



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : agrégation interne & CAER

Section : musique

Session 2019

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

Sommaire

Préambule	3
Admissibilité.....	
Première épreuve d'admissibilité : épreuve de culture musicale et artistique.....	8
Deuxième épreuve d'admissibilité : épreuve d'arrangement.....	21
Troisième épreuve d'admissibilité : épreuve de commentaire.....	34
Bilan statistique de l'admissibilité	38
Admission.....	
Première épreuve d'admission : leçon devant un jury	41
Seconde épreuve d'admission : direction de chœur	54
Bilan statistique de l'admission.....	73

Préambule

Après la session 2018, qui avait inauguré une série de modifications significatives dans la maquette des épreuves, la session 2019 a permis de constater que les candidates et les candidats¹ avaient su s'approprier ces modifications en s'appuyant sur le rapport de jury 2018 ainsi que, pour celles et ceux qui en ont bénéficié, sur la qualité des préparations dispensées. Un travail important a pu être constaté pour articuler les savoirs et les techniques à la prise en compte accrue de la dimension pédagogique et la connaissance des programmes de lycée.

La comparaison des moyennes générales par épreuve entre 2018 et 2019 ne laisse planer aucun doute sur l'amélioration de la préparation des candidats, dans des conditions strictement identiques s'agissant des exigences et des modalités d'évaluation mises en œuvre par le jury :

Culture musicale et artistique : + 2,36 (public) / + 1,71 (privé)
Arrangement : + 0,62 (public) / - 0,19 (privé)
Commentaire : + 0,16 (public) / + 1,31 (privé)
Leçon : + 1,26 (public) / + 4,8 (privé)
Direction de chœur : + 0,97 (public) / + 1,47 (privé)

Cette amélioration générale témoigne du travail accompli par les candidats, et de leur meilleure connaissance des attendus dans chaque épreuve. Au terme de cette deuxième session du concours rénové, l'invitation à appuyer l'étude du présent rapport sur celui de l'année précédente trouve tout son sens. Nous encourageons les futurs candidats dans cette tâche qui doit faire partie intégrante de leur préparation, de même que l'observation régulière de séquences de cours dispensés au lycée. À cet égard, la suite de ce préambule est consacrée aux nouveaux programmes de lycée dans la perspective de la préparation de la session 2020 du concours.

« 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).

Le concours de l'agrégation interne, session 2020, s'inscrit dans le contexte particulier de la mise en œuvre de la réforme du lycée dont la nouvelle architecture se caractérise par la suppression des séries (L, S, ES), la refonte du baccalauréat qui comprendra désormais une part de contrôle continu, la nécessité d'une continuité du parcours d'enseignement entre le collège et le supérieur ainsi que la construction du projet personnel de l'élève en termes d'orientation et de perspectives professionnelles. (<https://eduscol.education.fr/cid126665/vers-le-bac-2021.html>).

Dans ce contexte, les programmes d'enseignement de la musique au lycée, comme ceux des autres disciplines, sont rénovés (Bulletin officiel spécial n°1 du 22 janvier 2019).

Nous vous engageons à investir ces nouveaux textes, au détriment des anciens, qui, même s'ils sont encore en vigueur en terminale cette année, seront dès l'an prochain obsolètes. 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.

Nous vous proposons ci-dessous une synthèse des programmes d'enseignement optionnels et de spécialité. L'ambition est ici de dégager les lignes de force de ces nouveaux programmes, et d'attirer l'attention de tous sur la terminologie utilisée dans le programme d'enseignement optionnel de la musique d'une part et dans celui de l'enseignement de spécialité d'autre part :

- Enseignement optionnel : « L'enseignement se construit au départ d'une **succession de projets (...)**. »
- Enseignement de spécialité : « L'enseignement repose sur l'**alternance de situations de travail variées** : (...). »

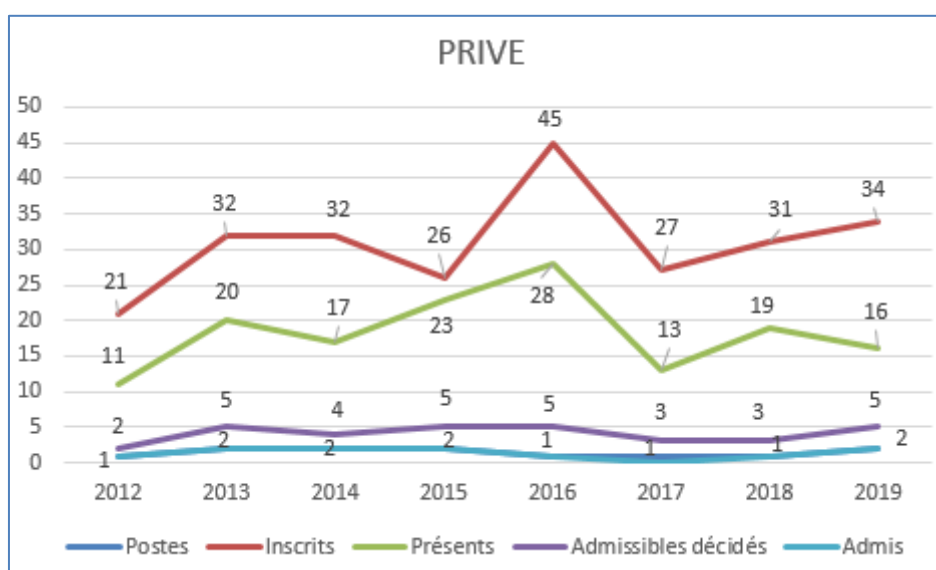
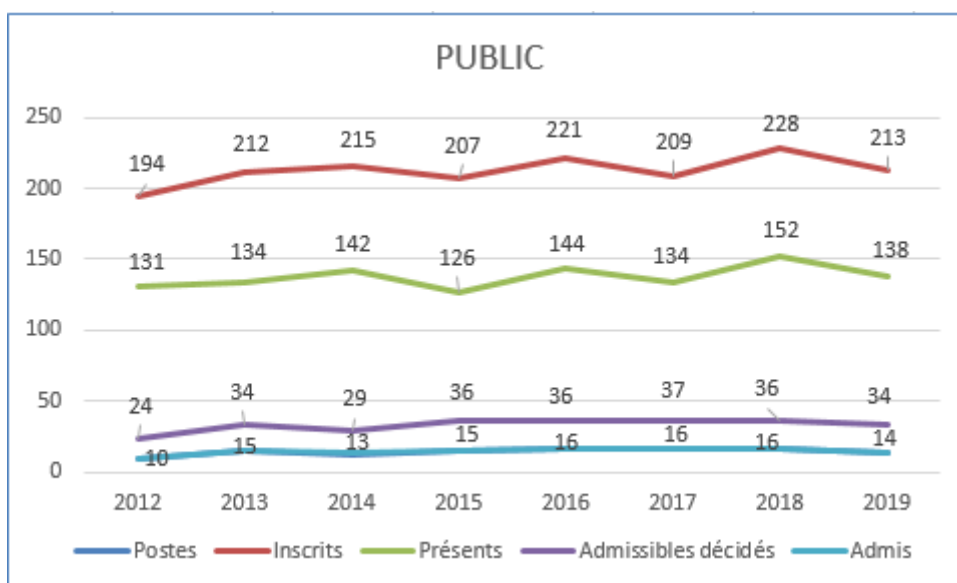
¹ À partir d'ici, et dans un unique souci de clarté, les termes *candidat*, mais également *professeur*, *juré*, etc. seront employés au masculin dans leur sens générique inclusif.

La lecture de cette synthèse ne peut en aucun cas vous dédouaner d'une étude exhaustive et approfondie de ces textes de référence qui constituent, à l'évidence, une part centrale de ce qu'il vous faut acquérir dans la perspective du concours. Gage d'une compréhension et appropriation pleines et entières des enjeux de formation liés à ces programmes tant au niveau du cadrage que des modalités opérationnelles (initiatives, choix pédagogiques, progressions).

Enseignement optionnel 2 nd e, 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'adossent 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 optionnel musique sont les suivants : Sur un plan musical :</p> <ul style="list-style-type: none"> - Développer par la pratique musicale des qualités expressives dans une diversité de contextes esthétiques ainsi que les techniques concourant à l'aboutissement de chaque projet ; - Enrichir la culture musicale, artistique et générale par l'écoute et la comparaison d'œuvres nombreuses issues d'horizons historiques et géographiques variés enrichissent la culture musicale, artistique et générale. - Construire des repères culturels permettant de développer une culture musicale et artistique structurée. 	<p>Les enjeux et objectifs principaux poursuivis par l'enseignement de spécialité musique sont les suivants : 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. - 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</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</p>

<p>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>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>	

Tableaux statistiques concours public / concours privé



Admissibilité

Première épreuve d'admissibilité : épreuve 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 2019

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

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

Sujet proposé au concours pour la session 2019

Christian Accaoui écrit à l'entrée « Temps » de ses *Éléments d'esthétique musicale* (Actes Sud, 2011, p. 679) :

« La musique est un objet temporel durable (plus ou moins : un thème, un air, un mouvement, une symphonie), contrairement aux objets « intemporels » (un mur, un tableau) ou aux objets temporels ponctuels (une détonation, un chant d'oiseau). »

L'enseignement obligatoire de musique en classe terminale propose d'étudier « La musique, le rythme et le temps », en mobilisant les sensibilités diverses des élèves pour les confronter ensuite aux réalités objectives qui fondent la musique écoutée. Riche d'expériences et de points de vue diversifiés, vous interrogerez cette définition de la musique comme « objet temporel durable » au regard d'exemples musicaux pris dans toute l'histoire de la musique et parmi des répertoires variés.

Avant toute chose il convient de féliciter les candidats pour le travail réalisé. Malgré la difficulté de l'épreuve, une grande majorité des candidats s'est attelée avec sérieux et rigueur à l'exercice, révélant un réel travail en amont réalisé sur la question au programme. Par ailleurs, une lecture attentive des précédents rapports de jury a semble-t-il permis une meilleure compréhension de l'épreuve, tant dans la manipulation des compétences liées à la dissertation que dans l'approche

pédagogique de l'exercice. De nets progrès ont été réalisés quant à l'approche du sujet, la maîtrise des connaissances et la diversité des exemples musicaux.

Le rapport proposé ci-dessous se veut moins une correction qu'une proposition de pistes de travail pour le prochain concours. Aussi, il ne saurait être suffisamment rappelé de conserver ce texte dans un coin du bureau afin d'en réaliser plusieurs lectures à différentes étapes de la préparation du concours.

Attendus de l'exercice et compétences mobilisées

Afin de ne pas répéter inutilement des éléments fondamentaux déjà soulignés dans les précédents rapports, les candidats sont invités à se reporter au rapport de 2018 qui présente très clairement les attentes de l'épreuve ainsi que les compétences que le candidat doit acquérir, aussi bien dans la manipulation de la dissertation que dans la mise en forme d'une réflexion pédagogique. Le candidat pourra accéder au rapport à partir du lien suivant :

http://media.devenirensignant.gouv.fr/file/interne/08/2/RJ-2018-AGREGATION-INTERNE-MUSIQUE_1023082.pdf

Pour résumer

Mobiliser les compétences propres à l'exercice de la dissertation	Quelques écueils à éviter
Proposer un questionnement à partir d'une citation donnée	<i>Évitez les lieux-communs et les prises de position scientifiquement non justifiées</i>
Développer un esprit critique	<i>Évitez pour autant de critiquer dans le seul but de critiquer</i>
Posséder des connaissances musicales solides en rapport avec le sujet	<i>Ne faites pas de cette épreuve un exposé</i>
Posséder des connaissances transversales en rapport avec le sujet	<i>Les connaissances transversales ne doivent pas prendre la place des connaissances musicales, elles les étayent</i>
Organiser un plan cohérent	<i>Songez que le plan ressemble moins à un puzzle d'arguments qu'au découpage d'une pièce de théâtre en actes : il est dynamique et progressif</i>
Posséder des qualités de synthèse	<i>Évitez de tomber pour autant dans le laconisme qui rend les idées obscures, le péremptoire qui rend les idées insupportables, ou le résumé qui rend les idées fades et imprécises</i>
Opérer des choix/Prioriser	<i>Ne choisissez pas les exemples musicaux en fonction de ceux que vous souhaitez impérativement placer, choisissez les plus pertinents</i>
Manipuler un bon niveau de français	<i>À l'inverse, ne rejouez pas le Bourgeois gentilhomme...</i>

Mobiliser les compétences propres à la réflexion pédagogique	Quelques écueils à éviter
Connaissance des programmes de lycée	<i>N'oubliez pas de prendre le temps de rappeler clairement les niveaux, objectifs et compétences visés</i>
Créer un lien étroit entre problématique	<i>Évitez de rendre le discours confus par un mélange trop</i>

et pédagogie	<i>serré des deux exercices</i>
Proposer des éléments concrets	<i>Évitez de proposer point par point le déroulement d'une séance pédagogique</i>
Proposer des idées innovantes et pertinentes	<i>Évitez les idées tout à fait farfelues</i>

Songez enfin que le jury souhaite lire des copies de musiciens, c'est-à-dire des candidats manipulant avec aisance des compétences en analyse et esthétique musicale ainsi qu'en connaissance sensible du répertoire.

Profil du sujet

Le sujet proposé aux candidats était assez ouvert. Les avantages d'un tel sujet résident dans le fait que le candidat possède une marge de manœuvre confortable, l'inconvénient étant bien sûr de tomber dans l'écueil de la dissertation fleuve et de construire en fin de compte un exposé plutôt qu'une réflexion critique.

Définition des termes

Les mots clés de la citation proposée ont été rencontrés à de nombreuses reprises par les candidats lors de leurs recherches. Il convenait donc de prendre du recul afin de ne pas les définir de façon quasi « automatique », mais de prendre en compte le contexte dans lequel ces termes sont utilisés. Plusieurs éléments sont ici à retenir :

- Ouvrage d'esthétique : la citation est extraite d'un ouvrage d'esthétique et non d'une critique de spectacle, d'un périodique, d'un ouvrage d'analyse ou encore d'une monographie. L'angle d'attaque est donc celui d'un philosophe de la musique, d'un penseur proposant un dialogue serré entre l'objet musical et sa propre réflexion.
- Entrée de dictionnaire : l'entrée de dictionnaire nécessite des qualités de synthèse, ce qui signifie que son auteur doit parvenir à des conclusions qui nécessairement laissent de côté un certain nombre de nuances. Il est par conséquent tout à fait vain de critiquer l'auteur sur la « radicalité » de ses propos. Par ailleurs, l'auteur ne prétend pas proposer une définition générale de la musique, il offre une observation possible de la musique à travers le prisme du temps.
- Mise en relation de plusieurs termes : les termes principaux de la citation ne peuvent être définis en eux-mêmes dans la mesure où l'auteur les met en relation, incitant donc le lecteur à les penser les uns par rapport aux autres.

Ainsi, l'esprit critique du candidat se doit de prendre en compte ces éléments et s'il souhaite mettre l'accent sur la radicalité ou la subjectivité des idées avancées – ce qui demeure tout à fait possible bien sûr – il doit le faire en mesurant sa critique et en observant scrupuleusement le cadre dans lequel s'inscrivent les propos de l'auteur.

À partir de là, le candidat est en mesure de proposer une définition de chacun des termes principaux :

- « Durable » : ce terme pourrait prendre deux sens, à savoir qui s'inscrit dans une durée ou qui est en mesure de survivre. Cependant, dans la mesure où l'expression de « temporel durable » est mise en regard de « l'intemporel », on doit comprendre que la définition de « temporel durable » se limite à ce qui s'inscrit dans la durée, qui a besoin du temps pour s'énoncer. Il était intéressant de noter que ce terme était illustré par les exemples de thème, air, mouvement et symphonie, c'est-à-dire des durées propres à la musique savante occidentale d'une part – à ouvrir nécessairement – et fortement reliées à la question de la forme d'autre part.
- « Intemporel » : ce terme était ici exclusivement relié aux objets n'ayant pas besoin du temps pour exister en eux-mêmes, ou n'ayant pas besoin du paramètre temporel pour se manifester. Dans ce cas, l'enregistrement entrera difficilement dans cette catégorie, car si

l'enregistrement permet certes de reproduire à l'infini une musique, il a néanmoins besoin du temps pour permettre à l'œuvre enregistrée de se manifester. Autrement dit, le seul élément potentiellement intemporel dans l'enregistrement serait le disque lui-même.

- « Ponctuel » : le terme de ponctuel, ici illustré par une déflagration et un chant d'oiseau, n'est pas à saisir dans ce qui tient du naturel ou exercé en dehors du cadre de l'art, mais ce qui tient du spontané, de la surprise, de l'élément perturbateur, du fulgurant...

Les définitions proposées ici se veulent volontairement restrictives afin d'une part d'éveiller l'esprit critique du lecteur, d'autre part de démontrer qu'il est nécessaire de poser un cadre théorique préliminaire à la discussion. Il serait tout à fait contreproductif que le candidat consacre la moitié du temps imparti à l'épreuve à définir les termes principaux du sujet mais il doit s'acquitter sérieusement de cette tâche à défaut de ne jamais s'emparer véritablement du sujet.

Proposition de plan

À titre d'exemple le candidat peut observer le plan suivant, mais il convient de rappeler qu'il n'existe pas de plan parfait ou de corrigé-type et que cette proposition ne demeure qu'un exemple possible.

I. LA MUSIQUE, UN OBJET TEMPOREL DURABLE

1. La musique comme objet sonore qui se déroule dans le temps

Une distinction doit être faite entre la musique et les autres arts comme les arts plastiques : un tableau s'embrace d'un seul regard. Même des tableaux immenses comme *Les noces de Cana* de Véronèse (7m sur 10), même une cathédrale que l'on ne peut pourtant voir immédiatement dans sa totalité (Cf. travaux de Daniel Arasse : *On n'y voit rien.*).

La musique quant à elle ne se découvre que progressivement, à mesure de son déroulement. Et cette durée n'est pas linéaire puisqu'elle est rythmée par les événements qui l'habitent. Ex : début de la *Sonate n°23* de Beethoven en *fa* mineur (« *appassionata* ») : silence après la dominante, brusque changement d'écriture et de nuance, modulation inattendue au ton napolitain. Et en ce sens, la définition d'Accaoui s'applique à toute musique : *live* ou enregistrée, écrite ou transmise oralement, improvisée, etc.

2. Forme et unité : organiser la durée

La durée est organisée par des micro et/ou macrostructures (du motif au thème par ex). Le chant d'oiseau est de ce fait rejeté puisqu'il n'obéit pas à ces principes organisationnels dans la définition d'Accaoui. La notion de forme organique fondée sur le fait que la cellule engendre le tout peut ici être avancée (Goethe, *La Métamorphose des plantes* ; musique spectrale ; Scelsi, *Quattro pezzi su una nota so...*)

La question d'unité est également induite, que ce soit bien sûr dans les œuvres de Bach où le motif sert l'unité de l'œuvre, mais aussi dans les œuvres qui semblent construites sur un principe d'hétérogénéité, à l'exemple du motet polytextuel du *XIII^e* où la superposition harmonieuse des voix unifie le motet malgré l'extrême différenciation des voix par les rythmes employés (teneur valeurs longues, *duplum* valeurs plus brèves, *triplum* valeurs encore plus brèves).

Peuvent être également convoquées ici les formes fixes (*blues*), les formes à répétition (forme rondo, forme binaire à reprise, etc.).

3. Les facteurs de la durée : le « plus ou moins »

Certains facteurs fonctionnels déterminent une certaine durée de la musique, à l'exemple de la musique de divertissement qui se doit d'être facilement mémorisable et donc construite sur des thèmes courts, ou à l'exemple du *raga* indien intimement lié au déroulement de la journée.

Les choix d'interprétation influent également sur la durée d'une œuvre musicale.

Des facteurs extérieurs peuvent aussi intervenir, comme la longueur d'un texte – strophes multiples dans la chanson de Bernard de Ventadour, « *Non es meravelha* », ou dans celle de Nick

Cave, « *O'Malley's bar* », qui dure presque 15 minutes – la prosodie adoptée ; l'endurance des danseurs, l'endurance des auditeurs ; les conditions d'enregistrement...

L'esthétique enfin détermine la durée des œuvres, que l'on se place dans l'esthétique du fragment (Schumann, Chopin) ou dans l'opéra et la symphonie Romantique des Mahler, Bruckner, Wagner...

II. DE LA DEFINITION A LA PERCEPTION

1. Retrouver la fulgurance de l'objet ponctuel

Le refus d'une construction *a priori*, telle que l'improvisation générative libre, implique que tout événement sonore est le fruit d'une décision immédiate et instantanée. À titre d'exemple, on peut citer le happening ou bien sûr le célèbre 4'33. La durée est certes circonscrite, mais réduite à un présent par définition non reproductible.

Le refus de la répétition participe à l'intégration du ponctuel, comme l'illustrent les *Bagatelles* op. 9 de Webern. L'objet ponctuel devient ici, la note, le son.

D'autres intérêts pour le ponctuel se manifestent dans les titres évoquant la fulgurance chez Debussy (*Feux d'artifice...*) ou Dutilleul (*Mystère de l'instant*), ou bien encore par la représentation de cette fulgurance par des procédés musicaux, tel que l'accord tonitruant évoquant le couperet de la guillotine dans la *Symphonie fantastique*.

2. De la durée effective de l'œuvre à sa perception : échapper au temps ? ou bien éprouver le temps ?

Le *Quatuor pour la fin du temps* propose une réflexion sur la volonté d'échapper au temps et d'atteindre une forme d'intemporalité. « Des rythmes spéciaux, hors de toute mesure, y contribuent puissamment à éloigner le temporel » (Messiaen). La transe soufie fournit une autre réflexion sur cette question grâce au mouvement perpétuel de la musique qui place le danseur littéralement hors de tout temps.

Dans une certaine mesure, la fonction liée à la musique divertissement, à savoir « faire passer » le temps, manifeste encore cette volonté d'échapper au temps. L'iconographie ou les romans regorgent d'ailleurs d'exemples.

À l'inverse, certaines musiques souhaitent nous faire éprouver le temps, à l'exemple des *Vexations* de Satie. Dans le cas des arts plastiques, la volonté d'éprouver le temps peut passer par l'œuvre éphémère dans la mesure où elle s'inscrit dans un temps irréversible (Dennis Oppenheim, *Annual Rings* ; Banksy, *Girl with balloon* ; technique du *dripping* où la trace du geste s'effectue dans la durée.)

3. Un début et une fin : une évidence ?

Le *Soundscape* nous invite implicitement à écouter notre environnement sonore comme un objet musical sans début ni fin. On peut également développer cette idée avec la technique de *field recording* ou la pièce de *Presque rien no 1* de Luc Ferrari (cf. Emmanuel Reibel, *Nature et musique*).

Se posent dès lors la question de l'écoute, mais aussi celle du rituel du concert, comme l'illustre le cas emblématique du *Poème symphonique pour 100 métronomes* de Ligeti.

Les marqueurs formels définissant le début et la fin de la musique selon les époques sont à considérer, comme le cas de la cadence du soliste annonçant la fin d'un mouvement. Et au-delà des marqueurs conclusifs les compositeurs se questionnent sur le silence qui suit la musique, comme le dernier accord de *Nuages gris* de Liszt que l'on pourrait analyser comme un II^e degré en *sol* mineur avec appoggiature jamais résolu et qui sonne comme une interrogation métaphysique.

III. LE PARADIGME TEMPOREL EN QUESTION

1. La plasticité des œuvres : la partition

Les partitions ne sont certes pas de la musique, mais appartiennent au domaine musical. Ce sont même des objets qui, pour certains, sont aujourd'hui regardés comme des objets esthétiques similaires à une œuvre picturale (Cf. manuscrits médiévaux, comme l'antiphonaire de Hartker ou les *Psaumes pénitentiels* de Lassus dont la copie a coûté 10000 écus).

Quand la musique inspire les yeux, à l'exemple du symbolisme de la notation noire à la Renaissance (cf. *Nymphe des bois* de Josquin, les partitions graphiques d'Earl Brown, le Codex Chantilly et les œuvres de l'Ars Subtilior). Réciproquement, les œuvres de Bach ont intéressé les plasticiens à l'exemple des transpositions plastiquées dans les *Cours du Bauhaus* avec Paul Klee.

2. Musique et abstraction : aux limites de l'objet sonore.

L'idée selon laquelle l'essence de la musique réside *a priori* dans sa dimension sonore – donc temporelle, puisque le son est un phénomène temporel – est discutable puisque la musique existe de façon abstraite avant son exécution, voire avant sa conception.

La pensée esthétique sur la musique au Moyen-Âge est également éclairante puisque la beauté de la musique ne réside pas dans le son sensible, mais dans les rapports mathématiques (abstraits et donc étrangers à toute temporalité) qui la sous-tendent (Cf. Boèce).

Enfin, certaines œuvres pourraient demeurer à l'état de concept, comme lorsque les instructions de Marcel Duchamp pour *Erratum musical* suffisent : est-il réellement besoin de réaliser l'œuvre, c'est-à-dire de la matérialiser dans un temps donné ?

3. L'insuffisance du paradigme temporel

La dimension temporelle est insuffisante et elle réclame de convoquer l'espace. On pense tout particulièrement à l'importance du modèle architectural chez Xenakis, Dufay, voire Bach). L'écoute prend elle aussi en considération la question de l'espace, telles les nombreuses expériences musicales sur la spatialisation de la musique.

CONCLUSION

Le temps, comme paradigme analytique, permet d'appréhender certains aspects de la musique tels que la forme ou certains aspects de l'interprétation. Il ne suffit cependant pas à rendre compte de la musique. Les exemples donnés par Accaoui (un thème, un air, etc.) supposent que soient analysés d'autres paramètres (le timbre, la hauteur, l'intensité) et que, par conséquent, sa définition décrit davantage la *condition* de la musique (ce sans quoi elle ne peut advenir) que sa nature (son essence).

Intégration de la réflexion pédagogique

Constats sur la session 2019

- Points positifs :

Comparativement à la session précédente, de plus nombreux candidats formalisent leur 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). C'est la preuve que les candidats prennent de plus en plus conscience de la composante pédagogique de l'épreuve. Quelques copies réussissent à croiser, à relier habilement les éléments dégagés dans le cadre du commentaire avec le volet pédagogique. Ce caractère double est judicieusement investi dans un certain nombre de copies notamment quand cette partie est abordée en termes de compétences et d'acquisition de compétences dans le cadre de pratiques (écouter/produire). C'est aussi parfois l'occasion de mobiliser des références complémentaires qui témoignent d'une culture musicale et artistique large et étoffée.

- Marges d'évolution et de progression :

Cependant, dans une proportion de copies encore conséquente, cette approche pédagogique attendue demeure réduite, voire totalement érudite. L'absence de cette composante, pourtant indiquée dans la maquette de l'épreuve, pénalise forcément le candidat au moment de l'évaluation de

sa copie. Les pistes pédagogiques se limitent encore trop souvent à la mention des champs de questionnement abordés avec les élèves, mais sans aucune explicitation. Les exemples d'activités mentionnées s'appuient fréquemment sur des propositions peu réalisables ou de grands principes généraux souvent centrés sur la création mais qui paraissent en l'état hors sol.

Les compétences mobilisées dans le cadre de la préparation à cette épreuve ont des retombées et des liens assez directs et naturels avec la seconde partie de l'épreuve de leçon visant à « identifier les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents ». En somme, se préparer à ce volet de l'épreuve d'admissibilité revient à préparer des pistes pour l'épreuve d'admission.

Conseils en vue de la prochaine session du concours

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

- *Soit dissenter 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 ;*
- *Plus que la forme retenue, c'est la cohérence et la pertinence du propos qui prime.*

Nous attirons l'attention des futurs candidats sur le point suivant que précise le texte réglementaire de l'épreuve : « (...) Il (le candidat) est également invité à s'appuyer sur d'autres références musicales et artistiques pour nourrir et illustrer sa réflexion. ». Cet engagement à mobiliser la culture personnelle du candidat ne cantonne pas ce dernier à faire uniquement référence à des œuvres figurant aux programmes limitatifs (passés et actuels) des enseignements de la musique au lycée.

- Grands principes devant présider à l'exposé de pistes pédagogiques

L'approche pédagogique n'est pas déconnectée du traitement du sujet, mais elle en est une composante qui se trouve même être une entrée possible pour répondre au sujet en éclairant la problématique posée. C'est l'occasion pour le candidat de témoigner de sa maîtrise de compétences professionnelles mobilisées au quotidien par les professeurs en situation avec collégiens et lycéens.

Il s'agit bien de :

- *Se demander en quoi la réflexion permet de nourrir des situations de travail avec les élèves*
- *Se questionner au sujet de l'articulation entre les contenus de la dissertation, la réflexion didactique et le volet pédagogique*
- *D'abord partir de ce qui émerge de la rédaction ; son contenu doit nourrir la réflexion sur des situations de travail avec les élèves*
- *Faire le choix d'un niveau et justifier ce choix en fonction de ce qui est proposé et des compétences identifiées et ciblées*

Il peut être intéressant d'en profiter pour :

- *Proposer des références musicales et artistique complémentaires pour nourrir la construction de votre propos*
- *Se poser la question : « Qu'entend-on par projet ? » ou par « situation de travail ? »*
- **Conseils/préconisations :**
- *Se référer à des compétences précises des programmes d'enseignement*
- *Témoigner d'une réflexion didactique et pédagogique dans la présentation des apprentissages proposés aux élèves*

- Justifier ces propositions au regard du sujet abordé et de la problématique traitée
- Prévoir, indiquer les références précises des œuvres abordées
- Se fonder et se saisir de ses expériences et de son expertise professionnelle pour concevoir et réaliser des propositions au sein d'un large processus éducatif et pédagogique en termes de compétences, d'évaluation, de progressivité des apprentissages... Finalement des préoccupations qui vous sont quotidiennes.

On ne peut qu'engager vivement les candidats à :

- Se rendre dans des cours de musique dispensés au lycée afin de prendre la mesure des mises en situation des élèves et de la réceptivité des lycéens, en enseignement de spécialité comme en enseignement optionnel afin de prendre la mesure des projets/ situations de travail que les lycéens feront vivre dans le cadre des nouveaux programmes d'enseignement
- Prendre la mesure des compétences construites et des procédures d'évaluation de leur degré de maîtrise
- Aller observer des passations d'épreuve facultative et d'épreuve orale de spécialité
- Connaître les programmes d'enseignement de la musique au lycée, en réfléchissant à la portée de leurs enjeux et contenus
- Relire les conseils formalisés dans le rapport de jury de la session 2018

Quelques conseils de rédaction

Rédiger une introduction

Il est inutile de vous rappeler à quel point il est délicat de rédiger une introduction. Il peut cependant s'avérer intéressant de revenir sur certains points.

Sur l'amorce

L'amorce du devoir donne souvent bien des difficultés tant il n'est pas facile de lancer le discours. Si les « de tous temps » et autres « depuis que l'homme est homme » sont évidemment à proscrire, il en est de même pour les citations qui n'ont rien à voir avec le sujet.

Sur la définition des termes

Une fois la citation présentée et citée plutôt que paraphrasée, le candidat peut passer à la définition des termes principaux, étape elle aussi délicate puisqu'elle présente le cadre théorique du candidat aux correcteurs.

On peut lire dans une copie :

Christian Accaoui, dans la citation proposée, oppose trois types d'objets : le « temporel durable », « l'intemporel », et le « temporel durable ». Pouvons-nous affirmer que l'auteur compare la durée, l'éternité ou plutôt l'immuabilité, et l'éphémère ?

Deux éléments dans cette copie :

- Il est intéressant que le candidat relie les termes de l'auteur à des termes qui lui semblent proches et qui permettent une première définition des termes. On relèvera par exemple le rapprochement intéressant entre « ponctuel » et « éphémère »
- Le candidat propose cependant un raccourci puisqu'il remplace purement et simplement les termes de l'auteur par d'autres, annonçant déjà une certaine prise de liberté par rapport au sujet proposé et donc une fuite vers un discours lâche.

Sur le questionnement

Il est intéressant que le candidat souligne le questionnement que la citation lui a suggéré, mais encore faut-il que ce questionnement soit organisé.

On peut lire dans une copie :

[Accaoui] oppose la musique aux objets « intemporels » qu'il rattache à un tableau, à un mur. Que veut-il dire par « intemporels » ? Quelque chose que l'on ne peut dater ? qui traverse les temps, que l'on ne peut mesurer comme l'infini, ou alors quelque chose qui ne bouge pas, qui n'évolue pas dans le temps ?

Les questions posées par le candidat sont pertinentes, mais l'absence d'organisation, de priorisation, de distinction claire entre ces différentes questions et surtout de proposition de réponse à la suite du questionnement dessert le candidat. En s'inspirant d'idées présentées par le candidat, on pourrait proposer la correction suivante (en gris) :

[Accaoui] oppose la musique aux objets « intemporels » qu'il rattache à un tableau, à un mur. ~~Que veut-il dire par « intemporels » ? Quelque chose que l'on ne peut dater ? qui traverse les temps, que l'on ne peut mesurer comme l'infini, ou alors quelque chose qui ne bouge pas, qui n'évolue pas dans le temps ?~~ Le terme d'intemporel désigne-t-il ici un élément qui ne pourrait être daté, qui n'évoluerait pas dans le temps ou bien encore qui n'aurait pas besoin du temps pour exister ? Dans la mesure où ce terme est opposé à celui de « durable », il nous semble cohérent de penser que l'intemporel est à relier ici aux œuvres n'ayant pas besoin du temps pour être révélées au spectateur.

Sur la formulation de la problématique et du plan

Dans l'ensemble, les candidats se sont efforcés de formuler une problématique, mais on peut regretter que bien trop souvent elle ne soit pas reliée avec le questionnement qui l'annonce ou avec le plan qui suit.

Par exemple, une copie met en place avec bonheur un réseau de penseurs (Accaoui, Jankélévitch, Bergson, Mc Taggart) avant de proposer la problématique suivante : *dans quelle mesure la musique peut-elle se caractériser comme un « objet temporel durable » ?* Quelle déception de lire après une définition solide des enjeux du sujet une limitation de la question à la simple opposition musique et objet durable !

Autre exemple :

En quoi les différents rapports aux temps nourrissent-ils la temporalité durable dans une œuvre musicale ? Ainsi nous nous pencherons sur les différentes façons de traiter le temps dans une œuvre et leurs conséquences sur la perception. Nous verrons en quoi l'époque, la forme, le rapport à la pulsation, le tempo, la métrique, le phrasé, les respirations, les conflits tonaux voire l'atonalité, la modalité, la polytonalité sont autant de moteurs de création que d'expériences d'écoutes et de pratiques. Dans une première partie, nous nous attarderons sur les différentes architectures d'une œuvre qui conduisent à la perception d'une temporalité dialectique et téléologique. Dans une seconde partie, nous aborderons d'autres rapports à la temporalité que la dialectique, c'est-à-dire des temps qui sont du domaine du simultané, du répétitif, du continu et de l'immobile.

Dans cette copie, le candidat propose une problématique intéressante et nourrie, bien que certes un peu confuse. Mais le problème réside dans l'énonciation du plan car il n'est pas à la hauteur du questionnement proposé.

Amorcer une nouvelle section

De la même manière que l'amorce de l'introduction demeure délicate, le début de chaque grande section est à soigner. Ces premières phrases préparant les correcteurs au contenu de l'axe qui va suivre, il s'avère capital de lui permettre de saisir correctement les directions qui vont être celles du candidat. Offrir aux correcteurs la possibilité d'anticiper demeure le meilleur moyen de se faire tout à fait comprendre et de donner plus de poids à chaque exemple ou chaque argument avancés.

Rédiger une conclusion

Cela fait six heures que vous planchez sur cette épreuve, vous êtes fatigués et c'est bien naturel. Il reste pourtant encore la conclusion à rédiger et il n'est pas question de passer à côté. Deux conseils sont peut-être à garder à l'esprit :

- Rédigez la conclusion en même temps que l'introduction, il ne vous restera plus qu'à la recopier.
- Préférez une conclusion courte, efficace, pertinente, reprenant de façon ramassée et percutante vos arguments principaux de façon à laisser une trace saisissante et synthétique dans l'esprit de ceux qui vont vous lire.

Rédiger un exemple musical

La manipulation des exemples musicaux passe trop souvent au second plan. Quelques rappels ne semblent pas superflus :

Importance de la précision

Un petit motif peut donner toute la structure d'une pièce musicale. Dans l'invention à deux voix pour clavecin en do majeur de Bach, le premier motif cité au début de l'œuvre est la base de tout le morceau. Bach s'appuie sur ces quelques notes pour construire l'ensemble du morceau. Le motif est renversé, augmenté, il passe de la main droite à la main gauche et à la fin du morceau toujours avec ce même motif, il étire le temps en changeant les valeurs rythmiques.

L'exemple est bien choisi mais il aurait pu être remplacé par une autre œuvre contrapuntique du même compositeur dans la mesure où rien n'est vraiment précisé sur l'œuvre elle-même. À la lecture, l'exemple *glisse*, ne permettant pas de convaincre, ou plus exactement de saisir celui qui le lit. Aussi, soit le candidat souhaite mettre l'accent sur les procédés d'écriture, auquel cas il n'a pas besoin de faire référence à une œuvre précise, se contentant de citer les différentes techniques contrapuntiques, soit l'œuvre choisie contient un intérêt particulier qui doit être ici mis en valeur.

Dans le premier cas :

Un petit motif peut donner toute la structure d'une pièce musicale. L'écriture contrapuntique telle qu'elle est pratiquée pendant le baroque tardif en Allemagne en est une des manifestations les plus convaincantes puisque par le traitement de différents procédés (augmentation, diminution, renversement), le motif initial est en mesure de nourrir le discours musical sur une certaine durée.

Dans le second cas :

Un petit motif peut donner toute la structure d'une pièce musicale, à l'image des inventions de Bach dans lesquelles les règles de contrepoint (augmentation, diminution, renversement) sont mises au service de motifs simples dans le but de construire un discours musical. Si l'on observe plus particulièrement l'invention en do majeur, on constate que le motif (que l'on aura pris soin de recopier sur portée à la fin du texte) porte en lui-même les directions de la pièce pour clavier. En effet, le dessin mélodique et conjoint ascendant doublé d'un rythme qui refuse l'appui du temps contient le caractère dynamique d'une pièce sans cesse en mouvement. Il est important de préciser que les inventions de Bach étaient avant tout des pièces pédagogiques pour aider les jeunes clavecinistes dans l'apprentissage du phrasé, de la conduite, de la dynamique et de la composition. De cette façon, Bach permettait de rendre vivant les procédés contrapuntiques et de faire comprendre que les maîtriser tenait moins dans le fait de les manipuler savamment que dans le fait de savoir les utiliser comme moyen d'organiser et faire vivre le discours. Dès lors, la structure est à appréhender comme un élément vivant, lui-même dépendant des capacités énergiques du motif sur lequel elle se construit.

Soigner l'organisation de l'exemple

Le candidat doit se mettre à la place de celui qui le lit afin de ne pas le perdre. Or, il est souvent regrettable que le candidat omette un maillon dans sa démonstration, détruisant du même coup la valeur de celle-ci.

On peut lire dans une copie :

Nous en venons à notre deuxième argument [selon lequel] la musique peut évoluer dans un cadre précis. Ce cadre peut être mesuré par des mesures telle que la grille de blues. Le

musicien peut par cette grille faire évoluer la musique en improvisant sur cette grille d'accords précise. Par exemple, Charlie Parker exécute ses chorus sur des grilles.

L'argument de départ est tout à fait convaincant, de même que le choix de l'exemple. Cependant, la démonstration s'arrête ici trop tôt puisque rien n'est dit des improvisations de Charlie Parker, du traitement et des avantages du cadre, ou encore des caractéristiques d'une temporalité musicale induite par un cadre structurel. Les conclusions, certainement présentes à l'esprit du candidat sont demeurées au stade de l'implicite.

Relier avec la thèse démontrée

Enfin, il s'avère important de relier au plus près l'œuvre convoquée avec l'argument qu'elle soutient. Ainsi, si l'air « Quel nouveau ciel » extrait de l'*Orphée* de Gluck peut fonctionner dans les deux premières sous-parties du premier axe du plan proposé ci-dessus, il ne sera pas exploité de la même façon selon qu'il s'intègre dans l'une ou l'autre des sous-parties.

Dans le cas du I.1 où il s'agit d'illustrer le fait que la musique s'inscrit dans la durée, voici ce qu'il serait possible de noter :

La musique ne se découvre que progressivement. Ainsi, si l'air chanté par Orphée à son arrivée des Champs-Élysées dans l'œuvre éponyme de Gluck, « Quel nouveau ciel », tend à peindre un temps lisse, divin, extatique, il n'en demeure pas moins qu'il met en place un déroulement. Il présente en premier lieu le décor paradisiaque avant d'exprimer l'étonnement d'Orphée, puis de s'intéresser à l'amertume et la frustration de l'amant désireux de retrouver Eurydice.

Dans le cas du I.2 où il s'agit d'illustrer le fait que la musique tente d'organiser la durée, voici ce qu'il serait possible de noter :

La durée est organisée par des micro et/ou macrostructures. Ce principe organisationnel peut d'ailleurs se présenter même dans des œuvres jouant sur l'hétérogénéité. Ainsi, si l'air chanté par Orphée à son arrivée des Champs-Élysées dans l'œuvre éponyme de Gluck, « Quel nouveau ciel », met en opposition le calme apollinien des Champs-Élysées à l'empressement qui enflamme Orphée, il n'en demeure pas moins que l'air se construit autour d'un refrain (qu'il faudrait noter en exemple musical). Lyrique, mémorisable et transformable, le motif de ritournelle sert l'unité de la scène.

Conseils généraux

Pour la préparation

Le jury observe à quel point les candidats ont travaillé la question au programme. Pour autant certains éléments sont trop souvent mis de côté lors de la préparation. Voici un tableau qui propose pêle-mêle quelques points à ne pas laisser de côté.

Difficulté	Conseil
Changement de thématique	<i>La question portant sur le temps musical laisse la place à un nouveau champ de questionnement. Il convient de se familiariser au plus tôt avec les nouvelles questions en jeu.</i>
Fond ou forme ?	<i>Beaucoup de temps est consacré à travailler le contenu de la question au programme sans prendre le temps de travailler l'exercice lui-même, à savoir un travail écrit de 6h croisant dissertation et réflexion pédagogique. Il est impératif de prendre le temps de travailler la forme de l'exercice, quitte à délaissé certains éléments de contenu.</i>
Curiosité	<i>Votre rapport à la question au programme s'enrichira au contact des autres arts. Pour cela, pas de cadre formel : allez au musée, au cinéma, lisez, divertissez-vous !</i>
Définir	<i>Prenez le temps tout au long de votre préparation de définir et redéfinir les termes que vous croisez. Cela vous permettra d'affiner et renouveler votre jugement</i>

	<i>critique, et cela vous préparera de façon très performante à l'analyse du sujet le jour de l'épreuve.</i>
Pédagogie	<i>Le jury est tout à fait conscient que les candidats pour la grande majorité enseignent au collège, mais il n'en demeure pas moins capital de connaître les programmes (nouveaux d'ailleurs) et d'aller à la rencontre des collègues de lycée.</i>
Problématiser	<p><i>L'exercice de la problématique qui consiste à observer un objet donné à partir d'un angle d'attaque pertinent et justifié est il est vrai complexe. Pour ceci, quelques exercices pêle-mêle :</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <i>- Allez voir un concert avec un ami, puis, autour d'un café, décrivez chronologiquement le concert tout en vous écoutant parler avant de dégager dans votre propos un point saillant d'analyse. Relevez ce point d'analyse et proposez une nouvelle analyse du concert en partant cette fois-ci du point saillant.</i> <i>- Débattre avec un ami d'un sujet que vous avez en commun puis, chacun de votre côté, établissez une liste de dix mots en relation avec ce sujet. Échangez vos listes et classez les mots de la liste de l'autre en trois groupes que vous tâcherez de nommer. Discutez de ces répartitions.</i> <i>- Écoutez la chronique d'un animateur de radio avec un ami puis proposez chacun un titre à cette chronique sachant que ce titre doit prendre en compte le sujet traité par le chroniqueur ainsi que, et surtout, la position qu'il défend pour traiter du sujet. Comparez et discutez vos propositions de titre.</i> <p><i>Les jeux autour de la problématique sont infinis, inventez-les !</i></p>

Pour l'épreuve

Le candidat ne doit pas perdre de vue que la préparation de la question au programme et la préparation à l'épreuve sont deux choses différentes. Pour donner une image un peu naïve mais non moins convaincante, la préparation à l'épreuve correspond aux gammes de l'instrumentiste quand l'épreuve représente le moment du concert. De même que le candidat ne jouera ses gammes en concert, il ne fera pas de l'épreuve de CMA un portfolio de sa préparation à l'agrégation. Les gammes sont indispensables car sans elles, pas de concerto possible, mais elles ne constituent en aucun cas le programme du concert.

Difficulté	Conseils
Gestion du temps	<p><i>Prendre du temps pour lire le sujet et varier les lectures intérieures (modifier le volume sonore, le débit, la hauteur, l'accentuation...).</i></p> <p><i>Alterner les périodes de lecture, de réflexion et de dialogue avec le sujet.</i></p> <p><i>Se faire l'avocat du diable de ses propres idées afin d'affiner sa position.</i></p> <p><i>Se faire le gardien de prison du sujet en ramenant sans cesse votre réflexion au sujet afin de proposer une problématique judicieuse et fortement reliée au sujet.</i></p> <p><i>Ne pas avoir peur de « perdre » du temps sur la formulation de la problématique et la mise en forme du plan.</i></p>
Prendre du recul	<p><i>Laissez régulièrement reposer votre travail en alternant les tâches (mise en forme du plan, recherche des arguments, des citations, des exemples musicaux...).</i></p> <p><i>Vérifier en permanence que votre plan répond à la problématique que vous vous êtes fixés.</i></p> <p><i>Rédigez au brouillon votre introduction puis laissez-la reposer avant de la reprendre.</i></p> <p><i>Représentez-vous les 6h de l'épreuve comme un temps cyclique plutôt que linéaire</i></p>

afin de toujours et éternellement revenir au sujet.

	Agrégation interne 141 candidats notés et non éliminés	CAER 16 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	17,5	16,5
Note la plus basse /20	1	2,5
Moyenne générale /20	7,95	8,38
Moyenne des admissibles /20	12,01	12,10
	34 admissibles	5 admissibles

Deuxième épreuve d'admissibilité : épreuve 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 trompette en Si bémol
- 1 saxophone alto en Mi bémol
- 1 violon
- 1 trombone
- 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 :

- Trompette (écrite en hauteurs réelles)
- Saxophone alto (écrit en hauteurs réelles)
- Violon
- 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.

-Roses of Picardy-

Lyrics by Fred Weatherly
Music by Haydn Wood

1

Dm7 G7 C6 Dm7 G7

Ro-ses are shi-ning in Pi-car-dy, in the bush of the sil-ver

4

C E7 A7 Dm7

dew, Ro-ses are flow-er-ing in Pi-car-dy, but there's

7

D7 3 Dm7 G7 Dm7 3 G7

me-ver a rose like you! And the ro-ses will die in the

10 C⁶ Dm7 G7 E7

sum-mer-time, and our roads may be far-a-part, But there's

13 A7 D7⁹ Dm7

one rose that dies not in Pi-car-dy! 'tis the rose that I keep in my

16 C⁶ A^b/C C

heart!

Introduction

L'épreuve d'arrangement de la session 2019 de l'agrégation interne de musique bénéficiait d'une année de maturation, en tant que deuxième édition d'un nouveau format d'exercice d'écriture, sans programme limitatif, se substituant à un devoir d'harmonisation à partir d'un chant donné et « dans le style de ».

Le rapport de jury de 2018 était suffisamment éloquent sur les attendus de l'épreuve et sur les écueils à éviter, et si l'on a pu constater une progression dans la mise en œuvre de certains aspects à traiter (évolution de l'arrangement avec introduction, coda ou interlude, écriture de contrechants, inventivité, intérêt de la note d'intention), des faiblesses subsistent, tant dans le travail de préparation des candidats que dans la réalisation elle-même.

Les rédacteurs de ce rapport s'attacheront à faire état des fragilités et erreurs rencontrées, à proposer des solutions de remédiation aux insuffisances d'écriture et aux maladresses de mise en forme, et également à mettre en valeur les réussites et les propositions pertinentes de certaines copies témoignant d'un savoir-faire précieux dans l'exercice du métier de professeur d'éducation musicale.

Le sujet proposait la chanson *Roses of Picardy*, composée en 1916 par les britanniques Fred Weatherly, pour les paroles, et Haydn Wood, pour la musique. De nombreux candidats semblaient connaître ce désormais standard de la chanson et du jazz en faisant mention, dans leur note d'intention, d'une œuvre écrite dans le contexte de la Première Guerre mondiale, et jusqu'à, pour certains, orienter leur projet stylistique à partir de cette donnée.

Si aucune indication de tempo n'était écrite en début de partition, le texte induisait clairement un style « ballade sentimentale » aux accents jazzy affirmés par la grille harmonique et les contours mélodiques. De nombreuses interprétations de cette chanson sont dans les mémoires, en particulier la version française d'Yves Montand sous le titre « Dansons la rose » ou « Les roses de Picardie ». Cette familiarisation musicale ne devait en rien déstabiliser les candidats et encore moins débouter leur oreille.

Nous donnons en annexe une harmonisation à deux voix mixtes avec accompagnement de piano.

Connaissance de l'écriture musicale : verticalité, horizontalité, écoute intérieure

Il ne s'agit donc plus d'une épreuve d'écriture au sens académique du terme (écriture pour quatuor à cordes, quatuor vocal ou piano dans un style donné) mais d'un arrangement pour un ensemble composite de lycéennes et lycéens, dans une nomenclature vocale et instrumentale telle qu'on peut la rencontrer « sur le terrain » ; arrangement qui doit attester de certaines compétences et d'une faculté d'adaptation *in situ*.

Il convient, en outre, de démontrer une capacité à savoir penser et écrire la musique avec les conventions harmoniques et euphoniques d'usage, et à mettre en place une section rythmique cohérente.

Tout ceci suppose, en premier lieu, une réelle écoute intérieure qui fait pourtant défaut dans de nombreuses copies où l'on a pu assister à une simple « répartition » de la matière musicale du sujet dans les différents pupitres, sans en entendre les effets et donc de manière peu fertile.

Pour ce qui est de la bienséance verticale, le travail d'arrangeur exige une connaissance fine des fonctions harmoniques et de la palette des accords usités jusqu'aux confins du système tonal. On ne saurait que trop recommander aux futurs candidats de mener un travail de réappropriation sur :

- 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

Il est vrai que la partition de piano du sujet présentait une harmonie assez riche, non limitée à de simples accords parfaits, et avec de fréquents enchaînements d'accords de sixte, septième et neuvième. Pour autant, il restait possible et surtout souhaitable d'enrichir la grille proposée.

Comme ce fut le cas dans quelques copies, l'accord de Do Majeur de la mesure 4 pouvait se pigmenter d'une septième majeure (CMaj7) marquant au passage un effet figuraliste sur les mots « rosée argentée » (*silver dew*). Ce même accord pouvait également se colorer d'une neuvième majeure (C9 ou Csus2) avec un effet expressif d'appogiature (idem en mesure 5 sur un accord Dm9 ; voir partition en annexe).

La demi-cadence située sur l'entière mesure 12 (préparant le climax mélodique de la mesure 13) s'accommodait fort bien de la cadence schumannienne avec son chromatisme parallèle en voix de basse et voix médiane, et son effet de pédale supérieure (voir par exemple le Lied « *Ich grolle nicht* » extrait des *Dichterliebe* de Robert Schumann). Cette même cadence s'est vue réappropriée comme l'un des clichés harmoniques du Blues et de ses dérivés, et avait pleinement sa place dans notre contexte.

Rares sont les candidats ayant « saisi la perche », mais le procédé n'était pas exhaustif et cette demi-cadence de quatre temps laissait une belle occasion « d'écrire » : certains ont usé habilement de contrechants instrumentaux, d'autres n'ont fait que reproduire avec platitude un simple renversement de l'accord de dominante de La.

Le texte avait omis le chiffrage G7 (ou G9) sur le deuxième accord de la mesure 15 alors que la basse de Sol au piano indiquait clairement une cadence parfaite ; pourtant, certains candidats ont maladroitement enchaîné un Dm7 au C final.

A la rubrique des maladroresses et négligences harmoniques, il faut ajouter de fréquents oublis d'altération sur les accords (dont l'harmonie était pourtant donnée en chiffrage anglo-saxon) et des fautes d'harmonies rédhitoires (dominante sur tonique hors contexte stylistique, oubli de sensibles sur dominantes), sans parler des recettes préméditées qui fonctionnent rarement et dont les spécificités sont alors niées.

Pour ce qui est de la bienséance horizontale, là aussi il ne faut pas perdre de vue les règles élémentaires du contrepoint, en particulier la bonne conduite des voix par la souplesse mélodique. Cette souplesse ne pourra s'atteindre qu'en chantant intérieurement tel ou tel geste mélodique dévolu à une voix ou un instrument, et en mesurant l'intérêt musical (pour l'interprète comme pour l'auditeur). Or, c'est un constat de raideur et de pauvreté mélodiques qui s'impose dans bien des cas où l'on n'a pas bien pensé les lignes dans leur globalité, que celles-ci soient superposées ou dialoguées.

Il faut veiller à varier l'écriture : 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.

Certaines réalisations ont, d'emblée, judicieusement opté pour une écriture vocale contrapuntique, tout en faisant circuler la mélodie principale équitablement dans les deux pupitres, évitant à la fois un parallélisme systématique qui a ses limites et un relais d'unisson ne faisant qu'esquiver la question polyphonique.

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.

L'arrangement et le style

Pour aborder cette épreuve d'écriture désormais dépourvue de programme limitatif, tout agrégatif au concours interne est censé posséder une bonne connaissance de tous les courants musicaux marquants des périodes moderne et contemporaine, connaissance inhérente à sa formation universitaire et à sa pratique professionnelle.

Il faut surtout faire preuve de curiosité pour s'approprier les marqueurs stylistiques et esthétiques de musiques destinées à être travaillées en classe de lycée, tant en culture qu'en pratique, dans une époque où les frontières entre le populaire et le savant tendent à s'estomper (en ce sens les programmes d'éducation musicale sont significatifs).

Le sujet de 2019, tout comme celui de 2018, s'inscrivait dans cette dernière occurrence, ouvrant ainsi largement le champ des possibles en matière de réalisation.

Le style ballade, suggéré par le sujet et choisi par une grande partie des candidats, a été dans l'ensemble assez bien maîtrisé : rythme pointé chaloupé de la rythmique qui permettait de poser les choses, combinatoire souple et ambiguë du binaire et du ternaire en juxtapositions ou superpositions, jeu sur les timbres instrumentaux (fonction de ponctuation des cuivres façon *big band*, fonction expressive ou décorative du violon liée au sentimentalisme des paroles, jeu de caisse claire avec balais...).

Toutefois, le sujet n'enfermait nullement la composition dans cette atmosphère *sentimental mood*, preuve en sont les propositions intéressantes qui nous ont été données à lire. On est allé chercher du côté d'autres styles qui s'accommodaient bien de la mélodie et parfois même à contre-pied. Un arrangement d'inspiration sud-américaine de type *medium samba* était judicieux, témoignant de la

connaissance d'un style affirmé et assumé, et permettant un travail polyrythmique en contretemps, valorisant pour le pupitre des percussions. Dans le même ordre d'idée le style *bossa nova* a été retenu par quelques candidats aguerris.

Inspirée par la nomenclature du sujet, une réalisation proposait un style *fanfare de cirque* original et entendu, non sans rappeler le célèbre standard *Mack the Knife* de Kurt Weill et son cocasse ostinato rythmique (demi-soupir / deux doubles croches).

Partant du contexte de la Grande Guerre et des commémorations du centenaire (justifié dans la note d'intention) une autre réalisation proposait un style militaire, affirmé par l'association timbrale cuivres-caisse claire, s'achevant avec triomphalisme sur une cadence « héroïque » : VIb (Lab) VIIb (Sib) I (Do) - habile déclinaison de la cadence livrée par le sujet en mesure 16.

Il était louable de savoir prendre quelques risques dans ses choix et de ne pas aller là où a pu se retrouver une certaine majorité prudente voire scolaire. Toutefois, on a pu relever des erreurs et confusions stylistiques, comme le fait de justifier un style *swing* dans ce même contexte de Grande Guerre, ou encore de parler de *swing* à propos de ce qui était en réalité écrit comme un rock bien binaire... Il y a souvent un hiatus entre le style annoncé et une écriture qui trahit une méconnaissance des codes et des formules spécifiques.

On regrettera également le manque de musicalité dans certains arrangements (phrasé, signes d'expression, articulations, nuances), paramètre souvent relégué à un plan secondaire et pourtant indispensable à la qualité de l'interprétation.

D'autre part, le souci louable d'économie de moyens ne peut servir d'alibi à une absence d'idées musicales (voir paragraphes 3 et 4).

Comme cette épreuve ne permet pas exactement de valoriser un savoir en matière d'écriture dite classique, les futurs candidats auraient tout intérêt à écouter d'une oreille attentive un vaste répertoire de chansons françaises arrangées et de musiques de film dont les compositeurs-arrangeurs en sont les talentueux « travailleurs de l'ombre » :

- François Rauber pour les chansons de Jacques Brel
- Alain Goraguer pour Boris Vian, Serge Reggiani et Serge Gainsbourg
- Georges Martin pour les Beatles
- Alain Romans et Franck Barcellini pour les films de Jacques Tati
- Nino Rota pour les films de Federico Fellini
- François de Roubaix pour les séries TV des années 60/70
- Roger Roger pour ses musiques légères

Partant de ce type de répertoire, il serait des plus profitables de s'entraîner à en transcrire les idées saillantes : une phrase de contrechant, une ritournelle, une guirlande mélodique, une mélodie de timbres, une recherche de couleur instrumentale, une figure de style, un dispositif rythmique, une formule d'accompagnement.

Ceci n'exclut évidemment pas l'écoute de types de formations qui ne seraient pas proposés dans le cadre de ce concours au vu de **leurs** grands effectifs : big bands, brass bands, orchestres d'harmonie, petits ensembles symphoniques de musique légère, orchestres militaires...

Enfin, n'oublions pas que le succès d'une chanson (comme celui d'une musique instrumentale) dépend pour une bonne part de la qualité de son arrangement : que serait *Paris s'éveille* sans la flûte volubile de Roger Bourdin ?

Gestion et équilibre : voix / instruments

Après avoir réalisé un travail rigoureux d'imprégnation de la partition proposée (prosodie et sens des paroles, mémorisation sans faille de la mélodie et des enchaînements harmoniques), puis avoir fait le choix d'un style pressenti avec conviction personnelle, il convient d'organiser la matière sonore de son arrangement. Il faut alors prendre le recul nécessaire pour veiller au juste équilibre de proportion de son édifice musical, dans le successif comme dans le simultané.

Pour ce qui est de la gestion des deux lignes vocales, pas de règles strictes si ce n'est qu'il faut faire preuve de compétences en matière d'écriture contrapuntique (à défaut de réelle polyphonie) et livrer une partition attrayante pour les chanteurs, en un mot : une écriture qui « sonne ».

Une écriture parallèle en tierces ou en sixtes peut être flatteuse, mais ici le procédé n'était que trop simpliste, sans compter que certains candidats en usent trop systématiquement. Dans la réalité des pratiques, les choristes ont même tendance à se lasser d'une deuxième voix parallèle, cherchant l'intérêt polyphonique ailleurs.

Il était intéressant de faire circuler la mélodie principale dans les deux voix tout en évitant, sous prétexte d'équité, d'alterner de grandes phrases monodiques et donc de ne pas assez mobiliser l'effectif vocal.

L'écriture à deux voix égales a primé dans l'ensemble ; c'était une possibilité mais qui ne reflète pas la réalité des voix mixtes lycéennes qui fonctionnent davantage en Soprano-Ténor et Mezzo-Baryton ; on pouvait tout simplement écrire pour voix de filles en clé de sol et pour voix de garçons en clé de fa (sans la présence d'une clé de sol octaviante peu révélatrice de la tessiture voulue). Le parti pris du « voix égales » a occasionné quelques maladresses comme des croisements peu heureux, des arrivées malhabiles sur des unissons par mouvement parallèle et non par mouvement contraire, des ambitus mal maîtrisés dans le grave comme dans l'aigu. La présence de valeurs longues en fin de phrases laissait l'occasion d'installer une forme de dialogue entre les deux voix et un jeu de complémentarité rythmique tant en binaire qu'en ternaire ; certains y sont parvenu, d'autres moins en usant d'onomatopées ou de « bouches fermées » peu convaincantes à défaut d'une bonne prosodie.

La connaissance des instruments s'est souvent montrée défaillante, tant dans les tessitures que dans l'expressivité dont ils sont porteurs. On a pu relever une méconnaissance du registre du trombone, souvent écrit en clé de sol (ou clé de sol avec octava bassa) ou encore en clé d'ut 3, de même pour le saxophone alto qui alternait clé de sol et clé de fa.

La trompette, le saxophone et le trombone pouvaient être associés pour apporter épaisseur et dynamique rythmique à la façon d'une section de cuivres : ce fut rarement le cas et l'on a pu voir de faibles couplages instrumentaux (doublure violon/ trompette ou violon /sax dans le même registre), sans parler d'une trompette trop tendue dans les aigus.

La doublure « lyrique » des voix par un ou plusieurs instruments est certes un procédé usité pour donner une ampleur quasi théâtrale dans certains cas, mais ici elle semblait souvent réduite à une béquille pour chanteurs en mal de justesse. D'autre part, on peut rechercher des effets de couleurs instrumentales par des nappes ou autres *voicings*, mais attention aux longues notes tenues qui, là non plus, ne motivent pas les élèves instrumentistes !

Comme pour les voix, il faut chercher à écrire des parties instrumentales attrayantes et valorisantes, sans sous-estimer les capacités des élèves qui ont aussi le goût pour le dépassement de soi. Le rôle des instrumentistes accompagnateurs est également de savoir attendre leurs interventions au sein d'une partition : à l'arrangeur de ne pas tout le temps les solliciter pour mieux les rendre efficaces. Certains candidats ne s'y sont pas trompés et ont su mobiliser l'effectif instrumental à bon escient, comme et quand il le fallait.

La partie de piano a parfois fait preuve elle aussi d'un manque de maîtrise, quand elle n'était pas reprise à l'identique par manque d'inspiration ou bien encore limitée à une simple grille harmonique. En revanche, certaines copies ont proposé une simplification adroite, consistant soit en un jeu de ponctuations harmoniques réparties dans les deux mains, soit en un jeu d'arpèges ou d'accords. On a pu voir des dispositions en *block chords* enrichis de notes ajoutées par frottement (de style *big band*), agrémentées de guirlandes mélodiques de style improvisé.

La guitare basse pouvait quant à elle se désolidariser du piano par des formules en notes de passage, librement inspirées des tournures mélodiques ou des rythmes du chant, ou bien par un jeu en *walking bass* selon le style abordé.

Là encore, un certain nombre des lectures sont recommandées : partitions de piano accompagnateur (chansons et *song books*, mélodies et Lieder, *scores* de standards de jazz), conducteurs d'orchestres divers, traités d'instrumentation et d'orchestration comme celui de Berlioz (qui fait toujours référence), tableau instrumental d'Eugène Bozza (Editions Leduc).

Évolution et personnalisation de l'arrangement

Même si la durée du sujet proposé se limitait à seize mesures à quatre temps, il était important de faire sentir une progression dans le déroulement de l'arrangement, à l'intérieur de ce cadre métrique et par l'ajout possible d'une introduction, d'une coda ou encore d'un interlude.

La carrure de la chanson consistait en quatre grandes phrases, elles-mêmes articulées en deux demi-phrases suspensives (sauf la dernière qui était conclusive), et ne présentait aucune ambiguïté formelle. La troisième phrase (« *And the roses will die* ») renvoyait à la première comme une sorte de A' et demandait un traitement différent, soit dans l'agencement des voix, soit dans les couleurs et les inflexions instrumentales, afin d'éviter une redite stricte.

Il convenait, compte tenu du sens des paroles, de savoir jouer à la fois sur une relative économie de moyens et sur le principe d'accumulation au moment de certaines tensions harmoniques, comme celle du climax situé en mesures 12,13 et 14.

Certains candidats ont su habilement répartir la matière sonore dans le déroulé de leur composition, alors que d'autres ont opté, avec lourdeur, pour un arrangement en *tutti* d'un bout à l'autre. L'indication d'un tempo en début de partition est éclairante sur le mouvement et l'esprit de l'œuvre présentée, et il ne faut pas négliger cet élément primordial à la bonne conduite du projet. Par rapport au concours de 2018, plus nombreuses sont les copies à proposer une introduction (de deux à quatre mesures), une courte coda, plus rarement un interlude instrumental, et ceci est une évolution à encourager. Toutefois, des introductions peu inventives n'ont fait que paraphraser l'une des carrures de la mélodie principale accompagnée d'une harmonie terne ou maladroite. Au palmarès des réalisations les plus originales, on peut citer le cas d'une introduction de style comédie musicale américaine, à l'effet théâtral assez saisissant par ses enchaînements harmoniques suspensifs (Eb/F – E/F – CMaj7) et son chœur vocalisé de style hollywoodien. Il était certes moins commode de proposer un *filling* instrumental du fait de la tournure suspensive des phrases, pourtant quelques candidats s'y sont essayé avec plus ou moins d'adresse. La pratique de l'improvisation, lorsqu'elle est bien menée, est bien sûr intéressante et enrichissante en classe de lycée, quoiqu'elle puisse paraître d'un abord délicat, voir paralysant, pour un certain nombre d'élèves... Dans quelques devoirs, les propositions d'improvisations étaient souvent mal organisées ou mal présentées en échelles modales qui semblaient plaquées sur le sujet ; ce n'était donc pas là un gage de valorisation de la copie. Dans l'ensemble, le temps imparti à la composition a été relativement bien géré, malgré quelques copies inachevées (et pourtant de qualité) ou présentant des mesures vides et autres « blancs », ou des absences de paroles, ce qui ne facilite pas l'appréciation des correcteurs. Le soin apporté à la graphie musicale ne peut être négligé, au risque d'entacher terriblement la capacité d'évaluation de la copie (même si l'inévitable travail de copiste peut ici sembler fastidieux). Ce soin nécessite une attention toute particulière de la part du candidat, et doit être intégré dans sa gestion du temps de l'épreuve. Il faut mettre à l'honneur certains travaux remarquables de clarté et de précision dans leur mise en page.

Une démarche pédagogique en direction de classes de lycée

On peut comprendre que les candidats au concours de l'agrégation interne, pour la plupart enseignantes et enseignants en collège, ne mesurent pas toujours les profils et les compétences des élèves ayant choisi les options musicales du lycée (en spécialité ou en optionnel). On doit composer, il est vrai, avec une hétérogénéité de plus en plus accusée, et le temps semble loin où l'option musique accueillait presque exclusivement des élèves issus des écoles de musique et conservatoires, tout aguerris qu'ils étaient des techniques instrumentales et vocales. Il faut aussi compter sur des élèves *a minima* mélomanes ou autodidactes débutants, en tout cas désireux de s'approprier les savoirs et les savoir-faire que l'on va leur enseigner. Il ne faut donc pas minimiser ni surévaluer les capacités des lycéens, mais profiter du fait que l'on va pouvoir conjuguer avec bonheur les pratiques de l'écrit avec les pratiques de l'oralité. C'est là également l'intérêt de réaliser un arrangement de qualité, à la fois exigeant et à la portée de tous. Les jeunes choristes, lecteurs comme non lecteurs, sont en demande de matière musicale et ne reculent pas devant la mémorisation parfois ardue de telle ou telle difficulté si elle est justifiée par un résultat convaincant ; l'écriture d'une deuxième voix ne peut donc pas se limiter à une harmonisation scolaire, respectant certes l'harmonie sous-jacente, mais négligeant totalement tout intérêt mélodique et toute part de motivation de ses interprètes. Dans le même ordre d'idée, la description d'un échauffement vocal impersonnel et désuet (gamme conjointe ascendante puis descendante) n'a pas sa place dans une projection pédagogique attendue ; une stratégie d'apprentissage basée sur la répétition est souvent laborieuse et *in fine* peu fructueuse. En résumé, et compte tenu des publics auxquels il est sensé être destiné, l'arrangement doit porter des vertus d'euphonie, d'énergie et de plaisir musical partagé.

Pertinence de la note d'intention

Dans l'ensemble, les notes d'intention ont été plus éloquentes, mieux structurées et mieux formulées que lors de la session 2018. Toutefois, on peut déplorer la présence d'expressions maladroites et de fautes d'orthographe non recevables dans un tel concours. Cette partie intégrante de l'épreuve d'arrangement, qui pourrait passer pour un simple appendice d'ouvrage, ne doit pas être rédigée *in extremis* et donc sacrifiée par manque de temps, mais plutôt conçue en parallèle du travail de composition pour mieux installer la cohérence du propos ; elle n'est

pas le lieu de décrire ce qui a été écrit ou pourrait être écrit, mais l'occasion de justifier et d'argumenter, de façon organisée, sa démarche artistique et pédagogique.

Il est intéressant de s'appuyer sur le texte de la pièce proposée pour éclairer des intentions d'écriture, comme certains effets de figuralisme ou de couleur instrumentale, et pour justifier du choix d'un style en explicitant les moyens déployés. Certaines copies débutent par une note d'intention prometteuse, évoquant des procédés qui ne sont en réalité nulle part mis en œuvre dans l'arrangement ou en tout cas pas de façon solide ni crédible. Il apparaît que, plus le candidat est fragile techniquement, plus il a tendance à fournir cette partie explicative qui, hélas, ne peut sauver la réalisation.

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.

- Roses of Picardy -

Ballad

Lyrics by Fred Weatherly
Music by Haydn Wood

Dm7 G7 Dm7/G C6 Dm7 G7

Ro-ses are shi-ning in Pi-car-dy, in the hush of the sil-ver

In Pi-car-dy, in the sil-ver

C E A7 Dm7

dear, Ro-ses are flow-ning in Pi-car-dy, but there's

dear, silver dear - In Pi-car-

Handwritten musical score for the first system, measures 7-9. The treble staff contains the melody with lyrics: "me- ver a rose like you! And the ro- ses will die in the". The bass staff contains the bass line with lyrics: "-dy, Ne- ver rose like- you! And the ro- ses will". Chords are written above the treble staff: D7, D7⁹, Dm7, G7, Dm7, G7, Dm7/G. Fingerings and accents are indicated with numbers 3, 4, and 3, and a '3' with a slur.

Handwritten musical score for the second system, measures 10-12. The treble staff contains the melody with lyrics: "sum-mer-time, and our roads may be far- a - part But there's". The bass staff contains the bass line with lyrics: "die In sum-mer- time, our roads may be far - a - part". Chords are written above the treble staff: C6, Dm7, G7, E7, D7/#, Gm6, E7/G#. Fingerings and accents are indicated with numbers 3, 3, and 3, and a '3' with a slur.

13 A7 A7/E A7 D7⁹ D7 Dm7 3 G7⁹

one rose that dies not in Pi-car-dy! 'tis the rose that I keep in my

One rose dies not In Pi-car-dy, keep

16 C6 A^b/C C

heart!

in my heart!

in my heart!

Éléments statistiques

	Agrégation interne 138 candidats notés et non éliminés	CAER 15 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	15,5	13,75
Note la plus basse /20	2,25	3
Moyenne générale /20	7,91	6,72
Moyenne des admissibles /20	10,54	9
	34 admissibles	5 admissibles

Troisième épreuve d'admissibilité : épreuve de commentaire

Rappel du texte réglementaire

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, identifié 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.

Sujet proposé au concours pour la session 2019

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 ci-dessous (non reproduit ici : 6 diffusions des extraits enchaînés).

Durée totale de la partie d'épreuve : 2h

Identification des extraits (non donnée par le sujet) :

Premier extrait : J.S. Bach, *Cantate 51*, premier air

Deuxième extrait : Jean-Claude Risset, *Passages I* pour flûte et bande magnétique

Troisième extrait : Josquin des Prés, *Misse Pange Lingua*, Benedictus

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

- Gustav Mahler, *Symphonie n°4*, 2^e mouvement (extrait). Radio Philharmonic Orchestra, dir. Bernard Haitink, 2014.

Vous rédigerez un commentaire de cette œuvre, diffusée à plusieurs reprises selon le plan ci-dessous (non reproduit ici : 5 diffusions du fragment) 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.

Durée totale de la partie d'épreuve : 1h30

Extrait du rapport 2018 :

Cette nouvelle maquette de l'épreuve de commentaire s'adosse fortement à l'enseignement musical au lycée tout en cherchant à vérifier la culture et les compétences analytiques des candidats.

La première partie de l'épreuve (commentaire comparé) relève du métier d'enseignant en lycée. Les épreuves de musique (option facultative ou de spécialité) du baccalauréat² en témoignent, bien que sous des formes différentes. Dans le cadre de ce concours, le fait que les deux œuvres proposées ne

² L'épreuve de musique facultative consiste, entre autres, à comparer oralement deux œuvres : l'une est au programme, l'autre est inconnue. L'idée est de partir du connu pour aller vers l'inconnu, tout en construisant un discours comparatif cohérent. L'épreuve de musique spécialité quant à elle, fait aussi appel à une comparaison mais c'est à l'écrit, toujours en faisant se rapprocher deux œuvres, l'une connue et l'autre inconnue, mais en indiquant une ou plusieurs pistes de réflexion parmi les quatre thématiques (« grandes questions ») de terminale.

soient pas identifiées exige des candidats des connaissances très vastes dans des domaines aussi variés que la musique dite classique, la musique contemporaine, la musique baroque, le jazz, les musiques dites « du monde » et bien d'autres encore.

La seconde partie de l'épreuve met davantage en jeu les compétences pédagogiques du professeur. Il s'agit, à partir d'un support donné, identifié (qu'il faudra bien sûr analyser de manière la plus complète possible), d'expliciter le processus pédagogique qui mène des objectifs de formation aux situations pédagogiques et à l'évaluation.

C'est la deuxième année que l'épreuve de commentaire d'écoute est proposée dans sa nouvelle maquette et cette dernière commence à être mieux connue des candidats. Les propos ci-dessous se veulent ainsi un complément aux conseils donnés dans le rapport de jury de la session 2018. L'épreuve de commentaire est exigeante, puisqu'elle demande au candidat de s'appuyer sur des méthodes d'analyse auditive et d'analyse comparée faisant appel à la fois à de larges connaissances personnelles, un solide savoir-faire technique, mais aussi une capacité à mettre en lien, à synthétiser et à organiser sa pensée.

Commentaire comparé

En préambule, il est important de bien distinguer les deux parties de l'épreuve. La première partie consiste en un commentaire comparé, tandis que la seconde repose sur un commentaire d'écoute assorti de propositions pédagogiques. L'évocation plus ou moins développée de pistes pédagogiques ou de l'enseignement en lycée dans la première partie est donc hors sujet et plusieurs copies ont pâti à ce niveau d'une méconnaissance de l'épreuve.

La technique de commentaire comparé n'est pas suffisamment maîtrisée dans un grand nombre de copies : chaque point ou argument abordé pour un extrait devrait automatiquement l'être au moins pour l'un des deux autres extraits. Proposer trois commentaires d'écoute juxtaposés ne correspond pas à ce qui est demandé. Autrement dit, toute analyse successive et linéaire des extraits, compris de manière indépendante, est à proscrire. Il semble indispensable de rappeler qu'à ce niveau de concours, un plan-type de dissertation doit conduire le raisonnement. Une introduction avec un énoncé de la problématique retenue par le candidat et une annonce explicite du plan doit ensuite laisser place à des parties rédigées. Une conclusion reprend enfin les diverses idées évoquées. Cette structure de base est enrichie autant que possible par l'ajout de différents relevés musicaux sur portée, ainsi que de plusieurs schémas formels auxquels le candidat fait référence dans son développement. On ne peut se satisfaire d'un texte avec des parties numérotées sans aucun lien ou sans un propos sous-jacent entre elles. Le commentaire comparé implique bel et bien l'idée d'une analyse entre deux ou trois œuvres à travers un prisme précis. Le va-et-vient est alors de rigueur, afin de mettre distinctement en évidence ce qui rapproche ou différencie les extraits présentés. Il est important de veiller à la qualité, à la précision et au soin apportés à la réalisation des exemples musicaux : l'indication d'une formation instrumentale ou vocale, d'une clé, d'un tempo, d'un chiffrage de mesure, d'une tonalité ou d'un mode n'est pas optionnelle. À défaut de la notation des hauteurs, un relevé rythmique peut aussi être pertinent. La présentation d'un schéma formel par paramètres (parties et sections de la forme, tempo, chiffrage de mesure, parcours tonal, nuances, écriture instrumentale et/ou vocale, etc.) ou d'un autre type de représentation graphique, certes moins développée que dans le cadre de l'analyse d'une partition, permet au candidat de démontrer en quelques lignes l'étendue de ses compétences techniques et de synthétiser efficacement le déroulement linéaire d'une pièce musicale, ce qui lui évite la tentation de procéder à une analyse linéaire redondante et hors sujet de l'extrait au sein de son commentaire.

Une des difficultés de l'épreuve de cette session tenait dans le plus grand nombre d'extraits à analyser : trois lors de la session 2019 contre deux lors la session 2018. Il est bien difficile de comparer trois extraits qui sont différents à maints égards, et qui ne peuvent être comparés systématiquement tous les trois. Bien des candidats se sont évertués à le faire, donnant lieu à des tentatives stériles de rapprochement. Il aurait été nettement plus judicieux, dans un grand nombre de cas, de s'en tenir à des comparaisons entre deux extraits, et de ne le faire entre les trois que lorsque le rapprochement était approprié. À titre d'exemple, plusieurs copies ont proposé une analyse comparée des trois œuvres autour de l'idée de musique religieuse, ce qui est pertinent pour les œuvres de Josquin et de Bach, mais beaucoup moins pour celle de Risset.

Les trois extraits sonores s'articulent autour du dialogue, ce qui constitue une problématique commune possible. Le premier extrait (Bach) propose un air concertant pour trompette et soprano, plus précisément la première section d'une *aria da capo*, avec en prime tout ce que l'esthétique du baroque tardif peut défendre. Ainsi, le candidat peut croiser le dialogue (entre voix et trompette, voix et orchestre, trompette et orchestre) avec les questions d'expression des passions, de défense de la musique instrumentale, de figuralisme, de hiérarchie, de virtuosité, de contrepoint et de construction.

Le deuxième extrait (Risset) pour flûte et bande enregistrée questionne le dialogue qui peut s'installer entre un instrumentiste et une musique électronique. Il traduit la volonté du compositeur de mettre en lien deux mondes sonores intrinsèquement très différents l'un de l'autre dans une pièce pensée comme musique de chambre plutôt que comme concerto. Par ailleurs, le dialogue touche le flûtiste lui-même, puisque l'instrumentiste alterne entre flûte traversière et piccolo. Le troisième extrait (Josquin) unit deux voix qui, bien que d'égale importance, mettent en scène de nombreux jeux de contrepoint et donc de « conversation », dont plusieurs canons, au sein d'un plan « tonal » solide et architecturé. Le compositeur assure un équilibre entre contrepoint et lisibilité du texte, rhétorique et expression.

Les candidats doivent également veiller à l'appellation des extraits. En effet, la dénomination « premier », « deuxième », « troisième » extrait a parfois donné lieu à des confusions quand les candidats les ont ainsi renommés, sans le spécifier, en fonction de leur placement dans une chronologie historique (Josquin, Bach, Risset) et non dans l'ordre d'écoute qui leur était proposé (Bach, Risset, Josquin). La pièce la plus ancienne, celle de Josquin, correspondait par exemple au troisième extrait entendu et non au premier.

La non-reconnaissance de la langue allemande, parfois confondue avec l'italien, a été la source de quelques erreurs de localisation géographique dans le premier extrait (Bach). Le timbre de la trompette et la voix de soprano n'ont pas toujours été identifiés. Lorsque la période baroque a été reconnue et que le candidat a effectué de bons relevés musicaux en *si* majeur, il semble légitime de se poser la question du diapason. Le dernier extrait (Josquin) est de loin celui qui a posé le plus de difficultés aux candidats avec de très nombreuses confusions entre la Renaissance et les différentes périodes du Moyen Âge. Cette pièce du début du XVI^e siècle a été datée par une bonne moitié des candidats au XI^e, XII^e, XIII^e ou XIV^e siècle. L'emploi du latin et de paroles extraites de l'ordinaire de la messe n'a pas été identifié dans certaines copies. D'autre part, la culture musicale doit permettre de ne pas parler de plain-chant ou de chant grégorien, quand on entend une polyphonie à deux voix. Les futurs candidats sont ainsi vivement encouragés à parfaire leur connaissance de la grande variété de périodes, de genres, de formes et de styles propres à la musique ancienne au cours de leur préparation.

De manière générale, il faut éviter l'écueil de ne pas se baser d'abord et avant tout sur sa perception : dans le premier extrait, on peut avancer l'idée d'une basse continue au vu de la période historique identifiée, mais la décrire en évoquant un clavecin semble hasardeux car on ne l'entend pas (à moins que les conditions de diffusion en salle d'épreuve aient permis cette perception, ce qui est douteux). Identifier une voix dans le second extrait est difficilement concevable, sauf à vouloir absolument trouver un point commun entre les trois extraits. À l'inverse, les propos développant tous les aspects de la création et de la perception du son sont particulièrement bienvenus : création du son par le compositeur ou la compositrice, par les interprètes, par les preneurs de son, interrogations sur les lieux d'exécution des œuvres. Pour arriver à la production finale du son, il y a bien une chaîne complète de création et elle peut, voire doit être prise en compte. Ici, la virtuosité vocale du premier extrait, le travail d'individualisation du son de la flûte dans le deuxième extrait, le travail sur les harmoniques produites par les chanteurs dans le troisième extrait pouvaient être évoqués.

Des musiciens se doivent de connaître le vocabulaire qui leur est spécifique et l'orthographe associée. Certains termes musicaux et noms de compositeurs sont écrits de manière erronée ou fantaisiste : « flûte traversaire », « résonence », « électroaccoustique », « *flaterzang* » (*Flatterzunge*), « ondes marteneaux », « Shubert », « Malher », outre quelques erreurs franches de vocabulaire, telles que « agologie » pour « agogique ». La précision lexicale est elle aussi primordiale. On ne peut parler d'un mélisme quand il s'agit d'une gamme ou d'un arpegge, parler de flûte sans préciser traversière, parler de voix de femme aiguë sans préciser soprano, parler de fugue quand il y a juste des entrées en imitation, de chant responsorial quand il n'y a pas de chœur, etc. Les expressions emphatiques sont source de confusions. Que comprendre de la « théâtralité bruistique du XX^e siècle », « d'imitations timbriques » ou autres « possibilités timbriques » ? La comparaison est d'autant plus pertinente que le vocabulaire est adapté à la période décrite, ce qui donne des indications précises au correcteur quant aux connaissances générales du candidat. Les remarques personnelles sont également maladroites quand elles amènent à juger la valeur d'un morceau ou quand elles prêtent à leur compositeur des intentions tout à fait hasardeuses.

Commentaire d'un fragment d'œuvre identifié, à orientation pédagogique

Le fragment d'œuvre identifié proposait un mélange d'éléments traditionnels et novateurs. Parmi les éléments traditionnels figurent le parcours tonal (*ut* majeur, *ut* mineur, *fa* majeur), le scherzo avec trio et l'utilisation de quelques harmoniques. Les éléments novateurs sont notamment l'utilisation d'un violon solo dont l'accord sonne « grinçant », des accents grotesques et parodiques, la place du scherzo en deuxième mouvement de symphonie, le petit nombre d'éléments mélodiques longs ainsi que la concentration et la multiplicité des motifs. Mahler a effectué un important travail sur les timbres

instrumentaux : outre le violon accordé un ton plus haut et l'utilisation de sourdines, il n'y a pas à proprement parler de travail sur la masse orchestrale, mais davantage sur les timbres de chaque instrument, avec une grande importance accordée aux cordes et aux vents.

Certains candidats ont profité de l'identification de l'œuvre pour évoquer fort à propos, de manière plus ou moins détaillée, le contexte de la vie musicale et culturelle à Vienne à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ce qui leur a permis de mettre en valeur leur culture générale tout en étayant certaines de leurs pistes pédagogiques.

Rappelons quelques conseils basiques. Faire l'économie d'un véritable commentaire d'écoute du fragment d'œuvre identifié et se contenter d'une brève évocation non argumentée de ce qui a été perçu constitue un travail superficiel dans la seconde partie de l'épreuve. Par ailleurs, cela ne permet pas de développer des propositions pédagogiques étayées par des exemples réellement issus de l'extrait proposé. Comme dans la première partie, il est toujours apprécié de retrouver une étude qui s'appuie sur une problématique et un plan. Trop peu de copies présentent un questionnement, se contentant d'une succession d'analyses harmoniques, mélodiques et structurelles, sans véritable cheminement de pensée. Cette partie de l'épreuve est trop souvent sommaire et incomplète, alors qu'elle demande autant d'esprit d'analyse que la précédente. Les relevés doivent être, comme dans la première partie de l'épreuve, de véritables outils musicaux qui permettent d'appuyer une idée, une analyse. À cet égard, il ne faut pas hésiter ici aussi à préciser l'instrument, la nuance, le tempo et la tonalité sur la partition.

Quelques copies se sont risquées en un plan dans lequel chaque partie menait à une analyse conduisant à une proposition pédagogique. Si l'exercice est périlleux, il a pu être bien mené parfois, dans la mesure où les propositions pédagogiques étaient pertinentes et toujours reliées au programme bien défini. De même, quitte à développer une problématique dans les propositions pédagogiques, autant l'évoquer dans le commentaire précédent. En effet, la plupart des copies ont observé ici un plan en deux parties : une première partie analytique suivie d'une seconde partie pédagogique. Cette dernière ne consiste certainement pas en un catalogue d'activités laconique, comme on le trouve trop souvent. Il faut tout d'abord bien indiquer les niveaux de classe concernés, car si les objectifs de formation sont souvent cités, il manque quelques précisions importantes sur les niveaux. Un effort concernant la diversité des activités pédagogiques a été remarqué cette année et cela est intéressant. Cependant, il ne faut pas hésiter à aller plus loin en décrivant un peu plus précisément la conduite du projet avec les élèves, afin d'en affirmer la pertinence par rapport aux extraits de référence ou par rapport à la progression de la classe dans un projet. Il est recommandé aux candidats de ne pas donner un trop grand nombre d'exercices pédagogiques différents : il faut être capable de développer précisément les démarches et modes opératoires, tout en restant clair et concis.

Eléments statistiques

	Agrégation interne 1 candidats notés et non éliminés	CAER candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	16,25	13
Note la plus basse /20	2,25	3,75
Moyenne générale /20	7,24	7,80
Moyenne des admissibles /20	10,18	9,55
	34 admissibles	5 admissibles

Bilan statistique de l'admissibilité

➤ Concours public

Bilan de l'admissibilité

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 1700B MUSIQUE

Nombre de candidats inscrits : 213
Nombre de candidats non éliminés : 138 Soit : 64.79 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 34 Soit : 24.64 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0069.65 (soit une moyenne de : 07.74 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0098.18 (soit une moyenne de : 10.91 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 14

Barre d'admissibilité : 0086.25 (soit un total de : 09.58 / 20)

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 9)

➤ **Concours privé**

Bilan de l'admissibilité

Concours EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 1700B MUSIQUE

Nombre de candidats inscrits : 34
Nombre de candidats non éliminés : 15 Soit : 44.12 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 5 Soit : 33.33 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés : 0069.50 *(soit une moyenne de : 07.72 / 20)*

Moyenne des candidats admissibles : 0091.95 *(soit une moyenne de : 10.22 / 20)*

Rappel

Nombre de postes : 2

Barre d'admissibilité : 0075.75 *(soit un total de : 08.42 / 20)*

(Total des coefficients des épreuves d'admissibilité : 9)

Admission

Première épreuve d'admission : leçon devant un jury

Rappel du texte réglementaire

1° Leçon.

L'épreuve comporte un exposé suivi d'un entretien avec le jury.

L'exposé comporte deux parties. La première repose sur l'analyse et la mise en relation de plusieurs documents identifiés et de natures diverses présentés par le sujet. La seconde identifie les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Le candidat est engagé à mobiliser largement ses connaissances sur la musique et les autres arts pour enrichir de références complémentaires chacune des parties de son exposé. Le nombre total de documents ne peut être supérieur à cinq dont au moins une œuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia. Pendant la préparation, le candidat dispose d'un clavier et du matériel nécessaire à l'exploitation des documents proposés. Durant l'épreuve, le candidat dispose d'un appareil de diffusion audio, d'un piano et du même matériel que durant la préparation.

Durée de la préparation : six heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes (première partie de l'exposé : vingt minutes au moins ; seconde partie de l'exposé : dix minutes au plus ; entretien : vingt minutes). Coefficient 5.

La leçon suppose de mobiliser des connaissances et des compétences diverses. Elle requiert à la fois l'analyse minutieuse des documents proposés, l'élaboration d'une problématique pertinente, une argumentation solide et bien menée, étayée par des connaissances spécifiques, mais aussi une capacité à s'exprimer avec aisance et clarté, la bonne gestion du temps imparti, la maîtrise des outils informatiques, et une sensibilité musicale et artistique. C'est donc une épreuve particulièrement exigeante, dont il ne faut négliger aucun aspect.

Le rapport suivant se propose de rappeler les attentes du jury et de donner quelques clés méthodologiques. Nous invitons également les candidats à relire les rapports des sessions antérieures, qui mettent souvent en exergue des éléments similaires, tout particulièrement le rapport de la session 2018 qui inaugurerait un certain nombre de nouveautés dans la maquette du concours.

De la mise en loge à l'exposé

Analyser

On ne saurait trop insister sur le fait que la réussite de l'épreuve dépend essentiellement de la capacité des candidats à mettre à profit les six heures de préparation qui leur sont accordées. Il est ainsi crucial, dans un premier temps, d'effectuer une analyse approfondie des documents. Il ne faut donc pas se contenter d'observations superficielles, mais bien, par le biais d'un vocabulaire et d'une méthodologie appropriés, de cerner les enjeux et les singularités des œuvres. Cela implique de réfléchir aux procédés d'écriture employés, au langage et au style, aux effets produits, à la forme, à la fonction, au genre, ou encore aux questions esthétiques sous-jacentes. Des connaissances théoriques et historiques sont donc indispensables. À titre d'exemple, parler de langage tonal dans une messe de Josquin, de barre de mesure dans la transcription d'une chanson de troubadour ou encore d'une « forme-concerto », ne peut que nuire à la qualité de l'exposé : ces erreurs non seulement mettent en exergue des lacunes importantes, mais elles induisent des perspectives et des biais inadaptés. Elles affectent donc profondément la qualité de l'exposé. En outre, le travail d'écoute est primordial. Il permet de mettre en exergue, dans l'enregistrement, des éléments pouvant alimenter une problématique donnée ; de relever précisément une phrase que l'on pourra ensuite jouer ou chanter et exploiter dans le cadre de l'exposé ; de décrire avec rigueur des procédés d'orchestration, d'écriture, des particularités rythmiques, harmoniques, mélodiques, structurelles, etc. Il évite surtout de passer à côté de données formelles et expressives évidentes, et de se cantonner à de vagues allusions : déceler une « variation mélodique » ne

suffit pas. Encore faut-il la caractériser et expliquer en quoi elle consiste. De même, il est difficile de tirer profit d'une partition lorsqu'elle n'est pas entendue intérieurement.

L'étude des documents non musicaux ne doit pas non plus être négligée. Certains documents ont pu décontenancer quelques candidats, et ont été quasiment évincés. Les textes, cette année, semblent avoir été singulièrement déstabilisants. À titre d'exemple, un texte de Tristan Tzara intitulé « Note 6 sur l'art nègre » induisait que l'on s'interroge sur la disparité entre le titre – annonçant un article ou un essai – et la teneur poétique du texte. Il n'était donc pas judicieux d'en proposer une traduction littérale, ni a *contrario* d'en souligner l'hermétisme sans tenter d'en cerner les saillances stylistiques ou la portée symbolique.

Construire son exposé

Au fil de cette analyse préalable doivent nécessairement se tisser des liens entre les documents : ils suscitent des interrogations analogues, présentent des similitudes, ou au contraire des éléments contradictoires. C'est de cette comparaison qu'émerge une problématique, de même que les arguments présentés et développés dans l'exposé, faute de quoi la problématique paraîtra artificiellement plaquée et donnera lieu à une argumentation sans véritable unité, voire à des contresens. La leçon doit donc rendre compte de la singularité des documents, mais elle doit aussi démontrer la capacité des candidats à les intégrer à une réflexion cohérente. Il s'agit donc d'opérer des choix : l'enjeu n'est pas de tout dire, mais de sélectionner ce qui étaye un propos. N'oubliez pas, en outre, que chaque sujet induit souvent des perspectives multiples, plus ou moins fructueuses selon les cas : il ne faut pas avoir peur d'interroger les documents selon des points de vue variés. Le candidat peut donc parfaitement les considérer sous un angle que le jury n'avait pas envisagé. Il faut en revanche hiérarchiser axes et questionnements, de façon à ce que la leçon ne se résume pas à un patchwork d'idées hétéroclites.

Un mot sur la formulation de la problématique et du plan, qui – rappelons-le – doivent être clairement compris par le jury. À cet égard, il faut éviter les problématiques longues qui sont parfois très obscures, et veiller à définir correctement les termes employés : des mots comme « variation », « répétition », « virtuosité », ne peuvent être énoncés tout au long de l'exposé sans qu'en soit proposée à un moment, en quelques mots, une définition claire et historiquement située. De la même façon, il est franchement étrange que des termes apparaissant dans la problématique disparaissent ensuite totalement du propos, ce qui laisse penser à une forme de divorce entre le problème posé en exergue et les éléments sollicités pour l'élucider.

Enfin, une fois déterminés la problématique et les axes de l'exposé, vient la conception du contenu même de la leçon. Si tous les éléments présentés précédemment ont été correctement réalisés, cette étape ne devrait pas poser de problèmes. Tout a déjà été fait : il suffit de distribuer les différents arguments et exemples tirés de l'analyse au sein de chaque section, en veillant surtout à ne pas s'en tenir à une simple description, paraphrase, ou illustration – l'analyse est toujours le support d'une argumentation. En revanche, certains candidats s'évertuent à évoquer systématiquement l'ensemble des documents dans toutes les parties, parfois dans un ordre immuable. Or, il peut être tout à fait à propos d'en sélectionner quelques-uns seulement pour étayer tel ou tel aspect, ou encore de varier les configurations (deux à deux, trois contre un, etc.). L'exposé sera moins monotone, et il mettra en évidence une plus grande finesse analytique et réflexive (à contrario, il est attendu des candidats qu'ils traitent tous les documents proposés par le sujet ; la mise à l'écart, volontaire ou non, de l'un d'entre eux n'est pas envisageable). Par ailleurs – et pour les mêmes raisons – il est judicieux d'adopter des échelles, des focales et des points de vue différents : passer de la microstructure à la macrostructure, du détail à la globalité, s'avère particulièrement efficace. De la même façon, tenter de lier des données objectives (les couleurs dominantes d'un tableau, un accord particulier, une syntaxe singulière...) à un effet sensible (que l'on peut présenter comme un ressenti « subjectif » ou bien historiciser en le liant à une histoire de la réception) sera très apprécié du jury, qui évaluera ainsi la capacité des candidats à lier intimement leur sensibilité musicale et artistique à de véritables compétences réflexives et critiques.

Enfin, l'exploitation des éléments tirés de l'analyse doit être l'occasion de mettre en résonance les composantes identifiées avec des références personnelles. Il est donc recommandé d'enrichir la première partie de l'exposé en citant des exemples précis d'œuvres musicales ou artistiques, et en les intégrant aux questionnements choisis. Si l'exploitation des œuvres inscrites au programme limitatif du baccalauréat en enseignement de série L ou en option facultative des dernières années comme de cette session est une idée intéressante, il faut que la culture musicale de chaque candidat dépasse ces

références. Il en va de même des pièces phares et « tubes » explorés au collège. On attend du candidat une culture générale partagée, mais aussi personnelle, individuelle, avec ses originalités et ses domaines de prédilection. Cependant, il ne faut pas se mettre en difficulté en citant des pièces que l'on n'est pas certain de bien connaître : il faut être stratégique ! En outre, le recours à d'autres domaines (cinéma, arts visuels...) mérite d'être plus fréquent, comme les lectures scientifiques personnelles (articles ou ouvrages musicologiques).

La deuxième partie de l'exposé

Il est indispensable de ne pas négliger cette partie et d'y consacrer suffisamment de temps ; il est en effet difficile d'exposer en seulement deux minutes des pistes pédagogiques convaincantes. Les candidats doivent donc s'interroger dès le début de l'analyse sur la manière dont ils pourraient traiter les documents devant une classe de lycée, mais aussi définir les objectifs visés, les compétences à acquérir, les méthodes employées, les activités précises envisagées, voire le nombre de séances et les évaluations prévues. Par ailleurs, de nombreux exposés mentionnent la place de la création dans la partie pédagogique mais il convient de clarifier le sens général qui est visé (contenus, attendus, formes). Il est indispensable que tous ces éléments soient clairement identifiés et nommés.

Il y a donc quelques écueils à éviter, comme le catalogue d'activités trop général de type « Les élèves vont faire une recherche au CDI », ou « On chantera le thème ». De même, certains candidats ont pu nous présenter un projet pédagogique complètement déconnecté du sujet de la leçon, ce qui laisse entrevoir une activité sans doute préparée en amont puis présentée telle quelle au moment de l'épreuve. Enfin, en aucun cas le jury ne peut se satisfaire d'un rappel des textes du programme³ : il attend que soient développées des mises en situation concrètes.

Un mot sur les aspects pratiques et technologiques

Pour éviter tout effet de panique lors du passage à l'oral, les candidats doivent penser à préparer leurs documents, numéroter leurs pages, vérifier le fonctionnement des liens dans le diaporama le cas échéant. Les diaporamas ne sont d'ailleurs pas une finalité en soi, ils sont un support pour fluidifier un propos oral et aider le jury à se repérer dans la progression proposée. Il doit ainsi exposer la problématique (en laissant au jury le temps de la noter), le plan et les éléments saillants de l'exposé, quelques éléments d'analyse si nécessaire, mais il ne faut pas y consacrer trop de temps, au détriment de l'analyse et de la construction de l'exposé.

Rappelons que chaque candidat, en arrivant dans la salle de passage, dispose d'un temps d'installation qui n'est pas décompté. Il faut impérativement vérifier le volume sonore, les liens, etc.,... mais il ne faut pas non plus traîner inconsidérément. Entre la précipitation et la nonchalance, il existe un entredeux approprié !

Le passage à l'oral

La leçon est certes une épreuve rhétorique, technique et pratique complexe, mais elle mobilise également des compétences communicationnelles : là encore, les candidats qui ont obtenu les meilleurs notes – à niveau égal – sont ceux qui ont su rendre leur exposé vivant (par leur intonation, leur débit vocal, leur empathie visuelle, leur aisance corporelle, la variété des exemples joués et chantés, la façon dont ils se sont appropriés l'espace...) et créer ainsi une forme de connivence avec les membres du jury. Il ne faut donc pas sous-estimer l'impact de la communication non-verbale. Par ailleurs, le jury prend des notes tout au long de l'oral : il est donc recommandé de ne pas parler trop vite, le jury risquant de ne pas tout entendre.

En outre, si le travail en loge a été effectué avec efficacité, le passage à l'oral ne devrait pas présenter de trop grandes difficultés. Rappelons malgré tout quelques erreurs ou maladroites récurrentes, dans l'ordre chronologique de l'exposé, sans répéter ce qui a été déjà mentionné plus haut (problématique, plan, etc.).

³ Les caractéristiques des nouveaux enseignements de spécialité et optionnel sont présentées dans le préambule de ce rapport. Nous invitons les candidats à s'y référer.

L'introduction

Dans l'introduction de l'exposé, la grande majorité des candidats se contente d'énoncer les données du sujet (titre des œuvres, dates, etc.) – données que le jury connaît parfaitement. Nous conseillons vivement de contextualiser les documents dès la première présentation du corpus, en effectuant par exemple des remarques sur l'époque et le genre auxquels chaque document se rattache.

Les exemples musicaux : chant et piano

Au cours de l'exposé, le recours au piano ou à la voix, voire – mieux encore – aux deux, est obligatoire (le candidat dispose d'un clavier dans la salle ; il ne peut en aucun cas recourir à l'emploi d'un autre instrument). Le candidat doit montrer qu'il est capable d'illustrer et d'étayer son propos par des exemples précis qu'il faut choisir avec soin et réellement interpréter. Une précision solfégique est indispensable (inutile de préciser que des erreurs d'intonations, de rythme ou de phrasé sont difficilement pardonnables : dans quelques rares cas, le jury a même eu du mal à reconnaître l'extrait proposé), mais elle ne suffit pas. Aucun exemple ne peut être probant s'il ne témoigne pas d'une réelle sensibilité musicale. Il n'est donc pas judicieux – sauf si l'on est un chanteur averti – de s'essayer à chanter une vocalise particulièrement difficile. En outre, il ne faut pas hésiter à transposer certains passages, supprimer quelques éléments trop difficiles à jouer (à condition d'en expliciter les raisons), sans pour autant dénaturer la musique. C'est précisément ce que font les enseignants devant une classe de lycéens.

Rappelons également, à l'inverse, que ces exemples ne peuvent se substituer à l'argument : le jury a parfois eu le sentiment que certains candidats manifestement pianistes ou chanteurs concevaient l'interprétation pianistique ou vocale comme une fin en soi. Il est essentiel de commenter ce que l'on joue ou chante (en amont ou en aval), et que l'exemple s'insère naturellement dans la réflexion, que ce soit dans la première ou la seconde partie de l'exposé.

La conclusion

Cela va sans dire : la conclusion n'a pas pour fonction de répondre de façon manichéenne à la problématique, mais doit rendre compte d'un cheminement réflexif et mettre en exergue tous les aspects du problème.

L'entretien

Il faut préparer aussi l'entretien : beaucoup trop de candidats s'écroulent dans cette partie de l'épreuve, qui pourtant est menée avec bienveillance. Elle n'a en aucun cas pour visée de mettre en défaut le candidat. Il s'agit généralement de lui offrir l'occasion de préciser ou d'approfondir certains points de son exposé (vocabulaire, références, éléments d'analyse, problématique, pistes pédagogiques, etc.), ou de le nourrir de manière plus large en faisant appel à d'autres références culturelles. Nombre de questions sont ainsi très ouvertes, et n'induisent pas une réponse unique. Il faut donc chercher à répondre de manière approfondie, en puisant dans ses connaissances ou son expérience d'enseignant, sans craindre de ne pas dire ce qui est attendu ; il n'y a pas de « bonne » ou de « mauvaise » réponse à ce type de question, il s'agit simplement d'évaluer la culture du candidat et sa capacité à développer sa réflexion sur tel ou tel sujet. Il ne faut dès lors pas hésiter, dans ce moment d'échange, à faire preuve de culture au sens large. Rattacher le sujet de la leçon à un concert, une exposition, une lecture... témoigne sans ambiguïté de la capacité à penser la musique dans son environnement culturel. Par ailleurs, il est possible qu'un candidat ne sache pas du tout répondre à une question précise et pointue ; cela peut arriver à tout un chacun et le jury est parfaitement conscient que nul n'est omniscient. Il est alors tout à fait possible d'admettre son ignorance (pour autant qu'elle soit acceptable ; il est évident que certains éléments doivent être connus), mais il faut aussi prouver que l'on peut faire preuve d'agilité et de réactivité en orientant la réponse dans une direction plus propice. En revanche, il s'avère difficile, dans l'entretien, de masquer d'importantes lacunes qui ne devraient pas exister au niveau de l'agrégation. Il est par exemple légitime de penser que les candidats connaissent le *dies irae* ou les éléments constitutifs de l'ordinaire de la messe. Il est donc très vivement conseillé, pour se préparer à cette épreuve, de relire des ouvrages généraux d'histoire de la musique. Le rapport de la session 2018 présentait une bibliographie indicative à laquelle les candidats peuvent se référer.

Enfin, si l'agrégation reste un concours de haut niveau, l'interne est particulière dans la mesure où elle s'adresse à des enseignants en activité. Dans la partie pédagogique notamment, cette situation particulière doit amener le candidat à faire preuve d'une forme d'honnêteté intellectuelle qui ne peut que lui être favorable. Ainsi, il est certes très vivement conseillé d'assister à des cours de lycée, afin d'en appréhender véritablement la nature, les enjeux et les objectifs et de saisir ce qui les différencie des cours destinés à des collégiens. Mais un candidat enseignant en collège et qui n'aurait pu le faire devrait aussi pouvoir évoquer ce point sans faux-semblant. Dans ce cas-là, il est indispensable de pallier ce manque par une connaissance solide des méthodes, des contenus et des visées de l'enseignement de la musique en classes de 2^{nde}, 1^{re} ou terminale.

Quelques conseils pour préparer la prochaine session...

- Exercez-vous à l'analyse d'œuvres musicales d'époques et de styles variés : repérage des formes, analyse des différents paramètres et de leurs effets sensibles, du rapport texte/musique, des singularités stylistiques, etc.
- Travaillez votre oreille : effectuez des relevés thématiques, et commentez-les. Vous pouvez d'ailleurs puiser dans les annales de l'épreuve de commentaire d'écoute, ou dans celles de l'épreuve technique de l'agrégation externe. Exercez-vous également à lire des partitions, en vous efforçant de les entendre intérieurement.
- Travaillez la voix et le piano : déchiffrez, transposez, chantez en veillant à la justesse autant qu'à la qualité du phrasé.
- Comblez vos lacunes en histoire de la musique, sans délaisser le Moyen Âge ou la Renaissance.
- Dans la mesure du possible, observez et analysez le déroulement de cours de lycée, dans le cadre de l'enseignement de spécialité et dans celui de l'enseignement optionnel.
- Entraînez-vous : dans l'idéal, travaillez avec d'autres candidats, en jouant alternativement les rôles de jury et de candidat, à partir des sujets des sessions antérieures.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 34 candidats notés et non éliminés	CAER 5 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	16	14
Note la plus basse /20	3	7
Moyenne générale /20	8,62	10,3
Moyenne des admis /20	10,46	12

Exemples de sujets

Sujet 1

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2019

Épreuves d'admission

Leçon devant le jury

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

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

Document 1

Auteur : Joseph Haydn

Titre : *Quatuor à cordes* op. 33 n° 2 (« *La Plaisanterie* »). 4^e mouvement (1782).

Références : Partition. Édition : Dover Publications (1985), p. 179-184.

Document 2

Auteur : Robert Schumann

Titre : « Im wunderschönen Monat Mai », *Dichterliebe* op. 48 n° 1 (1840)

Références : Enregistrement. *Schumann : Dichterliebe. Liederkreis. Myrten*. Baryton : Dietrich Fischer-Dieskau. Piano : Christoph Eschenbach. CD Deutsche Grammophon (1985).

Document complémentaire : texte de Heinrich Heine et traduction

Document 3a

Auteur : Claude Debussy

Titre : *Pour « Pelléas et Mélisande » [esquisse]*

Références : Manuscrit autographe (1895). Dimensions : 40 x 30 cm. Bibliothèque nationale de France, département Musique, MS-20631, p. 3 [Début de l'acte I].

Document 3b

Auteur : Claude Debussy

Titre : *Pelléas et Mélisande [Début de l'acte I]* (date de création : 1902)

Références : Enregistrement. Dir : Pierre Boulez. Orchestre de Covent Garden. Golaud : Donald McIntyre (baryton-basse). CD Sony Music (1970).

Document 4

Auteur : Leonardo da Vinci (1452-1519)

Titre : *L'Adoration des mages* (1480-1482)

Références : Huile sur bois. Dimensions : 243 x 246 cm. Florence, Galerie des Offices.

Sujet 2

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2019

Epreuves d'admission

Leçon devant le jury

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

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

Document 1

Auteur : Wolfgang Amadeus Mozart

Titre : *Douze variations en do majeur pour piano sur « Ah ! vous dirai-je, maman »*, KV 265 (1781)

Références : Partition. *Neue Mozart-Ausgabe*. Vol. IX/26, Bärenreiter-Verlag, 1961, p. 49-57.

Document 2

Auteur : Johannes Brahms

Titre : *Symphonie n° 4*, opus 98. Début du 4^e mouvement (1885)

Références. Enregistrement. *Karajan Symphony Edition*, CD Deutsche Grammophon, 1978. Orchestre Philharmonique de Berlin. Dir. : Herbert von Karajan.

Document 3

Auteur : Count Basie

Titre : *One O'Clock Jump* (1937)

Références : Enregistrement. *One O'clock Jump*, Count Basie et son orchestre. Disque Decca Records 1363, New York, 1937

Document 4

Auteur : Raymond Queneau

Titre : *Exercices de style* [début]

Références : Texte. Édition originale : Paris, Gallimard, 1947.

Document 5

Auteur : Claude Monet

Titre : *Série des cathédrales de Rouen* (1892-1894), 6 des 30 tableaux

Références : Huiles sur toile (100 cm x 65 cm)

1. *Le Portail (Soleil)* (W1322), 1892, collection privée
 2. *La Cathédrale de Rouen. Symphonie en gris et rose* (W1323), 1892-1894, Musée national de Cardiff
 3. *Cathédrale de Rouen, façade ouest, au soleil* (W1324), 1892, National Gallery Art de Washington
 4. *Le Portail* (W1359), 1893, collection privée
 5. *Cathédrale de Rouen, à midi* (W1326), 1892, Musée Pouchkine de Moscou
 6. *La Cathédrale de Rouen. Façade* (W1328), 1892-1893, Pola Museum of Art de Hakone (Japon)
-

CE DOCUMENT N'EST PAS FOURNI DANS LE DOSSIER PAPIER MAIS UNIQUEMENT SUR LA CLE USB, L'IMPRESSION NOIR ET BLANC N'EN OFFRANT PAS UN APERÇU SATISFAISANT.

Sujet 3

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2019

Epreuves d'admission

Leçon devant le jury

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

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

Document 1

Auteur : Franz Schubert (1797-1828)

Titre : *Winterreise*, « Gute Nacht » (1828)

Références : Partition édition Breitkopf 1895, 77 pages, pp. 2-5 (édition originale : 1828)

Complément : Texte du poème Wilhelm Müller et traduction

Document 2

Auteur : Jacques Brel (1929-1978)

Titre : *Vesoul*

Références : Enregistrement studio de 1968 – durée 3'11

Complément : Texte (paroles de la chanson)

Document 3

Auteur : Charles Baudelaire (1821-1867)

Titre : *Les Fleurs du mal*, « L'Invitation au Voyage » (1857)

Références : Paris, Poulet-Malassis et De Broise éditeurs, 1857, 248 pages, p. 115-117

Liste générale des documents proposés par les sujets (classement par auteur)

Document	Auteur	Titre et référence
Autre	Anonyme	<i>Hell Broke Loose, or the Murder of Louis</i> gravure anglaise, 1793 (décapitation de Louis XVI). Musée de la Révolution française, Vizille
Enregistrement	Basie, Count	<i>One O'Clock Jump</i> (1937) Count Basie et son orchestre. Disque Decca Records 1363, New York, 1937.
Autre	Baudelaire, Charles	<i>Les Fleurs du mal</i> , « L'Invitation au Voyage » (1857) Paris, Poulet-Malassis et De Broise éditeurs, 1857, 248 pages, p. 115-117.
Enregistrement	Brahms, Johannes	<i>Symphonie n° 4</i> , opus 98. Début du 4 ^e mouvement (1885) <i>Karajan Symphony Edition</i> , CD Deutsche Grammophon, 1978. Orchestre Philharmonique de Berlin. Dir. : Herbert von Karajan.
Enregistrement	Brel, Jacques	<i>Vesoul</i> , Enregistrement studio de 1968 – durée 3'11. Complément : texte (paroles de la chanson)
Tableau	Caravage (Le)	<i>L'Extase de saint François</i> (1594) Huile sur toile (92,3cm x 27,5cm). Wadsworth Athenaeum Museum of Art.
Partition	Debussy, Claude	<i>Pour « Pelléas et Mélisande » [esquisse]</i> Manuscrit autographe (1895). Dimensions : 40 x 30 cm. Bibliothèque nationale de France, département Musique, MS-20631, p. 3 [Début de l'acte I].
Enregistrement	Debussy, Claude	<i>Pelléas et Mélisande [Début de l'acte I] (date de création : 1902)</i> Dir : Pierre Boulez. Orchestre de Covent Garden. Golaud : Donald McIntyre (baryton-basse). CD Sony Music (1970).
Enregistrement	Ellington, Duke	<i>Echoes of the jungle</i> (1931) Enregistrement. Disque Victor 22743, réédition Duke Ellington Masterpieces 1926-1949, Proper Records, 2001.
Partition	Haydn, Joseph	<i>Quatuor à cordes op. 33 n° 2 (« La Plaisanterie »)</i> . 4 ^e mouvement (1782). Édition : Dover Publications (1985), p. 179-184.
Partition	Josquin des Près	<i>Agnus Dei</i> , extrait de la Messe sur <i>L'homme armé</i> ,

		<i>Sexti toni</i> Partition pp. 1-8, Les Éditions Outre-Remontaises – 2005 – publiée à l'origine en 1502
Autre	Lachapelle, David (1963-)	<i>Last Supper</i> (2003) Série photographique, <i>Jesus is my Homeboy</i> . 2003
Enregistrement	Liszt, Franz	<i>La danse macabre ou Totentanz</i> (1849) direction Kurt Masur, Gewandhausorchester Leipzig, Soliste Michel Béroff, 1980 – durée 3'33
Partition	Moine de Montaudon (seconde moitié XIIe siècle)	<i>Ben m'enoya</i> Références : Ismaël de la Cuesta, <i>La cançons dels trobadours</i> , Tolosa : Institut d'Etudes Occitanes, 1979, p. 474. Partition, texte initial et traduction
Autre	Monet, Claude	<i>Série des cathédrales de Rouen</i> (1892-1894), 6 des 30 tableaux
Autre	Moore, Dudley (1935-2002)	<i>Beethoven's Colonel Bogey</i> Enregistrement vidéo, extrait d'émission de télévision britannique (ca. 1950-60), durée 4'29.
Partition	Mozart, Wolfgang Amadeus	« Et incarnatus est », <i>Messe en ut mineur</i> KV. 427/417a (1782) <i>Neue Mozart-Ausgabe. I/1/Abt. 1/5. Messen. Vol. 5</i> , Bärenreiter-Verlag, 1983, p. 122-131.
Partition	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Douze variations en do majeur pour piano sur « Ah ! vous dirai-je, maman »</i> , KV 265 (1781) <i>Neue Mozart-Ausgabe. Vol. IX/26</i> , Bärenreiter-Verlag, 1961, p. 49-57
Enregistrement	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Pa-Pa-Pa- Papagena</i> extrait Acte II, scène 21 <i>Die Zauberflöte</i> (1791) + texte et traduction. Direction James Levine, Wiener Philharmoniker, durée 2'31.
Tableau	Picasso, Pablo	<i>Les demoiselles d'Avignon</i> (1907) Huile sur toile, 224 x 234 cm, Museum of Modern Art, New York
Autre	Queneau, Raymond	<i>Exercices de style</i> [début] Édition originale : Paris, Gallimard, 1947.
Partition	Rameau, Jean-Philippe	« Les sauvages ». Cinquième suite des <i>Nouvelles suites de pièces de clavecin</i> (1728)
Autre	Rouch, Jean	<i>Initiation à la danse des possédés</i> (1948) Film documentaire (court-métrage). Durée totale : 22 minutes. Extrait : 15min-17min40s.
	Satie, Erik	<i>Messe des pauvres</i> (1895) Partition extraits pp 6-10 – Paris : Rouart, Lerolle et Cie, n.d.[1920].
Partition	Schubert, Franz	<i>Winterreise</i> , « Gute Nacht » (1828) édition Breitkopf 1895, 77 pages, pp. 2-5 (édition originale : 1828) Texte du poème Wilhelm Müller et traduction.

Enregistrement	Schumann, Robert	« Im wunderschönen Monat Mai », <i>Dichterliebe</i> op. 48 n° 1 (1840) Baryton : Dietrich Fischer-Dieskau. Piano : Christoph Eschenbach. CD Deutsche Grammophon (1985). Document complémentaire : texte de Heinrich Heine et traduction.
Autre	Sempé, Jean-Jacques (1932-)	<i>L'ensemble instrumental</i> extrait de l'album <i>Luxe, Calme et volupté</i> , 1987. Bande dessinée, éd. Denoël.
Autre	Soulages, Pierre	Vitraux de l'église abbatiale de St Foy de Conques (1987-1994) Photographie 1 de Patrice Thebault.
Enregistrement	Strauss, Richard	<i>Der Rosenkavalier</i> , extrait de l'acte 2 (1911). Livret de Hugo von Hofmannsthal. Decca (2009). Orchestre philharmonique de Munich, dir. Christian Thielmann. Texte et traduction.
Autre	Tzara, Tristan	« Note 6 sur l'art nègre » <i>Revue S.I.C.</i> , n°21-22, septembre-octobre 1917, non paginé
Tableau	da Vinci, Leonardo	<i>L'Adoration des mages</i> (1480-1482) Huile sur bois. Dimensions : 243 x 246 cm. Florence, Galerie des Offices.
Autre	Weckerlin Jean-Baptiste (1821 – 1910)	<i>La chanson populaire. Préface (p. 2- 4) / p. 165-169</i> Article - Paris : Firmin-Didot, 1886

Seconde épreuve d'admission : direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

2° Direction de chœur.

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

Un texte polyphonique à deux ou trois voix est proposé au candidat. Après une préparation, le candidat dispose de vingt minutes pour le faire interpréter au chœur mis à sa disposition.

Le chœur ne dispose pas de la partition. Aux moments qu'il juge opportun, le candidat veille à accompagner l'interprétation du chœur à l'aide du piano mis à sa disposition ou à l'aide de l'instrument polyphonique qu'il aura apporté.

L'entretien permet au jury d'interroger le candidat sur les aspects techniques, artistiques et pédagogiques du moment précédent.

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

Durée de la préparation : une heure ; durée de l'épreuve : trente minutes (vingt minutes pour la première partie ; dix minutes pour l'entretien). Coefficient 5.

Introduction

Cette session est la deuxième intégrant les nouveautés évoquées dans le précédent rapport. Pour rappel, la mise en loge est d'une heure, les vingt minutes d'apprentissage se font devant le chœur qui bénéficie de la vidéoprojection du texte chanté ainsi que de sa traduction le cas échéant. L'épreuve inclut également un entretien qui permet dans un premier temps, la prise de parole libre des candidats puis un échange avec les quatre membres du jury.

Il est encore à noter cette année qu'une majorité de candidats possède des outils corrects mais ne s'en sert pas au mieux par manque de formation à la direction comme à la voix chantée et de pratique. Les points à améliorer abordés ici reviennent régulièrement et ne seront donc pas développés dans le corps de ce rapport :

- le travail demandé doit avant tout être polyphonique. Dans la mesure du possible, il ne faudrait donc pas laisser un pupitre trop longtemps dans l'inactivité. Il existe différents moyens de faire travailler les choristes même si elles ou ils ne sont pas directement mobilisés en voix chantée.

- les jonctions entre les sections d'apprentissage ne sont pas toujours clairement transmises au chœur ce qui ne facilite pas le filage. Certains candidats n'identifient malheureusement pas cette lacune dans leur travail.

- la consolidation de l'apprentissage fait parfois défaut. Faire répéter le chœur pour assurer la mémorisation pleine et entière d'un passage n'est pas toujours une perte de temps bien au contraire.

Les points positifs :

- la communication avec le chœur est majoritairement de bonne qualité

- le jury est attentif à la ténacité voire la pugnacité des candidats face à des difficultés rencontrées qu'elles soient attendues ou non

- l'entretien permet souvent de revenir de manière constructive sur l'apprentissage

Ce rapport est un ensemble de conseils donnés en fonction des prestations des candidats de la session 2019. Il synthétise donc ce que les différents jurés ont pu observer. Pour autant, les précédents rapports restent d'actualité et fourniront des éléments de préparation précieux. Il faut cependant noter qu'aucun élément à suivre n'est une vérité en soi, chacune et chacun des candidats et des textes proposés étant différents.

Préparation en amont de l'épreuve

La direction de chœur est une discipline plurielle qui nécessite la mise en place et la coordination de plusieurs outils (culture musicale et plus largement artistique, gestique, instrument polyphonique, relationnel, voix chantée etc.). Dans le cadre d'un concours, chacun aura donc à cœur d'améliorer son niveau dans tous les domaines. Il ne faut cependant pas négliger de travailler l'épreuve en tant que telle. En effet, nombre de candidats sont étonnés de son intensité et de la rapidité avec laquelle le temps s'écoule, notamment devant le chœur. C'est la raison pour laquelle, il faut dans la mesure du possible

travailler en amont en conditions réelles (déchiffrage dans le temps imparti, apprentissage de vingt minutes à trois parties même si c'est avec un trio vocal, recul sur sa prestation). Cela permettrait à chacune et chacun d'expérimenter clairement ce que ces conditions peuvent individuellement provoquer afin de pouvoir y remédier avant d'arriver au concours. Dans ce contexte, la vidéo peut être une aide certaine de prise de conscience permettant de poser un regard extérieur sur sa propre pratique (posture corporelle, communication verbale et non-verbale).

L'épreuve

Mise en loge

Un premier temps d'appréhension du texte est nécessaire avant même d'en déchiffrer sa mise en musique. En effet, il est étonnant de voir que certaines personnes ne font pas réellement attention à ce paramètre et passent ainsi à côté du caractère musical à donner qui en découle pourtant. Pour exemple, une berceuse ne devrait évidemment pas devenir une marche. Les accents toniques devraient également être une aide à la mise en place musicale.

Il semble également utile de rappeler que les candidats ne sont en rien obligés de commencer par le début du sujet. Il peut être judicieux voire stratégique de commencer à une mesure de son choix tout en restant dans le cadre indiqué.

L'analyse de la partition est ensuite nécessaire notamment afin de déterminer les passages qui pourront donner lieu à un apprentissage en *tutti* (entrées en imitation, homorythmie...) ce qui permettra éventuellement d'installer rapidement une polyphonie ou plus prosaïquement de gagner du temps.

Le déchiffrage doit ensuite être méticuleux car on relève de trop fréquentes erreurs de transmission du texte musical aux choristes (intervalles, rythmes, phrasés...).

Enfin, il faut d'emblée savoir que ce que l'on a prévu risque fort d'être bousculé par la réalité de la situation d'apprentissage face au chœur. Il faut donc être capable d'être à l'écoute pour pouvoir s'adapter en temps réel.

L'apprentissage devant le chœur

Les mêmes interrogations reviennent souvent, à savoir :

Quel est le niveau du chœur ?

Le chœur d'application est d'un bon niveau, clairement supérieur à celui d'un chœur de collège ou même de lycée. C'est une donnée à prendre en compte car nombre de candidats en sont surpris et n'adaptent pas suffisamment leur discours. Donner des repères de cadences, nommer des notes, des intervalles, des rythmes peut pourtant se révéler une aide réelle face à des choristes tout à fait réceptifs à ce type d'indications surtout dans la mesure où ils n'ont pas la partition. Eviter le contrôle à l'excès est un deuxième conseil dans la mesure où le chœur fait parfois seul plus rapidement ce qui est demandé étape par étape par la ou le chef. Là encore, tout est question d'écoute.

La présentation musicale du texte est-elle une perte de temps ?

Cette présentation est au contraire un moment important qui va permettre de susciter l'envie chez les choristes. C'est permettre à l'épreuve de débiter d'emblée de manière artistique. A ce sujet, si l'on peut comprendre que la voix fasse les frais d'une fébrilité en situation de stress, il faut rappeler que l'exemple vocal reste déterminant et qu'une faiblesse à son endroit ne peut être dissimulée dans une telle épreuve. C'est donc un élément parmi d'autres à travailler.

Faut-il apprendre aux choristes une grande quantité de texte ou privilégier la qualité du travail musical ?

Deux points doivent guider la décision. Le résultat musical et le ressenti. En effet, c'est bien de musique dont il s'agit. La simple superposition de lignes vocales n'est donc pas suffisante. Il faut respecter le style musical, instaurer une écoute collective au sein de chaque pupitre puis à l'échelle du chœur, transmettre des choix esthétiques et d'interprétation.

Quant au ressenti, basé sur l'écoute et sur l'attention portée à la communication non-verbale des choristes, il peut permettre de décider s'il est nécessaire de consolider ce qui a été vu ou s'il est possible de passer à la suite. C'est un des grands écueils de cette session : décider d'apprendre une autre partie de l'œuvre alors même que le résultat sonore comme la mémorisation sont encore fragiles. L'extrême étant atteint lorsque la ou le candidat fait le choix de démarrer une nouvelle section d'apprentissage à trois minutes de la fin de son épreuve. Au cours de leur préparation, on ne saurait que leur conseiller de se mettre si possible dans la situation de choriste afin d'éprouver la difficulté qu'il y a parfois à mémoriser sans support une partie qui semble pourtant relativement simple quand on possède la partition.

Est-il possible de s'aider du piano ou de son instrument polyphonique pour assurer son intonation ?

L'instrument polyphonique a un rôle à part entière détaillé plus amplement dans les précédents rapports auxquels on se référera. De manière générale, son utilisation ne structure pas suffisamment l'apprentissage. Il peut pourtant être un véritable soutien harmonique et stylistique de la production vocale, qu'il figure ou non dans la partition proposée. Son utilisation se doit d'être musicale mais le maître-mot reste l'efficacité. Rien ne sert de freiner voire bloquer l'apprentissage uniquement parce que l'on hésite à reprendre une note pour soi ou pour les choristes au piano.

Est-il possible de faire une remarque aux choristes concernant leur posture ?

La voix chantée est l'expression sonore d'un corps. La posture dans laquelle celui-ci se trouve influe par conséquent directement sur le son qui sera produit. Il est donc important d'exiger une posture corporelle adaptée au travail que l'on souhaite développer. Si cela est nécessaire, cette sollicitation peut voire doit être faite à plusieurs reprises. Il faut cependant prendre conscience que la propre posture corporelle de la ou du chef de chœur influe également directement sur celles des personnes qui lui font face.

Faut-il signaler aux choristes une erreur faite dans l'exemple vocal ?

Dans un premier temps, le mieux est encore de rechanter l'exemple sans erreur et d'écouter si cette seule remédiation suffit. Dans le cas contraire et si le doute s'installe dans le chœur, il est utile d'exprimer clairement et simplement où se trouve le problème afin que les choristes puissent se concentrer sur la bonne version à mémoriser.

Comment communiquer au mieux avec le chœur ?

La conduite de l'apprentissage polyphonique repose sur une confiance réciproque qui doit s'installer rapidement et sur une bonne communication de la ou du chef envers le chœur. Celle-ci est multiple : posture corporelle, expression sereine voire souriante du visage, regard adressé, communication verbale agréable, gestique simple et clarifiant *a minima* les démarrages et fins de phrases mais aussi, et peut-être surtout, par la pertinence musicale et pédagogique de la ou du chef de chœur. Ces qualités et compétences sont le vecteur principal de l'envie qu'auront les choristes de vivre collectivement avec plaisir un moment artistique abouti, si contraint soit-il dans sa forme.

D'une manière générale, chacun peut le plus souvent répondre soi-même à une interrogation de la manière suivante : hors du contexte de l'épreuve et face au même problème, que ferai-je en conditions réelles de répétition ?

L'entretien

L'entretien clôture cette épreuve et permet aux candidats de s'exprimer sur leur travail. Il demande une prise de recul relativement rapide et permet de justifier les choix artistiques, d'envisager éventuellement d'autres stratégies si celles prévues n'ont finalement pas fonctionné et d'exposer les réussites et les satisfactions obtenues. Ce dernier point n'est pas à oublier car il faut également avoir conscience de ses atouts.

Le retour le plus courant des candidats porte sur l'écart entre la quantité de texte qu'elles ou ils pensaient pouvoir aborder et la réalité de ce qui a été fait. D'où l'importance de faire *a minima* une épreuve blanche en amont du concours.

Lors de l'échange avec les jurés, il ne faut pas toujours imaginer qu'une seule réponse est attendue. Cela peut évidemment arriver mais la plupart des questions sont totalement ouvertes et laissent aux candidats un large éventail de possibilités.

Conclusion

Mettant en œuvre des capacités diverses, l'épreuve de direction de chœur permet à des candidats ayant des profils très différents de proposer une approche qui leur est personnelle d'un texte imposé. Ce moment est cependant intense. Il convient donc, dans la mesure du possible, de se mettre en conditions réelles lors de la préparation. Enfin, on ne saurait trop rappeler qu'il convient d'envisager l'épreuve avant tout comme un moment musical, le cadre du concours étant celui d'une promotion de professeurs amenés à assurer un enseignement artistique.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 34 candidats notés et non éliminés	CAER 5 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	16,5	13,5
Note la plus basse /20	2	6
Moyenne générale /20	9,04	10,3
Moyenne des admis /20	11,79	12,25

Annexe 1

Saison des semailles - Le soir

Extrait de "Les chansons des rues et des bois

Texte : Victor Hugo

Compositeur: Rudolf Schmidt-Wunstorf

Calme (♩ = 80)

mp

Soprano
1. C'est le moment crépuscu-lai-re. J'ad-mire, as-sis sous un por-tail. Ce

p

Alto
1. C'est le mo-ment cré - pus - cu-lai-re. J'ad - mire, as-sis sous un por-tail

p

Baritone
1. C'est le mo-ment cré - pus - cu-lai-re. J'ad - mire, as-sis sous un por-tail,

5

S.
res-te de jour dont s'é-clai - re La der-nière heu - re du tra - vaïl

A.
Ce res-te de jour dont s'é-clai - re La der-nière heu - re du tra - vaïl.

Bar.
Ce res-te de jour dont s'é-clai - re La der-nière heu - re du tra - vaïl.

9

S.
2. Dans les ter-res de nuit bai-gné - es, Je con - temple é - mu, les hail-

A.
2. Dans les ter-res de nuit bai-gné - es, Je con - temple é -

Bar.
2. Dans les ter-res de nuit bai-gné - es, Je con - temple é -

12

S. lons D'un vieil - lard qui jette à poi - gné - es La mois - son fu-ture aux sil -

A. ma, les haï lons D'un vieil-lard qui jette à poi-gné - es La mois-son fu-

Bar. ma, les haï lons D'un vieil-lard qui jette à poi-gné - es La mois-son fu-

16

S. lons 3. Sa hau - te sil - hou et-te noi - re Do - mi - ne

A. ture aux sillons. 3. Sa hau-te sil - hou-et-te noi - re Do - mi - ne les profonds la-

Bar. ture aux sillons.

20

S. les profonds la bours On sent à quel point il doit croire À la fuite u -

A. bours On sent à quel point il doit croire À la fuite u - ti - le des

Bar.

24

S. ti - le des jours. 4. Il mar che dans la plaine im - men - se Va, vient, lan - ce la graine au

A. jours 4. Il mar che dans la plaine im - men - se Va, vient, lan - ce la

Bar. 4. Il mar che dans la plaine im - men - se Va, vient, lan - ce la

28

S. loïn Rouvre sa main et recom - men - ce, Et je mé - dite, ob - scur té -

A. graine au loïn, Rou - vre sa main et recommen - ce, Et je mé - dite, ob -

Bar. graine au loïn, Rou - vre sa main et recommen - ce, Et je mé - dite, ob -

32

S. moi. 5. Pendant que, dé - ployant ses voi - les, L'ombre, où se

A. scur témoin. 5. Pendant que, dé - ployant ses voi - les, L'ombre, où se

Bar. scur témoin. 5. Pendant que, dé - ployant ses voi - les, L'ombre, où se mêle une ru -

pp (très lié)

pp

p

36

S. mêle une ru - meur, Semble é - lar - gir jusqu'aux é - toi - les Le geste du se - meur.

A. mêle une ru - meur, Semble é - lar - gir jusqu'aux é - toi - les Le geste du se - meur.

Bar. meur. Semble é - lar - gir jusqu'aux é - toi - les Le geste au - guste du se - meur.

cresc.

cresc.

cresc.

Annexe 2

Ahi, che quest'occhi miei

Giovanni Pierluigi da Palestrina

1

Ahi, che quest'oc-chi miei ch'e - na - ro - le - -

II

Ahi, che quest'oc - chi miei ch'e - na - ro - le - -

III

Ahi, che quest'oc - chi miei ch'e - na - ro - le - -

7

ti, san - di - ven - ta - ti fon - ti di do - lo - re, che ver - san

ti, san - di - ven - ta - ti fon - ti di do - lo - re, che ver - san

ti, san - di - ven - ta - ti fon - ti di do - lo - re,

13

D.C.

gior - no, e not - te, a - ma - ro, u - mo - - re, che ver - san re.

gior - no, e not - te, a - ma - ro, u - mo - - re, che ver - san re.

che ver - san gior - no, e not - te, a - ma - ro, u - mo - - re, re.

Annexe 3

SUNNY

Bobby HEBB (1938-2010)

Carsten Gerlitz

The musical score is presented in three systems. The first system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Baryton) with the word "Ooh" written below each staff. The second system includes lyrics: "Sun-ny_ ooh_ yee-ter-day my live was filled with rain!". The third system continues the lyrics: "Sun-ny_ ooh_ you smiled at me and real - ly eased the pain!". The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Soprano
Ooh

Alto
Ooh

Baryton
Ooh

S
Sun-ny_ ooh_ yee-ter-day my live was filled with rain!

A
Sun-ny_ ooh_ yee-ter-day my live was filled with rain!

Bar.
Sun-ny_ ooh_ yee-ter-day my live was filled with rain!

S
Sun-ny_ ooh_ you smiled at me and real - ly eased the pain!

A
Sun-ny_ ooh_ you smiled at me and real - ly eased the pain!

Bar.
Sun-ny_ ooh_ you smiled at me and real - ly eased the pain!

12

S — Oh, the dark days are gone and the bright days are here

A — Dark days are gone — bright days are here.

Bar. — Ooh —

15

S my Sun-ny one shines so sin-cere! Sun-ny one so true, I love you —

A shines so sin-cere! Sun-ny one so true, I love you —

Bar. — so sin-cere! Sun-ny one so true, I love you —

Annexe 4

6 Follow me, sweet love MICHAEL EAST (1606)

Musical score for the first system of "Follow me, sweet love". It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The lyrics are: "Fol - low me, fol - low me, Fol - low me, fol - low me, Fol - low me, fol - low me, fol - low me,". The music is in 4/4 time and features a melody in the Treble staff with accompaniment in the Alto and Bass staves. Dynamics include *mf*.

Musical score for the second system of "Follow me, sweet love". It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The lyrics are: "sweet love and soul's de - light, fol - low me, fol - low me, fol - low me, sweet love and soul's de - light, fol - low me, fol - low me, fol - low me, sweet love and soul's de - light, fol - low me, fol - low me, fol - low me,". The music continues with dynamics including *p*, *mf*, and *p*.

Musical score for the third system of "Follow me, sweet love". It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The lyrics are: "fol - low me, fol - low me, sweet love and soul's de - light Or else by fol - low me, fol - low me, sweet love and soul's de - light Or else by fol - low me, sweet love and soul's de - light Or else by". The music includes dynamics such as *cresc.*, *mf*, and *f*.

Musical score for the fourth system of "Follow me, sweet love". It consists of three staves: Treble, Alto, and Bass. The lyrics are: "my ex - ile my soul is se - ver'd quite, my soul is my ex - ile my soul is se - ver'd quite, my soul is". The music concludes with a *mf* dynamic.

p *poco a poco cresc.*
 se - ver'd quite: My hand, my hand, my heart, my heart, my faith,
p *poco a poco cresc.*
 is se-ver'd quite: My hand, my hand, my heart, my heart,
p *poco a poco cresc.*
 se - ver'd quite: My hand, my hand, my heart, my heart, my

f
 my faith, my love, my love, my life, my life, my life,
f
 my faith, my faith, my love, my love, my life, my life,
 faith, my faith, my love, my love, my life, my life, my

mf
 my life, my life is thine, O save thine own if thou wilt not do
f *mf*
 my life, my life is thine, O save thine own if thou wilt not do
f *mf*
 life, my life is thine, O save thine own if thou wilt not do

f *p* *mf* *f*
 mine, O save thine own, O save thine own, if thou wilt not do mine.
f *p* *mf* *f*
 mine, O save thine own, O save thine own, if thou wilt not do mine.
f *p* *mf* *f*
 mine, O save thine own, O save thine own, if thou wilt not do mine.

Annexe 5

Commande de Karsteni (Denner)
et de son chef de chœur Joel Rinomua

Ave Generosa
(2011)

HILDEGARD VON BINGEN
(1098-1179)

OLA GJEILO
(Né en 1978)

mf $\text{♩} = 94$

Sopranos
A - ve, ge - ne - ro - sa, glo - ri - o - sa et in - tac - ta pu - el -

Altos
A - ve, ge - ne - ro - sa, glo - ri - o - sa et in - tac - ta pu - el -

Barytons
A - ve, ge - ne - ro - sa, glo - ri - o - sa et in - tac - ta pu - el -

8

- la, glo - ri - o -

- la, glo - ri - o - sa

- la, A - ve, ge - ne - ro - sa, glo -

15

- sa et in - tac - ta pu - el - - la

et in - tac - ta pu - el - - la

- ri - o - sa et in - tac - ta pu - el - - la

Annexe 6

Maria durch ein Dornwald ging

Trad. 17. Jhd.

Soprano
Ma - ri - a durch ein Dorn - wald... ging Ky - ri - e e - lei -

Alto
Ma - ri - a durch ein Dorn - wald... ging Ky - ri - e e - lei -

Basso
Ma - ri - a durch ein Dorn - wald... ging Ky - ri - e e - lei -

4
S
son. Ma - ri - a durch ein... Dorn - wald ging, der...

A
son. Ma - ri - a durch ein... Dorn - wald ging, der...

B
son. Ma - ri - durch Dorn - wald ging, der...

7
S
hat in sieb'n Jahr kein Laub ge - tra - gen. Je - sus und Ma - ri - a.

A
hat in sieb'n Jahr kein Laub ge - tra - gen. Je - sus und Ma - ri - a.

B
hat in sieb'n Jahr kein Laub ge - tra - gen. und Ma - ri - a. Da

Annexe 7

Nuages

Django Reinhardt / Jacques Larue
arr. Pierre Fargeton

Chorus **A**

Soprano: Le train s'en va

Alto: Len-te-ment dans le soir le train s'en va Sur le quai son mou-

Baritone: Le train s'en va le train s'en - va

S: s'en - fait de - ja

A: choir s'en - fait de - ja Dans la gla-ce comme un

Bar: s'en - fait de - ja s'en - fait de - ja

B

S: Dans la gla-ce comme un son - ge sous le jour qui s'al - lon - ge

A: son - ge Le mur gris de sa mai-son Sous le jour qui s'al -

Bar: Le mur gris de sa mai-son Sous le jour qui s'al -

33

S
 lon - ge à l'ho - ri - zon

A
 lon - ge s'en-tenpe à l'ho - ri - zon ———— Un nu - a - ge s'e -

Bar.
 lon - ge s'en-tenpe à l'ho - ri - zon ————

C

S
 sur son toit bleu ———— En pa - sant il sem - ble

A
 lire sur son toit bleu ————

Bar.
 sur son ———— toit bleu sur son toit bleu

34

S
 dire un trite a - dieu Et tout ce que j'ai -

A
 un trite ———— a - dieu Et tout ce que j'ai -

Bar.
 un trite ———— a - dieu Oh quel trite a - dieu

D

S
mais Lors- que le train vi - re Dans un flot de fu -

A
mais le train vi - re

Bar
Tout ce que j'ai - mais qui sou - dain vi - re

Al Coda

S
mie s'ef - face à ja - mais Le

A
Dans un flot de fu - mie s'ef - face à ja - mais

Bar
Dans un flot de fu - mie et s'ef - face à ja - mais

Verse

S
ceur rem - pli de fièvre un jour croy - ant trou -

A
Le cœur rem - pli de fièvre un jour croy - ant trou -

Bar
rem - pli de fièvre un jour croy - ant trou -

37

S
ver fa-mour on fait un beau rê - ve

A
ver fa - mour on fait un beau rê - ve on fait

Bar.
ver Fa - mour on fait un rê - ve On fait un beau rê - ve

41

S
Mais l'o - rage em - por - te vo - tre bon - heur Le

A
un beau rê - ve mais l'o - rage em - por - te vo - tre bon - heur Le

Bar.
mais l'o - rage em - por - te - vo - tre bon-heur Et voi - ci que

45

S
beau ro - man s'a - ché - ve et ser-rant vo - tre oisur

A
beau ro - man qui s'a ché - ve l'en - te-ment dans le

Bar.
le beau ro - man s'a - ché - ve s'a - ché - ve

Liste des sujets proposés (par ordre de passage)

- *O fly not, love* Thomas Morley
- Chœur populaire russe anonyme (arrangement Hugues Delay)
- *Amor heut triumphieret* Johann Hermann Schein
- *Le carrosse* Mireille
- *Balaio* Heitor Villa-Lobos
- *La Violetta* Claudio Monteverdi
- *Regina Coeli* Avelino Valenti
- *Sunny* Bobby Hebb

- *Duo Seraphin* Richard Dering
- *Le premier bonheur du jour* Françoise Hardy
- *Lieb Nachtigall, wach auf !* - Noël traditionnel Anonyme
- *Ahi che quest'occhi miei* G.P Palestrina
- *Blue Bossa* Kenny Dorham
- *Veni Sancte Spiritus* William Fritz
- *How great delight* Thomas Tomkins
- *Pourrais-je faire plus pour toi ?* Pierre Maniez
- *O Berg und Tal* Johann Hermann Schein
- *Moulin rouge* Georges Auric
- *Yo me levantara* Juan Ignacio Lopez

- *Dear, may som other* John Hilton
- "La jolie meunière" *La Route fleurie* Francis Lopez/Raymond Vincy
- *Et incarnatus est* John Cererols
- *Quand les hommes vivront d'amour* Raymond Lévesque
- *Maria durch ein Dornwald ging* - traditionnel du XVIIème siècle Anonyme
- *Nuages* Dja,go Rheinhardt/Jacques Larue
- *Beauty is a lovely sweet* Thomas Bateson
- *Fuggiro tanto amore* Luca Marenzio
- *La polka du roi* Charles Trenet
- *Sing alleluia, clap your hands* Sally K. Albrecht
- *Valse des gemmes* Hugues Delay

- *Ave Generosa* Ola Gjeilo
- *O Filli, Schäfrin zart !* Johann Hermann Schein
- *Saison des semailles - Le soir* Rudolf Schmidt-Wunstorff/Victor Hugo
- *Adeste fideles* John Francis Wade
- *Follow me* Michael East
- *Ma préférence* Julien Clerc/Jean-Loup Dabadie
- *Amor e ritornato* Luca Marenzio
- *El Noé de la Mare* - Noël catalan Anonyme

Bilan statistique de l'admission

➤ Concours public

Bilan de l'admission

Concours EAI AGREGATION INTERNE

Section / option : 1700B MUSIQUE

Nombre de candidats admissibles : 34
Nombre de candidats non éliminés : 34 Soit : 100.0 % des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale : 14 Soit : 41.18 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 185.17 (soit une moyenne de : 09.75 /20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0216.25 (soit une moyenne de : 11.38 /20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : /20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : /20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 86.99 (soit une moyenne de : 08.70 /20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0111.25 (soit une moyenne de : 11.13 /20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : /20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : /20)

Rappel

Nombre de postes : 14
Barre de la liste principale : 0185.25 (soit un total de : 09.75 /20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : /20)

(Total des coefficients : 19 dont admissibilité : 9 admission : 10)

➤ Concours privé

Bilan de l'admission

Concours EAH ACCES ECHELLE REM AGREGATION (PRIVE)

Section / option : 1700B MUSIQUE

Nombre de candidats admissibles : 5
Nombre de candidats non éliminés : 5 Soit : 100.0 % des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale : 2 Soit : 40.00 % des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire : 0
Nombre de candidats admis à titre étranger : 0

Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)

Moyenne des candidats non éliminés : 194.95 (soit une moyenne de : 10.26 /20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0219.13 (soit une moyenne de : 11.54 /20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : /20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : /20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés : 103.00 (soit une moyenne de : 10.30 /20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale : 0121.25 (soit une moyenne de : 12.13 /20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentair (soit une moyenne de : /20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger : (soit une moyenne de : /20)

Rappel

Nombre de postes : 2
Barre de la liste principale : 0214.25 (soit un total de : 11.28 /20)
Barre de la liste complémentaire : (soit un total de : /20)

(Total des coefficients : 19 dont admissibilité : 9 admission : 10)