



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Concours : Agrégation interne

Section : Musique

Session 2021

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

Sommaire

Préambule	3
Epreuve de culture musicale et artistique (CMA)	6
Éléments statistiques	12
Épreuve d'arrangement	13
Éléments statistiques	32
Épreuve de commentaire	33
Éléments statistiques	42
Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves d'admissibilité	42
Épreuve de leçon	45
Éléments statistiques	50
Direction de chœur	58
Éléments statistiques	61
Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves d'admission	71

Préambule

Proposant 15 postes pour le concours public et 2 postes pour le CAER, la session 2021 du concours ouvrait des perspectives équivalentes à celles proposées depuis la session 2013. Avec 117 présents aux épreuves d'admissibilité pour le public et 32 pour le privé, le ratio postes/présents est resté quasiment stable par rapport à la session précédente (7,8 et 10) alors même que l'année scolaire et universitaire se déroulait dans des conditions difficiles liées à la crise sanitaire. Alors que nous pouvions penser que les préparations proposées auraient été conjoncturellement dégradées tout autant que le travail préparatoire des agrégatifs, ces premières données montrent qu'il n'en a rien été. Ce constat est complété par le niveau constaté des candidats aux différentes épreuves comme en témoigne le présent rapport. Que ce soit aux épreuves d'admissibilité ou à celles d'admission, toutes ont permis de classer aisément les candidats, nombre d'entre eux témoignant d'un niveau satisfaisant voire très satisfaisant au regard des attendus de l'agrégation.

Au risque de la redondance avec les conseils donnés dans les pages qui suivent, nous nous permettons de souligner ici certains points qui, pris en compte de façon appropriée pour la préparation des épreuves, peuvent contribuer à mieux les réussir.

Il s'agit d'un concours interne ouvert aux professeurs certifiés, l'immense majorité enseignant l'éducation musicale. Il n'est en effet pas inutile de rappeler cette évidence car les compétences et connaissances développées par l'exercice du métier de professeur d'éducation musicale en collège – et parfois en lycée – ne sont pas étrangères aux attendus des différentes épreuves. Les trois épreuves de l'admissibilité (culture musicale et artistique, arrangement, commentaire) se rapportent très clairement à des situations professionnelles fréquentes. Définir une problématique de travail dynamique dont l'étude permet d'envisager des situations de pratique et d'écoute musicales est une préoccupation centrale de chaque séquence d'enseignement. Arranger une œuvre pour voix et quelques instruments pour l'adapter aux possibilités techniques et instrumentales d'un groupe est une situation fréquente. Ecouter une œuvre pour en comprendre l'organisation et la situer dans un réseau de références, finalement la comparer à d'autres, reste une situation d'apprentissage fondamentale.

Ainsi, l'exercice investi et approfondi de ses responsabilités de professeur constitue – déjà – une excellente préparation pour les épreuves d'admissibilité de l'agrégation interne de musique. Il en va de même pour les épreuves d'admission. L'épreuve de leçon est, d'une certaine façon, le pendant de celle de culture musicale et artistique de l'admissibilité : il s'agit en effet de mobiliser ses connaissances pour prendre la mesure de chaque document proposé par le sujet et ainsi en dégager une problématique porteuse de sens justifiant pleinement la mise en perspective des différents documents. Le professeur qui enseigne l'éducation musicale en collège agit fréquemment de même lorsque, soucieux d'élargir le champ des connaissances artistiques des élèves, il associe des œuvres relevant de différents domaines dont la « confrontation » est porteuse de questionnements pédagogiquement vertueux. L'épreuve de direction de chœur possède pour sa part des parentés évidentes avec une compétence centrale des professeurs d'éducation musicale, discipline où les pratiques vocales des élèves, comme objectif de formation mais aussi comme moyen pédagogique, sont au cœur de l'action quotidienne du professeur. Toute séquence d'enseignement visant la réalisation d'un projet musical essentiellement vocal, le professeur, après un travail à la table (vs l'heure de préparation lors de l'épreuve), doit apprendre oralement à des élèves non lecteurs un texte polyphonique. Lors de l'épreuve de direction de chœur, la technique est similaire même si elle doit bien entendu être adaptée, notamment au regard du profil du groupe de choristes que le candidat dirige.

L'agrégation interne de musique est ainsi clairement destinée à valoriser et reconnaître les compétences professionnelles des professeurs d'éducation musicale. Bien entendu, cette forte parenté des attendus des épreuves avec le métier d'enseignant ne peut à elle seule garantir la réussite au concours. Répondre aux attendus des épreuves, rappelés – comme dans chaque rapport – dans les pages qui suivent, exige une attention soutenue durant, *a minima*, l'année de préparation au concours. Contrairement aux situations professionnelles courantes, chaque épreuve s'inscrit dans un temps contraint qui doit pouvoir réunir toutes les étapes nécessaires à un aboutissement (qu'il s'agisse d'un devoir rédigé, d'une préparation à la table, d'une présentation orale). Cette contrainte temporelle est tout à fait particulière et suppose un entraînement sur le long cours qui puisse permettre au candidat de dépasser le stress du temps qui passe lors des épreuves. Et puis, s'agissant des épreuves orales, un jury de quatre personnes n'est pas une classe de collège ou de lycée ! Pourtant, dans l'un et l'autre cas, les qualités de communication font beaucoup s'agissant d'emporter

l'adhésion des auditeurs et doivent être identifiées, analysées et développées afin de pouvoir être mobilisées à bon escient. Et c'est aussi le cas lors de l'épreuve de direction.

Reprenant à de nombreuses reprises des conseils figurant dans les rapports des sessions précédentes, le présent rapport vise, certes à faire le bilan de la session 2021, mais également à apporter aux candidats des prochaines sessions et à leurs formateurs des conseils et des repères permettant, avant d'affronter les exigences propres à chaque épreuve, de construire une préparation rigoureuse et attentive aux différents attendus qui spécifient l'agrégation interne de musique.

Vincent MAESTRACCI

Inspecteur général de l'éducation, du sport et de la recherche

Président du concours

Admissibilité

Epreuve de culture musicale et artistique (CMA)

Rappel du texte réglementaire

- Durée de l'épreuve : 6 heures
- Coefficient 3

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

Un programme limitatif est publié sur le site internet du ministère de l'éducation nationale. Il précise un champ de questionnement étudié à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents.

Le sujet engage le candidat à formaliser sa réflexion en croisant la question au programme du concours avec une ou plusieurs problématiques qui structurent les enseignements musicaux au lycée et qui sont précisées par le sujet. Il est également invité à s'appuyer sur d'autres références musicales et artistiques pour nourrir et illustrer sa réflexion.

Programme limitatif pour la session 2021 du concours

Composer "Sur l'air de..." : intertextualité et intermusicalité dans les genres musicaux. (Nouvelle question commune à l'agrégation externe et à l'agrégation interne)

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

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

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

Sujet de la session 2021

« La citation est une forme évidente de travail sur la mémoire, en ce sens elle est un des phénomènes les plus saillants de la postmodernité. [...] Elle devient le symptôme engagé d'une musique qui souhaite briser l'interdiction du souvenir. La citation n'est qu'un des cas de réécriture, c'est-à-dire d'intertextualité musicale. »

Extrait de *Musique et postmodernité*, de Béatrice Ramaut-Chevassus, 1998.

En croisant votre réflexion avec la thématique « La Musique, un art du temps », issue du champ de questionnement « Le son, la musique, l'espace et le temps » au programme de l'enseignement de spécialité du cycle terminal, vous commenterez et discuterez cette définition de l'usage de la citation en vous référant à des œuvres musicales et artistiques de style et d'époques diverses.

Rapport

En préambule, rappelons que les rapports de jury récents (2018, 2019, 2020) comportent des constats et conseils largement transposables à cette session qui ne seront donc pas repris ici. Leur lecture est indispensable en vue d'une préparation au concours.

Attendus généraux liés au cadre réglementaire : quelles compétences requises et évaluées dans le cadre de l'épreuve de CMA ?

- **Emprunts aux compétences méthodologiques de la « dissertation »** : les candidats pourront utilement se reporter aux conseils prodigués page 11 du rapport de jury 2018, page 15 du rapport 2019, page 11 du rapport 2020.
- **Attendus concernant l'appropriation et l'articulation des programmes de lycée avec le propos**

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

- la réflexion sur la citation du sujet,
- la réflexion sur le programme limitatif du concours,
- la réflexion pédagogique, en partant des « problématiques qui structurent l'enseignement de la musique au lycée ».

Une connaissance effective des textes réglementaires est donc de mise pour aborder le volet didactico-pédagogique de l'épreuve, qui attestera ainsi des fondements solides de la réflexion pédagogique : le candidat doit explicitement faire référence aux champs de questionnement des programmes d'enseignement, aux compétences visées, à l'articulation des mises en situation au sein des séquences d'enseignement au lycée (perception, production, méthodologie), en les incorporant dans une réflexion que l'on peut qualifier de propédeutique. Nous insistons sur le fait qu'il ne s'agit pas dans le temps imparti de formaliser des situations pédagogiques trop précises qui risqueraient d'être artificielles dans leur énoncé, mais de croiser ce qui fonde certains aspects de l'enseignement de la musique au lycée (les enjeux de formation) avec le sujet, en prenant en compte la diversité des profils musicaux des élèves, dans le cadre du programme limitatif du concours. Le développement pédagogique peut en outre inclure, comme ce fut le cas dans certaines copies cette année, des références plus larges à la préparation aux épreuves terminales de spécialité (oral et écrit) ou au Grand oral et ainsi s'ouvrir à d'autres domaines de la connaissance.

Focus sur la « problématique »

La capacité à élaborer une problématique est un attendu professionnel tout autant qu'académique et contribue de manière décisive à la réussite de l'épreuve : en l'absence de problématique (ce défaut a encore

trop souvent été observé lors de cette session), le candidat ne peut espérer répondre aux attendus de l'épreuve. La problématique permet en effet de mettre directement en perspective l'analyse du sujet, la culture musicale et artistique du candidat (notamment en lien avec le programme limitatif) avec son expertise pédagogique.

Les candidats pourront se reporter aux ressources d'accompagnement au lycée pour la voie générale et technologique¹, par exemple :

« Champs de questionnement et enseignement de spécialité : l'importance de la problématisation

Pour l'enseignement de spécialité, les thématiques issues des champs de questionnement exigent d'identifier une problématique autour de laquelle peuvent s'articuler les apprentissages. L'élaboration d'une séquence d'éducation musicale en collège peut alors servir de modèle sinon de référence, les contenus ouvrant cependant au lycée sur des problématiques plus riches et plus densément explorées. »

Extrait des ressources d'accompagnement en Musique au lycée pour la voie GT : « Les champs de questionnement pour soutenir les apprentissages »

https://cache.media.eduscol.education.fr/file/Musique/08/5/RA20_Lycees_GT_21T_Musique_champs_de_quest_1247085.pdf

La problématique garantit la cohérence et la pertinence du propos, qui s'appuiera ainsi authentiquement sur les deux dimensions de l'épreuve : la mobilisation d'une culture large et diversifiée dans la perspective d'en faire bénéficier les apprentissages des élèves de lycée, ces deux dimensions étant imbriquées dans le questionnement qui sous-tend le déroulé du devoir et pouvant être partagées avec de potentiels élèves. Remarquons toutefois qu'il ne s'agit pas de formuler une problématique relevant d'un enjeu professionnel, celui-ci n'étant pas l'objet de l'épreuve (exemple : « Dans quelle mesure l'élève peut-il s'approprier la technique de la citation ? »).

La problématique permet en outre, si elle est correctement exploitée par la suite dans la discussion, d'éviter l'écueil d'un exposé chronologique balayant l'histoire de la musique et des arts sans lien direct avec le sujet. La déclinaison des programmes de lycée en champs de questionnement et thématiques de travail, explicitement indiqués dans le sujet, invite les candidats à circonscrire la réflexion tout en laissant à chacun une grande amplitude dans les choix effectués : il n'existe pas ainsi une bonne et unique problématique attendue. C'est bien la démarche réflexive du candidat, prenant appui sur ses connaissances et compétences singulières, qui est valorisée par les correcteurs.

Les copies les plus favorablement évaluées parviennent ainsi à croiser ces dimensions au sein de la problématique, développée par la suite en un propos :

- qui suit une logique démonstrative,
- étayé d'exemples sélectionnés pour leur pertinence,
- convaincant et ambitieux pour le développement des compétences des élèves.

Comment élaborer la problématique ?

Prenant en compte la ou les thématiques identifiées par le sujet, elle suppose de définir préalablement les termes et les concepts présents dans le sujet (donc de les reformuler), d'identifier les implicites, les partis pris de l'auteur, de contextualiser l'extrait cité lorsque cela est possible, de questionner les positions exprimées

¹ <https://eduscol.education.fr/1740/programmes-et-ressources-en-musique-voie-gt>

pour éventuellement les remettre en cause, de faire un pas de côté en mobilisant une culture artistique plus large dans l'espace et dans le temps afin d'apporter un regard singulier, distancié et nuancé sur le sujet. La formalisation de l'introduction répond directement à cet impératif : différentes étapes sont nécessaires pour aboutir à la formulation de la problématique, généralement sous la forme d'une question, qui elle-même induira le plan retenu pour le devoir afin d'y apporter des éléments de réponse argumentés.

Finalement, c'est toute l'exigence requise au cours de la préparation à l'épreuve durant l'année qui est mobilisée lors de l'élaboration de la problématique.

Notons que la formulation de la problématique est à consolider : le style interrogatif indirect en particulier, introduit par exemple par la proposition « Nous nous demanderons » exige une syntaxe particulière qui est trop rarement mise en œuvre par les candidats².

(Cf. *infra* des exemples de problématiques puisés dans les copies)

Le sujet de la session 2021

- Analyse du sujet et des difficultés récurrentes observées

Rappelons en préambule que l'analyse de l'intégralité du sujet est attendue, afin qu'aucun aspect ne soit étranger à la réflexion engagée. Le candidat peut décider de s'attacher à un angle spécifique en motivant son choix, mais il doit au préalable témoigner du fait qu'il a bien saisi tous les enjeux sous-tendus par le sujet.

Le sujet proposé lors de cette session a pu sembler se situer à la périphérie de la question du programme limitatif : la notion de « citation » y est en effet centrale, et doit ainsi être précisée d'emblée par rapport à l'écriture « sur timbre » ou « sur l'air de ». Pour le candidat, il s'agissait donc de délimiter et de questionner la notion de citation (quelle est sa nature ? Pourquoi est-elle choisie ? Comment est-elle employée, transformée ? Quelle valeur et quelle fonction y sont associées ? etc.). Puis, à la faveur de la dernière phrase de la citation du sujet – « la citation n'est qu'un des cas de réécriture, c'est-à-dire d'intertextualité musicale », il était ensuite nécessaire d'établir des liens avec le cœur du programme limitatif et de discuter ces propositions en élargissant à d'autres formes de réécriture. Dès lors, les cas de hors-sujets ont été peu nombreux. Les correcteurs ont ainsi valorisé les copies qui ont fait l'effort de bien circonscrire la notion de « citation », d'en rechercher les spécificités, tout en mobilisant les autres types de réécriture pour enrichir la réflexion.

Le concept de post-modernité, insuffisamment maîtrisé par une majorité de candidats, a suscité des confusions rarement surmontées dans les copies, voire des contresens qui ont parfois grandement discrédité le propos. Certains candidats ont d'ailleurs fait le choix de ne pas l'évoquer du tout : cette stratégie d'évitement n'a évidemment pas été payante. Nous convenons volontiers qu'il est inapproprié de dresser une liste des courants artistiques et esthétiques qui devraient constituer le socle culturel attendu d'un candidat à l'agrégation de musique. Néanmoins l'attitude post-moderne, certes largement protéiforme, est fréquemment représentée dans les programmes limitatifs au baccalauréat et supposée connue des professeurs en exercice, ne serait-ce que dans son parti pris de repenser la modernité en réaction aux avants gardes.

Enfin, le « travail sur la mémoire » invitait les candidats à s'interroger sur les procédés utilisés visant à réactiver, à soutenir la mémoire et à connecter deux œuvres, à réfléchir au public visé par ce jeu

² « L'interrogation indirecte est toujours une proposition subordonnée. Elle est introduite par un verbe tel que *dire, demander, s'informer*, ou par un verbe exprimant l'ignorance, suivi d'un mot interrogatif. Elle ne se termine jamais par un point d'interrogation », <https://dictionnaire.lerobert.com/guide/interrogation-indirecte>

d'intermusicalité. Les candidats pouvaient faire appel aux travaux de Gérard Genette sur l'intertextualité afin de compléter la réflexion engagée. L'analyse de cette expression a donné lieu à des réflexions et développements plus ou moins pertinents, empreints parfois de contradictions et de raccourcis malheureux : Proust (en référence à la « madeleine ») et le « devoir de mémoire » ont ainsi souvent été convoqués, sans qu'un lien évident avec les enjeux du sujet ait pu être établi par les candidats. Il s'agit là d'un écueil qui doit rester présent à l'esprit : toutes les associations d'idées ne sont pas bonnes à faire en vue de définir les termes du sujet, surtout si le candidat n'en maîtrise pas suffisamment les significations intrinsèques.

- Autres constats plus généraux sur les copies et conseils :

Éléments appréciés, valorisés :

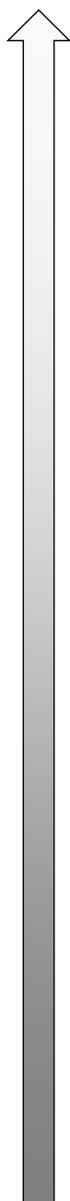
- Une réflexion critique sur le sujet et une mise en perspective des enjeux apparaissent plus fréquemment dès l'introduction. Certains termes du sujet ont ainsi donné lieu à des analyses pertinentes (« symptôme », « briser l'interdiction du souvenir »). Les correcteurs soulignent globalement une meilleure qualité formelle de l'introduction, respectant les différentes étapes qui en assurent la cohérence (amorçe, présentation du sujet et définition des termes, problématisation, annonce du plan). À noter qu'il faut rester vigilant dans l'amorçe et veiller à ne pas plaquer une citation apprise par cœur qui, traitant de manière lointaine du programme limitatif, ne correspondrait pas aux enjeux spécifiques du sujet.
- Davantage de relevés musicaux ont été mobilisés par les candidats cette année (ils ne sont cependant pas toujours fidèles et suffisamment précis).
- Les exemples issus d'autres domaines artistiques ont été plus nombreux et mieux exploités dans le propos.

Ce qui a pu être reproché, à l'instar des années précédentes :

- Les notions et les concepts-clés ne sont pas suffisamment définis, ce qui fragilise le propos (trop partiel, hors-sujet) et le rend moins percutant.
- Les exemples musicaux, parfois nombreux, ne sont pas suffisamment analysés. Ainsi, la multiplication des exemples musicaux n'est pas un gage de pertinence et de plus-value pour étayer l'argumentation : trop souvent, ils servent uniquement d'illustration. Les correcteurs attendent de ces exemples qu'ils permettent réellement de faire avancer la réflexion. Par ailleurs, les candidats sont encouragés à diversifier les exemples mobilisés : les mêmes références (notamment celles issues du CNED) sont trop systématiquement utilisées dans les copies. Les candidats pourraient s'appropriier le cours proposé en trouvant parfois d'autres exemples plus personnels ou plus originaux.
- Les conclusions des devoirs sont dans une très large majorité des copies négligées, laissant l'impression d'une réflexion inachevée et sans perspectives (voir les recommandations p. 16 du rapport de jury 2019 et p. 13 du rapport 2020).
- La maîtrise de la langue (syntaxe et orthographe) est globalement insuffisante. Au-delà d'un travail personnel à mener sur ces difficultés, il convient au cours de la préparation à l'épreuve de s'entraîner à gérer le temps imparti pour garder pour préserver la possibilité d'une relecture absolument indispensable. Les conseils prodigués page 13 du rapport de jury 2018 sont à ce titre toujours parfaitement valables.

Quelques exemples de problématiques issues des copies

La distribution des propositions de problématiques présentée ci-dessous vise à donner un aperçu de la diversité des approches, en soulignant les écueils les plus fréquents. Il est entendu que le développement qui suit la problématique est essentiel pour évaluer son réel potentiel.



Problématiques s'attachant à inclure la notion de citation présente dans le sujet

- « En quoi la citation, élément intertextuel de réécriture, peut-elle nourrir la création artistique ? »
- « Dans quelle mesure la citation, procédé d'écriture intertextuelle, est-elle une manifestation de la mémoire et quels en sont les enjeux et finalités ? »
- « Quelles sont les mémoires mises en évidence par l'acte de citation ? »
- « Quelles sont les raisons qui poussent les compositeurs à utiliser un matériau musical préexistant, tel que la citation par exemple ? »

Problématiques plus larges

- « Le travail sur la mémoire, au cœur des relations intertextuelles et appliqué au temps musical, peut-il être perçu comme le révélateur ou l'acteur d'une époque ? »
- « En quoi l'usage de l'intertextualité à travers le temps agit-il sur la mémoire de l'œuvre ? »
- « La musique, un art DANS le temps ? »
- « Dans quelle mesure le compositeur peut-il dépasser sa vocation à transmettre un héritage pour que la musique devienne un art de son temps ? »

Problématiques qui induisent un traitement partiel du sujet

- « Utiliser la citation dans une œuvre garantit-il la mémoire ? »
- « Dans quelle mesure la citation permet-elle de ne pas oublier les musiques antérieures ? »
- « Une citation permet-elle réellement de briser l'interdiction du souvenir ? »
- « La réécriture permettrait-elle la pérennité des œuvres artistiques ? »

À éviter (en dehors des attendus, hors-sujet, syntaxe hasardeuse)

- « Dans quelle mesure l'élève peut-il s'approprier la technique de la citation ? »
- « De quelle manière l'intertextualité permet-elle l'engagement sur le devoir de mémoire ? »
- « L'usage de la citation s'inscrit-il de différentes manières dans l'écriture d'une œuvre musicale ? »
- « Nous nous interrogerons si [*sic*] la mémoire est un moyen de fixer le temps. »

Pour conclure

Comme l'indiquent les statistiques présentées ci-dessous, certains candidats ont témoigné de compétences solides pour réussir cette épreuve exigeante. D'autres ont manifestement tenté leur chance, sans préparation suffisante. Les correcteurs n'ignorent pas les difficultés inhérentes à la préparation au concours 2021 dans un contexte éprouvant, et encouragent les candidats refusés à persévérer dans leur cheminement.

Voici en guise de conclusion quelques recommandations essentielles aux futurs candidats :

- **Ouvrir le champ des références** : ne pas hésiter à appuyer votre préparation au concours, au-delà de l'étude du programme limitatif, sur un large socle de connaissances. En effet tout savoir peut être mobilisé dans une dissertation dès lors qu'on réussit à le relier avec pertinence aux questionnements soulevés par le sujet.

- **Consolider la méthodologie de l'épreuve** : la technique de la dissertation doit être maîtrisée, ce qui servira quel que soit le sujet. Pour cela, s'entraîner au maximum à l'exercice de dissertation en s'appuyant notamment sur les sujets des années précédentes.
- **Veiller à la correction et à la fluidité de la langue** – et, pourquoi pas, faire usage de procédés rhétoriques – qui induisent une lecture aisée et participent de l'art de convaincre... l'objectif étant bien, en dernier lieu, de séduire les correcteurs par la pertinence de l'argumentation.
- **Personnaliser les optiques développées** : chaque candidat devrait s'attacher à faire preuve d'un questionnement et d'un positionnement originaux, reflets de sa propre réflexion, de son parcours et de sa culture, sans user de développements préconçus ou d'exemples maintes fois retrouvés dans les copies et qui par là même perdent souvent leur intérêt et leur pouvoir de conviction.

Il apparaît que certains candidats s'approprient de plus en plus les conseils donnés dans les rapports de jury, en cherchant à en tirer parti. On ne peut qu'engager les futurs candidats à s'inscrire dans cette démarche vertueuse.

Éléments statistiques

(Ils seront indiqués pour chaque épreuve en distinguant concours public et concours privé)

	Concours public	Concours privé
	104 candidats notés	13 candidats notés
Note la plus haute /20	16,12	12,5
Note la plus basse /20	2,12	2,38
Moyenne générale /20	7,97	7,22
Moyenne des admissibles /20	11,4	8,95

Épreuve d'arrangement

Rappel du texte réglementaire

- Durée de l'épreuve : 4 heures 30
- Coefficient 3

La partition d'une pièce vocale est distribuée avec le sujet. Elle est le support de la construction d'un projet musical dans une classe de lycée. Le sujet précise les ressources disponibles dans la classe concernée par ce projet musical.

Le candidat réalise un arrangement vocal et instrumental de la partition proposée par le sujet. Il tire parti des ressources instrumentales disponibles dans la classe en veillant à privilégier une écriture rendant possible l'interprétation de la pièce par les élèves ; il veille par ailleurs à arranger la partition pour permettre :

- À tous les élèves de développer leurs compétences à chanter en polyphonie,
- Aux élèves non instrumentistes de tenir une partie harmonique ou rythmique sur tout ou partie de l'arrangement.

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

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

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

Sujet

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

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

- 1 clarinette en Si bémol
- 1 flûte traversière
- 1 trombone ténor (simple) à coulisse
- 1 guitare électroacoustique
- 1 guitare basse
- 1 clavier électronique (timbres usuels disponibles : *organ, strings, etc...*)
- 1 batterie

La classe est équipée par ailleurs de petites percussions (tambourin, maracas, claves). Tous les élèves chantent régulièrement pour la réalisation des projets musicaux successifs. Les non-instrumentistes se partagent à parité entre filles et garçons.

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

- Flûte traversière
- Clarinette en Si bémol (que vous noterez en hauteurs réelles)
- Trombone ténor (simple) à coulisse
- Voix 1
- Voix 2

- Clavier électronique (préciser le ou les types de timbres choisis)
- Guitare électroacoustique
- Guitare basse
- Batterie
- Percussions

Pour chaque portée, vous veillerez à bien préciser la clef, l'armure et la mesure.
Vous numéroterez précisément les pages de votre devoir.

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

YOU CAN'T NEVER HOLD BACK SPRING

Tom Waits

F C7 F B \flat /F F

3 F C/E Dm Dm/C B \flat

5 F C/E Dm Dm/C B \flat B \flat /A

7 Gm7 F/A B \flat F/A

9 B \flat B \flat /A Gm7 Gm7/C C7 F B \flat M7/C C7

11 F B \flat /F F F B \flat

13 Gm7 Asus4 A7 Dm Am Dm Am

15 B \flat B \flat /A Gm7 Gm7/C C7 F B \flat M7/C C7

17 F B \flat F/C B \flat M7/C C7

19 F B \flat F/C A7/C \sharp

21 Dm Dm/C B \flat F/C B \flat M7/C C7 F

you can ne - ver hold back spring you can be
sure I will ne - ver stop be - lie - ving the
blush - ing rose they will climb spring a - head or fall be - hind win - ter dreams the
same dream eve - ry time ba - by you can ne - ver hold back
spring e - ven though you've lost your way the world is
drea - ming of spring so close your eyes o - pen your heart to the
one who's drea - ming of you ba - by you can ne - ver hold back
spring re - mem - ber eve - ry thing that spring can
bring oh ba - by you can ne - ver hold back
spring ba - by you can ne - ver hold back spring

Rapport

L'épreuve d'arrangement est un exercice exigeant qui se situe au carrefour de plusieurs disciplines musicales. Il combine des connaissances en écriture, en orchestration, en analyse, en composition et une écoute intérieure solide forgée par une expérience réelle. Ce panel de compétences nécessaires doit servir le sens musical du candidat afin de réaliser un arrangement convaincant dans le délai imparti.

Nous invitons les candidats à se référer également aux précédents rapports de jury. En effet, ceux-ci se complètent et permettent d'appréhender l'épreuve sous des angles différents.

Une épreuve en lien avec le métier de professeur d'éducation musicale et de chant choral.

La pratique musicale est celle du professeur qui, dans le cadre de son enseignement, qu'il s'agisse des séances de cours, de projets artistiques ou de l'enseignement facultatif de chant choral, réalise des adaptations, des transcriptions et des arrangements de partitions afin de proposer un matériel jouable pour ses élèves. Tout professeur qui s'est engagé dans cet exercice a saisi l'exigence nécessaire comme les nombreuses contraintes inhérentes à la réalisation d'un arrangement.

La qualité générale de l'arrangement : le professeur qui réalise un arrangement doit penser l'intérêt artistique des parties vocales et instrumentales.

L'arrangement peut répondre à plusieurs buts : sur le terrain, le professeur écrit un arrangement pour l'adapter à la formation dont il dispose. Il peut également écrire un arrangement pour simplifier des parties d'un niveau de difficultés trop élevé. Il peut au contraire envisager une sophistication d'une partition (avec composition de contre-chants). L'arrangeur peut également souhaiter modifier le « visage » d'une œuvre en modifiant le style initial (d'un slow vers un rock par exemple). Pour le candidat, il s'agit de démontrer sa capacité à écrire un arrangement dont toutes les parties sont soignées.

Pour s'initier à ce travail exigeant et passionnant, la lecture et la pratique de traités d'orchestration sont un réel atout pour le candidat. Nous l'encourageons à s'engager dans la lecture de traités récents. En effet, la facture instrumentale et les effets de jeu contemporains permettent de nouvelles possibilités, parfois simples, mais qui peuvent apporter une couleur particulière à un arrangement. Des instruments, pourtant communs la guitare électrique, la guitare basse. Nous encourageons le candidat à bien étudier les possibilités techniques de ces instruments et la façon dont ils s'écrivent sur une partition.

Nous invitons les candidats à écrire et à faire jouer leurs arrangements. Ainsi, l'expérience réelle et l'écoute bilan doivent permettre au professeur de se poser les bonnes questions : les parties sont-elles jouables et idiomatiques ? L'équilibre voix/ensemble instrumental est-il approprié ? L'arrangement a-t-il atteint l'objectif voulu ?

Une épreuve qui fait appel à des connaissances solides : analyse, harmonie et orchestration.

Avant de se lancer dans l'arrangement, le candidat doit analyser le sujet et bien repérer les différentes carrures et les type de cadences afin d'en comprendre la forme. Ainsi, la répétition de la même mélodie, à partir de la mesure 16, jouée quatre fois, pouvait inciter le candidat à oser des présentations différentes au niveau de l'orchestration.

La connaissance des règles de l'harmonie et de la lecture des accords (notation française ou anglaise) reste un préalable nécessaire pour comprendre la partition de l'épreuve. Si les accords simples sont interprétés avec aisance, les membres du jury ont constaté que des accords plus complexes ont posé des difficultés aux candidats. Ainsi, les accords renversés, de septième ou avec retards ont suscité des problèmes de réalisation privant l'arrangement d'un enrichissement intéressant. Nous invitons les candidats à bien maîtriser les différentes notations des accords.

Les règles de l'harmonie s'imposent également dans l'écriture des notes à résolution particulière. Ainsi, il n'est pas cohérent de faire monter une septième si le cadre harmonique ne s'y prête pas.

Une attention doit être portée par les candidats sur la graphie (hauteurs mal définies, oublis d'altérations, de silences, mesures incomplètes...). Dans plusieurs copies, le jury n'avait pas la capacité de déterminer

précisément les notes inscrites par les candidats. Certaines mesures n'étaient pas complétées correctement avec, par exemple, des figures rythmiques trop longues (ou trop courtes) pour une métrique à 4 temps. Une relecture finale de l'arrangement doit être effectuée avec une prise de recul : ma partition est-elle bien lisible ? Dans le cadre de l'épreuve, il s'agit d'un arrangement manuscrit. Aussi, nous invitons les candidats à s'exercer à écrire de la musique afin d'acquérir une aisance et une fluidité dans le trait.

Analyse du sujet

You can't never hold back spring est une romance pop en Fa majeur composée par Tom Waits. Cette chanson est extraite de l'album « Orphans » écrit en 2006.

Basé sur une métrique à 4 temps, le sujet se compose de 4 phrases. La notation des chiffrages d'accords indique une fréquence harmonique tous les 2 temps environ. Le texte en anglais se rapporte à la nostalgie d'un temps passé.

Le sujet comportait une courte introduction suivie d'un premier thème de 9 mesures (de 3 à 11). Cette première partie se base sur la redite d'un thème de 2 mesures.

Un deuxième thème apportait une couleur différente avec une courte modulation au relatif mineur.

Enfin, une réexposition de la fin de la première partie, reprise 4 fois, concluait le sujet.

L'ambitus vocal du La3 au ré5 permettait à la chanson d'être accessible aussi bien à des voix de filles que de garçons.

Pour la session 2021, le sujet proposait une portée unique avec chiffrage d'accords et sans accompagnement piano. Il ouvrait donc la voie à une grande diversité d'approches.

Les « compétences instrumentales » s'organisaient autour d'un ensemble de musique actuelle (guitare électroacoustique, guitare basse, clavier électronique, batterie) complété par des instruments à vent (clarinette, flûte et trombone). Des « petites percussions » étaient également disponibles.

Les différentes sonorités des claviers électroniques MIDI sont rappelées ci-dessous :

Piano	Bass	Lead	Synth FX
1 - Piano 1	33 - Acoustic Bass	65 - Soprano Sax	97 - Ice Rain
2 - Piano 2	34 - Fingered Bass	66 - Alto Sax	98 - Soundtrack
3 - Piano 3	35 - Picked Bass	67 - Tenor Sax	99 - Crystal
4 - Honky-Tonk Piano	36 - Fretless Bass	68 - Baritone Sax	100 - Atmosphere
5 - Electric Piano 1	37 - Slap Bass 1	69 - Oboe	101 - Brightness
6 - Electric Piano 2	38 - Slap Bass 2	70 - English Horn	102 - Goblin
7 - Harpsichord	39 - Synth Bass 1	71 - Bassoon	103 - Echo Drops
8 - Clav.	40 - Synth Bass 2	72 - Clarinet	104 - Star Theme
Chromatic percussion	Strings/Orchestra	Pipe	Ethnic
9 - Celesta	41 - Violin	73 - Piccolo	105 - Sitar
10 - Glockenspiel	42 - Viola	74 - Flute	106 - Banjo
11 - Music Box	43 - Cello	75 - Recorder	107 - Shamisen
12 - Vibraphone	44 - Contrabass	76 - Pan Flute	108 - Koto
13 - Marimba	45 - Tremolo Strings	77 - Bottle Blow	109 - Kalimba
14 - Xylophone	46 - Pizzicato	78 - Shakuhachi	110 - Bagpipe
15 - Tubular Bell	47 - Harp	79 - Whistle	111 - Fiddle
16 - Santur	48 - Timpani	80 - Ocarina	112 - Shanai
Organ	Ensemble	Synth Lead	Percussive
17 - Organ 1	49 - Strings	81 - Square Wave	113 - Tinkle Bell
18 - Organ 2	50 - Slow Strings	82 - Saw Wave	114 - Agogo
19 - Organ 3	51 - Synth Strings 1	83 - Synth Calliope	115 - Steel Drums
20 - Church Organ	52 - Synth Strings 2	84 - Chiffer Lead	116 - Woodblock
21 - Reed Organ	53 - Choir Aahs	85 - Charang	117 - Taiko
22 - Accordion	54 - Voice Oohs	86 - Solo Vox	118 - Melo Tom
23 - Harmonica	55 - Synth Voice	87 - 5th Saw Wave	119 - Synth Drum
24 - Bandoneon	56 - Orchestra Hit	88 - Bass & Lead	120 - Reverse Cymbal
Guitar	Brass	Synth Pad	Sound FX
25 - Nylon-str. Guitar	57 - Trumpet	89 - Fantasia	121 - Guitar FretNoise
26 - Steel-str. Guitar	58 - Trombone	90 - Warm Pad	122 - BreathNoise
27 - Jazz Guitar	59 - Tuba	91 - Polysynth	123 - Seashore
28 - Clean Guitar	60 - Muted trumpet	92 - Space Voice	124 - Bird
29 - Muted Guitar	61 - French Horns	93 - Bowed Glass	125 - Telephone
30 - Overdrive Guitar	62 - Brass 1	94 - Metal Pad	126 - Helicopter
31 - Distortion Guitar	63 - Synth Brass 1	95 - Halo Pad	127 - Applause
32 - Guitar Harmonics	64 - Synth Brass 2	96 - Sweep Pad	128 - GunShot

Une partition « ouverte » sans accompagnement polyphonique : faire des choix, se poser les bonnes questions en peu de temps.

La réalisation d'un arrangement nécessite un équilibre entre le respect du texte original et l'inventivité créatrice de l'arrangeur. Dès lors, le candidat est amené à faire des choix artistiques. Ces choix doivent être guidés par son écoute intérieure, son expérience, ses connaissances et l'analyse de la partition.

Le sujet ne proposait pas d'indication de tempo ni de nuance. Le tempo influe nécessairement sur l'arrangement et son style. Les tempi choisis par les candidats ont varié entre 60 à la noire, jusqu'à 120 à la noire ou 68 à la blanche. Ces différences de conceptions du tempo, toutes valables, ont généré des arrangements dont les styles étaient très différents : slow, rock, funk, reggae, ragtime, jazz, swing avec des croches en ternaires par exemple. Il est dommage que certains candidats n'aient pas choisi de tempo et aient laissé leur partition dans l'imprécision quant à ce paramètre.

Les nuances ont été très richement investies par la plupart des candidats de façon cohérente avec le discours musical. Cependant, quelques arrangements n'ont rien proposé sous cet angle.

Le clavier électronique permettait d'utiliser les différentes sonorités MIDI possibles sur ce type d'instrument. Grâce à la multiplicité des timbres disponibles, plusieurs rôles étaient donc envisageables pour ce clavier : soutien harmonique, basse, rythmique et/ou mélodique. Les claviers électroniques pouvant être « splités » (division du clavier en 2 zones distinctes), il aurait été envisageable d'avoir 2 timbres simultanés. Dès lors, deux élèves auraient pu se partager le clavier pour un 4 mains permettant d'enrichir encore la texture de l'arrangement.

De façon générale, les candidats ont très peu investi cette possibilité de changement de timbre du clavier électronique. De même, le clavier a souvent été restreint à un rôle unique tout au long de l'arrangement.

Voici quelques exemples de sonorités utilisées par les candidats : Electric piano, wurlitzer, strings, organ, piano. Ces timbres ont parfois été complétés par des indications de type : Fender rhodes, orgue de type Hammond notamment.

L'absence d'accompagnement polyphonique dans le sujet a constitué une difficulté pour certains candidats dont l'arrangement n'était pas finalisé ou s'étiolait au fur et à mesure.

Le jury rappelle que la gestion du temps fait partie de l'épreuve. Si l'analyse et les choix artistiques nécessitent un temps de réflexion nécessaire, ceux-ci doivent être décidés dans un délai qui permette d'écrire l'arrangement jusqu'à son terme.

La forme de l'arrangement

Des candidats ont développé la forme initiale du sujet pour proposer des introductions plus élaborées. De même, dans certaines copies, des sections centrales basées sur l'improvisation ou le développement d'un élément du discours ont été réalisées.

Ci-dessous, un exemple d'introduction d'un candidat, la noire est à 72 en swing :

(claquement de doigts sur les 3 et 4 ier temps pendant l'introduction)

vc 1

vc 2

You can me - see fold back spring

Lorsque des sections sont improvisées, certains candidats laissent la partition vierge. Il est préférable, dans un but pédagogique d'écrire une trame mélodique ou un réservoir de notes de façon à guider l'élève musicien dans son solo.

Enfin, certains candidats ont ajouté une conclusion dans leur arrangement.

Le jury attire l'attention des candidats sur le « plaquage » inapproprié de formules stylistiques parfois hors-sujet. Le candidat doit réellement s'adapter au sujet à traiter.

Cette capacité de développement de la forme a permis au jury d'évaluer les compétences d'analyse et de composition des candidats.

Les voix de chœur : un équilibre à rechercher.

La nomenclature des voix de chœur doit clairement apparaître sur la partition dès le début de l'arrangement. Quelques candidats omettent cette indication et répartissent le discours sur 2 clefs de sol laissant planer un doute préjudiciable quant à la répartition des voix.

Plusieurs combinaisons ont été constatées :

- Filles sur 1^{ère} portée clef de sol et garçons sur 2^{ème} portée clef de fa
- Filles sur 1^{ère} portée clef de sol et garçons sur 2^{ème} portée en clef de sol octaviée
- Soprani/ténors sur 1^{ère} portée clef de sol, alti/barytons sur 2^{ème} portée clef de sol
- Chœur uniquement féminin

Les meilleurs arrangements ont combiné habilement une écriture homorythmique et une polyphonie à 2 voix distinctes. En effet, le candidat doit montrer sa capacité à inventer un discours vocal intéressant pour les deux voix du chœur. Ainsi la mélodie peut naviguer au sein du chœur faisant tour à tour se succéder le rôle principal et celui de second plan. Quelques candidats ont malheureusement uniquement distribué la mélodie entre les 2 voix sans concevoir une réelle polyphonie.

Les candidats ont été soucieux d'utiliser une tessiture agréable et aisée pour les voix. Voilà un point fort de l'arrangement qui souligne une réelle conscience des possibilités vocales d'une classe de lycée. Le jury

rappelle qu'il convient d'être prudent concernant l'utilisation des notes extrêmes (graves et aigues). Celles-ci doivent être idéalement amenées par un chemin mélodique cohérent.

De façon générale, la construction de la polyphonie vocale est fréquemment restée homorythmique. Le jury rappelle que le candidat doit montrer sa capacité à concevoir un discours en variant l'écriture vocale. Dans le cadre de l'épreuve, le cantonnement à un style unique appauvrit l'arrangement comme son intérêt pédagogique.

Certains candidats ont su utiliser le texte de façon habile afin de réaliser des effets d'échos en soulignant certains mots ou groupe de mots. Des onomatopées ou des bouches fermées ont parfois été utilisées en soutien de la voix principale. Ces approches vocales différentes peuvent être insérées aisément dans un arrangement et contribuent à diversifier l'intérêt des parties de chœur. Le jury a constaté que la distribution du texte à la partie vocale inventée n'a pas posé de difficultés aux candidats. Il est cependant rappelé que les candidats doivent écrire les paroles pour chacune des voix.

L'harmonie

Le sujet proposait une notation des accords en chiffrage anglais. La plupart des copies ont retranscrit de manière correcte les accords dans la partition. Quelques candidats ont rencontré des difficultés sur certains accords. Ainsi, le jury a constaté que l'accord de Asus4 n'a pas été considéré avec son retard et que l'accord A7 a parfois été lu avec un do naturel au lieu d'un do dièse. Les candidats doivent avoir une parfaite connaissance des différents systèmes de notation des accords.

Les règles d'harmonie doivent être respectées. Ainsi, les notes à résolution obligée (septième, retard) doivent emprunter le « bon chemin » en fonction du contexte envisagé. Si l'on se réfère au répertoire savant, chaque groupe de l'orchestre est en quelque sorte autonome harmoniquement. Le candidat peut avoir en tête ce schéma lorsqu'il conçoit le remplissage harmonique tant au niveau des voix que des instruments (pour éviter des quintes à vide par exemple).

Les rencontres harmoniques créées par les candidats ont parfois été mal entendues et ont généré des dissonances inappropriées.

Des candidats ont enrichi le sujet en proposant d'autres possibilités harmoniques. Dans l'exemple ci-dessous, le candidat a glissé un accord de sib mineur puis a subtilement inséré un accord augmenté de Fa :

Dans cette autre copie, le candidat a inséré une neuvième mineure sur l'accord C7 :

The image shows a handwritten musical score for two voices (Vx.1 and Vx.2) and a bass line. The lyrics are "spring ba-by you can re-ver hold back". The bass line is written in a low register. A blue box highlights the final measure where the bass line has a note marked "div." with a green checkmark, indicating a dissonance (a minor ninth) on the C7 chord.

Le sujet étant vierge de ligne de basse, celle-ci était à construire. Des candidats habiles ont ainsi écrit des lignes très fluides avec de nombreuses notes de passage et une rythmique variée. La ligne est alors dynamique et son intérêt s'en trouve renforcé. Dans le cas présent, les candidats pouvaient utiliser notamment le clavier électronique pour figurer la basse. Des candidats ont parfois superposé plusieurs parties différentes dans un registre trop grave : il faut éviter cette écriture qui brouille le discours musical.

L'orchestration de l'arrangement

Les connaissances du candidat doivent être solides pour écrire efficacement des parties qui respectent les possibilités des différents instruments. Les traités d'orchestration rassemblent de nombreuses informations à ce sujet : leur ambitus, leur écriture spécifique et leurs modes de jeu (sourdine, harmoniques, modification du son par divers procédés).

Le jury a constaté dans certaines copies des maladroresses quant à la tessiture, le choix de la clef et les possibilités techniques des instruments.

Dans de nombreuses copies, la nomenclature de la batterie est indiquée. Le jury s'en félicite car elle indique une bonne compréhension des possibilités de cet instrument. L'écriture de la batterie est un des marqueurs du style. Nous conseillons aux candidats de se constituer un répertoire de figures rythmiques issues de différents styles. La batterie offre de nombreuses possibilités sonores : la connaissance des types de baguettes, des types de cymbales, des types de frappes et des différentes peaux disponibles (toms, caisse claire, grosse caisse) permettent une écriture précise et efficace de cette partie. Ces éléments doivent être bien connus des candidats.

L'écriture de la guitare électroacoustique s'est parfois limitée à la lecture d'une grille d'accords cantonnant le musicien à un rôle unique au sein de l'arrangement. Les correcteurs invitent les candidats à diversifier l'écriture de cet instrument. En effet, dans le cadre de l'épreuve, c'est bien la capacité à écrire qui est évaluée. De même, pour bénéficier de l'implication du musicien, celui-ci doit être certain d'apporter une contribution personnalisée et nécessaire à l'ensemble instrumental.

L'écriture du trombone a parfois posé des problèmes liés aux possibilités techniques de l'instrument (glissando, rythmes rapides dans le grave). L'utilisation des clefs de Fa ou Ut 4 est à privilégier. Des candidats ont écrit le trombone en clef de sol. Cette clef est généralement utilisée pour des trombones (sib) dans les orchestres de Brass-Band.

Il ne faut pas chercher à « remplir » la partition avec tous les instruments sur l'ensemble du sujet. Le candidat peut rechercher des contrastes de couleurs. Son orchestration peut souligner une ligne mélodique. En cela, les vents et plus particulièrement, les bois avec leur timbre unique et caractéristique permettent de colorer l'arrangement.

De façon générale, nous invitons les candidats à s'approprier les règles de base de l'orchestration dont nous rappelons ci-dessous quelques principes.

- Traitement harmonique

La répartition des notes d'un accord peut s'envisager de plusieurs manières :

Chords: F C/E Dm Dm/C B \flat F C/E

Clarinettes: *p*

Choeur: You can ne-ver hold back spring You can be sure I will ne-ver stop be

L'effet de nuance demandé à la clarinette permet au musicien de donner une intention sur cette phrase simple.

Le style

Le sujet proposait un extrait de chanson de type slow pop. Beaucoup de copies ont respecté ce style. Cependant, certains candidats ont proposé des « visages » différents et ont donné à leur arrangement des couleurs stylistiques originales. Le jury est resté ouvert à toutes ces propositions si celles-ci étaient cohérentes, bien réalisées et qu'elles révélaient un travail créatif et d'imagination. Comme l'indiquait le rapport de la session 2020, les « copiés-collés » stylistiques ne font pas sens dans le cadre de cette épreuve basée sur la créativité du candidat.

Exemple dans le style initial du sujet

The musical score is arranged in a system with the following parts and details:

- Percussion (Perc.):**
 - Top staff: Low Bongo, High Bongo, Mute Conga, Low Conga, Open Conga.
 - Bottom staff: Ride Bell, Rim Shot, Bass Drum, Closed Hat.
- Choeur (Choir):**
 - Tempo: $\text{♩} = 78$
 - Dynamic: *mp*
 - Lyrics: "You can ne-ver hold back spring you can be sure I will ne-ver stop b-
- Clav. (Rhodes):**
 - Dynamic: *mf* (first measure), *mp* (second measure).
- Gtr. A. (Acoustic Guitar):**
 - Dynamic: *mf* (first measure), *mp* (second measure).
- Basse (Bass):**
 - Dynamic: *mf* (first measure), *mp* (second measure).
- Bat. (Drum):**
 - Tempo: $\text{♩} = 78$
 - Dynamic: *mf* (first measure), *mp* (second measure).
- Perc. (Percussion):**
 - Dynamic: *mf* (first measure), *mp* (second measure).

The score is written in 4/4 time and features a variety of dynamic markings and articulations throughout.

6

FL. *p*

CL. *p*

Trb. *p*

Choeur

lie - ving_ the blush-ing rose they will climb spring a - head or fall be-hind win-ter dream the

mp

the blush - ing - climb a - head or hind

Clav.

Gtr. A.

Basse

Bat.

Perc.

9 3

Fl. *mf*

Cl. *mf*

Trb. *mf*

Choeur

same dream eve-ry time ba-by you can ne-ver hold back spring

Same - time ba-by you can ne-ver hold back spring

Clav. *mf*

Gtr. A. *mf*

Basse *mf*

Bat.

Perc.

Exemple dans un style jazz swing

Swirl (balai main gauche) Slap (balai main droite) Bass drum Closed hat Ride

Bat.

Medium Swing

♩ = 85

Cl. *mp* *pp*

Trb. *mp* *pp*

Choer. *mp*
You can ne-ver hold back spring you can be

Clav. *mp* *p*

Gtr. A. *p*

Basse *mp* *mp*

Bat. *mp* *p*

Medium Swing

♩ = 85

Avec les balais - Swirl main droite, slap main gauche (= accents)

Bat. *mp* *p*

5

Cl.

Trb.

Choeur

Clav.

Gtr. A.

Basse

Bat.

sure I will ne-ver stop b - lie - ving_ Mmh_

the blush-ing rose they will climb spring a -

p

p

p

8

Cl.

Trb.

Choeur

Clav.

Gtr. A.

Basse

Bat.

Mmh_____ win-ter dream the same dream eve - ry time ba - by

head or fall be - hind same - - time ba - by

4

10

Fl. *mp*

Cl. *mp*

Trb. *mp*

Choeur *mp*
you can ne - ver hold back spring

Clav. *mp*

Gtr. A. *mp*

Basse *mp*

Bat. *mp*

rit.

rit.

3

Detailed description: This is a page of a musical score for rehearsal mark 4. It contains eight staves. The Flute (Fl.) staff starts at measure 10 with a melodic line in treble clef, marked *mp*. The Clarinet (Cl.) staff has a similar melodic line in treble clef, also marked *mp*. The Trumpet (Trb.) staff is in bass clef with a melodic line, marked *mp*. The Choeur (Chorus) part consists of two staves: the top one is in treble clef with the lyrics "you can ne - ver hold back spring" and the bottom one is in bass clef with the same lyrics, both marked *mp*. The Piano (Clav.) part is in grand staff with a harmonic accompaniment, marked *mp*. The Trumpet A (Gtr. A.) staff is in treble clef with a melodic line, marked *mp*. The Bass (Basse) staff is in bass clef with a melodic line, marked *mp*. The Drum (Bat.) staff is in bass clef with a rhythmic pattern, marked *mp*. There are two "rit." (ritardando) markings: one above the Flute staff and another above the Drum staff. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it in the Drum staff.

La note d'intention

Rappelons tout d'abord que l'intitulé du sujet offre aux candidats la possibilité de traiter deux axes dans leur note d'intention :

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

Le jury a pu constater que seulement quelques copies ont développé efficacement ces deux axes. En complément de la lecture des rapports de jury des années précédentes, il n'est donc pas inutile de rappeler aux candidats quelques éléments susceptibles de les aider à améliorer cette partie de l'épreuve :

- La rédaction de la note d'intention doit s'envisager dès le début de la mise en loge. En effet, la dimension didactique et pédagogique doit être au cœur de la réflexion du candidat car c'est elle qui conduit à des choix d'arrangements ... et non l'inverse !
- Les choix artistiques, clairement explicités, gagnent à s'appuyer sur une démarche permettant à l'élève de mobiliser des compétences issues des programmes des lycées. Aussi, et afin de mieux éclairer leur démarche et les choix qu'ils ont opérés, les candidats peuvent citer précisément des champs de questionnement issus des programmes en indiquant les différents niveaux de classe pour lequel le travail serait envisagé (enseignement optionnel ? De spécialité ?).
- En complément de la mobilisation des éléments de programmes, la note d'intention permet au candidat de justifier ses choix, de style notamment : il peut donc s'appuyer sur les éléments musicaux et textuels proposés par le sujet afin d'éclairer ses intentions musicales : orchestration, mise en œuvre d'un accompagnement, développement d'un motif, choix d'une rythmique, utilisation de timbres particuliers...
- « Les difficultés techniques des parties vocales et instrumentales » relevées par les candidats gagneront à être envisagées avec plus de finesse et de précision. Trop de copies évoquent d'emblée la justesse, le placement rythmique, et la mise en place, se privant ainsi d'autres paramètres parfois plus adaptés tels que le timbre, les choix précis d'interprétation, le travail des nuances, la mise en valeur des plans sonores ...

Bibliographie non exhaustive

- *Etude de l'orchestration*, Samuel Adler, éditions Lemoine. Ouvrage paru avec une sélection de CD et DVD en option. Le traité est augmenté d'un chapitre conséquent sur la voix réalisé par Gilbert Amy et Bruno Gillet.
- *L'orchestration de Haydn à Stravinsky*, Anthony Girard. Editions Gérard Billaudot.
- *Guide de l'instrumentation à l'usage d'ensemble d'instruments à vent*, Jean-Philippe Vandeselaere. Editions Van de Velde.
- *Arrangement et composition de la musique de Jazz, une approche linéaire*, traduit de l'américain par Jean-Louis Billoud. Editions Advance Music. Deux fascicules, un en français et un en anglais avec CD.
- *Traité d'orchestration et d'instrumentation* Hector Berlioz. Editions Henry Lemoine.
- *Traité de l'orchestration en 4 volumes*, Charles Koechlin. Editions Max Eschig.
- *Etude technique et stylistique de l'harmonie*, Jean Doué. Editions Gérard Billaudot.
- *Traité de l'harmonie*, traduction française, Nikolai Rimsky-Korsakov. Editions Alphonse Leduc.

Éléments statistiques

	Public	Privé
	104 candidats notés	13 candidats notés
Note la plus haute /20	18,1	13,06
Note la plus basse /20	2,56	3,37
Moyenne générale /20	7,44	9,56
Moyenne des admissibles /20	12,53	11,29

Épreuve de commentaire

Rappel du texte réglementaire

- Durée de l'épreuve : 3 heures 30
- Coefficient 3

L'épreuve comporte deux parties.

- Première partie : commentaire comparé de plusieurs brefs extraits enregistrés non identifiés et diffusés successivement à plusieurs reprises,
- Seconde partie : commentaire d'un fragment d'œuvre enregistré et identifié, diffusé à plusieurs reprises. Le candidat en réalise un rapide commentaire, identifie en les justifiant des objectifs de formation au lycée qui peuvent être nourris par l'écoute de ce fragment et présente brièvement une ou plusieurs situations pédagogiques permettant de travailler les objectifs précédemment identifiés.

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

Sujet

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

Durée de cette partie d'épreuve : 2 heures

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

Durée des trois extraits enchaînés : 4'04''

1. *Extrait d'une Sonata à deux, Henry Purcell, Hespèrion XXI, direction Jordi Savall.*
Durée 1m36
2. *Extrait de Aion III, pièce pour orchestre, Giacinto Scelsi, 1961. Orchestre de la Radio-télévision de Cracovie, direction Jürg Wyttenbach. Durée : 1m25*
3. *Extrait de Propter veritatem, Léonin, seconde moitié du XIIe siècle. Interprétation Theatre of Voices, Direction Paul Hillier. Durée : 1m09*
Total : 4m10

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

Durée de cette partie d'épreuve : 1h30

- ✓ Vincent Paulet, *De profundis - Psaume 129*, 1997, chœur de chambre « Les Eléments », direction Joël Suhubiette.

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

Durée de l'extrait : 4'07'' (début de l'œuvre)

Rapport

Conditionnant l'acquisition de solides compétences, un entraînement rigoureux est exigé pour surmonter les difficultés inhérentes au commentaire d'écoute. Cette année, de nombreux candidats avaient manifestement préparé cette épreuve avec le sérieux nécessaire. La lecture des précédents rapports du jury a certainement aidé à mieux cibler les attendus des deux commentaires imposés, tant dans l'approche méthodologique, technique et culturelle que dans la dimension pédagogique. Le présent rapport propose de pointer quelques maladresses persistantes et d'insister sur les éléments clés qui permettront de préparer et de réussir au mieux cette épreuve. Chacun est invité à lire attentivement ces recommandations, comme celles des précédents rapports afin d'affiner sa préparation, mais également de définir et de planifier ses objectifs personnels.

Pour rappel, l'épreuve englobe deux types de commentaires distincts et successifs :

- Un commentaire comparé entre plusieurs extraits non identifiés, développé à partir d'une problématique définie par le candidat.
- Un commentaire musical reposant sur un extrait unique identifié et dont découlent des propositions de travail susceptibles d'être mise en œuvre au lycée ; celles-ci doivent être définies au regard "des objectifs de formation au lycée" et déclinées en une ou plusieurs situations pédagogiques permettant d'installer des compétences attendues en classe de seconde ou au cycle terminal.

Extrait du rapport 2020 :

*[...] au-delà de ce qui fait la singularité de chaque partie, il paraît nécessaire de pointer ce qui, au travers la lecture des copies, est finalement le cœur de cette épreuve dans sa globalité. Il s'agit en l'occurrence de montrer pour chaque candidat sa capacité à aborder et tenter **d'interpréter, de déchiffrer et donner du sens au sensible** en témoignant, par des compétences culturelles, techniques, de sa « compréhension » des œuvres entendues, c'est-à-dire, d'éclairer le lecteur sur la signification artistique des extraits. N'envisager les deux parties et les traiter en les limitant à leurs aspects techniques est une erreur préjudiciable.*

Première partie : commentaire comparé

✓ Approche générale

Rappelons que les rapports précédents (sessions 2018, 2019 et 2020) ont déjà détaillé avec précision les attendus de cette épreuve : nous invitons les candidats à consulter attentivement ces documents. En premier lieu, il s'agit de distinguer clairement les deux types de commentaire : certaines copies intègrent notamment des pistes pédagogiques au sein du commentaire comparé, ce qui n'est pas demandé.

Bien qu'une telle approche soit devenue assez rare, certains candidats proposent encore des commentaires cloisonnés des différents extraits. Une telle démarche ne répond pas à la consigne exigeant un commentaire de nature comparative et risque d'engendrer de nombreuses redites dans le développement de l'argumentation. Gardons cependant en mémoire que l'analyse de chaque extrait est nécessaire au travail ; cette tâche doit toutefois demeurer *préliminaire* et ne servir qu'à identifier ce qui nourrira ensuite le corps du devoir. Cela étant, une réelle volonté de développer une véritable démarche comparative a été fréquemment constatée lors de cette session lorsqu'un nombre restreint de copies affichaient encore des défaillances notoires à cet égard.

Concernant la première partie (écoute comparée), il s'agit de déterminer une problématique permettant d'ordonner les caractéristiques relevées lors de l'écoute des différents extraits. Celle-ci doit être ni trop resserrée (par exemple, un commentaire comparé centré sur les « nuances ») ni trop large (ainsi, un propos embrassant toute l'évolution du langage dans l'histoire de la musique). À titre d'exemple, la présence d'une basse obstinée dans le premier extrait a conduit très naturellement certains candidats à orienter leur réflexion

vers la linéarité / circularité du temps musical. Le choix d'un questionnement sur le « temps suspendu » semblait également légitime au vu de l'existence d'une construction autour de notes pôles pour l'extrait 2 et d'une teneur en valeurs longues dans l'extrait 3. En revanche, une problématique visant le concept très général de « temps musical » ne pouvait pas convaincre le jury : cette approche étant bien trop générale et « passe-partout ». Intuitivement, de nombreux candidats se sont montrés particulièrement sensibles à l'expressivité du corpus : certains d'entre eux ont ainsi décidé d'organiser leur commentaire comparé autour de cette notion. Néanmoins, sans la définir exactement et sans identifier précisément ce qui pouvait expliquer l'expressivité de chaque extrait, aucune démonstration ne pouvait aboutir.

Les thématiques et les perspectives de travail proposées par les programmes de lycée sont autant de pistes pouvant aider à choisir un fil conducteur problématisé pour construire un commentaire. Les candidats doivent surtout éviter de céder à la tentation de développer leur travail à partir d'une problématique préparée à l'avance et inévitablement « hors-sol » : la recherche des points communs reliant les extraits comme des différences qui spécifient chacun d'entre eux reste le seul moyen pertinent pour poser les bases de sa réflexion puis construire le commentaire attendu. Ajoutons également que les candidats ont tout intérêt à ne pas « forcer » les rapprochements entre les extraits proposés, comme à éviter les hypothèses parfois hasardeuses et sans fondement.

Lors de cette session, nombreuses étaient les possibilités de mise en relation des trois extraits en vue d'une problématisation. On se limitera ici à en citer quelques unes :

- immobilité / mouvement
- contrainte / liberté
- unité / variété
- improvisation, tradition orale/ écriture, fixité
- simplicité / complexité
- stabilité / perte de repères et instabilité

Une fois la problématique centrale au commentaire identifiée, la conception du plan doit organiser la matière recueillie lors des auditions de manière à confronter pertinemment les différents extraits. Du point de vue formel, le commentaire comparé débutera alors par une introduction énonçant successivement la problématique et le plan. Organisé en plusieurs parties éclairant chacune la problématique, le propos pourra alors se développer sans égarer son lecteur. Une conclusion répondant à la problématique choisie – même si elle peut ouvrir vers de nouvelles interrogations – conclura l'ensemble du travail.

Il est par ailleurs indispensable de viser un certain équilibre des parties du développement tout comme de l'ensemble du commentaire rédigé. On trouve souvent de vastes introductions amplement développées, mais suivies de très courts développements que ne sont parfois suivis d'aucune conclusion...

La rédaction doit être extrêmement soignée et exempte d'abréviations. Visuellement, il est souhaitable de séparer les grandes parties en générant des espaces sur la copie. Il importe toutefois de rester mesuré sur ce point car la multiplication de mini paragraphes peut rapidement rendre le propos décousu.

Le temps imparti à l'épreuve est bref et exige d'aller à l'essentiel dans un esprit synthétique. Il doit cependant permettre de relire sa copie et ainsi d'éviter bien des coquilles, des fautes d'orthographe, de syntaxe ou encore de conjugaison. Nous rappelons que « *La maîtrise de la langue française est indiscutablement un élément crucial de cette épreuve. Les professeurs candidats sont en poste depuis des années et ont eux-mêmes ces exigences envers leurs élèves. Il devient alors difficilement acceptable de lire des copies dont l'orthographe est erronée, la grammaire approximative et le vocabulaire inexact ou imprécis, quand bien même le fond du sujet est bien pensé. Le graphisme de l'écriture est également un paramètre à prendre en compte car, parfois, le correcteur n'a pas pu lire ce que le candidat avait écrit – ce qui pénalise donc le candidat –, avec le risque de faire perdre une partie du sens au propos, voire de l'inverser* » (extrait du rapport 2018).

L'utilisation maîtrisée d'une terminologie précise est indispensable : quelques candidats confondent les termes *temps* et *tempo*, ce qui est absolument inacceptable à ce niveau de concours. D'autres peinent à désigner certains procédés techniques : ils opposent, par exemple, une écriture contrapuntique et une écriture homorythmique, sachant que l'écriture note contre note appartient au contrepoint tout autant que l'écriture imitative. Lorsqu'il s'agit de ne pas perdre de temps, soyons persuadés qu'un vocabulaire technique adapté vaut trois longues phrases... La maîtrise du vocabulaire spécifique au répertoire convoqué est essentielle : ne pas confondre fugue et fugato, canon et entrées en imitation, écriture en choral et en accords, broderie et gruppetto, etc. En outre, les anachronismes doivent être évités : ainsi parler de thème pour une musique du 13^{ème} siècle, de mesure pour le 14^{ème} siècle, de langage tonal à propos d'une oeuvre du 16^{ème} siècle est pour le moins inapproprié !

Un style fleuri et ampoulé est à proscrire, tout comme les métaphores aventureuses. Le propos doit rester nuancé et se garder d'émettre des jugements de valeur définitifs.

✓ **Compétences techniques**

Dès la première écoute, les candidats doivent pouvoir identifier les timbres, les modes de jeux, les alliages sonores, les fonctions d'un instrument ou d'un groupe instrumental (premier plan/arrière-plan, rôle thématique, basse plus ou moins renforcée, complément harmonique, fond d'orchestre, renforcement d'une fonction tonale, types de doublure, etc.). Les candidats qui ne citent que quelques instruments ou voix et qui ne définissent qu'incomplètement l'effectif mobilisé montrent des lacunes perceptives sur lesquelles il est impératif de travailler en amont de l'épreuve. L'exercice de l'écoute (*ear training*, selon l'expression anglo-saxonne) est en effet le point de départ de toute démarche analytique. A cet égard, plusieurs copies semblent ignorer la singularité du choix d'une instrumentation, d'un type d'orchestre, ou de certaines doublures selon le répertoire convoqué.

Pendant l'écoute des extraits, les candidats doivent être en mesure de réaliser des relevés musicaux sur portées afin d'identifier les thèmes principaux, les éléments mélodiques ou rythmiques structurant l'oeuvre, les enchaînements harmoniques singuliers. Ils veilleront à les identifier explicitement et à les présenter avec le maximum de précision : un thème mélodique doit être associé à son rythme, à ses nuances, à son phrasé et à son instrumentation. Force est de constater que plusieurs copies ne proposent que des relevés imprécis, telles des ébauches sans aucun rythme. Nombreux sont également les candidats qui n'exploitent pas leurs relevés, parfois de qualité, et qui les regroupent en fin de copie à la manière d'un bonus totalement déconnecté du texte rédigé, les cantonnant à un exercice de relevé absolument inutile en l'espèce... Il importe enfin d'identifier systématiquement les relevés : un oubli peut créer involontairement une confusion lorsque le candidat s'y réfère au sein du commentaire rédigé,

✓ **Connaissances historiques, esthétiques et culturelles**

Lors du travail d'analyse, les candidats doivent savoir définir le langage employé (modal, tonal, polytonal, atonal libre, etc.) mais aussi, le cas échéant, relever les tonalités pour énoncer un parcours tonal, distinguer une échelle modale, ou encore pour discerner des cadences et définir leur nature. Ne pas rester évasif : se contenter d'évoquer simplement « une tonalité majeure » est insuffisant. Déterminer la focale adéquate peut s'avérer délicat : noyer le propos en relevant un parcours tonal trop détaillé qui ne distingue pas entre tonalités principales et courts emprunts devient vite inopérant. De rares copies affichent une confusion entre tonalité et modalité selon les époques envisagées, entre cadences polymélodiques et cadences harmoniques, entre cadence plagale ou parfaite, etc. Ces lacunes sont évidemment sanctionnées par le jury.

En ce qui concerne la forme, il est indispensable d'identifier le schéma structurant l'oeuvre (que l'on peut éventuellement présenter sous forme de plan synthétique). Il importe d'éviter toute confusion entre les formes musicales, en s'assurant que les schémas proposés soient clairs. L'analyse doit également présenter la

diversité des écritures musicales, les enjeux thématiques et les procédés de développement du discours musical avec un maximum de précision.

Il faut souligner que la perception précise du matériel sonore n'est pas une fin en soi : elle doit toujours être accompagnée d'un commentaire sur l'esthétique de l'œuvre étudiée. A titre d'exemple, pour la Sonate de Purcell, les quatre instruments ont été correctement identifiés par la plupart des candidats. De nombreuses copies ont pertinemment proposé une référence à Corelli et à la sonate en trio. Si la référence au genre de la *Sonata da chiesa* pouvait s'expliquer par la présence d'un orgue dans la réalisation du continuo sur cet enregistrement, une mise en relation avec le genre de la *Sonata da camera* semblait encore plus naturelle, s'agissant ici d'une chaconne, donc d'une danse. En tout état de cause, les candidats qui ont attribué une fonction religieuse à cette musique en raison de la présence de l'orgue, identifié comme « instrument de l'église », étaient évidemment dans l'erreur.

À la surprise du jury, très peu de candidats ont su reconnaître la présence d'intervalles de quarts de ton pour l'extrait 2 : à ce propos, on ne peut que recommander de consacrer davantage de temps à l'écoute (et non seulement à l'étude théorique) du répertoire savant contemporain, mais aussi des musiques extra-occidentales de tradition orale qui sortent souvent du cadre « confortable » de la division de l'octave en douze demi-tons.

Les candidats veilleront à proposer une identification historique aussi précise que possible en associant l'extrait à une aire géographique : il est en effet essentiel de rapporter une intention esthétique à des éléments caractéristiques identifiables à l'écoute. Attention à ne pas se limiter à une trop vaste période : par exemple, évoquer l'époque baroque sans préciser si l'œuvre appartient au début, au milieu ou à la fin de cette période ou encore, se limiter à citer l'ère médiévale qui, historiquement, recouvre plus d'un millénaire !

Il est également indispensable d'identifier correctement les genres musicaux entendus et de ne pas se limiter à distinguer entre musique vocale ou instrumentale. Afin de mettre en valeur sa culture générale, il importe d'ajouter des références esthétiques personnelles en citant des œuvres précises éclairant le propos. Il est donc recommandé d'intégrer des comparaisons pertinentes avec des œuvres connues qui participeront à l'argumentation.

Peu de candidats précisent leurs sources bibliographiques : un seul a évoqué l'essai de Pierre Boulez qui est à l'origine des expressions *temps lisse* et *temps strié*, alors qu'il s'agit d'une terminologie récurrente dans le vocabulaire d'analyse musicale employé par les copies. Une belle initiative consistait à insérer des citations littéraires au sein de la rédaction. Attention toutefois à ne pas indiquer Baudelaire pour Platon, Malraux pour Pascal... Une citation sans rapport avec le sujet sera évidemment dépourvue d'intérêt. Il va de soi que le jury saura aisément identifier des citations approximatives et sans rapport avec le commentaire élaboré.

✓ Quelques pistes d'analyse et de réflexion pour chaque extrait

Extrait n° 1 : Henry Purcell (1660-1695), *Sonata*, publication posthume en 1697

Basse obstinée de chaconne, temporalité paradoxale entre répétitions et variations, jeu d'ornementation semi improvisé.

- pièce instrumentale pour deux violons et basse continue (orgue et violoncelle)
- pièce sur basse obstinée, type basse de lamento, basse de chaconne (comparaisons possibles avec l'air de Didon dans *Didon et Enée*, l'air du Génie du Froid dans *King Arthur* ou la passacaille d'*Armide* de Lully, ...)
- basse de chaconne : très usitée en France, influence de la musique française
- pièce en sol mineur, avec usage du mineur mélodique descendant
- ajout de chromatismes, de retards expressifs
- genre de la sonate en trio avec deux dessus et basse continue = influence italienne, (comparaisons possibles avec Corelli, Locatelli, Vivaldi)

- recherche de variété à travers les variations :
- variation d'écriture : solo du premier dessus avec doublure à la tierce du second dessus, écriture en dialogue entre les deux violons, écriture en imitation, écriture avec contrechant du second dessus
- variation d'écriture rythmique (mesure à $\frac{3}{4}$) ; apparition de rythmes pointés, de syncopes, de double croches, avec une évolution où les valeurs rythmiques deviennent de plus en plus courtes = construction traditionnelle des variations où la virtuosité se dévoile progressivement et conduit vers un climax
- variation par l'ajouts de chromatismes, d'appoggiatures et de retards expressifs, de fausses relations, d'intervalles mélodiques expressifs (saut de sixte mineure ou de quinte diminuée) = volonté de glisser quelques frottements ou enchaînements plus arides ou surprenants, doublés d'emprunts aux tons voisins
- ajouts d'ornements (à la fois indiqués sur partition) mais aussi contribution des interprètes = pièce qui permet une part d'improvisation
- rhétorique musicale du lamento : figures musicales empruntées à l'écriture vocale, expressivité évidente des passions (voir à ce sujet le *Traité* de Descartes, 1649)

Extrait n° 2 - Giacinto Scelsi (1905-1988), *Aïon III*, pièce pour orchestre, 1961

Entre immobilisme et mouvement, construction autour d'une note pôle, influence du bouddhisme zen. Selon les indications de Scelsi, il s'agit de « Quatre épisodes dans une journée de la vie de Brahmā », divinité de l'Hindouisme, source de création.

La recherche d'unité à partir d'un matériau sobre et limité = l'être

- miroitement autour de notes pôles, vers lesquelles on revient inlassablement tels des aimants
- déploiement des notes pôles à l'ensemble de l'orchestre, à tous les instruments et à tous les registres par l'unisson dédoublé ou des octaves
- travail sur l'irisation des notes pôles = volonté de s'émanciper du langage tonal par des quarts de tons, des micro-intervalles (influence des travaux d'Alois Hába)
- renoncement à « la note » au profit du concept de « son ». Intégration d'un tempérament non égal sans renoncer à quelques consonances
- renoncement à une écriture mélodique, motivique : seules persistent des cellules de demi-ton et un souvenir d'écriture chromatique. Glissements et tuilages, effets de superposition
- renoncement à une temporalité pulsée : temps lisse, perception d'un temps immuable, absence de déroulement temporel ; vision métaphysique dans la lignée de Scriabine (études à Genève auprès de l'un de ses disciples). Renoncement à des repères formels évidents, jeu de tuilages et de transitions constants qui brouillent la perception formelle. Présence néanmoins de quelques climax (associés au mouvement chromatique)

Introduire de la variété = le devenir

- jeu de miroitement de couleurs et d'alliages par des prismes différents
- contrastes de nuances
- jeu par les alliages sonores : mise en valeur des registres graves (pas de violons, un seul alto mais 4 violoncelles et 4 contrebasses ; trombones et tubas, pas de flûtes) ; tuilages de cuivres (trompettes avec sourdines) et cordes ; contrastes entre des alliages entre 2 ou 3 instruments et un ensemble plus important (phénomène d'épaisseur relative du son résultant), difficulté à reconnaître les timbres car rarement utilisés à l'état brut et naturel. L'effectif complet d'un orchestre symphonique est remarquable, mais avec une combinaison inédite : cordes frottées, harpe, bois par 3, 3 trompettes, 6 cors, 4 trombones et 4 tubas, timbales et 6 percussions
- variété par les modes de jeu employés : jeu d'oscillation dans l'espace pour faire miroiter le son = trilles, trémolos, vibratos, glissandi, jeux de grain entre des sonorités rugueuses (sons saturés) ou lisses, usages de clusters pour leurs couleurs, résonance du tam tam chinois

- volonté de valoriser tous les sons qui tiennent, qui résonnent, toutes les pédales sonores, parsemés de quelques rares sons brefs
- jeu de spatialisation sonore : effets éloignés et des rapprochements quasi soudains et éclatants (influence de la musique électroacoustique et des recherches des compositeurs en la matière)
- influence des travaux de l'École de Vienne, de la *Klangfarbenmelodie* de Schoenberg (rappel, Scelsi a étudié avec un disciple de Schoenberg ; il adoptera dans un premier temps un style et une écriture dodécaphonique avant de les abandonner rapidement) ; référence à *Farben* (5 pièces pour orchestre op. 11 de Schoenberg), et à la *Variation sur une note*, acte III, du *Wozzeck* d'Alban Berg

Extrait n° 3 - *Propter veritatem*, Léonin, seconde moitié du XIIe siècle, Ecole Notre Dame

Improvisation notée, temporalité suspendue, étirée et contrastée, écriture mélismatique autour d'une finale d'un mode (*octoechos*)

- duo *a cappella*, langue latine, une teneur en valeurs longues empruntée au répertoire grégorien et une voix supérieure fleurie (le candidat pouvait prendre en dictée cette teneur ou le début polyphonique de la pièce, afin de mettre en évidence des points de rencontre verticale et donc d'aborder la notion de consonance)
- la compréhension du texte devient secondaire, ce dont les papes de plusieurs générations se plaindront, car la dévotion des fidèles peut s'en trouver affectée ; (voir par exemple la bulle pontificale très connue de Jean XXII, la décrétale *Docta Sanctorum* écrite au début du XIVe siècle).
- mode à la tierce majeure (donc on peut proposer lydien ou mixolydien, à l'écoute, difficile pour cet extrait de trancher, sachant en cas d'utilisation d'une échelle lydienne, que le si est bémolisé pour des raisons de *musica ficta*). Précisons que seule l'échelle diatonique constituée d'une succession de tons et de demi-tons est à reconnaître, échelle qui peut être transposée sur n'importe quelle note (le diapason n'existait pas !)
- contrepoint libre avec une voix fleurie, usage des semi-brèves et de minimas qui superposent deux voix avec deux temporalités différentes
- convergence sur des points de consonances qui mettent en lumière l'intervalle d'octave, consonance parfaite par excellence avec la quinte juste et son renversement, la quarte juste
- la partie fleurie ou mélismatique renvoie au procédé du trope et peut être comparée aux *Alleluia* et *Jubilate* du répertoire grégorien
- la partie fleurie brode autour de la finale du mode, dans un ambitus qui reste restreint, ici inscrit principalement dans un intervalle de quinte
- on peut repérer deux courtes parties, l'une consacrée à la mise en musique du premier mot, « *propter* » et une seconde sur le début du mot « *veritatem* » qui est ici inachevée. Nombre de candidats ont cru entendre les mots "amen veritas". On peut se demander si, faute de connaissances suffisamment solides en langue latine, une approche plus prudente n'aurait pas été plus judicieuse...
- usage par les interprètes du principe de *musica ficta*, chromatisme de sensible (demi-ton qui précède la finale), pour cause de beauté ou pour cause de nécessité (éviter des dissonances comme le triton)
- pour rappel, plusieurs musicologues émettent l'hypothèse que ce répertoire était improvisé, et a été ensuite consigné dans le *Magnus Liber Organi*. Certains candidats ont essayé de contextualiser l'écoute et des observations intéressantes ont parfois été faites concernant l'oralité et les techniques de mémorisation au Moyen Âge. A ce sujet, il existe des textes de référence que les candidats auraient intérêt à connaître, par exemple *Machina memorialis* de Mary Carruthers
- incipit de la voix supérieure qui met en valeur la première syllabe, à la manière des lettrines des manuscrits

- pour placer l'extrait dans un contexte culturel occidental : pièce polyphonique à deux voix, qui n'est pas un conduit polyphonique en écriture homorythmique sans référent grégorien, qui se rapproche des *organa* (*organum* au pluriel) *quadrupla*, c'est-à-dire à 4 voix de Pérotin (comme le *Sederunt Omnes* et le *Viderunt Omnes*). L'extrait peut éventuellement être rapproché des motets pluritextuels qui apparaîtront au XIIIe siècle, véritables jeux intellectuels de la part des clercs héritiers de Léonin et Pérotin

Seconde partie : commentaire d'un fragment d'œuvre enregistré et identifié

S'agissant du commentaire d'un fragment isolé et identifié, une véritable analyse de l'extrait est attendue, avant de présenter, dans un second temps, plusieurs pistes pédagogiques découlant logiquement de l'étude initialement proposée. Il est toujours fortement conseillé de s'appuyer sur une rédaction à la fois structurée et problématisée. De nombreux candidats ont suivi cette approche qui a l'avantage de tisser un lien direct entre l'analyse musicale de l'œuvre et les propositions pédagogiques qui y sont associées.

Le jury regrette cependant que les commentaires proposés pour l'œuvre de Vincent Paulet soient restés parfois limités et superficiels, notamment en ce qui concerne la perception globale de l'œuvre et le relevé musical. Ainsi, peu de candidats ont su transcrire correctement le premier *cluster* (sol bémol - sol bécarré - la bémol) qui laissait pourtant clairement entendre un mouvement des deux sous-pupitres des basses, à partir de la tierce mineure fa / la bémol. Il est vrai que cet intervalle est situé dans la portion grave du spectre des fréquences, là où les intervalles sont moins aisément identifiables. Cette tierce a cependant été totalement ignorée par certains candidats qui ont cru reconnaître une seule note au début de l'extrait ! Répétons-le : une sensibilité mélodique et harmonique, consolidée comme une écoute fine et précise, sont des compétences indispensables pour réussir l'épreuve. Le jury déplore également que les indications sur l'œuvre fournies explicitement dans le sujet soient encore trop souvent inexploitées par les candidats.

Pour ce qui concerne le volet pédagogique de cette seconde partie de l'épreuve, connaître l'ensemble des programmes du lycée est un préalable nécessaire. Les candidats doivent notamment distinguer l'enseignement optionnel et l'enseignement de spécialité et utiliser le vocabulaire spécifique aux programmes sans confondre les notions abordées. Malheureusement, de nombreuses confusions persistent entre champs de compétence et champs de questionnement tels qu'ils sont présentés par les programmes d'enseignement.

Afin d'identifier une piste pédagogique adaptée à l'enseignement au lycée, s'il est nécessaire de prendre une certaine distance avec les habitudes pédagogiques propres – et pertinentes – au collège, il faut cependant éviter de surévaluer le niveau des lycéens en évoquant des objectifs qui dépasseraient les attendus du programme. Lorsqu'ils en ont la possibilité, les candidats gagnent à assister à une ou plusieurs séances d'enseignement optionnel et/ou de spécialité au lycée afin de mieux connaître la « réalité de terrain », et d'être en mesure, le jour de l'épreuve, de proposer des objectifs de formation clairs associés à des situations d'apprentissage précises, pertinentes et variées.

En effet, plusieurs candidats se sont limités à présenter une liste d'activités déconnectées les unes des autres, souvent sans détailler la moindre stratégie concrète de mise en œuvre et sans aucun lien avec les objectifs de formation. Le travail proposé doit toujours être envisagé à partir d'un répertoire musical et artistique adapté, sans se restreindre à l'œuvre imposée par le sujet du commentaire. S'il est possible de convoquer une œuvre issue des programmes limitatifs du niveau terminale, ceci n'est ni une obligation ni une exclusivité à cultiver. La musique est un vaste monde ! Par ailleurs, il est fortement conseillé d'intégrer ponctuellement des œuvres relevant d'autres domaines artistiques : parmi les compétences évaluées par le jury, une place importante est réservée à la culture artistique (au delà de la musique) du candidat.

Souvent, les propositions de niveau, le choix des notions, des objectifs et des œuvres ne sont pas justifiés : les projets semblent alors « hors-sol ». Il est important de veiller à ce que les pistes pédagogiques ne s'éloignent pas de l'extrait musical proposé comme des objectifs initialement visés. Choisir de travailler avec les élèves sur la relation texte/musique à partir d'un répertoire sacré, établir des comparaisons avec des œuvres profanes avant de glisser maladroitement vers un débat autour d'une musique à but commercial : voilà une approche peu convaincante. Inversement, le jury a été sensible à la diversité des projets musicaux réalisés par les élèves (variété des moyens de production, réalisations pluridisciplinaires, etc.).

Parmi les compétences évoquées par le programme de lycée, la construction de l'autonomie de chaque élève représente un objectif important et les pistes pédagogiques présentées devraient toujours pouvoir l'envisager. Dans cette perspective, des situations de travail mobilisant de petits groupes possèdent des vertus trop souvent ignorées. Il va de soi que les candidats doivent prendre connaissance, s'agissant de l'enseignement de spécialité, de la nature de l'épreuve écrite et orale du baccalauréat, mais aussi de celle du grand oral, en vue de nourrir leur réflexion. Cette année, plusieurs candidats ont tenté d'intégrer dans leurs objectifs de formation une préparation à ces épreuves et la démarche a été appréciée par le jury.

Quelques pistes d'analyse pour le fragment identifié

Vincent Paulet, *De profundis - Psaume 129*, 1997, chœur de chambre « Les Eléments », direction Joël Suhubiette

- chœur mixte a cappella
- chaque voix est divisée en deux sous-pupitres
- la forme présente une accumulation : débutant par les voix les plus graves, le discours se développe jusqu'à un climax (nuance, dissonance et registre) pour ensuite procéder par retrait successif des voix sous la forme d'un decrescendo
- sur certaines syllabes (*De profundis clamavi ad te Domine* : Des profondeurs, je crie vers toi), le langage consonant est enrichi de dissonances. Progressivement l'ajout des voix provoque une tension croissante.
- agrégats (*clusters*) chromatiques (obtenus par frottements de demi-tons)
- place expressive laissée au silence entre les interventions du chœur (début et fin) : comme un appel qui reste sans réponse

Quelques exemples de questionnements

- La musique, un art du temps : « Musiques d'aujourd'hui : synthèse du passé ou créations *ex nihilo* ? » En regard avec des œuvres de Varèse (*Ionisation*) ou Webern par exemple.
- La musique, un art du temps : « Le silence : un son comme les autres ? » Référence à John Cage : *4'33''*, à la bande sonore *Les dents de la mer* de John Williams, à *L'apprenti sorcier* de Paul Dukas, aux mesures finales de *Lux Aeterna* de Ligeti, etc.
- Musique et texte : « La musique plus signifiante que les mots ? » Madrigalismes, figuralismes avec des madrigaux de Marenzio, Monteverdi, Gesualdo ; rôle équilibré entre texte, voix et piano dans les *lieder* de Schubert ou Schumann ; le genre instrumental expressif de Berlioz, Liszt à travers les symphonies, les poèmes symphoniques par exemple ; questionnement musicalisé avec *La Question sans réponse* de Charles Ives, *Capriccio* de R. Strauss, *les Maîtres chanteurs* de Wagner, etc.

Quelques exemples de pratiques musicales

- création musicale vocale et/ou instrumentale par les élèves reprenant différents principes de l'œuvre (par exemple) :

- les figuralismes (rapport texte/musique)
- le jeu consonances/dissonances (accords mineurs/accords broderies)
- accumulation, construction en arche
- rôle expressif du silence
- écriture *recto tono* autour d'une corde de récitation

- création numérique :

- création d'une œuvre reprenant l'un des principes de composition de l'œuvre de Vincent Paulet à partir d'échantillons d'œuvres étudiées ou d'enregistrements réalisés par l'élève. Présentation de la composition.

- création d'une *playlist* regroupant différents « *De profundis* » depuis l'ère médiévale avec des versions en chant grégorien jusqu'à aujourd'hui : recherche d'œuvres et exposé oral.

- création d'une *playlist* sur des œuvres mettent en exergue le rapport texte/musique (madrigaux, opéras, lieder, poèmes symphoniques par exemple). Recherche d'œuvres et exposé oral.

- création d'une *playlist* sur la musique vocale contemporaine et les différents traitements de la voix par les compositeurs. Recherches d'œuvres et exposés.

Conseils complémentaires en vue d'affiner les compétences envisagées

N'oublions pas que cette épreuve de commentaire exige de l'endurance : la première difficulté consiste à maîtriser le temps imparti afin d'éviter de laisser la copie inachevée et de mêler la réalisation des deux commentaires en tuilant la rédaction du premier avec les écoutes du second. Il est donc nécessaire de s'entraîner à terminer le commentaire initial dans le temps imposé. Pour autant, il ne faut pas faire appel à un style dactylographique ; il est préférable d'opter pour des phrases courtes utilisant un vocabulaire aussi précis que possible. Là encore, lors de la préparation, une prise de note personnalisée, claire et efficace permet de gagner un temps précieux et de ne pas se noyer dans ses notes lors de la rédaction.

Il n'est pas rare de faire face au syndrome de la page blanche ou de bloquer au moment de définir la problématique. Se préparer une grille d'écoute comportant des éléments précis à relever évite bien souvent ces difficultés. Sachant que la première écoute reste globale et nécessairement superficielle, les deux suivantes vont permettre d'appréhender la cohérence des extraits et d'affiner la grille choisie. Il est essentiel d'accumuler, lors de ces trois écoutes initiales, un maximum d'informations avant d'esquisser des pistes de réflexion et une problématique porteuse. D'autres écoutes permettront de les approfondir tandis que les diffusions finales auront pour but de compléter ou de vérifier des éléments manquants.

Éléments statistiques

	Public	Privé
	106 candidats notés	13 candidats notés
Note la plus haute /20	16,18	14,08
Note la plus basse /20	0,08	4,3
Moyenne générale /20	8,73	8,87
Moyenne des admissibles /20	11,52	10,08

Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves d'admissibilité

	Nombre d'admissibles	Moyenne des admissibles	Barre d'admissibilité
Concours public	37	10,71	9,20
Concours privé	6	10,79	9,30

Admission

Épreuve de leçon

Rappel du texte réglementaire

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

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

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

Le candidat est engagé à mobiliser largement ses connaissances sur la musique et les autres arts pour enrichir de références complémentaires chacune des parties de son exposé.

Le nombre total de documents ne peut être supérieur à cinq dont au moins une œuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia.

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

Rapport

La leçon devant un jury est sans conteste une des épreuves les plus redoutées du concours de l'agrégation, ceci pour plusieurs raisons. En premier lieu, sa durée exceptionnelle (sept heures, dont six de mise en loge plus 50 minutes devant le jury) représente un véritable défi physique et psychique pour les candidats auxquels il est demandé de maintenir un haut degré de lucidité, de concentration et de motivation jusqu'à la fin. Deuxièmement, la palette de compétences requises est ici particulièrement large : préparation scientifique, technique et artistique, organisation méthodologique, acuité pédagogique mais également efficacité de communication (verbale et non verbale), voici autant de facteurs dont la parfaite maîtrise se révèle indispensable pour la réussite de cet oral.

Commençons par une note encourageante : la moyenne générale cette année a été bien meilleure qu'en 2018 et 2019 (nous rappelons qu'en 2020 les épreuves orales ont été annulées à cause de la crise sanitaire). Ces données témoignent d'une amélioration de la préparation de la part des candidats. Les rapports 2018 et 2019 présentaient en effet des conseils très précis et une liste d'écueils à éviter lors de la préparation et durant la passation de l'épreuve ; nous ne pouvons qu'inviter les candidats à relire ces documents plusieurs fois attentivement afin de se les approprier. Les paragraphes qui suivent ont comme objectif de revenir sur des difficultés persistantes en apportant quelques conseils supplémentaires. Une sélection de sujets - toujours très variés dans leur corpus - sera présentée en annexe, suivie par la liste alphabétique complète des auteurs et des œuvres proposés cette année.

Malgré une tendance positive, certaines prestations ont montré des lacunes importantes dans plusieurs domaines. Les candidats "recalés" cette année sauront certainement identifier, dans la liste qui suit, les éléments à (re)travailler pour la session 2022 :

- Avant l'épreuve : préparation culturelle, technique et musicale
- Mise en loge : organisation du travail (analyse, choix de la problématique, définition du plan, prolongement pédagogique), gestion de la fatigue
- Passage à l'oral : communication, stress, prise de risque

Avant l'épreuve

Le rapport 2018 était clair à ce sujet :

“La préparation de cette épreuve (mais aussi de bien d'autres) est un excellent prétexte à se remettre en question. Chaque collègue possède une culture singulière, plus ou moins approfondie mais conserve des lacunes sur de nombreuses périodes ou esthétiques. C'est une magnifique occasion de tenter d'y remédier par diverses écoutes avec ou sans partition d'œuvres du passé ou récentes (toujours en commençant par l'inconnu), d'explorer des répertoires savants ou/et populaires de diverses zones géographiques et d'en approfondir la connaissance grâce à diverses lectures musicologiques, historiques, artistiques et esthétiques.”

✓ **Diagnostic**

Les candidats ont intérêt, au tout début de la période de préparation au concours, à effectuer un diagnostic concernant l'état général de leurs connaissances afin d'identifier les points les plus faibles qu'ils devront travailler en priorité. À y penser, il s'agit de la même démarche qui guide le candidat-professeur dans l'accompagnement de ses élèves, et qui lui permet au début de chaque projet / séquence de travail de définir une trajectoire d'apprentissage adaptée à chaque profil scolaire présent dans la classe. Soyons rassurés, nul n'est omniscient ! Néanmoins, une compréhension lucide de ses faiblesses permettra à chaque candidat de définir une feuille de route et une stratégie de travail qui soient adaptées à sa situation propre.

✓ **Histoire de la musique**

Le rapport 2018 proposait une bibliographie musicologique de référence, avec une attention particulière pour les périodes les plus anciennes, encore trop souvent abordées avec une certaine légèreté. Nous insistons sur l'importance de ne pas négliger ce pan fondateur de l'histoire de la musique occidentale. Pour la musique savante, un discours similaire concerne l'époque contemporaine pour laquelle est requise une réelle connaissance des œuvres et des styles. Le jury a eu l'impression que la préparation des candidats s'arrête en général aux années 1970 et à la recherche du groupe de l'*Itinéraire* sur les possibilités combinatoires offertes par la “synthèse additive instrumentale”, à partir de l'analyse du spectre harmonique. Quid alors de la “musique concrète instrumentale” d'Helmut Lachenmann, de la poétique du silence de Salvatore Sciarrino, de l'esthétique “psychédélique” de Fausto Romitelli, pour ne citer que quelques noms essentiels de la fin du XX^e (et début du XXI^e) siècle ? Si pour la France on évoque systématiquement Olivier Messiaen et Pierre Boulez, pour l'Italie Luciano Berio et pour l'Allemagne Karlheinz Stockhausen, c'est que la période 1980-2020 (40 ans !) n'est pas (en tout cas pas suffisamment) étudiée. D'autre part, le travail en informatique musicale (MAO) que les candidats-professeurs pratiquent déjà avec leurs classes devrait les pousser très naturellement à approfondir les spécificités esthétiques liées à l'usage de la technologie : la musique mixte avec bande pré-enregistrée, certes, mais aussi le *live electronics* (il n'y a pas que l'IRCAM ! Nous assistons à un jaillissement créatif de longue date, au niveau des musiques d'improvisation “non académiques”) et les recherches de John Chowning, Curtis Roads, Iannis Xenakis et bien d'autres sur le son de synthèse. Il s'agit d'un univers culturel vaste et très riche, avec un dialogue particulièrement fécond entre les musiques écrites et les pratiques performatives “orales”.

De surcroît, cet accent porté sur la réalité contemporaine est en lien direct avec les nouveaux programmes de lycée. Les deux enseignements (optionnel et de spécialité) sont en effet complémentaires dans la mesure où - on cite le texte officiel - le premier vise à enrichir “la culture musicale et artistique et générale” par “l'écoute

et la comparaison d'œuvres nombreuses issues d'horizons historiques et géographiques variés", tandis que le deuxième "engage à une réflexion approfondie sur les pratiques et rôles de la musique dans le monde contemporain" afin de nourrir "une capacité à réfléchir sur la musique et sur ses différents aspects dans le monde d'aujourd'hui".

✓ Harmonie et contrepoint

L'entretien de 20 minutes donne souvent l'occasion de vérifier les connaissances des candidats en matière d'harmonie et contrepoint. Dans de rares situations le jury a été confronté à des lacunes assez surprenantes (intervalles de seconde majeure et septième mineure indiqués comme "consonants" au Moyen Âge...). Plus souvent, on constate des fragilités dans l'interprétation de la fonction harmonique des accords : une lecture attentive du *Traité d'Harmonie* de Schönberg pourrait certainement aider ces candidats, leur présentant en détail les passages qui ont conduit, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, à une dévaluation progressive de la fonction tonale héritée des époques précédentes. Au sujet du contrepoint, le même conseil donné pour l'épreuve de commentaire d'écoute s'applique ici : soyez attentifs à la terminologie technique (imitation / canon, fugue / fugato ne sont pas des synonymes !). Une lecture des ouvrages de Diether de La Motte et de Walter Piston (pour ne citer que deux auteurs de référence en la matière, hélas non encore traduits en français) est naturellement la bienvenue. Il s'agit en tout cas d'effectuer un travail d'analyse régulier, à partir d'exemples issus de différentes époques de l'histoire de la musique.

✓ Pratique vocale et instrumentale

Bien qu'indispensable, la compétence musicologique et technique n'est pas suffisante : le candidat doit également montrer au jury ses qualités vocales et instrumentales. Trois axes de travail semblent à privilégier pendant la préparation du concours :

- Déchiffrage de partitions d'époques différentes, avec transposition lorsque cela est rendu nécessaire pour adapter la ligne mélodique à sa propre tessiture vocale.
- Transcription à l'oreille de mélodies, d'enchaînements d'accords et de structures rythmiques.
- Déchiffrage / transcription avec l'élément mélodique chanté et l'accompagnement (harmonique et rythmique) au piano.

Nota bene : les exemples vocaux et instrumentaux durant l'exposé peuvent concerner les partitions mais aussi les documents audio (et éventuellement audio-vidéo) proposés par le sujet.

Mise en loge

Le temps de préparation de six heures doit être optimisé et la méthode de travail parfaitement maîtrisée. Nous nous limitons ici à rappeler les éléments-clés déjà identifiés par le rapport 2018, sous forme d'une liste schématique qui n'a aucune valeur normative (des "allers-retours" seront certainement nécessaires entre les moments d'analyse, de réflexion et d'organisation logique du plan) :

- explorer les différents documents ;
- les analyser, en identifiant les points communs mais aussi les éléments contrastants ;
- identifier 2 ou 3 problématiques possibles, les comparer (en tenant compte du "potentiel pédagogique" de chacune) avant d'effectuer un choix définitif ;
- construire un plan structuré, tissé autour d'éléments de problématisation tirés des différents documents, sans en exclure aucun ;
- définir la place à attribuer aux exemples musicaux (voix et piano) et aux références personnelles ;

- définir des compétences (objectifs de formation) et les connaissances associées ;
- organiser le discours et préparer avec le maximum de soin l'éventuel diaporama qui sera projeté ;
- s'assurer que la version définitive de la problématique soit parfaitement formalisée ;
- laisser du temps pour définir en détail l'introduction (à l'oral) ;
- veiller à se préparer aux éventuelles questions du jury ;
- profiter du laps de temps laissé au candidat lors des dernières minutes pour s'échauffer vocalement et tester concrètement ses exemples vocaux et instrumentaux.

✓ De la problématique et du plan

Impossible de donner un cadre exact du temps consacré à chaque tâche pendant la mise en loge. Cependant, il faut laisser suffisamment de temps au choix du questionnement porteur, à partir duquel l'organisation des 30 minutes d'exposé devrait suivre naturellement. Il s'agit de l'aspect central de cette épreuve : en effet, la problématique doit faire ressortir le potentiel argumentatif du corpus de documents proposés par le sujet, en permettant aux candidats de mettre en valeur leurs compétences scientifiques, musicales et pédagogiques dans une démarche personnelle et originale. Le jury ne s'attend pas à une problématique unique et figée ! Au contraire, c'est justement parce qu'il y a eu une compréhension herméneutique profonde du sujet, assimilée selon une perspective raisonnée et en résonance avec le parcours culturel et musical du candidat, que l'exposé pourra être efficace et convaincant.

Le jury peut toujours profiter de l'entretien afin de vérifier l'authenticité de cette démarche. À titre d'exemple : peut-on présenter au jury une problématique centrée sur le "bruit" sans évoquer à aucun moment le rapport entre "son" et "bruit", ou encore la relation complexe et parfois dichotomique entre "musique et son" au XX^e siècle ? On ne peut pas se limiter à survoler les grands enjeux esthétiques voire philosophiques de l'histoire de la musique. Cette épreuve requiert de la part des candidats des connaissances solides, avec une véritable finesse de réflexion et d'articulation de leur pensée. À cet égard, les exposés les plus réussis ont en effet évité les clichés, les simplifications et les banalisations.

Si le choix d'une problématique adaptée représente l'élément pivot de cette épreuve, l'organisation interne du plan est elle aussi déterminante quant au résultat final. Il est nécessaire d'alerter les candidats sur la difficulté des plans trop longs, ou en tous cas trop ambitieux pour être correctement traités dans le temps imparti (expliquant majoritairement les fréquents problèmes de gestion du temps, malheureusement très regrettables à ce niveau de concours). Les meilleures prestations se sont déployées à partir de plans resserrés et donc, d'une problématique clairement identifiée et assumée dans ses différentes parties. Dans le même ordre d'idées, dans les cas où le corpus s'est trouvé suffisamment investi, il faut toujours faire attention au piège de (trop) longs moments d'analyse descriptive ne dépassant pas le niveau neutre. En effet, cela s'avère au final un moyen contre-productif d'occuper / perdre du temps inutilement lorsque le propos analytique ne sert pas directement la problématique traitée. Il est enfin regrettable que les références culturelles et musicales convoquées restent la plupart du temps circonscrites au seul programme limitatif. Cette stratégie empêche certains candidats de s'approprier les sujets de manières plus personnelles.

✓ De la pédagogie

La plupart des candidats ont fourni un effort appréciable et se sont montrés attentifs aux aspects pédagogiques. Nous reprenons ici certains des conseils présentés à l'occasion des rapports précédents car, malgré tout, des difficultés persistent dans le traitement de cette partie de l'épreuve :

- il est indispensable de commencer à réfléchir aux objectifs de formation dès le début du temps de préparation : l'épreuve consiste en un seul exposé, construit autour de la même problématique et qui inclut une mise en perspective pédagogique qui ne saurait être détachée des réflexions qui précèdent.
- la maquette demande aux candidats d' *"identifier les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents"* : il faut comprendre cela dans une logique de construction des apprentissages qui ne se limite pas à un "catalogage" d'activités individuelles. Encore trop d'exposés montrent des ébauches d'activités qui manquent de définition, et pour lesquelles on devine des objectifs de formation potentiels, souvent trop vagues. Nous le soulignons, ce volet de l'épreuve vise à permettre au jury d'évaluer la capacité des candidats à tisser des liens entre la démarche scientifique et son application au service de l'apprentissage.
- un aspect encore trop souvent négligé est l'hétérogénéité des profils d'élèves à l'intérieur d'une classe. Faire de la pédagogie, c'est aussi tenir compte de cette diversité et, plutôt que de la subir, œuvrer afin de la transformer en richesse.

✓ De la fatigue

Tels des coureurs de marathon, durant la mise en loge les candidats doivent accepter l'éventualité de se trouver face à un ou plusieurs moments de blocage, à une sensation d'épuisement et parfois une perte de confiance dans leurs moyens... Cette situation est tout à fait normale. Comme cela est le cas pour des athlètes qui poussent leurs limites, ils devront savoir réagir et puiser dans leurs réserves afin de sortir de cette impasse. Il pourrait sembler anodin de le souligner mais il est essentiel que l'arrivée au centre d'examens soit préparée soigneusement : pour certains, le réveil sonnera très tôt le matin, pour d'autres, la journée pourra sembler interminable. Un entraînement constitue le seul remède pour pallier cette situation : notre recommandation est d'utiliser les sujets des sessions précédentes (2018, 2019, 2021) pour faire des tests "à échelle réelle" (avec le même temps de préparation et de présentation) avant le concours ; cela pourra aider les candidats à trouver des repères temporels et à mieux réagir face à d'éventuels moments de difficulté, auxquels tout un chacun peut être confronté.

Passage de l'épreuve

✓ Contrôler le stress, argumenter avec personnalité

L'écueil principal de cette épreuve est le stress ! À ce sujet, des conseils pratiques étaient proposés en 2018 :

"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."

Cet effet de panique est hélas une constante des différentes sessions, qui concerne un nombre non négligeable de candidats ; le concours 2021 ne fait pas exception. Pourquoi ce risque est-il si grand ? Essayons de mettre les éléments en perspective.

D'abord, cette épreuve est redoutable parce qu'elle ne permet pas aux candidats de cacher leurs éventuelles lacunes, qu'il s'agisse de culture, d'analyse, de pédagogie et encore moins en ce qui concerne le sens de l'organisation et la maîtrise des outils informatiques. En outre, lorsque l'oral commence, les candidats doivent

savoir gérer à la perfection leur temps, en présentant un discours fluide et clair ainsi qu’une argumentation solide et efficace. Enfin, l’entretien les oblige à sortir de toute attitude défensive, à prendre position, à définir, à éclaircir leur pensée, à aller plus loin si nécessaire dans leur réflexion. Les prestations les plus réussies témoignent toujours d’un haut niveau de préparation générale et d’une excellente gestion du temps de mise en loge. Nous souhaitons ainsi mettre l’accent sur le caractère séquentiel de ces trois temps : préparation générale, mise en loge, épreuve. Une préparation aboutie doit permettre aux candidats d’arriver au moment de l’oral avec une “belle énergie”, une réelle volonté de partager les fruits de leur travail avec le jury, qui sera à son tour soucieux d’écouter avec intérêt et curiosité.

Une fois maîtrisées grâce à l’entraînement, les sources potentielles de stress, il reste enfin à pointer deux aspects, qui concernent l’attitude globale nécessaire pour réussir son oral. Premièrement, l’exposé de 30 minutes peut être défini comme une forme de “théâtralisation” au service de la transmission d’un savoir, et des compétences intellectuelles, artistiques, pédagogiques qui y sont associées. A ce sujet, le rapport 2019 est toujours d’actualité : *“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”*.

Par ailleurs, le jury est très sensible aux prestations qui montrent une véritable démarche de réflexion intellectuelle et qui osent dépasser les problématiques scolaires et les œuvres de référence “passe-partout”. Pour convaincre un jury bienveillant mais toujours exigeant, les candidats doivent oser davantage, prendre de temps en temps quelques risques mesurés, présenter des idées personnelles (notamment lorsqu’ils sont confrontés à des œuvres extra-musicales qu’ils pourraient bien ne pas connaître, et pour lesquelles ils seront en tout cas obligés de prendre position). En effet, si parfois le blocage défensif dérive d’un réel manque de connaissances, ce qui est naturellement rédhibitoire à ce niveau, souvent le jury a eu l’impression que les candidats s’efforçaient de brider leur personnalité, à la recherche d’une attitude neutre voire aseptique. Au contraire, ce concours doit pouvoir être l’occasion de travailler en direction d’une prise de parole authentiquement engagée et pleinement assumée. Si le juste-milieu entre passivité, défaitisme et nonchalance prétentieuse peut toujours être atteint, pour certains il s’agira d’un résultat plus immédiat tandis que pour d’autres cela demandera un entraînement régulier et une courageuse remise en question. Il s’agit du même levier, de la même motivation et détermination qui poussent les professeurs soucieux de permettre à leurs élèves de progresser.

Éléments statistiques

	Public	Privé
	37 candidats notés	6 candidats notés
Note la plus haute /20	19	14,08
Note la plus basse /20	4	4,3
Moyenne générale /20	9,78	8,87
Moyenne des admis /20	13,3	10,08

Exemples de sujets

SUJET 1

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2021

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 Liszt (1811-1886)

Titre : *Années de pèlerinage, première année*, « Le mal du pays » (1848-1855)

Référence : New Liszt Edition, chez Musica Budapest, 1976, p. 50-54 (édition originale : 1855)

Document 2

Auteur : Hector Berlioz (1803-1869)

Titre : *Symphonie fantastique*, « Scène aux champs » (début) (1830)

Référence : Philadelphia Orchestra, Riccardo Muti, EMI 1985, 9 premières minutes

Document 2 bis

Auteur : Hector Berlioz (1803-1869)

Référence : extrait du Programme de la *Symphonie fantastique* (1830)

Document 3 (une reproduction couleur est disponible sur votre clef USB)

Auteur : Nicolas Poussin (1594-1665)

Titre : *Paysage par temps calme* (1651)

Référence : huile sur toile, 97 × 131 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Document 4 (une reproduction couleur est disponible sur votre clef USB)

Auteur : Robert Smithson (1938-1973)

Titre : *Spiral Jetty* (« Jetée en spirale ») (1970)

Référence : sculpture (boue, cristaux de sel, rochers de basalte, bois et eau), 457 m de long et 4,5 m de large, nord-est du Grand Lac Salé, Utah, USA

SUJET 2

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2021

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 (partition)

Auteur : Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Titre : *Fuga (2. Ricercata) a 6 voci (arrangement d'Anton Webern), BWV 1079/5, 1747 (arr. 1935)*

Références : Universal Edition, p. 1 à 10.

Document 2 (enregistrement)

Auteur : Hans Zender (1936-2019)

Titre : « No 19. Tauschung [Illusion] », *Schuberts « Winterreise », Eine komponierte Interpretation [Le Voyage d'hiver de Schubert, une interprétation composée]*, pour ténor et ensemble, 1993.

Références : Christophe Prégardien, Klangforum Vienna, Sylvain Cambreling, CD Kairos, 2007

Document 3 (texte)

Auteur : Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879)

Titre : « Restauration », *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle*, tome 8, 1866

Références : Projet Gutenberg URL : www.gutenberg.org

Document 4 (photographie) (Une reproduction couleur est disponible sur votre clef USB)

Auteur : Nicolas Fatous (1994)

Titre : *Château de Pierrefonds, vue de face*, 22 avril 2011

Références : Wikimedia Commons, la médiathèque libre

SUJET 3

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2021

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 : Jaufré Rudel (seconde moitié du XII^e siècle)

Titre : *L'amor de lonh*

Références : Ismaël de la Cuesta, *La cançons dels trobadours*, Tolosa : Institut d'Etudes Occitanes, 1979, p. 52-54

Document 2

Auteur : Kaija Saariaho (1952 - ...)

Titre : *Lonh* (1996) début jusqu'à 5'37 (durée totale 15'59)

Références : Extrait de l'album *Private Gardens- Ondine* 1997. Camilla Hoitenga, Florent Jodelet, Anssi Karttunen, Dawn Upsham

Document 3

Auteur : Edmond Rostand (1868-1918)

Titre : *La princesse lointaine* (1895), Acte I scène 4 (début)

Références : Claude Aziza, *Théâtre, Edmond Rostand*, Paris : Omnibus, 2005

Document 4 (Une reproduction couleur est disponible sur votre clef USB)

Auteur : Gustave Courbet (1819-1877)

Titre : *Le Guitarrero, Jeune homme dans un paysage* (1844)

Références : huile sur toile, New York, Collection Hitesman

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

Document	Auteur	Titre et référence
Enregistrement	Bach, Johann Christian	Troisième mouvement de la <i>Symphonie concertante pour 2 violons, violoncelle, flûte solistes et orchestre en mi majeur W.C44</i> (1775). Johann Christian Bach, Symphonies concertantes vol. 3, The Hanover Band, Anthony Halstead, Naxos, 1998
Partition	Bach, Johann Sebastian Webern, Anton	<i>Fuga (2. Ricercata) a 6 voci (arrangement d'Anton Webern)</i> , BWV 1079/5, 1747 (arr. 1935) Universal Edition, p. 1 à 10.
Enregistrement	Berlioz, Hector	<i>Symphonie fantastique</i> , « Scène aux champs » (début) (1830) Philadelphia Orchestra, Riccardo Muti, EMI 1985, 9 premières minutes
Texte	Berlioz, Hector	Extrait du Programme de la <i>Symphonie fantastique</i> (1830)
Document	Boèce	<i>Traité de la musique (De institutione musica)</i> (510) Trad. Christian Meyer, Turnhout, Brepols, 2004
Autre	Corneille l'Ancien, Michel	<i>Ex-voto pour la guérison de Louis XIV, en juillet 1658</i> (1660) Références : Château de Versailles, 4,83 m X 2,5 m, huile sur toile
Autre	Courbet, Gustave	<i>Le Guitarrero, Jeune homme dans un paysage</i> (1844) Huile sur toile, New York, Collection Hitesman, 56,2 x 42,2 cm
Autre	Dali, Salvador	<i>La Persistance de la mémoire</i> (1931) Huile sur toile, 24 cm X 33 cm, Museum of Modern Art, New York
Autre	Donner, Richard	<i>Superman : The Movie</i> [extrait] (1978) DVD Warner, 2000
Enregistrement	Ellington, Duke	<i>Daybreak Express</i> (1933) Réédition CD <i>Duke Ellington Masterpieces 1926-1949</i> , Proper Records, 2001
Autre	Escher, Maurits Cornelis	<i>Jour et Nuit</i> (1938) Gravure sur bois de fil, deux planches, 36 cm x 68 cm
Autre	Fatous, Nicolas	<i>Château de Pierrefonds, vue de face</i> , 22 avril 2011 Wikimedia Commons, la médiathèque libre

Enregistrement	Fauré, Gabriel	<i>Au bord de l'eau</i> Gérard Souzay, Baryton
Partition	Honegger, Arthur	<i>Pacific 231</i> (1923) Éd. Maurice Senart / Éd. Salabert, p. 1 à 8.
Enregistrement	King Crimson	« Larks' Tongues in Aspic, Part One – Coda » (1973) (durée : 2'14") Références : Album « <i>Larks' Tongues in Aspic</i> » (« Langues d'Alouettes en Gelée »), disque Island / Atlantic Records (1973)
Autre	Klee, Paul	<i>Flussbaulandschaft (Paysage avec rivière et bâtiments)</i> , 1924 Huile sur papier 36 × 53,7 cm Coll. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe, Allemagne
Texte	Lamour, Philippe	<i>Ordre du jour</i> (1930) Revue <i>Grand' Route</i> , n°1, mars 1930, p. 3-8.
Enregistrement	Ligeti, György	"The Lobster quadrille" – <i>Nonsense Madrigals</i> (1989) Enregistrement CD – György LIGETI Edition, volume 4, The King's Singers, Sony, 1997
Texte	Ligeti, György	"The Lobster quadrille" – <i>Nonsense Madrigals</i> (1989) Texte et traduction
Autre	Linard, Jacques	<i>Les cinq sens et les quatre éléments (avec objets aux armes de la famille de Richelieu)</i> , 1627 Peinture à l'huile, toile 105 X 153 cm Paris, musée du Louvre
Document / Partition	Liszt, Franz	<i>Années de pèlerinage, première année</i> , « Le mal du pays » (1848-1855) New Liszt Edition, chez Musica Budapest, 1976, p. 50-54 (édition originale : 1855)
Autre	Mallarmé, Stéphane	"Renouveau" <i>Poésies</i> (1866)
Enregistrement	Messiaen, Olivier	<i>Trois petites Liturgies de la Présence Divine</i> (1943-44) – 2. « Séquence du Verbe, Cantique Divin » (extrait) Maîtrise et Orchestre de la R.T.F. / Marcel Couraud (1964). Disque Erato (1997)
Texte	Messiaen, Olivier	<i>Trois petites Liturgies de la Présence Divine</i> (1943-44) – 2. « Séquence du Verbe, Cantique Divin »

Partition	Moussorgsky, Modeste	<i>Tableaux d'une exposition</i> (Suite pour piano, 1874), "Promenade", "Gnomus", "Promenade", "Il Vecchio Castello", "Promenade" Edition Peters
Partition	Mozart, Wolfgang Amadeus	<i>Fantasie D moll KV 397</i> (1782) Edition G.Henle Verlag
Autre	Poussin, Nicolas	<i>Paysage par temps calme</i> (1651) Huile sur toile, 97 × 131 cm, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles
Enregistrement	Rebel, Jean-Féry	"Le Chaos" (Prologue) – <i>Les Éléments, symphonie nouvelle</i> (1737) The Academy of Ancient Music, Christopher Hogwood, Decca, 1980-2007
Partition	Rebel, Jean-Féry	"Le Chaos" (Prologue) – <i>Les Éléments, symphonie nouvelle</i> (1737)
Texte	Rebel, Jean-Féry	"Le Chaos" (Prologue) – <i>Les Éléments, symphonie nouvelle</i> (1737) Avertissement de l'auteur
Texte	Rostand, Edmond	<i>La princesse lointaine</i> (1895), Acte I scène 4 (début) Claude Aziza, <i>Théâtre, Edmond Rostand</i> , Paris : Omnibus, 200
Partition	Rudel, Jaufré	<i>L'amor de lonh</i> Ismaël de la Cuesta, <i>La cançons dels trobadours</i> , Tolosa : Institut d'Etudes Occitanes, 1979, p. 52-54
Enregistrement	Saarjaho, Kajia	<i>Lonh</i> (1996) Extrait de l'album Private Gardens- Ondine 1997. Camilla Hoitenga, Florent Jodelet, Anssi Karttunen, Dawn Upsham
Texte	Schönberg, Arnold	Citation d'Arnold Schönberg Arnold Schönberg, <i>Fondements de la composition musicale</i> , Paris, J.C. Lattès, p. 124.
Autre	Smithson, Robert	<i>Spiral Jetty</i> (« Jetée en spirale ») (1970) Sculpture (boue, cristaux de sel, rochers de basalte, bois et eau), 457 m de long et 4,5 m de large, nord-est du Grand Lac Salé, Utah, USA
Enregistrement	Stravinsky, Igor	<i>L'oiseau de feu</i> (Suite d'Orchestre, 1919), "Ronde des Princesses" Direction : Georges Prêtre

Texte	Sully Prudhomme, René-François	"Au bord de l'eau"
Autre	Swift, Taylor	<i>Battle sur Ready for it</i> (2017) : Brynn Cartelli vs Dylan Hartigan
Texte	Viollet-le-Duc, Eugène	« Restauration », <i>Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du XI^e au XVI^e siècle</i> , tome 8, 1866. <i>Projet Gutenberg</i> URL : www.gutenberg.org
Partition	Webern, Anton	<i>Kinderstück</i> (1924) Partition (éd. Muzyka, Moscou, 1985)
Enregistrement	Zender, Hans	« No 19. Tauschung [Illusion] », <i>Schuberts « Winterreise »</i> , <i>Eine komponierte Interpretation [Le Voyage d'hiver de Schubert, une interprétation composée]</i> , pour ténor et ensemble, 1993. <i>Christophe Prégardien, Klangforum Vienna, Sylvain Cambreling, CD Kairos, 2007</i>

Direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 1 heure
- Durée de l'épreuve : 30 minutes (20 minutes pour la première partie, 10 minutes pour l'entretien)
- Coefficient 5

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.

Rapport

Après une session 2020 marquée par l'annulation des épreuves orales, la session 2021 a retrouvé l'intégralité de ses épreuves, néanmoins contraintes par le protocole sanitaire alors en vigueur.

Épreuve la plus riche humainement de par sa dimension tripartite (le candidat, le jury et le chœur), ces conditions sanitaires – et plus particulièrement le port du masque pour l'ensemble de cette assemblée – pouvait laisser craindre des difficultés supplémentaires et inédites par rapport au déroulement de l'épreuve dans des conditions normales. Le masque impactant le chef de chœur à deux niveaux essentiels de son travail – la voix et la communication – cette entrave a effectivement amené les candidats à s'adapter en trouvant des biais leur permettant de mener au mieux leur apprentissage avec le chœur. Dans le cadre d'un concours interne pour lequel les candidats sont des enseignants en poste, nous avons pu constater une capacité à « faire avec » ce masque, dont le port n'a finalement pas, outre mesure, altéré les capacités à échanger avec le chœur.

N'oublions pas de souligner la remarquable et irréprochable tenue de ce chœur qui, malgré de longues heures passées à chanter sous ce masque, a toujours su garder sa fraîcheur et sa disponibilité, pour chacun des candidats.

Nul n'étant en mesure de prédire l'état de la situation sanitaire lors des prochains oraux, ces remarques peuvent aussi bien revêtir un caractère valable que caduque.

L'entretien

Le texte réglementaire n'imposant pas de modalités précises concernant l'entretien, contrairement à ce que le rapport de 2018 stipule, le choix a été fait cette année de maintenir la présence du chœur sur la totalité des 30 minutes de l'épreuve. Ne modifiant aucunement ses finalités (« l'entretien permet au jury d'interroger le candidat sur les aspects techniques, artistiques et pédagogiques du moment précédent »), le chœur s'est trouvé de fait mobilisable à l'envi, tant à l'initiative du jury qu'à celle du candidat.

Concrètement, cette évolution de la dernière partie de l'épreuve a notamment permis, au cours des échanges avec le jury :

- D'attirer l'attention du candidat sur des points perfectibles ou sur des manquements quant à son travail préalable, et de lui donner la possibilité d'y remédier ;
- Au candidat de mettre immédiatement en pratique une ou plusieurs idées découlant des échanges issus de l'entretien
- De transformer les intentions du candidat (« j'aurais pu le faire ») en actes !

Attention toutefois à ne pas se méprendre sur la présence du chœur lors de l'entretien : si ce moment offre bien l'opportunité de prolonger le moment musical précédemment engagé, il ne faudrait en aucun cas le considérer comme un temps supplémentaire qui permettrait, par exemple, de pallier une gestion du temps trop peu rigoureuse.

Remarques générales

Afin d'éviter une redite des remarques formulées à l'occasion des sessions successives, nous ferons le choix de ne mettre en évidence que quelques éléments prégnants propres à cette dernière session. Les conseils concernant la nécessaire maîtrise vocale et la gestique ne seront donc pas reproduits dans ce rapport.

S'agissant des points qui ne seront pas abordés, nous ne saurions trop conseiller aux futurs candidats de se reporter aux précédents rapports, notamment à partir de la nouvelle maquette de 2018 : ces documents contiennent de précieux éléments et préconisations favorisant une préparation sans écueils.

Notre point de départ découle du constat suivant : de nombreux candidats ont manifesté lors de cette épreuve de direction de chœur un manque d'assurance et une insécurité qui nous ont interpellé. Indissociable de quelque épreuve que ce soit dans le cadre d'un concours, le stress engendré par la situation ne peut être nié, bien au contraire. Mais il ne nous semble pas satisfaisant ni suffisant de le considérer comme seule cause de cette fragilité.

Afin de dépasser ce constat et proposer des pistes pour les futurs candidats, nous aborderons les points suivants : la maîtrise du texte proposé, la stratégie d'apprentissage, Le projet musical et son ambition artistique.

La maîtrise du texte proposé

Le jury a remarqué une fragilité des candidats pouvant être expliquée par un travail d'appropriation du texte souvent insuffisant. Afin de mener à bien son travail avec le chœur, rappelons qu'à l'issue de l'heure de mise en loge, le candidat doit être en mesure de proposer une interprétation vocale et instrumentale empreinte de musicalité, permettant d'engager le travail avec le chœur dans les meilleures conditions. Un soin tout particulier doit y être apporté, dans la mesure où ce premier contact avec le chœur sera déterminant pour la suite de la séance. Une appropriation solide de l'œuvre par le candidat conditionne ainsi une interprétation à la fois assurée et convaincante.

Le candidat doit également être capable de transmettre au chœur les lignes vocales de manière précise et exacte : un modèle hésitant, inconstant ou pire, fautif, ne peut engendrer que confusion dans la conduite de l'apprentissage. De trop nombreuses erreurs d'intonation ou de rythme ont mis certains candidats dans des situations de très grand inconfort. Il va sans dire qu'une intonation fautive engendrera une mise en polyphonie chaotique et déstabilisante, et que des mélodies rythmiquement inexactes conduiront à des rencontres asynchrones au moment des cadences, particulièrement déroutantes pour le candidat. Il s'agit donc bien, en amont, de régler tous ces problèmes solfégiques avec la plus grande attention.

Au-delà de cette première évidence, rappelons que la dimension textuelle (phrasé, prosodie, prononciation, musicalité de la langue) ne doit en aucun cas être négligée. Pour chacune des langues potentiellement éligibles (français, latin, italien, allemand, espagnol), et peut-être encore davantage quand il s'agit de la langue anglaise, l'écart entre la maîtrise fragile d'un candidat et celle plus solide du chœur peut engendrer un malaise peu propice à instaurer un échange de confiance.

Le choix du tempo, loin d'être une dimension accessoire, se doit également d'avoir fait l'objet d'une réflexion aboutie pendant la préparation. À plusieurs titres, car il permettra autant aux choristes de pouvoir mener à

bien leurs phrases musicales, qu'à l'œuvre d'être stylistiquement cohérente et satisfaisante. Trop nombreux sont encore les candidats qui n'ont pas accordé suffisamment d'importance à cette dimension au moment de leur préparation.

Loin de se vouloir exhaustif, notre dernier point concernant les principaux écueils pendant la mise en loge concerne le piano. Au-delà d'assurer au candidat la bonne intonation de chacune des trois voix, le piano doit l'inviter à appréhender la dimension verticale de la pièce : parcours harmonique, rencontres, tensions... même pour des œuvres n'ayant pas vocation à être *in fine* accompagnées par cet instrument. C'est bien de l'outil piano dont nous parlons ici : de tout ce qu'il doit apporter au candidat afin d'appréhender l'œuvre dans ses multiples dimensions, en anticipant la mise en polyphonie à venir avec le chœur.

La stratégie d'apprentissage

Rappelons que, dépourvus de partition et ne disposant que du texte projeté, les choristes se doivent d'être guidés dans l'apprentissage par une stratégie efficiente. Celle-ci doit directement émaner de la nature de l'œuvre à transmettre et ne saurait se satisfaire d'une recette ou d'une habitude immuable. C'est bien par l'analyse et la bonne compréhension de l'œuvre par le candidat que le choix d'une stratégie appropriée sera effectué.

La grande qualité du chœur a déjà souvent été rappelée dans les rapports précédents : il n'empêche que l'attention du candidat doit se porter, dès les premiers échanges vocaux en imitation, sur le rendu musical des différents pupitres. Ce *feedback* est essentiel afin d'ajuster une stratégie préalablement envisagée lors de la mise en loge. Ce défaut d'appréciation *in situ* altère la qualité de la communication, le chœur ne se sentant pas « écouté ».

Bien qu'opposés, les deux cas de figure suivants ont pu être observés, tout aussi préjudiciables l'un que l'autre :

- le candidat s'obstine à faire répéter la phrase d'un pupitre (ou la polyphonie) alors que le rendu est conforme à son modèle (voire meilleur). Aucune redite supplémentaire n'apporte de plus-value à la qualité musicale, le candidat donne alors l'impression de chercher à occuper le temps, ce qui est largement dommageable dans le cadre d'un apprentissage en un temps aussi limité.
- le candidat poursuit son apprentissage malgré les difficultés palpables d'un pupitre. Il renvoie alors un sentiment de négligence, voire de démission. Est-il nécessaire de rappeler que dans une telle situation, il est inutile d'incriminer un pupitre particulier pour sa « faiblesse » ?

Bien au contraire, le candidat ne doit jamais oublier que son rôle consiste à adapter sa stratégie afin d'aider et de répondre aux besoins musicaux de chaque pupitre, dans le but de construire une architecture sonore la plus musicale et artistique possible.

Ces remarques renvoient à un questionnement fréquent et légitime concernant la « quantité de musique » à monter. Plutôt que de s'obstiner à atteindre un objectif fixé, peut-être serait-il plus intéressant d'apprécier la capacité du chœur à construire en partie cet édifice sonore, en souscrivant au mieux à l'ambition artistique recherchée par le candidat à travers son projet musical.

Le projet musical et son ambition artistique

Les deux points précédemment abordés, aussi essentiels soient-ils, ne sont finalement que des moyens au service de la véritable ambition de cette épreuve : révéler la valeur artistique du texte proposé par la mise en œuvre d'un projet musicalement éclairé et ambitieux.

De ce manque d'ambition peut naître un malentendu entre le ressenti du candidat et l'évaluation du jury : un candidat peut avoir le sentiment d'avoir honorablement réussi son épreuve et pourtant obtenir une note décevante. Si les causes peuvent être multiples, l'absence d'un projet musicalement ambitieux en est souvent la cause.

Une attention particulière portée aux éléments suivants contribuera à nourrir cette ambition artistique :

- Les intentions du texte (signification globale autant que ponctuelle, figuralismes...);
- Le caractère, l'atmosphère souhaitée et recherchée ;
- Des choix stylistiques assumés et affirmés, éclairés par des connaissances culturelles liées à la pièce travaillée ;
- Une précision rythmique en cohérence avec le style, une attention pour la richesse harmonique, source d'expressivité ;
- Une gestique et un engagement du corps en adéquation avec l'expression musicale recherchée ;
- Une utilisation du piano adaptée et maîtrisée, qui contribue à la mise en œuvre du projet musical.

Ces éléments associés ne sont pas pour autant un gage de qualité artistique : il s'agit bien ici de les exploiter, de les amalgamer, afin de générer un projet d'interprétation réfléchi et sensible. De cette ambition naîtra une exigence ainsi qu'un plaisir musical partagés.

La maîtrise de la dimension solfégique a précédemment été rappelée. Si cette condition est absolument nécessaire, elle n'est en aucun cas suffisante. Le but est évidemment de la dépasser, afin de laisser transparaître un projet artistiquement engagé, expressif, convaincu et donc convaincant. C'est à ces conditions *sine qua non* que les qualités du chœur se révéleront pleinement, et que les attentes de l'épreuve seront pleinement satisfaites.

Conclusion

Épreuve hautement exigeante par la multiplicité des capacités et savoir-faire qu'elle requiert, la direction de chœur demande au candidat une sérieuse préparation préalable, idéalement au plus proche des conditions du concours (notamment pour la mise en loge et le temps d'apprentissage contraint). Evoqué dès le début de ce rapport, gageons que ce sentiment d'insécurité trop présent cette année cède sa place à des moments musicalement et humainement plus sereins.

Éléments statistiques

	Public	Privé
	37 candidats notés	6 candidats notés
Note la plus haute /20	19	16,5
Note la plus basse /20	2	5
Moyenne générale /20	8,76	10,58
Moyenne des admis /20	10,07	15,75

Exemple 1

WHO EVER

Compulsory work 2018 - category C - EMJ Neerpelt
for three mixed voices

Paroles de :
BEAU KNIEVEL

Musique de :
LUDO CLAESEN

Allegro Moderato ♩ = 100

p Think, Try, Hope and Like Think, Try, Hope and Like *mf* Think, Try,

p Think, Try, Hope and Like Think, Try, Hope and Like *mf* Think, Try,

p Think, Try, Hope and Like Think, Try, Hope and Like *sfz* Think, Try,

f Hope and Like *f* Think, Try, Hope and Like *p* to save the world and change the world,

f Hope and Like *f* Think, Try, Hope and Like *p* to save the world and change the world,

sfz Hope, *sfz* Like, *sfz* Think, Try, *p* Hope, Like to save the world and change the world,

mf — Think, Try, Hope, Like, Think, Try, Hope, Like

— Think, Try, Hope and Like Think, Try, Hope and Like

— Think, Try, Hope and Like Think, Try, Hope and Like

16 **meno mosso**
sub mp

Who
Who
mf
Who e - ver thinks ___ who e - ver tries, who e - ver hopes ___ who e - ver

20 *cresc. poco a poco*

Think, Try, Hope, Likes
cresc. poco a poco
Who e-ver thinks, ___ who e-ver tries, Who e-ver hopes ___ who e-ver likes
cresc. poco a poco
likes, Who e-ver thinks ___ who e-ver tries, Who e-ver hopes ___ who e-ver

24 *mp* **rit.**

to change the world_ and to save the world, Think, Try, Hope, Like
mp
to change the world and to save the world, Think, Like ___
mp
likes to change the world and to save the world, ___

DIEU, QUEL MÉTIER

Chanson bourguignonne

Harmonisation :
Jacques GRINDEL

1

SOPRANES
ALTOS
HOMMES

Dieu quel mé . tier de ga .
Dieu quel mé . tier de ga .
Dieu quel mé . tier de ga .

5
lér' Tou . . . jours grat ter la
lér' Tou . . . jours grat . ter la
ron Tou . jours à grat . ter la ter . . re, en tou . tes les sai .

10
terr' j'au . . . rais de l'ar .
terr' j'au . . . rais de l'ar .
sons j'au . rais de l'ar . gent comm' des no . bles

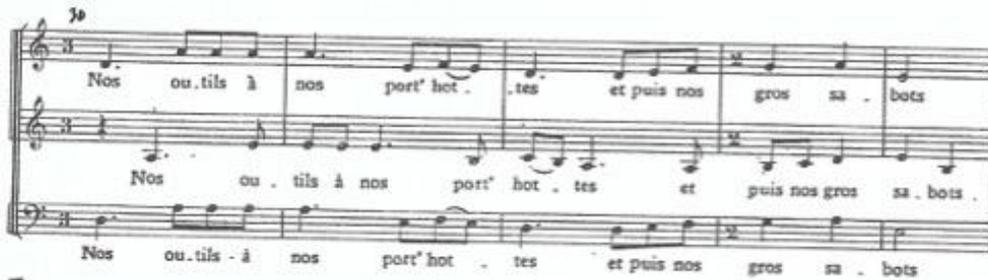
15
gent comm' des no . bles on n'di .
gent comm' des no . bles on n'di .
et comm' des ba . rons on ne di . rait pas qu'c'est un



- rait pas qu'c'est un nobl' mais un vign' . ron.
 - rait pas qu'c'est un nobl' mais un vign' . ron
 no . ble mais un vi . gne . ron, mais un vi . gne . ron.



L'ma . tin nous pre . nons nos hot . tes et puis tous nos ou . tils
 L'ma . tin nous pre . nons nos hot . tes et puis tous nos ou . tils
 L'ma . tin nous pre . nons nos hot . tes et puis tous nos ou . tils



Nos ou . tils à nos port' hot . tes et puis nos gros sa . bots
 Nos ou . tils à nos port' hot . tes et puis nos gros sa . bots
 Nos ou . tils à nos port' hot . tes et puis nos gros sa . bots



et puis nous al . lons boir' un' gout . te cha . cun pour six
 et puis nous al . lons boir' un' gout . te
 et puis nous al lons boir' un' gout . te cha cun pour six



liards c'qui nous fait cas . ser u . ne
 cha . cun pour six liards c'qui nous fait cas . ser
 liards c'qui nous fait cas . ser u . ne

Exemple 3

Ban moïn en tí bo

Traditionnel Créole

Arrangement : Laure CAZENAVE

REFRAIN

Soprano
Ba moïn en ti - bo, deux ti - bo, trois ti - bo dou dou Ba moïn en ti -

Alto
Ba moïn en ti - bo, deux ti - bo, trois ti - bo dou dou Ba moïn en ti -

Basse
En ti - bo, deux, trois ti - bo dou dou

6

S
bo, deux ti - bo, trois ti - bo d'a-mou Ba moïn un ti - bo, deux ti - bo, trois ti -

A
bo, deux ti - bo, trois ti - bo d'a-mou Ba moïn un ti - bo, deux ti - bo, trois ti -

B
En ti - bo, deux, trois ti - bo d'a-mou Ba moïn un ti - bo, deux, trois ti -

12 **Fin**

S
bo Ba moïn tout ça ou lé Pou sou - la-gé coeu moïn. 1. Moïn fé en
2. Le mois de

A
bo Ba moïn tout ça ou lé Pou sou - la-gé coeu moïn. 1. Moïn fé en
2. Le mois de

B
bo Ba moïn tout ça ou lé Pou sou - la-gé coeu moïn.

34

S to qu'est-ce qui frappe à ma porte? Cè moin lan - mou cè

A to qu'est-ce qui frappe à ma porte? Cè moin lan - mou cè

B 3. To to qui_est_c' qui frappe à ma porte, qui frappe à ma porte, moin lan - mou cé

39

S moin pain doux su - cré. De - puis deux jou la pluie a fait mouil -

A moin pain doux su - cré. De - puis deux jou la pluie a fait mouil -

B moin pain doux su - cré, moin pain doux su - cré Deux jou la pluie a fait mouil -

44

S lé moin Par pi - tié par hu - ma - ni - té ou - vé la porte ba moin. **D.S.**

A lé moin Par pi - tié par hu - ma - ni - té ou - vé la porte ba moin.

B lé, a fait mouil - lé moin Pi - tié ou - vé la porte ba moin.

MM 0492

Exemple 4

Chi d'amor tra le catene

G. Bononcini/arr. J. Garde

$\text{♩} = 100$

Soprano
Chi d'a - mor tra le ca - te

Alto
Chi d'a - mor tra le ca - te

Baryton
Chi d'a - mor tra le ca - te - - -

8

S.
- - - ne po-se un gior - no in - cau - to il

A.
- - - ne po-se un gior - no in cau - to il piè,

Bar.
- - - ne po-se un gior - no in cau - to il

14

S.
piè, in cau - - - to il piè.

A.
in cau - - - to il piè.

Bar.
piè in cau - - - to il piè.

Exemple 5

Valse des mannequins

Boris Vian / Alain Goraguer

♩ = 140

Soprano
Man - ne - quin — Tail-le mince et che - veux de lin — Corps de

Alto
Man - ne - quin — Tail-le mince et che - veux de lin — Corps de

Baryton
Man - ne - quin — Tail-le mince et che - veux de lin — Corps de

8
S
reine et re - gard loin - tain — Qui troub - ble les plus sages —

A
reine et re - gard loin - tain — Qui troub - ble les plus sa - ges sa -

Bar.
reine et re - gard loin - tain — Qui troub - ble les plus sages —

16
S
— Tout' l'an - née — Plus pa - rée qu'u-ne fée, tu sais — Pro-vo -

A
ges Tout' l'an - née — Plus pa - rée qu'u-ne fée, tu sais — Pro-vo -

Bar.
— Tout' l'an - née — Plus pa - rée qu'u-ne fée, tu sais — Pro-vo -

©

24

S
quer les dé - sirs ca - chés Des spec - ta - terus char - més

A
quer les dé - sirs ca - chés Des spec - ta - terus char - més

Bar.
quer les dé - sirs ca - chés Des spec - ta - terus char - més

Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves d'admission

	Nombre d'admis	Moyenne des admis	Barre d'admission
Concours public	15	11,68	10,33
Concours privé	2	12,88	11,42