerger par le biais de contrastes ou d'analogies des caractéristiques techniques, langagières, esthétiques. Dans ce cadre, la mobilisation d'autres œuvres est l'occasion d'investir les champs temporels et géographiques divers.

Eléments statistiques

	Agrégation interne 1% candidats notés et non éliminés	CAER 8\$ candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	16	13,71
Note la plus basse /20	2,75	3,75
Moyenne générale /20	8,14	8,52
Moyenne des admis /20	12,28	11,86
	15 admis	2 admis