



Concours de recrutement du second degré

Rapport de jury

Concours : agrégation interne & CAER

Section : musique

Session 2018

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

Sommaire

Préambule	3
Admissibilité.....	7
Première épreuve d'admissibilité : épreuve de culture musicale et artistique.....	8
Deuxième épreuve d'admissibilité : épreuve d'arrangement.....	16
Troisième épreuve d'admissibilité : épreuve de commentaire.....	26
 Bilan statistique de l'admissibilité	 32
Admission.....	33
Première épreuve d'admission : leçon devant un jury	34
Seconde épreuve d'admission : direction de chœur	49
 Bilan statistique de l'admission.....	 68

Préambule

La session 2018 a inauguré une série de modifications significatives dans la maquette des épreuves, accompagnées de notes explicatives et de « sujets 0 », le tout ayant été mis en ligne à la rentrée précédente. Ces modifications, rappelées ci-dessous de façon synthétique puis à l'intérieur de chaque rapport d'épreuve, ont été conçues et élaborées dans le souci de renforcer la distinction entre les deux voies d'accès à l'agrégation interne de musique, telle qu'elle était rappelée au début du rapport des deux sessions précédentes :

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

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

- Qualité des savoirs mobilisés au bénéfice du traitement des sujets proposés et agilité intellectuelle permettant de les exploiter à bon escient ;

- Qualité des techniques musicales mises en jeu, de la pratique vocale à celle du clavier, de l'écriture musicale à la direction de chœur et à l'acuité d'écoute.

- Qualité de la médiation, qu'il s'agisse de la pertinence des objectifs et stratégies pédagogiques évoqués comme des capacités à convaincre le jury – et le chœur ! – par la juste mobilisation des qualités précédentes.

Rappelons ici les modifications apportées à la maquette du concours et mises en œuvre à l'occasion de cette session 2018 :

Extrait du texte réglementaire :

- Les trois épreuves d'admissibilité, chacune de coefficient 3, pèsent d'un poids identique. L'admissibilité représente 9 points de coefficient, soit 47,4% de l'ensemble des épreuves du concours.

- Les deux épreuves d'admission, chacune de coefficient 5, pèsent d'un poids identique. L'admission représente 10 points de coefficient, soit 52,6% de l'ensemble des épreuves du concours.

Plusieurs épreuves, d'admissibilité et d'admission, s'appuient dorénavant sur les programmes de l'enseignement musical en lycée et, plus globalement, sur les gestes pédagogiques mis en œuvre par les professeurs d'Éducation musicale pour atteindre les objectifs de formation à quelque niveau que ce soit de l'enseignement du second degré. Dès lors, une fine connaissance, réfléchie et expérimentée, des textes de référence de l'Éducation musicale dans l'enseignement scolaire et particulièrement au lycée, est indispensable à la réussite des épreuves.

Contrairement à la réglementation précédente qui associait dans une seule épreuve d'admissibilité deux parties très différentes, la nouvelle réglementation les distingue clairement dans deux épreuves différentes.

Admissibilité :

L'épreuve de Culture musicale et artistique se substitue à l'épreuve de Dissertation. À partir d'un programme limitatif (voir plus loin dans le rapport de l'épreuve), *le sujet engage le candidat¹ 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.*

¹ Le choix de l'écriture inclusive n'a pas été fait. Ici et dans la suite de ce rapport, les termes de *candidat* et de *professeur*, de même que celui de *juré* sont systématiquement employés dans leur sens générique inclusif.

L'épreuve d'Arrangement se substitue à l'épreuve d'Écriture. La partition d'une pièce vocale constitue le support de la construction d'un projet musical dans une classe de lycée, à partir des ressources vocales et instrumentales précisées par le sujet. Une note d'intention permet au candidat de préciser ses choix artistiques et *les principales difficultés techniques des parties vocales et instrumentales qui nécessiteront un travail pédagogique particulier*,

L'épreuve de Commentaire s'organise en deux parties : le commentaire comparé de plusieurs brefs extraits enregistrés non identifiés, suivi du commentaire d'un fragment identifié. Cette seconde partie est accompagnée d'un commentaire qui *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*.

Admission :

L'épreuve de Leçon voit l'exposé complété d'une seconde partie, plus brève, où le candidat est invité à prolonger l'étude des documents précédemment analysés et mis en relation en identifiant *les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents*.

L'épreuve de Direction de chœur fait l'objet d'une préparation deux fois plus longue et se voit complétée par un entretien qui *permet au jury d'interroger le candidat sur les aspects techniques, artistiques et pédagogiques du moment précédent*.

Si le nombre de postes ouverts aux deux concours (public/privé) était stable par rapport à la session 2017, l'augmentation significative du nombre de candidats inscrits et présents lors de cette session (voir les deux tableaux ci-dessous) permet de conclure avec prudence à l'attractivité qu'a pu engendrer, chez les professeurs certifiés d'Éducation musicale, un renouvellement de la maquette privilégiant à la fois l'expérience professionnelle et l'excellence pédagogique. Les chiffres d'inscription et de présence à la session 2019 permettront de confirmer ou de modérer cette observation, d'ores et déjà encourageante tant pour le directoire que pour l'ensemble du jury, au regard du travail accompli pour parvenir à la mise en œuvre de cette nouvelle mouture de l'Agrégation interne.

La comparaison des moyennes générales par épreuves obtenues en 2018 et l'année précédente montre une amélioration légère en Arrangement et plus significative (autour d'un point sur vingt) en Direction de chœur, soit les deux matières reflétant le plus les compétences strictement professionnelles des candidats-professeurs. Ce résultat confirme la remarque précédente et tend à montrer que la nouvelle Agrégation interne est susceptible non seulement d'attirer, mais également de favoriser l'excellence professionnelle. Pour autant, une légère baisse en Commentaire, en Culture musicale et artistique, et une baisse plus prononcée en Leçon démontrent d'une part le maintien d'un niveau de difficulté et d'exigence du concours, à la hauteur duquel la préparation de nombreux candidats ne leur a pas permis de se hisser ; ces résultats en baisse dans des épreuves exigeant une connaissance fine des programmes d'Éducation musicale au lycée montrent d'autre part qu'un travail important sera à fournir sur ce point par les futurs candidats-professeurs, qui tireront profit d'une lecture détaillée du présent rapport, épreuve par épreuve, et gagneront – pour la majorité d'entre eux enseignant au collège – à compléter leur préparation par l'observation de séquences de cours dispensés au lycée.

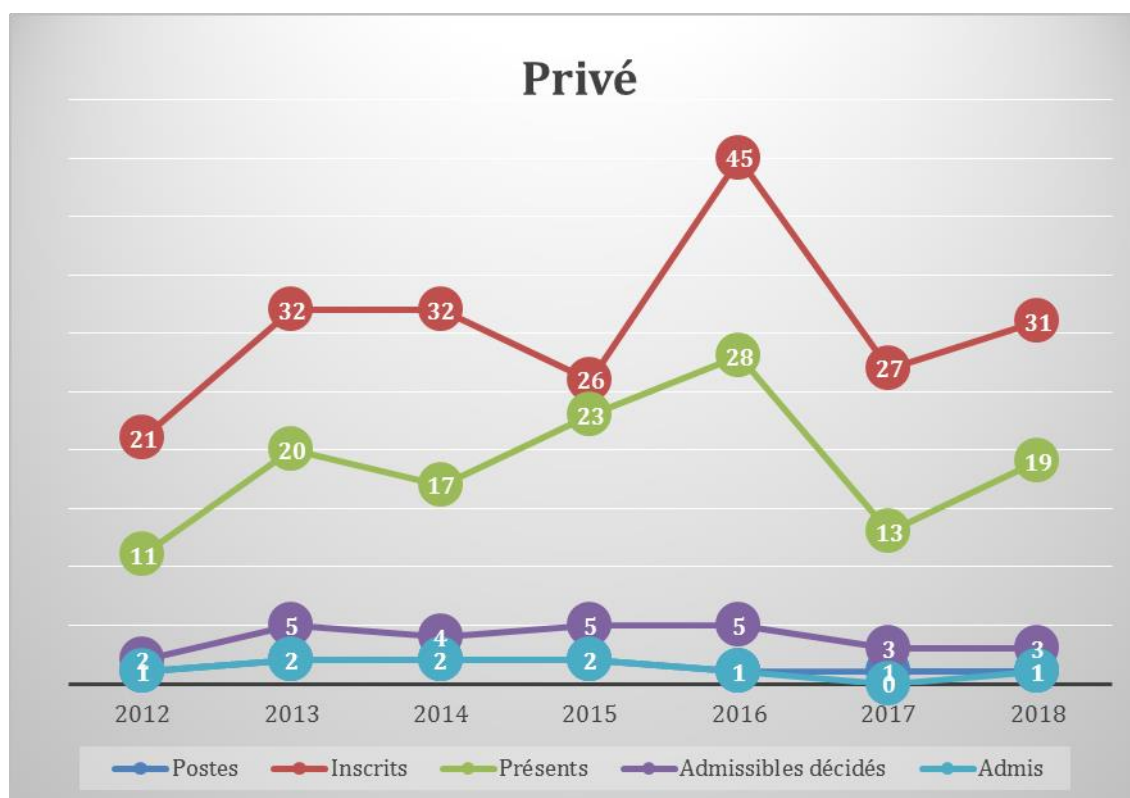
« Des écarts importants de notation ont été observés dans toutes les épreuves, qui rendent difficile de généraliser en ce qui concerne le niveau de préparation des candidats et leur prise en compte, qui reste inégale, des conseils prodigués dans les précédents rapports. » Si cette phrase recopiée du rapport de l'année précédente reste parfaitement d'actualité cette année, nous souhaitons toutefois rappeler avec force, ce qui était également le cas dans le rapport 2017, que la valeur de ces notes reste relative et « toujours à rapporter à une stratégie de classement, laquelle est propre à tout concours ». Aussi, les notes attribuées par le jury de l'Agrégation interne, aussi faibles soient-elles parfois pour certains candidats et dans certaines épreuves, aussi pénalisantes puissent-elles s'avérer pour la réussite au concours, aussi douloureux soit-il parfois d'en prendre connaissance, ces notes ne sauraient en aucune façon être comprises ou interprétées comme une remise en question des compétences générales ni de la légitimité professionnelle de l'enseignant en poste depuis plusieurs années qu'est aussi le candidat. Les seules consignes transmises à cet égard par le directoire du concours aux jurés, dont la compétence et la bienveillance vont de pair, concernent le souhait que soit

pleinement investie l'échelle de notation : de 0 à 20. Ainsi seulement peut être évitée une concentration des résultats autour de la moyenne qui ne serait productive ni en terme de classement, ni au regard de la nécessaire analyse des résultats obtenus par chaque candidat. Cette remarque vaut pour le candidat reçu, soucieux d'identifier ses principaux points forts et domaines d'excellence, comme pour celui qui, « recalé », doit pouvoir repérer les difficultés rencontrées en vue d'y apporter une solution efficace, dans l'hypothèse où il se représenterait au concours l'année suivante.

Les rapports des différentes épreuves qui suivent ce préambule s'attachent à la fois à pointer les forces et les faiblesses constatées par le jury dans le traitement des sujets par les candidats de la session 2018, et à guider de la meilleure façon les futurs candidats engagés dans la préparation de la session 2019. Les très nombreux conseils qu'ils y trouveront ne devront pas les dissuader de se référer aux rapports des sessions précédentes, que nous citons au terme de ce préambule pour dessiner dans ses grandes lignes le travail important de préparation des candidats : *écoutes et lectures variées pour asseoir et compléter la culture musicale et aiguïser la réflexion ; travail régulier de la voix, perfectionnement de l'oreille et des techniques de relevé comme de déchiffrage ; examen attentif de la maquette renouvelée du concours et du programme limitatif de l'épreuve de culture musicale et artistique [...]. Les candidats s'appuieront autant qu'il leur sera possible sur les formations préparatoires au concours disponibles dans les académies ou encore sur celle dispensée par le CNED (<http://cned.fr>)*. Le rapport est organisé en quatre parties principales couvrant les quatre épreuves d'admissibilité et d'admission.

Vincent COTRO
Professeur des universités
Président du jury du concours

Tableaux statistiques concours public / concours privé



Admissibilité

Première épreuve d'admissibilité : épreuve de culture musicale et artistique

Rappel du texte réglementaire

1° Épreuve de culture musicale et artistique.

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

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

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

Durée : six heures. Coefficient 3.

Programme de la session 2018

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

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

Sujet proposé au concours pour la session 2018

Christophe Pirenne écrit, dans *Une histoire du rock*, Fayard (2011) :

« Ni partition (comme la musique classique), ni performance (comme le jazz), elle [la musique rock] emprunte une troisième voie qui est celle de l'enregistrement. Une œuvre de rock, c'est d'abord une œuvre enregistrée – qui peut certes être interprétée en public – mais qui n'existe en tant que telle qu'après un travail de montage, de mixage et de production. En d'autres termes, ce qui fait la spécificité du rock, c'est que les œuvres que nous écoutons sont des œuvres idéales, pas des œuvres réelles. Même si le groupe ou l'artiste enregistre en prise directe dans un studio et prétend n'ajouter aucun artifice ultérieur, il y aura toujours un travail de production qui différenciera l'œuvre enregistrée de l'œuvre jouée. »

Les champs de questionnement « la musique, l'interprétation et l'arrangement » et « la musique, le rythme et le temps » nourrissent le parcours des élèves en enseignement de spécialité en classe de Terminale. En vous référant à des œuvres musicales et artistiques de styles et d'époques diverses, vous interrogerez et discuterez la citation proposée du point de vue des relations étroites qui existent entre ces deux champs de questionnement. L'évolution des contextes de la création, de l'interprétation et de la diffusion permettent en effet de comprendre avec plus d'acuité les temporalités à l'œuvre dans la musique.

1. Éléments complémentaires

L'épreuve de culture musicale et artistique, comme plusieurs autres épreuves du concours, s'appuie de façon explicite sur les programmes de l'enseignement musical en lycée. Une connaissance solide et maîtrisée des textes de référence qui encadrent l'enseignement de la musique au lycée est

indispensable. Nous vous proposons un aperçu synthétique des éléments qui structurent cet enseignement.

Pour rappel : Au collège :

- Réaliser des projets musicaux d'interprétation ou de création
- Ecouter, comparer, construire une culture musicale commune
- Explorer, imaginer, créer, produire
- Echanger, partager, argumenter et débattre

Au lycée :

- Percevoir
- Produire
- Penser la musique dans le monde d'aujourd'hui

<u>Enseignement d'exploration (1 heure 30)</u>	<u>En Seconde</u>	Création et activités artistiques Arts du son
<u>Enseignement facultatif (3 heures)</u>	<u>En Seconde</u>	3 thématiques : ➤ les rapports de la musique à l'image, ➤ les rapports de la musique au texte ➤ les rapports de la musique à la société
	<u>En Première</u>	2 thématiques : ➤ Œuvre musicale et récit ➤ Continuités et ruptures, héritages et perspectives
	<u>En Terminale</u>	3 puis 2 œuvres (à partir de la session 2019) inscrites au programme limitatif en lien avec une ou plusieurs problématiques ➤ L'œuvre et son organisation ➤ L'œuvre et ses pratiques ➤ L'œuvre et l'histoire ➤ L'œuvre, la musique et les autres arts
<u>Enseignement de Spécialité (série L) (5 heures)</u>	<u>En Première</u>	2 thématiques ➤ Musique et autres arts ➤ Musique et recherches formelles
	<u>En Terminale</u>	3 œuvres inscrites au programme limitatif en lien avec des champs de questionnement ➤ La musique, le timbre et le son ➤ La musique, le rythme et le temps ➤ La musique l'interprétation et l'arrangement ➤ La musique, diversité et relativité des cultures

2. L'épreuve de Culture musicale et artistique : *ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre...*

A la lecture des copies, on a pu constater que les candidats semblaient moins déstabilisés par le sujet lui-même que par les nouvelles exigences de cette épreuve. En effet, si cette dernière requiert des compétences communes avec l'épreuve antérieure de dissertation, notamment du point de vue de la conduite d'une réflexion autour d'une problématique, cette épreuve en convoque aussi de nouvelles qui induisent une connaissance et une maîtrise solide des enjeux pédagogiques de l'enseignement musical en lycée.

De ce point de vue, la durée de l'épreuve (six heures) n'est pas interprétée sous l'aspect d'une dissertation dont le temps de composition est augmenté de deux heures supplémentaires mais bien d'une épreuve d'une autre nature qui s'étend sur un temps nécessairement plus long puisqu'il mobilise des compétences supplémentaires. Première remarque liée à cette nouvelle temporalité, on demeure parfois surpris de trouver des copies étonnement peu développées, voire inachevées malgré une durée d'épreuve de six heures.

Il convient d'insister sur le fait que toutes les informations déclinées ci-après ne doivent pas s'appréhender comme un corrigé-type strictement attaché au sujet de cette session. Il s'agit, en se fondant sur les données observées et dégagées dans les copies, de tirer les enseignements liés au traitement de cette épreuve de façon plus globale et ainsi de faire émerger des remarques, des conseils et des recommandations qui pourront être réinvestis à l'avenir par l'ensemble des candidats².

3. S'appuyer et mobiliser des compétences diversifiées pour investir le sujet.

➤ Une épreuve qui emprunte des compétences à la dissertation

Même si le terme « dissertation » a disparu, cette épreuve en conserve par certains aspects l'esprit. Parce qu'elle convoque toujours des **compétences méthodologiques** liées à l'analyse du sujet, à l'émergence d'une problématique, au développement rigoureux d'une argumentation à partir de cette problématique, parce qu'elle convoque toujours des **compétences témoignant d'une culture générale solide et de savoirs sur la musique et les autres arts**, l'épreuve de culture musicale et artistique s'inscrit dans une continuité réelle avec l'épreuve de dissertation.

Une part non négligeable des dissertations paraissait porter sur le programme du concours et non spécifiquement sur le sujet proposé. D'ailleurs, certaines copies ne faisaient aucune mention de la citation de Christophe Pirenne, laquelle semblait dès lors totalement évacuée.

La citation de Christophe Pirenne couplée à l'énoncé qui lui faisait suite méritait d'être abordée dans une **approche critique**, c'est-à-dire dans une approche qui soit sujet de discussion, de confrontation, de questionnement. Or, on relève que très peu de candidats ont saisi cette occasion de décrypter la citation et le texte lui faisant suite pour mettre en lumière les pistes qui potentiellement pouvaient nourrir l'élaboration d'un commentaire problématisé. Ce travail préalable, indispensable, devait permettre par exemple de situer la citation et de la contextualiser. Il convenait de s'interroger sur quelques points : de quand date cette citation de C. Pirenne ? Quelle est la nature de l'ouvrage dont elle est issue ? Quels sont les champs investis par cette citation ? Quelles en sont les limites et les frontières ? Quels aspects de la citation peuvent paraître à juste titre « critiquables » ? Quels partis pris induit-elle ? Quels champs de questionnement y sont associés ?

Le sujet s'appuyait en guise d'entrée sur le rock. Néanmoins, il ne s'agissait pas d'un sujet uniquement centré et focalisé sur la musique rock. La discussion sur cette citation devait conduire les candidats à s'ouvrir à d'autres champs musicaux pour dégager des perspectives réflexives plus larges et fécondes. Il était tout aussi étrange de ne pas du tout y faire référence.

De nombreuses copies présentaient une problématique, mais celle-ci ne trouvait souvent aucune réponse dans la discussion. Dans ce cas, la copie apparaissait alors comme « hors-sol » et le lecteur... berné. La problématique est parfois présentée sous la forme de questionnements multiples, ce qui, en soi, n'est pas dénué d'intérêt, mais il convient de trouver *in fine* une problématisation fédératrice. On ne saurait trop rappeler que l'absence de problématisation est rédhibitoire en termes de notation.

Trop de candidats se contentent d'esquisser une idée, ou d'affirmer des éléments sans les expliciter ni les démontrer. Parfois, de bons arguments sont présentés, mais demeurent peu ou mal exploités. On constate, là encore trop souvent, que dans certaines copies les informations sont plaquées de manière artificielle et ne peuvent se départir d'un effet-catalogue préjudiciable. Il en va de même des « copié-collé » de cours qui font abstraction du sujet et qui sont de ce fait à proscrire.

Comme l'indique l'intitulé de l'épreuve, il s'agit d'une épreuve de culture. Il est impératif que dans le cadre de la préparation au concours les candidats réactivent des connaissances générales sur une large palette de styles, de genres, d'époques, d'esthétiques et de formes. Cette maîtrise de savoirs culturels et techniques constitue l'outillage indispensable pour traiter un sujet de cette nature. On s'étonne de trouver des références musicales superficielles et approximatives. L'absence de repères chronologiques ou le manque d'explications pour contextualiser une œuvre ne peuvent que porter préjudice à la copie. On s'interroge enfin sur le peu de références extramusicales présentes dans les copies (peinture, cinéma-audiovisuel, théâtre, danse...).

² Le choix de l'écriture inclusive n'a pas été fait. Ici et dans la suite de ce rapport, les termes de *candidat* et de *professeur*, de même que celui de *juré* sont systématiquement employés dans leur sens générique inclusif.

Dans certaines copies, des paragraphes entiers étaient consacrés à l'histoire de la notation, qui n'était pas l'objet de la réflexion. En revanche, il fallait réutiliser ces connaissances pour discuter du statut de la partition, de sa (ou ses) fonction(s), et surtout de l'articulation entre l'écrit et l'acte (la performance). Il en va de même dans le cas de l'enregistrement : il était inutile de retracer toute son histoire, en revanche, il convenait de choisir des éléments éclairant, nuancé ou contredisant le propos de Pirenne, et qui permettaient de penser le lien entre les trois « médiums » mis en exergue : partition, performance, enregistrement.

Conseils :

- Ouvrons ce temps de conseil par un rappel. Il est indispensable que les candidats s'exercent régulièrement pour maîtriser avec assurance cette épreuve bien spécifique. Compte-tenu de la multiplicité des compétences qu'elle investit, il est évident qu'il convient de s'y préparer de façon progressive et rigoureuse en établissant un planning de travail précis.
- Le sujet se présentait sous la forme d'une citation suivie d'un texte de cadrage. De fait, le commentaire doit se nourrir de *l'intégralité* du sujet. Dans ce sens, une lecture sélective menant à une approche limitative voire parcellaire du sujet est à bannir.
- Discuter un sujet en lien avec une problématique revient à faire des choix. Il faut, en s'appuyant sur les références et connaissances acquises autour de la question au programme cette année, sélectionner, hiérarchiser, organiser les informations retenues pour construire votre discours. Certes, des chapitres entiers abordés dans le cadre de la préparation ne seront pas forcément exploités directement. Peut-être même sera-t-il nécessaire de puiser dans un corpus personnel qui ne semblait pas *a priori* devoir être mis en regard avec le programme limitatif. Il ne faut certes pas se priver de convoquer d'autres sources et d'autres références, si cela s'y prête.
- L'introduction avec son amorce, la présentation du sujet, la formulation d'une problématique et l'énonciation du plan doit permettre de témoigner de cette compréhension avérée du sujet et de cette aptitude à l'argumentation.
- L'argumentation s'appuiera sur un plan conceptualisé en fonction de la problématique. Le plan doit être dynamique, c'est à dire proposer une discussion dans laquelle les idées s'articuleront avec logique et dans un souci toujours présent d'explication et de démonstration.
- Les fresques historiques n'ont pas leur place dans le corps du commentaire. Il faut réussir à faire bon usage de sa culture musicale, et la réinvestir dans une argumentation pertinente en rapport avec le sujet.
- Il est préférable de privilégier une exploitation qualitative des exemples sur une approche accumulative de ces références diverses. Un exemple dont l'analyse vient servir – par sa contextualisation, par le décryptage de son contenu – et renforcer le sens du propos est bien plus efficace et opérationnel qu'une démarche basée sur l'accumulation qui ne nourrit pas la démonstration.
- Les candidats doivent prendre conscience que le cadre de la dissertation n'est pas un frein mais une aide à la construction d'un discours réflexif. Le propos est élaboré dans un cadre identifiable et structuré (Introduction-Développement-Conclusion). Cependant, il ne s'agit pas de s'enfermer dans un moule. Il faut considérer cela comme un moyen pour étayer, déployer et exposer sa propre pensée.
- Le sujet invitait peut-être à des ouvertures musicales, artistiques et culturelles pour nourrir la réflexion du candidat. Il convenait de faire des choix stratégiques dans cette perspective pour ne conserver que les références les plus judicieuses et éclairantes.
- La référence à des œuvres musicales ou extramusicales doit se faire avec minutie et précision en usant d'un langage technique pertinent et approprié.

➤ Une épreuve qui mobilise de nouvelles compétences

Parce qu'elle s'enrichit d'une nouvelle dimension, en l'occurrence la mise en relation avec les programmes de musique de lycée en vigueur, le traitement du sujet de culture musicale et artistique mobilise des nouvelles compétences. Une connaissance de ces programmes de lycée et de la didactique disciplinaire est bien évidemment requise pour pouvoir traiter cette partie de l'épreuve. Dans la mesure du possible et en fonction des contextes géographiques propres à chacun on ne peut que recommander aux candidats qui se présentent à ce concours de se rapprocher des collègues qui

ont la charge d'un enseignement de spécialité et/ou d'un enseignement facultatif dans leur secteur d'exercice professionnel pour observer et comprendre le fonctionnement et les enjeux de formation de ces options au travers des pratiques qui y sont mises en œuvre.

On remarque que l'un des principaux écueils auquel les candidats sont confrontés réside dans la gestion de l'articulation entre problématique et programme. Le caractère « double » de l'épreuve n'a pas été convenablement appréhendé dans un grand nombre de cas ou bien de façon maladroite. Certains ont traité la citation, d'autres le reste du sujet sans faire le lien entre ces deux composantes. L'articulation entre l'analyse problématisée du sujet et les pistes pédagogiques n'a été réussie que dans de rares copies qui se démarquent par ce juste équilibre.

Il apparaît également que le volet pédagogique développé dans les copies prend souvent la forme d'une « série d'activités » quand elle ne prend pas la forme d'un descriptif du contenu de chaque séance. Or cette voie est sans issue. De façon identique, le fait de simplement citer les champs de questionnement du programme de lycée ou nommer les champs de compétences « Percevoir », « Produire » et « Penser la musique dans le monde d'aujourd'hui » n'est en rien l'assurance d'un traitement valide de cette partie du commentaire. Un ancrage véritable suppose la précision du lien effectué avec des objectifs de formation prenant en compte les besoins des élèves et situant l'acquisition de compétences et le sens des pratiques au sein d'un parcours.

Conseils :

- Afin de donner du sens et de la cohérence à votre propos, il est essentiel que le volet pédagogique développé dans votre commentaire s'appuie sur la problématique issue du sujet. L'approche initiale du sujet ne doit pas se scinder en deux mais porter une vision globale qui se nourrisse des deux facettes du devoir.
- Il paraît également essentiel de ne pas reléguer votre partie dédiée à la pédagogie à la périphérie de votre devoir (brèves références en guise introduction ou pistes qui tiennent lieu de conclusion). Elle mérite d'avoir une place de choix au sein du devoir.
- Les « quatre grandes questions » du programme, les champs de questionnement, les thématiques et les problématiques sont des invitations pour « discuter » le sujet et pas uniquement des « étiquettes » à coller.
- Le ou les champs de questionnements en vigueur dans les programmes de musique du lycée convoqués par le texte de cadrage doivent nourrir la discussion du sujet, l'innover et ainsi apporter des pistes de réflexion et d'éclairage.
- Il convient d'abandonner toutes les démarches pédagogiques hors-sol, soit parce qu'elles relèvent de références théoriques déconnectées de situations concrètes soit parce qu'elles prennent la forme d'un descriptif du contenu de chaque séance lui aussi totalement artificiel.
- Nous attirons votre attention sur le fait que les œuvres sur lesquels les candidats fondent leur réflexion sont une sorte de réservoir dans lequel les élèves vont puiser pour faire émerger, développer une réflexion musicale par le biais des pratiques, des expérimentations diverses et variées. Elles doivent donc entrer fortement en résonance avec le sujet et les objectifs de formation retenus.
- Il s'agit de fonder cette partie du devoir autour d'objectifs précis et ciblés. Les compétences visées sont dans ce sens parfaitement identifiées. Il y a de ce point de vue un point commun, un pont naturel avec la seconde partie de l'épreuve de commentaire.
- Si les mentions aux œuvres inscrites au programme limitatif du baccalauréat de la présente session ou bien des précédentes est parfois opportune, limiter ces références au dit programme limitatif n'est pas toujours suffisant.

➤ **Des compétences liées à la maîtrise de la langue**

Si le référentiel de compétences des métiers du Professorat et de l'enseignement (2013) affirme avec force dans les compétences communes à tous les professeurs la place accordée à la maîtrise de la langue dans le cadre de son enseignement, cette dimension mérite d'être considérée avec tout autant d'application dans le cadre du concours.

Il peut arriver parfois que des coquilles persistent malgré un temps consacré à la relecture. Toutefois, on relève un nombre significatif de copies dans lesquelles le manque de maîtrise de la langue est flagrant voire inquiétant : néologismes, expressions maladroites et naïves, fautes grammaticales et de

conjugaison grossières, orthographe malmenée : « L'œuvre interprétée devient dépendant de les exécutants », « cet nouvel air de l'enregistrement »... On rencontre aussi quelques coquilles amusantes voire poétiques (« le lac des signes », « la *Défonce de la langue française* ») mais aussi des bévues : « Pierre Schaeffer à l'INRA » ; ou encore des formulations très malheureuses : « le chef d'orchestre et les ingénieurs du son se mettaient d'accord pour couper Bruckner en tranches par exemples [sic] ».

Il est quelquefois difficile pour le jury de saisir le sens d'expressions ou de phrases telles que : « maîtriser le temps vécu, sensible, imparfait, pour le transformer en temps pur » ; ou bien, à propos des « musiques traditionnelles » : « Le propre de ces musiques est qu'elles participent d'un oubli mémoriel » ; ou encore : « les temporalités mises en œuvre dans la recherche musicologique d'interprétation ». Il convient de privilégier toujours la **clarté**. Une argumentation pertinente se doit d'être toujours intelligible.

Conseils :

- Le travail de préparation à cette épreuve mérite de prendre en compte une phase de réactivation des automatismes d'une rédaction manuscrite soutenue et dense, habitudes qui se sont sans doute un peu effacées dans le cadre des pratiques professionnelles quotidiennes.
- Le candidat doit se ménager un temps qu'il consacre à la relecture de sa copie pour corriger les éventuelles coquilles.
- La qualité graphique de la copie et l'accroche visuelle qui découle de cette présentation n'est pas à négliger. Un discours aéré d'où émerge immédiatement la structuration du propos est toujours bienvenu.
- On proscrira tous les types de rédaction conduisant au verbiage, au style emphatique, aux formulations obscures. Un style pédant voire alambiqué répond davantage à un subterfuge pour pallier des propos creux et des connaissances superficielles qu'il ne traduit une pensée approfondie et pertinente. Les longues phrases ne sont pas le gage d'une pensée complexe.
- Le niveau d'expression tout autant que la précision du langage concourent aussi à asseoir la qualité d'une démarche réflexive.
- La clarté du propos émane aussi de la forme qu'on lui donne. Il faut donc veiller à ce que l'argumentation ne soit pas décousue : dans l'idéal, les idées et les exemples s'enchaînent de manière fluide.

4. Informations complémentaires pour le traitement du sujet, pistes de réflexion

Il va de soi que le sujet proposé cette année n'appelait ni un traitement univoque, ni une réponse absolue et définitive. Il portait bien au contraire cette ouverture devant permettre à chacun de s'en emparer avec les atouts, forces et ressources dont il disposait. Les candidats qui ont su dans leurs copies faire état de l'ensemble des compétences déclinées précédemment en rédigeant une analyse réflexive argumentée fine et aboutie ont obtenu des résultats tout à fait probants sur cette épreuve.

Voici quelques pistes (et non des attendus) qui auraient pu nourrir la construction d'une problématique et d'un argumentaire en relation avec le sujet proposé cette année.

➤ À propos de l'analyse de la citation

Comme cela est souligné précédemment, il est impératif, primordial d'analyser la citation afin d'en comprendre **les termes, mais aussi le sens global**. Les mots « partition », « performance », « enregistrement », « œuvres idéales », « œuvres réelles » ne devaient pas être abordés comme des points d'ancrage isolés, sans s'interroger sur le sens et la fonction que leur conférait C. Pirenne. De ce fait, il est parfaitement inutile de répéter l'un des termes du sujet sans en avoir au préalable défini les contours et le contenu, car cela ne garantit en rien la pertinence du propos. Il en est de même en ce qui concerne le mot « temporalité », souvent employé à mauvais escient (en lieu et place des mots « temps » ou « durée »).

L'« œuvre idéale », ici, n'a de sens que par opposition à l'« œuvre réelle ». Ces deux expressions font référence à un processus compositionnel, aux conditions dans lesquelles l'œuvre est créée, (et *in fine* entendue), à l'œuvre comme *artefact*, « réduite » aux notions de perfection ou d'imperfection, d'abstrait ou de concret. De la même manière, la notion d'authenticité était à manier avec précaution.

Il était opportun de questionner le sens de ces deux expressions pour en éclairer l'opacité sémantique. Dans tous les cas, l'enjeu n'était ni de délivrer un jugement de valeur sur ce que serait l'œuvre idéale, ni de mettre en doute la légitimité de l'enregistrement.

Il était difficile de ne pas questionner la distinction, présente dans la citation, entre les processus créatifs du rock et ceux du jazz. En effet, la présence essentielle de l'improvisation permettait de nourrir l'assimilation du jazz à la performance (dont il était bon de rappeler la définition : pour faire simple ici, l'acte de performance suppose la concomitance de l'acte créatif et de sa réception par un public). Mais comment ne pas remarquer combien le jazz, lui-même concerné de longue date par le maniement de l'écriture, s'est tout autant appuyé sur l'enregistrement pour rivaliser avec la musique dite savante (nous pensons par exemple aux stratégies les plus variées entourant la production enregistrée d'un Miles Davis) ? Comment, de façon symétrique, ne pas faire observer la présence essentielle de la situation de performance dans l'histoire du rock, parallèlement à (ou en amont de) la préoccupation de fixer les œuvres par l'enregistrement ?

Il convenait également de discuter la citation de Pirene autour de la place donnée à l'interprète dans le processus créatif : est-elle *idéale* ou *réelle*, l'œuvre enregistrée (c'est à dire inscrite jusque dans les moindres détails de sa performance) dans un album de rock, par comparaison avec l'œuvre « classique » simplement codée sur la partition, et qui reste à interpréter pour prendre vie et être actualisée ou « mise en son », comme un texte théâtral est mis en scène) ? On voit qu'il convenait de rappeler les modalités (ou régimes de création) à l'œuvre dans les grands champs de la création musicale : tradition écrite, tradition orale, tradition enregistrée propre aux musiques actuelles et au jazz.

Pistes possibles

- Les pratiques de l'exécution
- Supports de création, supports de conservation
- Authenticité/ fidélité/ respect absolu d'un modèle ou d'une pensée
- Musiques orales (jazz, rock, musiques traditionnelles) *versus* musiques écrites, rapports aux supports écrits ; musiques savantes *versus* musiques populaires
- Trajectoire (évolution temporelle), l'œuvre dans le temps, la permanence de l'œuvre dans le temps

Quelques pistes en relation avec les deux champs de questionnement soumis dans le sujet

Musique, rythme et temps : dimensions fondamentales du discours et du langage musical

- Du temps musical du compositeur, au temps musical de l'interprète et au temps musical de l'auditeur
- *Work in progress* du fait du compositeur, du fait de l'interprète, du fait de l'ingénieur du son...
- Les choix d'interprétation : le temps retrouvé (interpréter les musiques anciennes, la figure de l'interprète).

Musique, interprétation et arrangement : relations du compositeur à l'interprète et à l'arrangeur, créations, pratiques musicales

- Création, recréation, frontières
- L'enregistrement et l'acte de création
- Respect et restitution de la pensée du compositeur/créateur

5. En guise de conclusion

En définitive, l'épreuve de culture musicale et artistique est une épreuve qui s'est étoffée et diversifiée par rapport à la dissertation en sollicitant de nouvelles compétences et en ouvrant de nouveaux champs d'investigation. Elle convoque et agrège des connaissances, des capacités et des compétences qui sont aussi le témoignage du parcours professionnel des enseignants candidats à l'agrégation interne de musique. Traiter le sujet de façon convaincante suppose, de la part des candidats, qu'ils conjuguent et fassent converger 1/ la culture musicale et les savoirs techniques acquis dans un cadre universitaire, 2/ les compétences didactiques et pédagogiques liées à un exercice professionnel régulier, enfin 3/ les expériences personnelles les plus diverses (pratiques musicales, concerts, lectures, fréquentation de lieux culturels...). Plusieurs candidats se sont référés dans leurs copies – à juste titre – à l'un des objectifs de formation présents dans les programmes du

lycée : « Penser la musique dans le monde d'aujourd'hui ». On pourrait d'une certaine manière retourner cette formule. Ce que l'on attend d'un candidat à l'agrégation interne par le biais de cette épreuve c'est aussi, au travers du sujet proposé, une capacité à « penser *le sujet* dans le monde d'aujourd'hui ».

6. Éléments statistiques

	Agrégation interne 152 candidats notés et non éliminés	CAER 19 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	15,5	15,5
Note la plus basse /20	0,7	2,2
Moyenne générale /20	5,59	6,67
Moyenne des admissibles /20	9,16	7,47
	36 admissibles	3 admissibles

Deuxième épreuve d'admissibilité : épreuve d'arrangement

Rappel du texte réglementaire

2° Épreuve d'arrangement.

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

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

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

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

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

Durée : quatre heures et trente minutes. Coefficient 3.

Sujet proposé au concours pour la session 2018

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 flûte traversière - 1 clarinette en si bémol - 1 violon - 1 violoncelle - 1 piano acoustique - 1 guitare basse - 1 batterie

La classe est équipée par ailleurs de petites percussions (claves, triangle, tambourin, maracas, cajon).

Tous les élèves de la classe chantent régulièrement pour la réalisation des projets musicaux successifs. Les non-instrumentistes se répartissent à parité entre filles et garçons.

Vous rédigerez votre arrangement sur la partition jointe au sujet, en respectant impérativement la nomenclature verticale suivante :

- flûte
- clarinette (écrite en hauteurs réelles)
- violon
- violoncelle
- voix 1
- voix 2
- piano
- guitare basse
- batterie
- percussions

Vous rédigerez une brève note d'intention précisant notamment :

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

The first system of musical notation consists of a single melodic line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The melody begins with a quarter rest, followed by quarter notes G4, A4, Bb4, and C5. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand.

The second system continues the musical piece. The melody includes a sharp sign above the second measure, indicating a natural sign for the B-flat. The piano accompaniment continues with its eighth-note bass line and chords, showing some variation in the right-hand part.

The third system of musical notation shows further development. The melody has a flat sign above the second measure. The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note patterns in some measures.

The fourth system of musical notation concludes the page. The melody has flat signs above the second and third measures. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note bass line and chords, ending with a final chord in the right hand.

The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). The right hand starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The left hand starts with a quarter rest, followed by a quarter note G3, a quarter note A3, and a quarter note B3.

The second system of musical notation continues the vocal and piano parts. The vocal line has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a more complex texture with chords and moving lines in both hands.

The third system of musical notation continues the vocal and piano parts. The vocal line has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a more complex texture with chords and moving lines in both hands.

The fourth system of musical notation is the final system on the page. The vocal line has a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a more complex texture with chords and moving lines in both hands.

Introduction

Première du genre, l'épreuve d'arrangement de la session 2018 de l'agrégation interne de musique se substitue désormais à celle de l'écriture. A priori, elle peut sembler éloignée des exigences stylistiques et harmoniques de sa brillante prédécesseure, l'absence d'un programme limitatif de styles favorisant cette impression. Ce n'est pourtant qu'un a priori, erroné de surcroît, et ce rapport montrera tout au long de son propos à quel point la nouvelle épreuve d'arrangement perpétue, sous un autre paradigme certes, la connaissance des styles et la capacité à les solliciter à bon escient. Sans vouloir développer ici cette dimension de l'épreuve, il est cependant utile d'en esquisser les grandes lignes, l'objectif étant d'orienter dès à présent la lecture de ce rapport.

L'épreuve d'arrangement est une épreuve d'écriture musicale à part entière. Elle permet d'évaluer les compétences harmoniques des candidats, dans une certaine mesure d'évaluer aussi celles qui relèvent du contrepoint, de l'orchestration et de l'écriture pour les voix. Ces compétences sont toutes explicites ; celle qui relève du style l'est beaucoup moins. Pourtant, réaliser un arrangement revient à faire le choix d'un style. Ainsi, les choix harmoniques, la conduite des contrechants possibles, l'orchestration, l'écriture vocale... participent d'un mouvement d'unité autour d'un style, induit notamment par l'instrumentarium proposé et son appropriation par le candidat, induit aussi pourquoi pas - et ce fut le cas cette année - par le sujet de l'épreuve.

Ainsi, pour la session 2018, une identité stylistique apparaissait en filigrane. Elle résidait dans des couleurs harmoniques, le balancement rythmique en blanches induit par les triolets de noires et une décomposition swinguée implicite des quelques rares croches... Une sorte de ballade jazzy si l'on peut se permettre d'oser ici une classification peu académique.

La grande majorité des candidats ne s'y est pas trompée, qui s'est glissée avec beaucoup de naturel dans cette proposition stylistique sous-jacente. Toutefois – phénomène regrettable qui justifie l'accent mis sur le style dans cette partie liminaire – nombreux sont celles et ceux qui, sur un piano et un chant d'inspiration jazz, ont réalisé une rythmique (basse et batterie) rock... Dès les premières mesures, ils signaient ainsi l'incohérence stylistique de leur arrangement.

Les rédacteurs de ce rapport ne souhaitent cependant pas circonscrire leur propos aux erreurs et fragilités qu'ils ont pu déceler. Ils sauront aussi mettre en exergue les réussites découvertes avec bonheur. Chaque paragraphe s'attachera à l'une des facettes selon eux constitutives d'un bon arrangement : à l'intérieur de chacun d'eux, une première partie sera consacrée au constat, une seconde à des conseils aux futurs candidats.

1. Connaissance générale de l'écriture et conscience euphonique

Une majorité de copies témoigne de connaissances avérées à propos de l'écriture musicale et de l'instrumentation ainsi que d'un travail de préparation concernant l'orchestration. Un certain nombre témoigne toutefois de fragilités récurrentes et d'une préparation insuffisante.

En parcourant les réalisations rédigées, le jury distingue aisément les candidats qui se sont appuyés sur une écoute intérieure de ceux qui ont choisi le soutien unique du codage musical proposé. Ainsi, de nombreuses copies ne dépassent pas la simple réécriture de la partition *chant-piano* du sujet. Elles réduisent la réalisation à une simple instrumentation sans parvenir au niveau d'un véritable arrangement. Le résultat s'en réduit alors à une transcription, plus ou moins réussie. Pour autant, la saisie d'éléments musicaux inhérents à la proposition musicale initiale – ici le sujet – est le propre de l'arrangement. Il convient simplement de veiller à ne pas en faire l'unique démarche et d'équilibrer les emprunts par autant d'invention personnelle.

Conseils généraux pour « entendre » et équilibrer emprunt et invention :

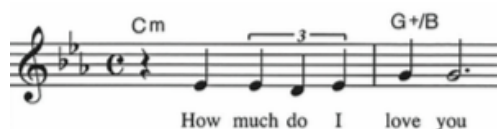
- retrouver ou se construire une écoute interne performante : pour cela, ne pas hésiter à faire régulièrement des exercices de transcriptions auditives à partir de tous styles de musiques ;
- chanter intérieurement et à plusieurs reprises le sujet proposé avant d'en imaginer quelques versions possibles d'arrangement ;
- ne pas hésiter à poser de part et d'autre les éléments directement issus du sujet et ceux qui vont relever de l'invention ; pour cela, déceler dans le sujet les éléments qui resteront incontournables dans l'arrangement entrevu.

2. L'arrangement, une épreuve d'écriture musicale qui repose sur des bases scolastiques

Ceux qui imaginent que la nouvelle épreuve d'arrangement sonne le glas de l'écriture musicale – que ce soit pour s'en réjouir ou pour le déplorer – se trompent. Le premier sujet de cette nouvelle

agrégation interne en apporte la preuve. Derrière une apparence anodine de ballade *fleur bleue* se cachent des récurrences mélodiques sur des harmonies différentes, des transpositions du modèle mélodique initial, des modulations au ton relatif ou dans des tonalités plus éloignées, des broderies... soit autant d'éléments musicaux qui sont abordés dans les cursus d'écriture. Seuls les candidats qui ont parfaitement identifié ces éléments et ont su mobiliser leurs compétences d'écriture musicale pour les traiter ont été en position de réussite. Les deux broderies du chant illustrent parfaitement ce propos.

La première occurrence est la broderie au ½ ton inférieur de la tierce de l'accord de *Do* mineur à la première mesure : *Mib- Mib-Ré-Mib* :



Dans le cadre d'une harmonisation homorythmique, une broderie à la quinte de l'accord serait possible et se ferait à la tierce supérieure avec un mouvement mélodique de 1 ton, soit *Sol-Fa(bécarre)-Sol*. Le recours au *Fa#* serait certes possible mais de fort mauvais goût, éloigné de la couleur initiale et donnant un caractère plaintif à la chose. Pour une potentielle broderie autour de la fondamentale de l'accord (tonique ici), certains arrangements privilégiant la couleur tonale pourraient opter en faveur d'une broderie au ½ ton inférieur (*Do-Si (bécarre)-Do*) quand d'autres, privilégiant une couleur modale, préféreraient une broderie au ton inférieur (*Do-Sib-Do*).

La seconde occurrence est la broderie au ½ ton inférieur de la tierce de l'accord de *Sol* mineur à la mesure 5 : *Sib-La (bécarre)-Sib* :



Nombreux sont les arrangements qui ont opté ici pour une harmonisation vocale homorythmique avec une broderie sur la fondamentale au ton inférieur, soit *Sol-Fa (bécarre)-Sol*. Ce choix et le nombre de ces récurrences semblent avoir été dictés par une mauvaise connaissance des règles harmoniques et du jeu entre les tonalités. Le recours au *Fa#* était bien entendu (encore fallait-il justement l'*entendre*) la solution. D'ailleurs, la mesure 6 avec son *Fa#* donnait déjà cette solution, sorte d'anticipation de l'emprunt à *Sol* mineur. Ici, le recours au *Fa* bécarre a été le signe d'une faiblesse harmonique conséquente.

Conseils généraux pour retrouver les bases « scolastiques » de l'écriture musicale :

- se construire une bonne représentation de l'épreuve, laquelle, derrière une apparente liberté/réduction des contraintes, exige une large culture musicale et fait appel aux fondamentaux de l'écriture musicale tout comme à de multiples esthétiques et styles ;
- ne pas hésiter à investir un temps conséquent de formation pour cette épreuve à la remise à la révision des règles fondamentales de l'harmonie ;
- face au sujet, consacrer une lecture attentive au repérage des éléments spécifiques et autres procédés d'écriture ;
- tirer parti des autres conseils généraux de ce rapport.

3. De la bonne gestion du temps et de la bonne utilisation des signes organisant une partition

La très large majorité des copies présente un arrangement complet. Si rares sont les copies inachevées qui témoignent d'une mauvaise gestion du temps, plus nombreuses sont celles pour lesquelles cette gestion paraît perfectible. Soumis au stress de la réalisation, de trop nombreux

candidats commettent des fautes rythmiques, oublient des temps dans une mesure, négligent d'indiquer les altérations ou les pauses des parties qui ne jouent pas, ou encore utilisent à mauvais escient des indications participant à l'économie générale d'une partition comme le terme « tacet » ou les barres de reprises.

Les arrangements inachevés le sont en raison d'une mauvaise gestion du temps ou parce que le candidat se noie dans les tâches demandées :

- lire et entendre le texte avec les accords ;
- imaginer une réalisation à partir de ces données ;
- la rédiger dans un temps contraint ;
- recopier des parties déjà écrites.

Conseils pour travailler les connaissances d'écriture et d'arrangement en amont du concours :

- mettre à jour ses connaissances concernant les chiffres d'accords et leurs codages, de l'écriture mélodique et rythmique en général et pour chaque type d'instruments ;
- faire de l'accompagnement des projets musicaux en cours d'Éducation musicale autant d'occasions de recherches harmoniques et stylistiques ;
- renforcer par l'écoute - toujours en cours d'Éducation musicale ou plus largement – sa conscience des composantes musicales dans les styles les plus variés ;
- utiliser à bon escient les termes et signes musicaux participant d'une économie (ici de temps) dans la réalisation d'une partition, comme, le jeu des barres de reprise avec 1^{ère} fois, 2^{ème} fois, le passage direct à la coda, les *tacet* (uniquement lorsqu'une voix [déjà écrite] ne joue qu'à la reprise, la mention *tacet* indique qu'elle ne sera pas jouée la première fois...)
- s'entraîner sur des arrangements en temps contraint pour acquérir une stratégie permettant de réaliser un travail réussi et complet.

4. Identité et unité stylistique

Comme indiqué dans le propos liminaire, l'identité stylistique apparaît trop rarement de façon claire dans les copies. Le déficit concerne d'ailleurs autant l'unité que l'identité stylistique. Les causes en sont multiples : représentation erronée de l'épreuve, insuffisance analytique du sujet, difficulté voire incapacité à trouver les vecteurs stylistiques (dans les musiques actuelles la signature stylistique est certes harmonique mais surtout rythmique), utilisation des instruments à contre-emploi, ...

Dans de nombreuses copies, les cordes, les bois et le clavier ont participé de l'identité stylistique de la ballade jazz en reprenant des éléments du sujet (rythme et harmonie du chant ainsi que du piano). Comme évoqué précédemment, il s'agissait là d'une bonne démarche en matière d'arrangement. En revanche, dans des cas trop nombreux qui ont interpellé le jury, la batterie, les percussions et la basse ont été traitées de manière décalée. Ceci a provoqué des contresens musicaux qui ont dénaturé le fragile ancrage stylistique réalisé quelques portées au-dessus. Comment est-il possible d'écrire une partie de batterie avec décomposition binaire des croches au charleston et une alternance grosse-caisse / caisse-claire en noires, pour un morceau qui repose assurément sur une pulsation à la blanche, swinguée de surcroît ?

Réaliser un arrangement dans un style différent, voire opposé au style initial ne va pas de soi. Cette démarche a pourtant été tentée par un certain nombre de candidats qui ont opté pour une transformation de l'identité de la pièce originale par le recours à d'autres marqueurs tout aussi cohérents que ceux qui étaient proposés. Très peu d'entre eux ont réussi ce tour de force en se dirigeant vers un style proche (Salsa ou Bossa nova par exemple) dont ils connaissaient le maniement avec précision. D'autres tentatives n'ont pas connu le même degré de réussite pour les raisons exposées ci-dessus : une juxtaposition voire une superposition de marqueurs (le plus souvent rythmiques) relevant de styles différents ou incompatibles, tel le balancement asymétrique entre main gauche et main droite au piano propre à la Bossa-nova superposé à une ligne de basse sur un rythme de Milonga.

L'emploi de marqueurs stylistiques juxtaposés ou superposés au détriment de l'unité, voire de la cohérence stylistique – en prenant le risque d'un style hybride à la réalisation difficile – mettait donc en péril l'identité de l'arrangement. Certaines copies par ailleurs dégagées de tels marqueurs sont pourtant très réussies. Dans ce cas, les candidats se sont appuyés sur de solides compétences en écriture pour aboutir à un résultat équilibré.

Conseils pour écrire avec cohérence dans un style donné :

- écouter avec attention (ou mieux encore jouer fréquemment) des musiques dans des styles variés ;

- étudier la fonction et les rôles des percussions pour comprendre la nature de leur emploi dans un style donné, sachant que l'écriture pour percussions (et/ou batterie) s'articule avec les autres fonctions instrumentales et ne peut être sollicitée uniquement pour elle-même ;
- chanter intérieurement le sujet (la mélodie avec les paroles, puis avec les accords) avant de se lancer dans un arrangement ;
- toujours en écoute intérieure, veiller à la cohérence stylistique entre les cellules rythmiques et les propositions d'arrangement harmonique ;
- mettre en relation le sujet, dès le début de l'épreuve, avec son contexte de composition : l'accompagnement swingué qui était un attendu simple et efficace dans ce sujet apparaissait déjà nettement dans la nature des paroles et de la mélodie.

5. Juste rapport des timbres vocaux & instrumentaux

Dans de nombreuses copies, le traitement des voix a favorisé l'écriture en deux parties mixtes alors que le deux voix égales n'était pas exclues a priori du sujet. Par ailleurs, le traitement homorythmique a été largement favorisé.

Les modalités d'écriture habituelles pour chœur mixte à 4 voix (voix masculines cantonnées dans un registre plutôt grave, voix féminines dans un registre medium-aigu) ont été souvent sollicitées en dépit de leur inadéquation au style induit par le sujet, ou à d'autres styles évoqués précédemment. En effet, le traitement des voix diffère assez largement dans les musiques actuelles et dans l'écriture pour chœur mixte à quatre parties – notamment en cas de superposition homorythmique. Sans en faire une règle que de nombreuses situations remettraient en cause, il est courant que les secondes voix se situent au-dessus de celle du chant. « Au-dessus » est à considérer comme un principe générateur d'énergie plutôt que d'intervalle absolu : ainsi une voix masculine à la tierce (ou la quarte) « au-dessus » d'une voix féminine portant le chant sonnera à la sixte ou à la quinte en dessous mais l'énergie vocale pour l'émettre sera prépondérante sur l'intervalle et donnera l'effet d'un *couronnement du chant*.

Dans les copies, les harmonisations vocales où la voix d'homme chantait une tierce (ou une quarte) en dessous du chant donnent non pas l'intervalle souhaité mais une 10^{ème} (ou une 11^{ème}). A l'évidence, cela ne « sonne pas ». Les rares recours à la clé de sol (à condition qu'elle soit munie d'un 8va) ont pu réduire l'espace de l'intervalle sans pour autant parvenir à une seconde voix « dans le style ». Là aussi, une écoute ciblée du traitement des voix dans le vaste genre des musiques actuelles apportera un lot conséquent de solutions possibles pour satisfaire à cette dimension de l'épreuve.

Par ailleurs, et cette fois dans la dimension polyphonique des voix, il a été possible de percevoir à quel point, les professeurs d'Éducation musicale / chefs de chœur ayant une grande habitude de l'équilibre vocal ont su équilibrer plus efficacement les voix en alternant prise en charge du chant, gestion des contrechants, tenues... Aussi, le traitement polyphonique des voix aura été paradoxalement mieux réussi que leur traitement homorythmique.

Quelques candidats ont versé dans l'excès avec un remplissage de toutes les lignes instrumentales ou presque à partir de modèles plusieurs fois superposés : les instruments à cordes ou à vent doublent le clavier qui lui-même double les voix. Dans de telles occurrences, tous jouent en même temps, le résultat est lourd et contraire au sens général du texte qui aspirait à un grand espace, notamment celui de la profondeur de l'océan... L'équilibre instrumental a été souvent le plus difficile à trouver. Peu de candidats ont pris le risque d'ajouter des contrechants instrumentaux, alors que beaucoup ont travaillé sur un dialogue des voix. On peut en déduire que l'écriture vocale polyphonique leur est familière mais que le travail d'orchestration l'est beaucoup moins. Une écoute en ligne de toutes les versions existantes de *How deep is the ocean* sera bénéfique en termes de traitement instrumental, tant elles présentent d'alternatives en conservant comme dénominateur commun une grande économie des moyens instrumentaux.

Enfin, la gestion de la rythmique mérite un paragraphe spécifique. Comme indiqué précédemment, l'identité stylistique dépend beaucoup de la signature rythmique. Rares sont les réalisations ayant intégré cette notion pourtant essentielle. Il était clair que, dans de nombreuses copies, telle ligne de basse en parfaite adéquation avec le style se trouvait modifiée sous prétexte d'introduire un changement. Souvent d'ailleurs, la note d'intention témoignait de ce souci de changement. Cependant, la rythmique ayant comme fonction d'installer et de maintenir un balancement entre des appuis et des levées, la modification de ce balancement n'est pas sans incidence sur l'identité stylistique et sur la tenue du morceau. De rares copies sont même allées jusqu'à modifier l'écriture de la basse toutes les quatre mesures... Si la musique suppose d'articuler répétition et variation, la

rythmique des musiques actuelles n'en reste pas moins largement fondée sur le premier de ces deux caractères !

Conseils pour parvenir à un équilibre entre voix et instruments :

- construire l'écriture des voix en lien étroit avec celle des instruments, afin que la superposition sonne et demeure cohérente ;
- penser un tout « unitaire » dans lequel chacun apporte une couleur à bon escient : la place des silences et des échanges entre les voix, entre voix et instruments est à concevoir et à entendre ;
- faire preuve de discernement dans la fonction des instruments : ici par exemple, dans quelle mesure le piano faisait-il partie de la rythmique, quel devait être le poids de son rôle harmonique ? Quelle place pouvait trouver le violoncelle en présence d'une basse électrique ?
- s'appuyer sur la nature et le sens du texte, non pas pour verser dans une dimension madrigalesque inopportune mais pour légitimer l'emploi des différents procédés et instruments, ici par exemple au service de l'espace et de la profondeur...

6. Évolution de l'arrangement

Une majorité des copies a suivi le climax présent dans la mélodie et a ainsi fait évoluer la présence des lignes instrumentales vers une accumulation à cet endroit. En dehors de cette focalisation, les candidats qui ont fait évoluer le jeu des instruments sont plutôt rares. Certains arrangements proposent d'ailleurs les mêmes éléments aux mêmes instruments du début à la fin. Le résultat est certes homogène, mais pauvre au plan musical et peu intéressant au plan pédagogique.

Conseils pour faire évoluer l'arrangement :

- une évolution par accumulation est certes très utilisée dans les arrangements mais elle n'est pas la seule façon de donner vie à une réalisation ;
- la connaissance fine des modes de jeu de tous les instruments est pour cet exercice nécessaire. La lecture de partitions de tous les styles est pour cela recommandée ;
- ne pas oublier que le silence fait partie de la musique et que l'allègement reste une option à toujours favoriser.

7. Personnalisation de l'arrangement

Fallait-il laisser la partie de piano telle qu'elle était écrite ? Dans ce cas, pourquoi ajouter des instruments ? Redistribuer les éléments sonores entre clavier, percussions, bois et cordes permettait d'apporter une nouvelle couleur pour soutenir le chant. C'était l'un des objectifs de l'arrangement qu'une partie des candidats n'a pas suivi. Cette vision d'un ensemble vocal et instrumental nouveau, qu'il faut réaliser, n'a dans ce cas pas été comprise et a fortement perturbé l'équilibre musical du tout. Les quelques candidats qui ont réussi à transformer le style original de ce sujet pour un résultat sonore artistiquement réussi ont parfaitement utilisé leurs compétences dans ce domaine.

Conseils pour personnaliser son arrangement :

- sortir du strict respect de la partie de piano pour aller vers une perception globale du résultat et utiliser pour cela ses compétences d'écoute interne.
- s'entraîner pour cela sur des partitions de piano de tout style que l'on arrange pour des nomenclatures instrumentales variées.

8. Prise en compte de l'hétérogénéité des élèves

L'intérêt du travail vocal et instrumental en cours est qu'il repose sur une pratique en groupes dans lesquels chacun prend une responsabilité musicale qui lui convient. Cette responsabilité doit soutenir la motivation de chaque élève. Faute de quoi ces derniers, au lycée, ne reviennent plus au cours l'année suivante (enseignement facultatif ou de spécialité en lycée). Or :

- jouer des contretemps sur des claves pendant tout le morceau n'est pas motivant pour un élève ;
- jouer de longues tenues de plusieurs mesures pour un instrumentiste à cordes pendant tout le morceau n'engage pas à apporter son instrument régulièrement ;
- jouer uniquement pour la conclusion 4 accords pour les bois ne permet pas de mettre en valeur le timbre des instruments ;

- à l'inverse, être dans l'obligation de travailler un accompagnement comme on travaillerait un morceau de concours pour un pianiste pour arriver à un résultat qui fragilisera le groupe n'est pas source d'entrain pour l'élève concerné ;
- répartir les rôles de telle façon que les dialogues trop complexes sont difficiles à mettre en place par les élèves alors que les partitions sont abordables ne favorise pas une bonne dynamique du groupe.

Conseils pour prioriser le rôle de chaque élève au sein d'un groupe dans un arrangement :

- ne pas définir à l'avance le niveau des élèves auxquels s'adresse l'arrangement : il s'agit là de pure fiction impossible à mettre en œuvre dans la réalité car les professeurs ne savent pas à l'avance, voire dans le courant de l'année, si leurs élèves pourront ou non jouer des passages techniquement délicats ;
- à l'inverse : penser à l'aspect attrayant de chaque partie. Une mélodie bien menée contribuera à enrichir la prestation du groupe et attirera aussi les élèves les moins avancés techniquement, même si elle contient quelques difficultés ;
- être attentif aux gestes musicaux trop répétitifs s'ils ne relèvent pas d'une nécessité stylistique ou artistique.

9. Note d'intention : des propos qui éclairent uniquement la réalisation ou qui donnent des indications sur le niveau professionnel du candidat-professeur d'Éducation musicale ?

En dépit des apparences, la rédaction d'une note d'intention n'est pas une nouveauté. C'est une démarche que l'on rencontre depuis longtemps dans des épreuves artistiques du baccalauréat, écrites ou orales, où les candidats sont invités à faire part de leur intention.

Or, en dehors de notes fort réussies mentionnant l'intention de réaliser un arrangement dans telle perspective stylistique et pour cela de solliciter tels et tels moyens musicaux, c'est la médiocrité des autres notes qui l'emporte et marque de son sceau cette partie de l'épreuve. Cette piètre qualité montre à quel point la démarche est étrangère aux candidats-professeurs d'Éducation musicale. La plupart d'entre elles se résument à l'indication (parfois le commentaire) de ce qui a été réalisé. Il y a parfois quelques remarques relatives aux difficultés rencontrées et aux stratégies employées pour les contourner ou les vaincre. Dans ce cas, elles éclairent le travail réalisé... mais pas l'intention artistique et pédagogique. Or, est-il besoin de le dire ici, le concours de l'agrégation interne de musique est (avec l'externe) le plus élevé des niveaux de qualification des professeurs du second degré. A ce titre le jury a pour mission d'évaluer l'adéquation entre le niveau des compétences scientifiques et artistiques du candidat et le niveau d'exigence dudit concours. En ce qui concerne l'agrégation interne, il doit évaluer en parallèle le niveau des compétences pédagogiques et didactiques.

Or, peu de candidats-professeurs parviennent à expliciter leurs démarches pédagogiques et à convaincre leurs différents jurys de la conformité de leur niveau professionnel aux exigences du concours. Enfin, et pour revenir à la note d'intention, les applications pédagogiques que le jury a pu lire étaient rares et souvent peu efficaces. Quand il y en avait, les réponses à l'invitation du sujet de *préciser les difficultés techniques des parties vocales et instrumentales qui nécessiteront un travail pédagogique particulier* a surtout permis au jury de mesurer à quel point le niveau pédagogique et didactique communiqué ou induit ici par les candidats-professeurs d'Éducation musicale n'était pas celui attendu au concours de l'agrégation interne.

En effet, les difficultés techniques pressenties – de manière naïve le plus souvent – se sont limitées au champ rythmique et parfois à celui de l'intonation. Le premier cas consistait surtout à l'évocation des problèmes de mise en place auxquels il conviendrait de « faire attention » selon la formulation consacrée, sans qu'il soit précisé de quelle façon... Le second cas ne dépassait pas le stade d'une perspective de problèmes de justesse...

Quand solution pédagogique il y avait, elle se limitait trop souvent à la répétition. Force est de constater dans ce cas, que l'arrangement proposé ne s'inscrit pas dans une démarche pédagogique globale portée par les problématiques d'enseignement musical en lycée et le développement de compétences. Il s'en trouve réduit à un simple support de performance technique, dont la seule pratique pédagogique proposée (la répétition stricte) annonce d'ailleurs l'échec. Au contraire, une note d'intention inscrivant les difficultés vocales ou instrumentales d'un arrangement de *How Deep Is The Ocean* dans une réflexion sur les champs de questionnement tels que « La musique, le timbre et le son », « La musique, le rythme et le temps », ou de façon plus pertinente encore « La musique, l'interprétation et l'arrangement », mettait en évidence les qualités pédagogiques du candidat-professeur.

Conseils pour rendre la note d'intention la plus explicite possible :

- ne pas se contenter de rédiger une note dans les dernières minutes de l'épreuve considérant que la part didactique et pédagogique de l'épreuve est secondaire ;
- se préparer à la rédaction d'une note d'intention tout au long de sa formation au concours, et notamment en travaillant sur les textes de programmes ;
- assister, dans la mesure du possible, à quelques séances de pratique instrumentale et vocale en lycée, afin d'avoir une représentation plus claire, des contours techniques dans lesquels l'arrangement peut s'inscrire ;
- ne pas circonscrire le travail pédagogique particulier à la résolution de difficultés de mise en place ou de justesse mais faire entrer dans sa réflexion les difficultés d'articulation entre deux phrases confiées à deux groupes d'interprètes différents, les changements de registre, de timbre, de sous-parties...;
- enfin et surtout, construire (aussi) son arrangement - et donc sa note d'intention - comme un levier permettant aux élèves de se construire et/ou mobiliser une ou plusieurs compétences portées par les programmes de lycée.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 152 candidats notés et non éliminés	CAER 19 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	16,3	17,3
Note la plus basse /20	1,5	2,1
Moyenne générale /20	7,29	6,91
Moyenne des admissibles /20	9,44	10,93
	36 admissibles	3 admissibles

Troisième épreuve d'admissibilité : épreuve de commentaire

Rappel du texte réglementaire

3° Épreuve de commentaire

L'épreuve comporte deux parties :

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

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

Pour chacune des parties, le plan de diffusion est précisé par le sujet.

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

Sujet proposé au concours pour la session 2018

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

Vous rédigerez un commentaire comparé des deux extraits enchaînés qui seront diffusés à plusieurs reprises selon le plan ci-dessous (non reproduit ici : 6 diffusions des extraits enchaînés).

Durée totale de la partie d'épreuve : 1h30

Identification des extraits (non donnée par le sujet) :

Premier extrait : Stefano Landi, *Canta la cicala* (L'Arpeggiata, Christina Pluhar)

Second extrait : Roger Treece/Bobby McFerrin, *Messages* (album VOCAbuLarieS)

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

Béla Bartók *Musique pour cordes, percussions et célesta* (Adagio) Berliner Philharmoniker sous la direction d'Herbert von Karajan (1960)

Vous rédigerez un commentaire de cette œuvre, diffusée à plusieurs reprises selon le plan ci-dessous (non reproduit ici : 5 diffusions du fragment) puis vous identifierez en les justifiant des objectifs de formation au lycée qui peuvent être nourris par son écoute. Vous présenterez enfin brièvement une ou plusieurs situations pédagogiques permettant de travailler les objectifs précédemment identifiés.

Pour information, cette œuvre a été créée en 1937. Le compositeur a fait précéder sa partition d'un plan de scène répartissant les cordes en deux orchestres à droite et à gauche du chef quand les autres instruments se trouvent au centre.

Le réalisateur Stanley Kubrick a utilisé les deux dernières minutes de cet extrait à trois reprises au cours de son film *Shining* (1980).

Durée totale de la partie d'épreuve : 2h

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

La première partie de l'épreuve (commentaire comparé) relève du métier d'enseignant en lycée. Les épreuves de musique (option facultative ou de spécialité) du baccalauréat³ en témoignent, bien que sous des formes différentes. Dans le cadre de ce concours, le fait que les deux œuvres proposées ne soient pas identifiées exige des candidats des connaissances très vastes dans des domaines aussi variés que la musique dite classique, la musique contemporaine, la musique baroque, le jazz, les musiques dites « du monde » et bien d'autres encore.

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

1. Le commentaire comparé

Le commentaire est une épreuve difficile et exigeante, car elle demande au candidat de témoigner de la richesse de ses perceptions et de les articuler de façon claire et pertinente, tout en s'appuyant sur une culture musicale solide.

➤ ***Nourrir l'écoute et la perception d'outils intellectuels et culturels : sans cela, le propos reste un peu superficiel***

La structure du commentaire doit être le reflet des capacités d'analyse et de synthèse du candidat. Comment concevoir une épreuve de commentaire sans un cadre défini du point de vue de la forme ? Les copies qui ne sont qu'une suite de remarques désordonnées et confuses ne peuvent prétendre au niveau d'une agrégation. Certes, le temps imparti est court et le fractionnement des moments d'écoute et de composition écrite est un véritable défi pour composer. Néanmoins, il est indispensable d'énoncer une problématique précise dans une introduction, à laquelle répondra une conclusion qui malheureusement est trop souvent bâclée.

Rappelons que l'épreuve est un commentaire **comparé**. Il convient donc de trouver une problématique musicale simple et compréhensible qui permette d'unir les pièces (ici au nombre de deux). Deux commentaires déductifs juxtaposés et réunis à la fin par une idée ne répondent donc pas aux attentes de l'épreuve. Il faut veiller à ce que la problématique puisse aider au cadrage du commentaire au moyen de critères structurants clairs. Il est arrivé que l'exercice de comparaison soit bien mené, sans hélas bénéficier d'aucun éclairage problématisé.

Ici, plusieurs angles d'attaque étaient possibles : la question du métissage (temporel pour le premier extrait, géographique pour le second), le dialogue entre tradition et modernité, les enjeux de l'interprétation, le traitement de la voix, mais aussi la perception du temps (qui ne se résume pas à la pulsation et à un ostinato), les variations de l'écriture ou encore la question de l'enregistrement. Autant d'approches qui permettaient de comparer précisément les extraits. Il a été apprécié de trouver des copies qui essayaient vraiment de comparer les extraits dans leur diversité comme dans leur ressemblance, ce grâce à des références précises. Celles-ci s'appuyaient soit sur des relevés d'éléments musicaux, soit sur des éléments sonores ou structurants détaillés. Les candidats ne doivent pas rester vagues. À ce niveau de concours, on ne peut pas se satisfaire de parler « des voix », des « cordes », « d'un instrument à vent » sans tenter de situer géographiquement, historiquement ou esthétiquement ces extraits en s'appuyant sur des éléments entendus. En ce sens, le choix original d'interprétation de la pièce de Landi (musique ancienne) était potentiellement porteur d'une problématique intéressante. Par ailleurs, peu de remarques ont été faites sur la conduite mélodique du chant, sur les raisons qui concourent à sa légèreté (départs des phrases après les temps forts, croches inégales, courbes mélodiques, répartition des durées).

➤ ***Maîtriser les aspects techniques et rédactionnels***

³ L'épreuve de musique facultative consiste, entre autres, à comparer oralement deux œuvres : l'une est au programme, l'autre est inconnue. L'idée est de partir du connu pour aller vers l'inconnu, tout en construisant un discours comparatif cohérent. L'épreuve de musique spécialité quant à elle, fait aussi appel à une comparaison mais c'est à l'écrit, toujours en faisant se rapprocher deux œuvres, l'une connue et l'autre inconnue, mais en indiquant une ou plusieurs pistes de réflexion parmi les quatre thématiques (« grandes questions ») de terminale.

Il est absolument nécessaire de posséder une terminologie la plus précise possible et adaptée à chaque répertoire : une large culture musicale permet d'ailleurs d'éviter les incohérences et les raccourcis (exemples : mesure à 3 temps, donc menuet ; mélismes donc répertoire sacré, etc.).

Trop de copies n'offrent aucun relevé pertinent et certaines aucun relevé du tout. Il n'est pas forcément question d'une prise de notes exhaustive, mais d'éléments musicaux pertinents qui puissent s'intégrer à la réflexion et à la comparaison entre deux langages musicaux ou deux esthétiques. Un relevé harmonique pour la fausse basse obstinée, un relevé mélodique du début du chant de Landi et un relevé rythmique (ostinato) dans l'extrait de Bobby Mc Ferrin étaient amplement suffisants (mais nécessaires).

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.

➤ **Une méthode possible : la métaphore de la fusée**

Construire un commentaire comparé peut s'imaginer comme la mise d'un satellite en orbite avec une fusée à trois étages.

Premier étage : pour propulser l'engin, il faut de la matière, du carburant. Ici, il faut impérativement un réservoir le plus exhaustif possible de « matière musicale » (= traduction en termes « techniques » de ce que l'oreille a perçu). Ainsi, dans le premier extrait, outre la mesure à $\frac{3}{4}$, il fallait évoquer les hémioles, la basse obstinée, la basse continue... et « le chanteur à la voix aiguë » devait laisser place à une voix de ténor, etc. Dans le second extrait, les mesures asymétriques devaient être évoquées, le jazz évidemment mais il fallait préciser : pourquoi penser au jazz (harmonie, improvisation, traitement de la voix ...) ? Si la coloration Afrique (ou Brésil) pouvait être mentionnée, omettre les bruitages vocaux (Chh) et naturels constituait un oubli important. De même pour le mélange entre sons enregistrés et sons de synthèse. La spécificité de chaque enregistrement pouvait (devait) être abordée. Tout cela étagé (au sens propre) par des relevés musicaux pertinents et de qualité.

Deuxième étage : la mise en orbite nécessite de nombreux calculs prévisionnels et déductifs. Dans le commentaire, c'est la pose d'une problématique qui servira d'axe directionnel, de colonne vertébrale au travail comparatif à venir. Il faut donc débiter le devoir avec une introduction présentant rapidement les deux extraits proposés, énoncer une problématique et éventuellement annoncer un plan. Commenter l'extrait 1 puis passer à l'extrait 2 n'est pas le meilleur plan pour une comparaison riche d'allers et retours entre les deux pièces à commenter.

Troisième étage : une fois en orbite, *le satellite donne à voir pour mieux comprendre*. Là aussi, il s'agit d'ordonner ses idées dans le but de confirmer ou d'infirmer la problématique posée, en développant un argumentaire couvrant le plus large éventail de domaines possibles : aspects musicaux, culturels, interprétatifs, mais aussi techniques d'enregistrement, sans hésiter à proposer des interprètes ou des œuvres ayant une approche similaire. *Mieux comprendre*, c'est savoir conclure : la conclusion doit emporter l'adhésion du lecteur, et pour cela être soignée !

2. Le commentaire identifié, à orientation pédagogique

➤ ***L'enseignement musical au lycée est un enseignement de culture et un enseignement de pratique***

Dans cette seconde partie de l'épreuve, deux attendus se dégagent nettement. Un attendu analyse-commentaire et un attendu pédagogique. C'est une démarche naturelle chez le professeur-musicien : j'entends une œuvre musicale, je la trouve riche, intéressante, comment puis-je l'exploiter en cours ? Mais le professeur est également un pédagogue, il doit donc inscrire son action dans un tout cohérent afin de ne pas tomber dans une forme d'activisme assez répandue dans le monde des loisirs.

Petit rappel⁴ :

En termes d'**objectifs**, l'ambition de cet enseignement peut se résumer selon les axes suivants :

- permettre une maîtrise critique des connaissances et compétences requises pour pratiquer la musique (interpréter, créer, écouter, etc.) ;
- posséder une méthode d'analyse rigoureuse et outillée permettant le commentaire critique de toute situation musicale ;
- disposer de repères chronologiques et diachroniques (histoire de la musique et des arts) et géographiques et synchroniques (contextes, diversité et relativité des cultures) permettant de développer une connaissance des styles, genres et esthétiques qui organisent la création ;
- diversifier et enrichir les démarches créatives dans le domaine des arts, de la musique et du sonore : de l'écoute passive à l'écoute active, de l'enregistrement au spectacle vivant, de l'acoustique à l'électro-numérique (et inversement), etc. ;
- découvrir et connaître les ressorts de la vie artistique et musicale contemporaine dans la diversité de ses facettes.

Pour atteindre ces objectifs, l'enseignement obligatoire de musique au cycle terminal mobilise et développe sans cesse de nombreuses **compétences** réunies en trois ensembles complémentaires présentés ci-dessous.

Aux deux champs traditionnels de compétences dont le développement organise les enseignements musicaux depuis le début du collège – percevoir, produire –, l'enseignement obligatoire de musique au cycle terminal de la série littéraire en ajoute explicitement un troisième : penser la musique dans le monde d'aujourd'hui.

Ces trois grandes compétences complémentaires et étroitement corrélées se construisent par la multiplication de **situations d'études**. Pouvant aussi bien relever de l'interprétation, de la création, du commentaire, de l'analyse, de la recherche documentaire ou de la réflexion générale, elles couvrent une diversité d'opportunités représentatives des formes de relation qu'entretient chaque individu avec les arts et la musique.

Tirant parti de l'étude des deux **grandes questions** menée en classe de première (Musique et autres arts et Musique et recherches formelles), la classe terminale approfondit ce travail dans quatre directions : la musique, le timbre et le son ; la musique, le rythme et le temps ; la musique, l'arrangement et l'interprétation ; la musique, diversité et relativité des cultures.

- **Avoir présent à l'esprit cette construction mentale : des objectifs, des compétences, des situations d'étude, des « grandes questions ».**

Le premier attendu : commentaire de l'œuvre proposée

Ce premier attendu a manqué à plusieurs copies qui ne commentaient pas l'extrait, ou beaucoup trop peu. Le cadre formel de l'analyse n'est pas limité et n'est pas nécessairement articulé selon un plan ou une problématique, mais le commentaire doit être précis et le plus vaste possible. Ce qui est important c'est que le candidat, à travers l'écriture de son commentaire, rende apparent et lisible ce qui fait la particularité de l'extrait. Il est alors possible d'exposer son commentaire de plusieurs façons : une très bonne copie a présenté une analyse sous forme de musicogramme assez précis, s'appuyant lui-même sur de brefs extraits relevés, d'autres ont élaboré un plan en plusieurs parties. Encore une fois, il est primordial de s'appuyer sur des éléments rigoureux et précis.

Quelques exemples :

- dans l'extrait de l'Adagio de *Musique pour cordes, percussions et célesta* de Béla Bartók, il n'y a aucun passage en temps lisse. Le tempo est régulier et permanent (à ce titre l'impression de compression et de dilatation du temps des quelques premières mesures au xylophone était intéressante à étudier justement dans le cadre d'une métrique régulière).
- on ne parle pas d'entrées en canon si on n'est pas sûr que le canon est rigoureux.
- une note précise ne peut pas être jouée par un instrument à son indéterminé.

La plupart des candidats en sont restés à une observation de la macrostructure (masses sonores, ambitus, nuances, temps, timbres). Peu sont allés dans l'observation de la microstructure : forme mélodique de la tête de la fugue, remarques précises sur l'incipit rythmique au xylophone.

⁴ Arrêté du 21-7-2010 – J.O. du 28-8-2010

Mais l'analyse ne doit pas exclure de prendre du recul, de réfléchir à la démarche, aux partis pris du compositeur ou de l'arrangeur...

Le second attendu : les propositions pédagogiques

Disons-le tout net, il ne s'agit pas de répertorier un catalogue d'activités ou de thématiques (cf. supra) mais bien de proposer des situations d'étude qui permettront aux élèves d'acquérir des compétences, lesquelles permettent d'atteindre les objectifs de formation.

Les situations d'apprentissage envisagées doivent montrer une véritable projection dans l'action pédagogique. En rester à des verbes comme : expérimenter, s'approprier (objectifs de formation) ne dit rien de précis sur la situation. Il faut ensuite être plus concret, décrire des étapes sur le chemin qui conduit à l'acquisition d'une compétence (du diagnostic à l'évaluation).

Les situations pédagogiques ont été trop souvent pauvres, témoignant de peu d'ouvertures sur les musiques autres que celles qui sont au programme du bac depuis quelques années ! Trop de candidats ne connaissent pas les programmes du lycée dans leur ensemble et se contentent de raccrocher leur commentaire au programme de l'épreuve facultative du baccalauréat. Nous avons souvent lu des copies mentionnant une ou plusieurs « grandes questions ». C'est bien. Celles-ci sont un outil d'éclairage, d'approche d'une œuvre (« grandes questions » que l'on peut croiser d'ailleurs), mais il faut ensuite proposer des situations d'étude concrètes.

Les copies remarquables ont permis d'exposer des situations pédagogiques basées sur l'interdisciplinarité et le regard des autres arts (arts plastiques, danse par exemple), ce que le sujet suggérait, mais sans le réduire au seul art du cinéma. Il paraissait également pertinent de penser à utiliser l'outil vocal au cœur de notre métier d'Enseignant d'Éducation musicale pour s'approprier le langage ici présenté sous forme instrumentale dans l'extrait proposé. Il a été aussi apprécié de trouver des situations permettant à des élèves aux niveaux hétérogènes de pouvoir appréhender par des activités de groupes différenciés, et spatialisés, les éléments de langages analysés précédemment.

Le fait de savoir qu'il s'agit de Bartók et d'une musique de film permettait d'aborder l'œuvre avec des questions adaptées : par exemple le langage musical de Bartók, ou encore la puissance de cette musique choisie pour accompagner un thriller, le travail sur le timbre (le sujet mentionnait la disposition particulière de l'orchestre). Tout cela bien sûr – on ne saurait trop insister – en reliant ces situations pédagogiques à des objectifs de formation qui soient culturels, musicaux/techniques et pratiques et en soulignant les compétences visées.

Quelques pistes en partant des objectifs de formation identifiables après l'écoute de *Musique pour cordes*...

- *maîtrise critique des connaissances et compétences requises pour pratiquer la musique (interpréter, créer, écouter, etc.)* : que ce soit à partir des textures, de la forme, des différents climats, des procédés d'écriture, cet extrait permettait de viser cet objectif par un ensemble de situations (vocales et instrumentales) expérimentant par exemple la densification progressive orchestrale, la forme « fugue », les nappes sonores...

- *méthode d'analyse rigoureuse et outillée permettant le commentaire critique de toute situation musicale* : l'indication d'une spatialisation par le compositeur lui-même indique la mise en place d'une situation musicale impliquant une relation musiciens-acteurs et auditeurs particulière propice à une réflexion sur ce sujet.

- *repères chronologiques, diachroniques (histoire de la musique et des arts), géographiques et synchroniques (contextes, diversité et relativité des cultures) permettant de développer une connaissance des styles, genres et esthétiques qui organisent la création* : le fait que cette pièce ait été utilisée dans *Shining*, permettra, en analysant les raisons possibles de ce choix par Kubrick, de viser cet objectif en proposant des situations pédagogiques permettant soit de modifier le choix de la musique (pour la même scène), soit de mettre d'autres images sur la même musique...

- *démarches créatives dans le domaine des arts, de la musique et du sonore : de l'écoute passive à l'écoute active, de l'enregistrement au spectacle vivant, de l'acoustique à l'électro-numérique (et inversement), etc.* : en s'appuyant sur l'organisation formelle et la richesse des textures proposées par cet extrait, il sera aisé de mettre en œuvre des situations d'études qui permettront de réinvestir ces acquis par une création originale.

- *découvrir et connaître les ressorts de la vie artistique et musicale contemporaine dans la diversité de ses facettes* : la notion de citation, d'emprunt, de réemploi n'est certes pas nouvelle, mais avec un nouvel art (le cinéma) qui a un peu plus de cent ans seulement, avec une technologie bien particulière, il était possible d'en tirer des réflexions fructueuses.

➤ **Conseils pour réussir cette épreuve**

L'entraînement à cette épreuve doit se faire régulièrement. Lorsque vous écoutez de la musique au quotidien (soyez larges dans vos choix), analysez-la et mettez-la en relation avec le triptyque : des objectifs de formation, des compétences et des situations d'étude adossées aux « grandes questions ».

Évidemment, comme pour la première partie de l'épreuve, le graphisme de l'écriture et la qualité de l'expression écrite sont requises. Il faut proscrire le langage familier.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 152 candidats notés et non éliminés	CAER 19 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	14,6	13,1
Note la plus basse /20	0,1	1,5
Moyenne générale /20	7,08	6,49
Moyenne des admissibles /20	10,51	9,33
	36 admissibles	3 admissibles

Bilan statistique de l'admissibilité

➤ Concours public

Nombre de candidats inscrits : 225
Nombre de candidats non éliminés : 152 Soit : 67.56 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 36 Soit : 23.68 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0060.20 (soit une moyenne de : 06.69 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0087.35 (soit une moyenne de : 09.71 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 16

Barre d'admissibilité : 0076.20 (soit un total de : 08.47 / 20)

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

➤ Concours privé

Nombre de candidats inscrits : 31
Nombre de candidats non éliminés : 19 Soit : 61.29 % des inscrits.

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

Nombre de candidats admissibles : 3 Soit : 15.79 % des non éliminés.

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

Moyenne des candidats non éliminés 0060.24 (soit une moyenne de : 06.69 / 20)

Moyenne des candidats admissibles : 0083.20 (soit une moyenne de : 09.25 / 20)

Rappel

Nombre de postes : 1

Barre d'admissibilité : 0080.70 (soit un total de : 08.97 / 20)

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

Admission

Première épreuve d'admission : leçon devant un jury

Rappel du texte réglementaire

1° Leçon.

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

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

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

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

1. Nouveau format, nouvelles perspectives ?

La leçon reste le grand moment discriminant de l'Agrégation pour de nombreuses raisons. C'est avant tout une prestation de type rhétorique qui sollicite divers savoir-faire musicaux alliés à une culture dans de nombreux domaines artistiques, esthétiques et historiques. Le candidat doit démontrer diverses qualités oratoires devant un jury qu'il faut absolument convaincre en captant son attention, en proposant une argumentation solide, en organisant son discours, en variant le rythme de la parole, en gérant correctement les extraits musicaux ou encore un support visuel (ex : PowerPoint projeté au tableau), en proposant des exemples musicaux tirés du corpus imposé ou plus personnels par le biais d'une démonstration pratique précise, vivante, sincère (extraits joués au piano, exemples vocaux avec accompagnement même modeste, rythmes frappés avec précision,...).

Le temps de préparation passe très vite et que dire des 30 minutes devant le jury ! Un exposé de synthèse associé à une volonté de contextualisation des documents et des qualités d'analyse est associé, dans le cas de la nouvelle maquette du concours mise en œuvre pour cette session, à une projection de type pédagogique. Même si le format suppose un équilibre de 20 minutes d'oral suivi de 10 minutes de prolongement pédagogique puis des traditionnelles 20 minutes d'entretien avec le jury, il est évident que tout candidat doit, dès le début de sa préparation, penser à une éventuelle intégration des documents ou de certains des documents imposés dans une progression précise au lycée (et seulement au lycée, pas au collège), dans une classe du choix du candidat – enseignement facultatif et/ou enseignement de spécialité. Il est indispensable de mettre en relation les différents questionnements élaborés à partir du corpus de documents avec des objectifs de formation pour des élèves de lycée, adolescents de niveaux très hétérogènes.

Pour satisfaire un jury exigeant, il est indispensable que le candidat connaisse parfaitement les grandes questions ou champs de questionnement (ou problématiques et/ou thématiques) précisées par le programme des trois classes de lycée, d'une part en enseignement facultatif (par exemple, en Première, 2 thématiques : Œuvre musicale et récit ; Continuités et ruptures, héritages et perspectives,...) d'autre part en enseignement de Spécialité-L (par exemple, en Première, Musique et autres arts; Musique et recherches formelles,...). De même, il est absolument nécessaire que le candidat maîtrise le corpus d'œuvres imposées en Terminale (pour 2018, les différentes versions de *Birdland*, *L'affaire Tailleferre*, le *Concerto pour la main gauche* de M. Ravel, la *Sonate pour flûte, alto et harpe* de C. Debussy, les œuvres tirées du corpus "Jazz et orient", *L'Actus Tragicus* de J.S. Bach).

2. Conseils de préparation et de présentation, le jour "J".

➤ **Pendant les 6 heures de préparation, il est recommandé de (d') :**

- passer du temps à explorer les différents documents, à les analyser, à en tirer des éléments pertinents qui vont progressivement alimenter le propos du candidat. Ces différents documents musicaux (au moins un enregistrement et une partition), mais aussi des sources iconographiques et littéraires touchent diverses périodes et esthétiques et ne sont pas automatiquement porteurs du même questionnement. Des documents peuvent se rapprocher mais aussi s'opposer.
- trouver une ou plusieurs problématiques complémentaires (sans s'y perdre) après avoir pris le temps d'analyser les divers documents sans a priori. Surtout, il ne faut pas utiliser une problématique prédéterminée ou « clef en main » qui risque de donner une impression très artificielle de problématique plaquée. Les sujets proposés étant suffisamment ouverts, le jury n'attend pas une seule problématique ! A vous d'imposer la vôtre qui semble la plus pertinente et la plus apte à vous mettre en valeur.
- dès le début de la préparation, envisager l'exploitation d'un ou plusieurs documents imposés à des fins pédagogiques au sein d'une classe de lycée. N'attendez surtout pas le dernier quart d'heure pour y réfléchir.
- interroger d'autres œuvres pertinentes à exploiter à partir de la problématique choisie : sans tomber dans le catalogue, faites preuve de générosité, comme tout enseignant digne et soucieux de la transmission d'une culture la plus large et variée possible, et de savoir-faire.
- toujours interroger des objectifs de formation ainsi que les compétences qui garantissent les progrès de ses élèves, à partir de ce corpus et en ouvrant sur d'autres œuvres plus personnelles.
- organiser son discours (plan précis et dynamique, c'est à dire qui joue constamment sur le croisement des documents) tout en prévoyant un parfait équilibre entre discours parlé et intégration des exemples musicaux (audition, pratique). Vous devez vérifier la qualité des exemples présentés sur écran dont le seul but est d'aider le jury à comprendre ou à mieux suivre un développement, une argumentation et non un simple support de lecture à haute voix ; vous pouvez aussi exploiter des éventuelles citations musicologiques, littéraires ou philosophiques.
- préparer avec précision les exemples musicaux et iconographiques dans votre présentation PowerPoint mais aussi ceux réalisés/chantés devant le jury. Il est préférable de transcrire ou réduire sur portées un passage délicat, dans le ton le plus adéquat, plus facile à réaliser devant le jury, avec le trac en plus ! Il est indispensable de soigner au maximum cette présentation visible par le jury, sans fautes d'orthographe, en restituant correctement les noms d'œuvres et de compositeurs ou interprètes, et en veillant à ne pas charger chaque page d'informations.
- attribuer une importance fondamentale à la qualité de présentation de tout extrait chanté ou joué au piano : un rythme précis, un tempo qui correspond à l'œuvre imposée, une phrase complète et non interrompue avant une cadence mélodique ou polyphonique, des nuances et de l'expression, une claire intelligibilité du texte chanté.
- se préparer à d'éventuelles questions du jury à partir de ce que le candidat aura proposé comme exploration esthétique, historique, technique et pédagogique. N'oubliez pas que l'oral est suivi d'un entretien durant lequel vous devez impérativement, certes répondre au mieux aux questions posées, mais aussi ouvrir de nouvelles perspectives, démontrer votre sens de la curiosité ou de la précision (revenir sur un document, sur un passage, approfondir l'analyse formelle d'une œuvre musicale, évoquer les différentes techniques utilisées par un peintre à l'époque imposée par le sujet, d'éventuels traités théoriques à consulter pour affiner votre analyse,...)

➤ **Lors de la prestation orale de 30 minutes, il est utile de :**

- se munir d'une montre afin de ne pas gâcher une dernière partie ou de bâcler une conclusion qui doit proposer une ou plusieurs réponses à vos questions posées lors de l'introduction mais aussi diverses ouvertures. Il faut savoir parfois sacrifier un passage prévu afin d'entrer avec sûreté dans le temps imparti.

- ne pas perdre de temps sur l'installation du matériel (clef usb, son, ...). Tout doit être prêt à l'emploi avant d'entrer dans la salle. Seul un bref moment est laissé au candidat pour mettre en route sa projection et vérifier le volume sonore.

- soigner l'introduction : comme dans un discours rhétorique (cf. Aristote, *La Rhétorique* ; Quintilien, *De l'Institution oratoire* ou encore Cicéron, *De l'orateur*), l'introduction (ou exordium) se doit d'être un moment essentiel de l'oral : capter l'attention tout en contextualisant les différents documents, nous mener à un champ de questionnement et à une problématique personnelle, pertinente. Il faut impérativement donner envie au jury de connaître la suite, d'apprécier votre prise de position, d'évaluer vos compétences artistiques, de goûter vos qualités culturelles.

- changer de rythme de parole, bien placer sa voix et bien articuler, envisager avec adresse des déplacements dans la salle sans rester « coincé » derrière l'ordinateur ou au piano.

- soigner l'exécution de vos exemples musicaux chantés et/ou joués.

- ne pas négliger l'approche pédagogique qui doit durer entre 6-7 minutes et 10 minutes maximum (n'oubliez pas que lors de l'entretien avec le jury, le candidat a la possibilité d'approfondir différents aspects).

➤ **Lors de l'entretien avec le jury, il est essentiel de :**

- rester concentré pour vous permettre de « rattraper le coup » ou de tout simplement aller plus loin dans votre réflexion. Si le jury demande de repréciser quelque chose, il y a forcément une raison, comme l'opportunité de rectifier un lapsus, une erreur ou une grosse étourderie musicale.

- bien répondre aux questions qui, souvent, sont posées dans le but de préciser une information peut-être un peu lacunaire lors de la leçon, ou encore pour éventuellement ouvrir de nouvelles perspectives problématiques, pédagogiques, culturelles.

- proposer éventuellement de nouveaux exemples musicaux chantés ou pianistiques, ou revenir sur un détail d'analyse en exploitant au maximum vos capacités de musicien sans tomber dans des explications infinies et approximatives.

- garder une certaine distance (physique et déontologique) avec le jury tout en gérant comme vous le souhaitez l'espace.

➤ **Un petit rappel de ce qu'il faut absolument éviter (préparation et oral) :**

- ne pas aborder tous les documents imposés : certains candidats laissent délibérément de côté un ou deux documents.

- ne faire entendre (sauf extrait très court) que des fragments des extraits.

- des discours esthétiques qui parfois sonnent comme un peu vague ou beaucoup trop ambitieux (par exemple, « l'Art et la Modernité des origines à nos jours »), discours parfois très obscurs qui évitent systématiquement de parler des œuvres imposées ou de faire écouter tout simplement de la musique.

- les lieux communs, clichés ou poncifs sur la « beauté », « la modernité à toutes les époques », « Au 20ème siècle, le langage est dissonant », « le langage musical contemporain », « c'est modal donc c'est religieux », « Nous travaillerons à partir d'un style qui convient aux élèves », etc.

- négliger la présentation projetée : laisser des fautes d'orthographe sur la présentation (parfois, le jury a compté plus de cinq fautes par page de présentation !), les titres doivent être en italique.

- jouer du piano debout ou chanter des phrases incomplètes, sans expression ni nuances, avec un rythme très approximatif, si possible sans fausses notes ou intonation inexacte. Faites de la musique et partagez ces rares moments avec le jury qui appréciera.

- utiliser toujours les mêmes œuvres comme *City Life* de Reich, le *Boléro* de Ravel, le *Canon* de Pachelbel...

- perdre beaucoup de temps avec la présentation informatique. En cas de dysfonctionnement, il faut absolument réagir comme vous le feriez en cours devant des lycéens et surtout ne pas s'affoler. C'est pour cela qu'il faut absolument maîtriser les outils logiciels et les différents formats sonores et vidéos (Libre Office, VLC, Audacity, Cubase lors de la préparation) mis à votre disposition. (Toutes indications précises sont notées dans la salle de préparation.)

- certains tics de langage : « on est sur », « on est dans »... Il faut un niveau de langage relevé mais naturel : phrases courtes, avec un vocabulaire précis, technique et inhérent à un contexte musical (on ne peut pas parler de « nappe sonore » chez Josquin, ni de « temps lisse/strié » chez Rameau).

- éviter le voyage temporel et les références au futur : « on y reviendra » ou pire « on le verra après », « qu'on entendra plus tard », « on reviendra dessus plus tard »... Ce comportement cache souvent un manque de maîtrise du temps de présentation orale. Si vous avez quelque chose d'important à dire, dites-le, puis vous affinerez ou approfondirez dans une autre partie ou lors de l'entretien. Souvent les candidats évoquent une idée à développer « plus tard » et ... l'oublient !

- ne pas être rivé à ses notes au point de lire en permanence, défaut qui vous bloque derrière un bureau.

3. Derniers conseils avant de préparer la leçon :

➤ La culture générale et la technique musicale :

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. De graves lacunes ont été décelées dans les domaines soi-disant réservés à des "spécialistes". Voici quelques exemples de questionnements musicologiques, propices à des problématiques : des premières polyphonies occidentales à l'Ars Subtilior ; l'évolution de la notation occidentale ; la modalité grégorienne suivie de sa gestion dans un espace polyphonique à la Renaissance ; les invariants harmoniques dans de nombreuses musiques populaires et savantes ; la science contrapuntique de Tinctoris à nos jours ; les techniques d'enregistrement en studio ; la rhétorique musicale du 16^e au 18^e siècle ; musique et cinéma...

Quelques pistes bibliographiques afin de « mettre à jour » vos connaissances et réflexions musicologiques (données à titre indicatif) :

- Jean-Jacques Nattiez (dir.), *Une encyclopédie pour le 21^{ème} siècle*, Actes Sud-Cité de la musique, 2006 : volume 1, *Musiques du 20^e*, vol.2, Les savoirs musicaux ; vol.3, Musiques et cultures ; vol.4, *Histoire des musiques européennes* ; vol.5, *L'unité de la musique*.
- Christian Accaoui (dir.), *Eléments d'esthétique musicale : notions, formes et styles en musique*, Actes Sud/Cité de la musique, 2011.
- Isabelle Handy, *Histoire de la musique au Moyen Âge et à la Renaissance*, Ellipses, 2009.
- Françoise Ferrand (dir.), *Guide de la musique du Moyen Âge*, Fayard, Paris, 1999.
- Idem, *Guide de la musique de la Renaissance*, Fayard, 2011.
- Denis Morrier, *Chroniques musicales d'une Europe baroque*, Mirare-Fayard, 2006.
- Ouvrages sur la musique baroque de Gilles Cantagrel : *Passion, 150 ans de musique en Europe*, 2015, ou encore *De Schütz à Bach*, 2008 (Fayard).
- Emmanuel Reibel, *Comment la musique est devenue romantique, de Rousseau à Berlioz*, Fayard, 2013.
- Marie-Claire Mussat, *Trajectoires de la musique au 20^e siècle*, Klincksieck, 2002.
- les écrits de Christophe Pirenne sur les musiques afro-américaines de la seconde moitié du 20^e siècle.
- Philippe Baudouin, *Jazz, mode d'emploi*, Outre Mesure, 2004.
- les *Guide des formes et des genres musicaux* de Claude Abromont, Fayard.
- les ouvrages et articles sur l'ethnomusicologie de Simha Arom, Laurent Aubert, Luc Charles-Dominique, Brice Gérard,...

➤ Des références historiques et artistiques au service de la transversalité :

Là aussi, il est fondamental de préparer et de mémoriser des grands repères historiques tout en appréciant diverses œuvres marquantes associées à différentes catégories esthétiques ou stylistiques dans de nombreux domaines (peinture, sculpture, littérature, photographie, cinéma,...). De nombreux ouvrages plus ou moins spécialisés vont vous permettre encore une fois de combler vos lacunes (Plinie l'ancien, Arasse, Gombrich, Poivert, Favre, Weber, ...).

➤ **De l'entraînement avant tout :**

- S'entraîner à l'oral devant des amis ou en s'enregistrant par vidéo pour vérifier ses connaissances et ses qualités rhétoriques liées à ce type d'épreuve.

- Déchiffrer des partitions à vue ou les réduire au clavier; chanter des exemples avec précision (cf. Rapport direction de chœur).

- Se remettre très sérieusement à l'analyse musicale en révisant : la modalité mélodique, la modalité rythmique comme au XIII^e siècle ou chez Olivier Messiaen, la tonalité, la série, les cadences mélodiques, plurimélodiques et polyphoniques. Chaque relevé thématique doit être commenté. Il est important de connaître les grandes formes occidentales. Il est passionnant d'explorer l'évolution de l'harmonie, de la simple triade à l'accord avec notes ajoutées ou encore les agrégats. Il est indispensable de ne pas confondre les techniques de variations et de développement. Il est utile d'être capable de commenter une orchestration, de prendre en dictée un schéma harmonique issu d'une basse continue ou d'une grille de jazz, de reconnaître les principales basses contraintes,...

- Maîtriser les outils logiciels pour ne pas perdre une seule minute le jour "J"

- Aller au concert, voir des ballets, visiter de nombreuses expositions, aller au cinéma et prendre des notes pour soi...

➤ **Ne surtout pas négliger l'approche pédagogique :**

- Il est indispensable de connaître parfaitement les programmes de l'Éducation musicale au collège et au lycée.

- Il faut s'entraîner à mettre en relation les différents questionnements émergeant du corpus de documents avec des objectifs de formation pour des élèves de lycée avec précision. Cette approche pédagogique se nourrit du travail d'analyse des documents imposés sans oublier la problématique d'ensemble. Le candidat doit absolument restreindre son champs d'action et préciser ses intentions d'approfondissement sans négliger les différents contextes historiques, sociologiques et esthétiques. A partir de la découverte d'une ou plusieurs œuvres de plusieurs domaines artistiques (Percevoir), il s'agit avant tout d'élaborer un projet dans lequel le candidat délimite les contours, les connaissances à acquérir, les différents moyens pour y parvenir sans négliger la créativité des élèves aux profils différents au sein d'une classe de Lycée (Produire)

- Il est utile de savoir mettre en regard son propre savoir de spécialiste et l'appropriation qu'en feront les élèves à la fois par la pratique (interpréter, créer, écouter), l'analyse et le commentaire, la découverte de la diversité des styles, le développement de démarches créatives, la connaissance des facettes de la vie musicale et artistique contemporaine.

- Demander à observer des séances de cours au sein d'un lycée qui dispose d'un enseignement musical à partir de la seconde.

- Monter des séquences de cours en collège en s'appuyant sur certains documents de sujets de leçon de l'agrégation interne, ceci pour optimiser également le temps de formation.

- Ne jamais oublier que les élèves n'ont pas tous ni les mêmes compétences musicales, ni une culture identique : certains ne sont pas du tout lecteurs et sont totalement autodidactes, d'autres suivent des cours au Conservatoire.

- Ne pas hésiter à consulter les différents sites académiques, les forums dédiés ou colloques enregistrés qui discutent des différentes méthodes pédagogiques (classe inversée, cours magistral, pédagogie de projet, le ludique et l'utile, influences des méthodes Freinet ou Montessori, l'approche dialectique déductive/inductive,...)

- Garder toujours un sens critique et aider le lycéen à découvrir et à apprécier subjectivement et objectivement des œuvres variées, issues de sphères géographiques et historiques différentes; bref, les ouvrir à des mondes jusque là totalement inconnus et leur donner envie de continuer leur aventure d'explorateur de la Culture.

Éléments statistiques

	Agrégation interne 36 candidats notés et non éliminés	CAER 3 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	18	7
Note la plus basse /20	2	3
Moyenne générale /20	7,36	5,5
Moyenne des admis /20	10,09	/

Exemples de sujets

Sujet 1

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2018

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 : **Jean-Sébastien BACH** (1685-1750)

Titre : *Art de la fugue (Die Kunst der Fuge)* BWV 1080, **Contrapunctus V** (1750)

Références : Partition (éditeur : Werner Icking Estate)

Document 2

Auteur : **György LIGETI** (1923-2006)

Titre : **L'escalier du diable** (1993) extrait du 2ème livre des *Etudes pour piano*

Références : CD Collection Ligeti Edition (SONY), 1996. Pierre Laurent Aimard, piano.

Document 3

Auteur : **Ciprien de RORE** (1515-1565) / **Riccardo ROGNONI** (1550-1620)

Titre : ***Ancor che partire*** (madrigal à 4 voix, 1er livre, Gardano, 1547), **version diminuée de Riccardo ROGNONI**

Références (format vidéo avec partition) : R. ROGNONI, *Il vero modo di diminuire con tutte le sorte di stromenti da corde, da fiato, & anco per la voce humana* (Venise, 1594) - Enregistrement dans l'Eglise St Ruprecht, Vienne; Ruth Bruckner, flûte; Johannes Bogner, Orgue

Document 4

Auteur : **Michel-Ange** (Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni) (1475-1564)

Titre : ***Le Jugement dernier*** (1535-1541)

Références : **Photographie de la fresque du mur derrière l'autel de la Chapelle Sixtine (accessible par le Musée du Vatican)**

Sujet 2

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2018

Epreuves d'admission

Leçon devant le jury

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

Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés.

Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Document 1

Auteur : Franz SCHUBERT (1797-1828)

Titre : *Der Jungling und der Tod* (Le Jeune homme et la mort ; texte de Joseph von Spaun)

Références : Partition et texte allemand traduit en français

Document 2

Auteur : Alban BERG (1885-1935)

Titre : Acte III, Scène 2 de *Wozzeck* (d'après *Woyzeck* de Georg Büchner) (enregistrement et livret allemand traduit en français)

Références : E. Waechter (*Wozzeck*), Anja Silja (Marie), Wiener Philharmoniker; direction : Christoph von Dohnányi, DECCA, 1988

Document 3

Auteur : Claudio MONTEVERDI (1567-1643)

Titre : Acte II, scène de la Messagère extraite de l' *Orfeo* (*Favola in musica*) : Vidéo et livret italien traduit en français

Références : Furio Zanasi (Orphée), Sara Mingardo (Messagère); Le Concert des Nations; Jordi Savall (direction), DVD Opus Arte, 2002

Document 4

Auteur : Antonio CANOVA (1757-1822)

Titre : Tombeau de Marie-Christine d'Autriche (fille de l'impératrice Marie-Thérèse, famille Habsbourg-Lorraine), 1798-1806

Références : Photographie (point de vue partiel) de la sculpture (h : 5,74 m) , Eglise des Augustins, Vienne

Sujet 3

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2018

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 : Giacinto SCELSI (1905-1988)

Titre : *Aion*, partie 2. 1961 (création le 12 octobre 1985).

Références : Enregistrement. Orchestre de la Radio-Télévision de Cracovie, dirigé par Jürg Wyttenbach. CD ACCORD 200402, 1988.

Document 2

Auteur : Heinrich BIBER (1644-1704)

Titre : *Nisi Dominus*

Références : Heinrich Ignaz Franz BIBER, *Vesperæ Longiores ac Breviores*, Salzbourg, 1693. Édition moderne : *Prima la musica*, Arbroath, Bib015.1

a. partition b. texte et traduction

Document 3

Auteur : Stéphane MALLARMÉ (1842-1898)

Titre : *Ses purs ongles...*, sonnet

Références : *Poésies*, Paris, 1887.

Document 4

Auteur : Vassily KANDINSKY (1866-1944)

Titre : *Einige Kreise*, 1926

Références : Huile sur toile, 140,3 x 140,7 cm, Musée Guggenheim de New York.

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

Autre	/	<i>Les féeries du Pont</i> . Spectacle lumière du Pont du Gard, 2017
Enregistrement	Anonyme XVe siècle	<i>Saltarello</i> Enregistrement. La Cappella de Ministrers, Carles Magraner (captation Youtube)
Document	AUTEUR	Titre et référence
Partition	BACH J.S.	<i>Art de la fugue (Die Kunst der Fuge)</i> BWV 1080, <i>Contrapunctus V</i> (1750) Partition (éditeur : Werner Icking Estate)
Vidéo	<u>BACH J.S. / Mc FERRIN Bobby / LOUSSIER Jacques</u>	<u>Choral dit "du veilleur" - Cantate BWV 140 "Wachet auf, ruft uns die Stimme"</u> <u>vidéo "Bobby McFerrin – Swinging Bach / Leipzig 2000"</u>
Partition	BACH, J.S.	<i>Courante, Suite pour violoncelle n°1 en sol majeur BWV 1007</i> (1720) <i>Manuscrit</i> (ca 1720-60), Staatsbibliothek zu Berlin (D-B) : Mus.ms.Bach P269 (imslp)
Partition	BEETHOVEN L.V.	Symphonie n°6 en Fa majeur, Allegro, l'orage et le tonnerre.
Enregistrement	BERG Alban	Acte III, Scène 2 de <i>Wozzeck</i> (d'après <i>Woyzeck</i> de Georg Büchner) (enregistrement et livret allemand traduit en français). E. Waechter (<i>Wozzeck</i>), Anja Silja (Marie), Wiener Philharmoniker; direction : Christoph von Dohnányi, DECCA, 1988
Partition	BIBER Heinrich	Heinrich Ignaz Franz BIBER, <i>Vesperæ Longiores ac Breviores</i> , Salzbourg, 1693. Édition moderne : Prima la musica, Arbroath, Bib015.1
Autre	CANOVA Antonio	Titre : Tombeau de Marie-Christine d'Autriche (fille de l'impératrice Marie-Thérèse, famille Habsbourg-Lorraine), 1798-1806. Photographie (point de vue partiel) de la sculpture (h : 5,74 m) , Eglise des Augustins, Vienne.
Vidéo	CUNNINGHAM Merce, CAGE John, LANCASTER Mark	Document audiovisuel de la Brooklyn Academy of Music (BAM). Captation vidéo de 3 extraits du ballet <i>Roaratorio</i> , dansé en 2011 par la Merce Cunningham Dance Company. Musique de John Cage : <i>Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake</i> (1979)
Enregistrement	DAQUIN Louis Claude	<i>Le coucou</i> . Enregistrement. Premier livre de pièces de clavecin, troisième suite en ré mineur (1735).
Vidéo	DE RORE Ciprien, ROGNONI Riccardo	(format vidéo avec partition) : R. ROGNONI, <i>Il vero modo di diminuire con tutte le sorte di stromenti da corde, da fiato, & anco per la voce humana</i> (Venise, 1594) - Enregistrement dans l'Eglise St Ruprecht, Vienne.
Vidéo	DECOUFLE Philippe	<i>Tricodex</i> (2005), musique : Sébastien Libolt, Paul Jothy, Philippe Moja ; <i>L'horloge</i> captation Youtube

Enregistrement	GESUALDO Carlo	<i>Luci serena</i> . Enregistrement. Quatrième livre de madrigaux (1596)
Peinture	GROSZ George	<i>Das Tempo der Straße</i> (1918). Huile sur toile. Dimensions : 63,8 x 78,2 cm. Collection privée.
Partition	HAENDEL G.F. / LISZT F.	<i>Sarabande d'Almira</i> (1705) – Arrangement de Concert (1879 Editions Dover)
Peinture	KANDINSKY Vassily	<i>Einige Kreise</i> , 1926 Huile sur toile, 140,3 x 140,7 cm, Musée Guggenheim de New York.
Peinture	LE BRUN Charles	<i>L'Effroi, Le Ravissement</i> Dessins à la pierre noire. Paris, Musée du Louvre, Département des Arts graphiques, inv. 28.327 et inv. 28.317
Enregistrement	LIGETI György	« Désordre », <i>Études pour piano. 1^{er} livre</i> (1985). CD « György Ligeti. Works for piano ». Sony music Entertainment International, 1996. Piano : Pierre-Laurent Aimard.
Enregistrement	LIGETI György	<i>L'escalier du diable</i> (1993) extrait du 2 ^{ème} livre des <i>Études pour piano</i> CD Collection Ligeti Edition (SONY), 1996. Pierre Laurent Aimard, piano.
Peinture	MAÎTRE DE PHILIPPE DE GUELDRÉ	<i>Un transi entraînant la femme du chevalier</i> <i>Danse Macabre des Femmes de Martial d'Auvergne</i> (ca.1500-1510), BNF Fr.995
Autre	MALLARMÉ Stéphane	<i>Ses purs ongles...</i> , sonnet. <i>Poésies</i> , Paris, 1887.
Partition	MARENZIO Luca	<i>Solo e pensoso</i> , extrait du 9 ^e livre de <i>Madrigali a 5 voci</i> (1599) Partition. Texte italien et traduction.
Enregistrement	MESSIAEN, Olivier	<i>Danse de la Fureur pour les Sept Trompettes</i> (<i>Quatuor pour la Fin du Temps</i> , 1940) Enregistrement. <i>Quatuor pour la fin du temps</i> ; G.Shaham, P. Meyer, J. Wang, M.W.Chung, CD Deutsche Grammophon.
Autre	MICHEL-ANGE	Photographie de la fresque du mur derrière l'autel de la Chapelle Sixtine (accessible par le Musée du Vatican)
Vidéo	MONTEVERDI C.	Acte II, scène de la Messagère extraite de l' <i>Orfeo</i> (<i>Favola in musica</i>) : Vidéo et livret italien traduit en français. Furio Zanasi (Orphée), Sara Mingardo (Messagère); Le Concert des Nations; Jordi Savall (direction), DVD Opus Arte, 2002
Partition	MOZART W.A.	Quatuor à cordes KV 465, 1 ^{er} mouvement (1785) <i>Neue Mozart-Ausgabe. VIII/20/Abt. 1. String Quartets vol. 2</i> , Bärenreiter-Verlag, 1962
Enregistrement	RAMEAU J.P.	<i>Hippolyte et Aricie</i> (1733). Tragédie en musique sur un livret de Simon-Joseph Pellegrin. Acte II, scène 5. Les Arts Florissants, dir. William Christie, Erato, 1997. Paroles chantées.
Enregistrement	REINHARDT Django / GRAPPELLI Stéphane	<i>Echoes of France</i> enregistrement sur maquette, Londres 1946
Enregistrement	SCELSI Giacinto	<i>Aion</i> , partie 2. 1961 Orchestre de la Radio-Télévision de Cracovie, dirigé par Jürg Wytenbach. CD ACCORD 200402, 1988.

Partition	SCHUBERT F.	<i>Der Junglind und der Tod (Le Jeune homme et la mort ; texte de Joseph von Spaun)</i> Partition et texte allemand traduit en français
Vidéo	SOBRAL Salvador	<i>Amar Pelos Dois</i> . Cette chanson permit à Salvador Sobral (qui représentait le Portugal) de remporter le 62 ^e Concours Eurovision de la chanson en 2017. Vidéo du Festival da Canção 2017, qui permit à S. Sobral de se qualifier pour la 1 ^e demi-finale du Concours Eurovision. Paroles chantées et traduction française.
Peinture	TITIEN	<i>L'amour sacré et l'amour profane</i> (1514) Galerie Borghese, Rome

Seconde épreuve d'admission : direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

2° Direction de chœur.

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

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

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

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

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

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

Préambule et nouveautés en 2018

L'épreuve de direction de chœur de la session 2018 a conservé le principe incontournable qui structurait les sessions précédentes : un temps de préparation suivi d'un temps d'apprentissage. S'y sont ajoutées cependant quatre modifications inscrites dans la nouvelle maquette : les textes proposés peuvent être à deux comme à trois voix ; le temps de préparation en loge est doublé par rapport aux sessions précédentes, passant désormais à une heure ; le temps d'apprentissage devant le chœur est, en fonction du souhait des candidats, accompagné de la projection du texte ainsi que de sa traduction ; enfin, l'interprétation musicale est suivie d'un entretien de dix minutes avec les jurés. Le présent rapport, synthèse des différentes remarques des jurés de l'épreuve, reviendra sur des situations propres à cette session mais les rapports des sessions précédentes sont clairs, approfondis et sont un excellent support à toute préparation. On ne peut que conseiller aux candidats de les lire avec attention. Information importante : lors de la session 2019, ne seront proposés que des textes à trois voix.

Photographie de la session

Pour cette session 2018 et par rapport à la session précédente, le jury note une amélioration de la compréhension de l'épreuve, un meilleur niveau musical en général qui se traduit par des voix plus justes, mieux travaillées et des techniques de direction mieux connues, assimilées et utilisées. Un moins grand nombre de candidats se trouvent en détresse face à cette épreuve. La musicalité par contre reste paradoxalement trop souvent absente des différentes prestations et le potentiel du chœur n'est pas toujours exploité au mieux.

1. Introduction

Les candidats se présentent à une agrégation interne de musique et, dans la mesure où le positionnement des chefs de chœur est au croisement de l'artistique et du pédagogique, c'est bien ici une vision artistique qui se doit d'être transmise de la manière la plus efficace possible au chœur. Cet élément d'importance n'est pas à occulter car il est bien évident que c'est la musicalité et la capacité à se positionner en musiciens voire plus globalement en artistes autant qu'en pédagogues qui sont justement observées. Pour cela, chaque candidat a des atouts différents et se doit de les exploiter au mieux. Les attentes du jury restent donc totalement ouvertes. On peut cependant en citer quelques-unes :

- une adaptation des candidats face à la réalité du travail du chœur qui est à leur disposition ;
- une présentation musicale du texte qui permet d'en donner une vision d'ensemble ;
- une maîtrise au moins élémentaire de la prononciation des langues qui peuvent être utilisées pour ce concours
- une attention portée au sens véhiculé par le texte chanté car il intervient pour une part très importante dans l'interprétation ;
- une attention portée à la posture corporelle et au regard qui sont deux modes de communication importants ;
- un exemple vocal juste où la musicalité est déjà présente ;
- une gestique de direction précise et engageante ;
- un apprentissage qui dépasse la simple mise en place solfégique qui, pour nécessaire qu'elle soit, n'est pas suffisante ;
- un contact humain avec le chœur équilibré entre une nécessaire exigence et l'instauration tout aussi importante d'une ambiance de travail détendue ;
- une bonne gestion du temps, responsabilité qui incombe à tout chef de chœur lors d'une répétition.

2. Les différents temps de l'épreuve

Ceux-ci seront abordés en en présentant les principaux écueils relevés cette année et en proposant des conseils qui permettent de les éviter.

➤ Le temps de préparation en loge

Celui-ci est désormais d'une heure, ce qui permet de découvrir le texte proposé d'une manière moins précipitée. Le but est alors d'en approfondir l'apprentissage pour soi afin de pouvoir plus facilement en proposer d'emblée une interprétation musicale de qualité et de se détacher au maximum de la partition devant le chœur. Cela permet également d'analyser et d'anticiper les difficultés potentielles du texte et d'imaginer non pas une seule mais éventuellement plusieurs solutions pour les contourner.

Évident mais vraisemblablement nécessaire, le premier conseil est de lire attentivement et dans son intégralité le sujet. S'il ne s'agit pas de la partition entière, le passage à faire travailler y est clairement précisé. Cela évite le hors-sujet observé lors de cette session. Pour autant, cette information reste indicative. Il n'est pas obligatoire de tout faire apprendre au chœur à la condition que cela permette alors un approfondissement musical certain. Attention cependant à ne pas réduire l'apprentissage voire le ralentir si le chœur n'a pas de difficultés.

L'heure de préparation permet une meilleure appropriation et mémorisation du texte proposé. On ne peut cependant que conseiller aux candidats de continuer à s'entraîner au déchiffrement avec et sans piano afin de toujours gagner en efficacité. En effet, devant le chœur, trop d'erreurs dans la transmission orale de la matière musicale sont relevées. L'extrême ayant été un même exemple donné au chœur à plusieurs reprises mais dans des versions inexacts à chaque fois différentes. La confusion est dans ce cas garantie.

Dès cette préparation, certains candidats n'abordent malheureusement la pièce proposée que comme une performance technique à réaliser : faire mémoriser au chœur l'ensemble de la partition qui leur est confiée. Est alors occultée la nature même de l'œuvre qu'elles ou ils ont à faire travailler. Prendre le temps de s'interroger sur ce point dès le déchiffrement permet de mettre en œuvre des stratégies adaptées.

Ainsi, une œuvre contrapuntique de la Renaissance ne sera pas nécessairement transmise de la même façon que le sera un *standard* de jazz.

Pour conclure cette partie de l'épreuve, il est conseillé de penser à consacrer quelques minutes à préparer l'entretien à venir.

➤ Le temps d'apprentissage devant le chœur

Chaque candidat entre dans une pièce où une vingtaine de personnes l'écoute attentivement. Le contexte est certes celui d'un concours, mais il faut d'abord et avant tout envisager ce lieu comme un lieu d'expression musicale.

Sans que cela ne devienne nécessairement trop long, les candidats peuvent et doivent prendre le temps de s'installer pour l'épreuve. On imagine mal un automobiliste se mettre au volant d'une voiture inconnue sans prendre le temps de régler siège, rétroviseurs ou sans tester pédales et levier de vitesse. Il en est de même pour un chef de chœur. Pendant vingt minutes, il va littéralement conduire cet instrument qu'est le chœur et dans un souci d'efficacité, il faut être le plus à l'aise possible. Afin de ne plus revenir à cette logistique une fois que le travail sera enclenché, il est possible de prendre un premier contact visuel avec le chœur, d'envisager rapidement l'espace de travail, d'essayer sommairement le piano, de choisir la place et l'inclinaison du pupitre (plutôt bas pour un contact optimal du regard et des mains avec les choristes) et d'installer ses partitions. Ces différentes étapes peuvent être d'un confort certain une fois que l'épreuve sera commencée, celle-ci ne débutant réellement qu'à partir du moment où les candidats s'adressent directement aux choristes.

Dans le contexte de ce concours, la vidéoprojection du texte, à l'identique de ce qui est fourni dans le sujet, est un gain de temps et permet aux choristes de prendre quelques repères. Cependant, le choix est laissé aux candidats de l'utiliser ou pas, cela pouvant – d'une manière ou d'une autre – orienter l'apprentissage.

Prenons le temps d'énoncer et de répéter certaines évidences. Se présenter à l'épreuve sans aucun moyen de gérer le temps qui s'écoule est une erreur stratégique. Cette épreuve est intense et le temps en est un des piliers. Si le jury indique la fin de l'apprentissage quelques minutes avant que celui-ci ne se termine réellement, cela n'est pas suffisant pour que les vingt minutes imparties soient utilisées de manière optimale. Prenez soin de vous munir d'une montre, d'un chronomètre, ou de tout autre moyen de vous situer à tout moment dans le temps de l'épreuve.

Si le temps d'apprentissage imparti reste court, ce n'est pas en perdre, bien au contraire, que de proposer une présentation musicale du texte. Cette interprétation permet de mobiliser les choristes et leur fournit d'emblée tout un ensemble de données musicales sans avoir à les exprimer *via* la voix parlée. C'est donc un gain de temps certain et c'est la raison pour laquelle il faut peaufiner cela durant la préparation. Or, cette présentation fait parfois défaut ou montre des lacunes importantes.

Autre maladresse possible : le manque d'écoute et d'adaptation. Il arrive parfois que certaines difficultés envisagées seul(e) devant le texte pendant le temps de préparation ne soient pas une réalité une fois arrivé(e) devant le chœur⁵. Si les obstacles anticipés ne se font finalement pas sentir face au groupe, il est inutile et contreproductif de continuer à appliquer en épreuve le programme qui a été prévu en loge. Le gain de temps engendré doit alors être utilisé pour approfondir un autre passage.

A l'inverse, des difficultés non prévues peuvent survenir. Il convient alors de ne pas se décourager et de réagir le plus sereinement possible. Cette année, un certain nombre de candidats, ayant bien démarré leur épreuve, se sont littéralement démobilisés face à un imprévu. Il faut tenter de garder sa concentration tout au long du temps imparti.

Revenons maintenant sur l'importance de l'exemple vocal dans un contexte d'apprentissage par imitation : plus il sera soigné, moins il y aura besoin d'intervenir ensuite par un autre biais. Dans le but de transmettre immédiatement tout ce que souhaitent entendre les candidats, il doit à l'évidence contenir une intonation et une rythmique irréprochables mais c'est un gain de temps certain si on y ajoute d'emblée les nuances, les intentions musicales (caractère, phrasés...) ou encore les accents toniques du texte car le chœur reproduira tout en même temps. A l'inverse, une intonation approximative ou des exemples hésitants généreront nécessairement des difficultés et une perte de temps.

⁵ Il est rappelé que le chœur d'application est composé de jeunes étudiants musiciens d'un bon voire très bon niveau vocal et musical.

Pour obtenir du chœur un résultat sonore équilibré, les exemples vocaux apathiques ou constamment tonitruants sont à proscrire. Il revient donc aux candidats de travailler au mieux leur voix chantée d'autant que celle-ci leur est nécessaire au quotidien dans l'exercice de leur métier. Si, malgré tout le soin apporté à votre apprentissage, des erreurs sont repérées (mauvaise lecture de la partition, mauvais exemple...), corrigez-les le plus rapidement et le plus clairement possible.

Il faut pour cela comme pour le reste une gestique économe et précise. Les gestes élémentaires sont à connaître, à travailler et à utiliser.

Par ailleurs, dans l'idéal pour une mémorisation efficiente, il faut installer une pulsation et ne plus l'interrompre. Trop nombreux sont pourtant les candidats qui affaiblissent leur dynamique de travail en rompant cette fluidité de diverses manières :

- en découpant de manière excessive les phrases musicales, fragmentation qui n'est pas en rapport avec le niveau du chœur d'application. Or, la mémorisation est plus aisée si les choristes comprennent le sens de la phrase. Rien n'empêche, si des hésitations apparaissent, de diminuer la durée du fragment à mémoriser dans un second temps.
- en donnant trop souvent des consignes sans toujours vérifier d'ailleurs que la demande a été satisfaite. Si ce n'est pas le cas, il faut tenir ses exigences, toujours de manière agréable.

Abordons maintenant un grand classique de l'épreuve, signalé dans tous les rapports mais qui demeure d'actualité. Emportés dans leur travail, certains oublient qu'ils ont interrompu l'apprentissage entre deux fragments et n'en travaillent donc pas la jonction. Dans un contexte de transmission orale, le filage entre ces sections d'apprentissage s'en trouve, sinon impossible, du moins bien compliqué. Pensez à assurer les transitions pour le chœur et, au besoin, notez-le sur votre partition.

Pour ce qui est du piano, son utilisation peut, de manière générale, être améliorée. Elle est la plupart du temps insuffisante, trop peu de candidats semblant être à l'aise au clavier. Or, une utilisation à bon escient peut singulièrement faciliter la tâche de tous quand une difficulté se fait sentir. Le piano peut :

- si le texte s'y prête, être un bon support lors de la présentation initiale ;
- être une doublure mélodique si l'intonation du chœur est défaillante ;
- faire entendre une autre voix pendant qu'un pupitre interprète sa partie ;
- clarifier le contexte harmonique et faciliter la mémorisation d'un passage délicat ;
- rompre une monotonie parfois instaurée par le dialogue vocal chef/chœur.

On note également lors de cette session une écoute trop superficielle du chœur, avec assez peu d'attention portée au résultat polyphonique obtenu, à l'homogénéité au sein d'un même pupitre, à l'équilibre entre les différentes tessitures. Cela se manifeste parfois par une interruption du chœur malvenue : à peine a-t-il le temps de finir la phrase qu'un « merci » ou un « c'est bien » automatique interrompt la résonance de la note finale. Cette écoute attentive est pourtant essentielle pour réorienter le travail si besoin. En effet, si la mémorisation est mauvaise ou fragile, si une intonation est imprécise, il faut pouvoir la corriger rapidement afin qu'elle ne s'installe pas au sein du pupitre.

De manière générale, il faut porter davantage d'attention à la manière dont on utilise son propre corps, celui-ci agissant inévitablement sur celui des choristes :

- la posture corporelle doit chercher à être équilibrée ;
- le regard doit s'adresser aux choristes, or beaucoup s'en privent sous l'effet du stress ;
- la gestique doit être efficace sans être inutilement élaborée ;
- la posture des choristes doit être rectifiée si nécessaire car le son en dépend.

Pour développer sur cette prise en compte du corps, si la pièce s'y prête ou si la stratégie choisie le demande, pour quelle raison faudrait-il se priver d'un travail en mouvement ? Le corps est un formidable outil de mémorisation et il n'y a aucune raison de ne pas s'en servir. On peut ainsi demander aux choristes d'effectuer quelques pas pour rythmer l'ensemble, frapper dans les mains pour prendre conscience d'un bref instant de silence vocal à respecter, alterner les postures assise et debout, effectuer un geste de la main ou du bras aidant à la conduite d'une phrase ou de l'action du diaphragme, etc.)

En conclusion, trop de candidats ne savent pas vraiment ce qu'il est possible de faire avec un chœur une fois que la simple étape de la mise en place est effectuée. Il faut clairement se poser cette question en amont même du concours. Les vingt minutes imparties ne laissent que peu de latitude, mais si ce temps était plus long, que pourrait-on développer ? On entre justement dans le travail musical réel et l'on

demande clairement aux candidats de savoir de quoi il s'agit. Travailler une polyphonie, c'est réussir à créer un moment collectif en améliorant le son du chœur, en ajustant des accords, en équilibrant l'intérieur d'un pupitre et les pupitres entre eux, en homogénéisant les voyelles ... Or, beaucoup de candidats n'abordent à aucun moment cet aspect du travail. La mise en place est bien nécessaire mais le travail du son l'est tout autant. Il ne faut pas oublier d'inviter les choristes à s'écouter davantage à l'intérieur de leur voix comme au sein de l'ensemble. Dans le même ordre d'idées, si cela semble nécessaire et justifié pour une amélioration du résultat sonore, il est possible de déplacer les chanteurs ou chanteuses.

Enfin, pour relativiser ce temps de l'épreuve, l'agrégation interne véhicule certes une image de sérieux mais toutes les stratégies d'apprentissage, si elles fonctionnent et sont adaptées au texte, sont à utiliser sans hésiter. Faire un choix d'interprétation, utiliser la danse, battre une autre mesure que celle indiquée (un 3/4 à la mesure, un 4/4 à 2...), tout cela est possible et même souhaitable. Faites confiance à votre instinct de musicien. D'autant que, désormais, cela peut être argumenté pendant l'entretien.

➤ L'entretien

Une fois l'apprentissage effectué, le chœur sort de la pièce et n'est donc pas présent pour l'entretien avec le jury. La parole est d'abord laissée aux candidats avant qu'un échange avec les jurés ne s'installe. Ce moment est conçu pour prolonger la phase précédente afin d'en poser les qualités et les limites, analyser quels ont été les points positifs et ceux qui pourraient être améliorés en développant quelle serait alors la méthode utilisée.

Nouveauté de cette session, cet entretien est un réel atout pour les candidats. Comme indiqué précédemment, il est rare que ce qui a été imaginé en loge se passe exactement ainsi pendant l'épreuve. Des choix sont donc à faire dans l'instant et cet échange permet de les justifier. On note que certains candidats utilisent cette phase de l'épreuve de manière extrêmement positive. Ce possible retour leur permet d'exprimer leurs choix d'interprétation, le décalage possible entre ce qui était initialement prévu et ce qui s'est réellement passé, les difficultés qui ont été rencontrées et quelles en ont été les raisons. Des choix faits pendant l'épreuve peuvent être remis en perspective et, au vu de leur résultat concret, discutés, réorientés ou franchement revus. Même si la contrainte de temps n'a pas permis de les appliquer, d'autres possibilités peuvent être évoquées. Le maître mot est alors *lucidité*. Et c'est bien la principale difficulté de cet entretien que de réussir à prendre très rapidement du recul par rapport à ce qui a été fait. C'est un exercice en soi et il faut s'y préparer. En effet, à l'inverse, quelques personnes n'identifient pas du tout ou pas clairement les obstacles auxquels elles ont été confrontées. C'est doublement problématique car cela révèle en général une mauvaise écoute polyphonique mais, de manière plus pragmatique, cela ne permet surtout pas aux candidats de s'améliorer en sachant situer leurs marges de progression.

3. Conclusion

D'abord et avant tout, il est demandé aux candidats de faire preuve de musicalité et de lucidité dans leur prise de décision musicale : le présent rapport n'est donc qu'une série de conseils en aucun cas dogmatique. Pour chacun, il est nécessaire que le temps de préparation soit optimisé grâce à un travail de déchiffrage et d'accompagnement en amont du concours. Le jour J, il est important de prendre le temps nécessaire afin d'assimiler chaque voix sans erreur et d'envisager ce que vous allez développer à l'oral pendant l'entretien. Devant le chœur, comportez-vous en instrumentiste. A aucun moment, il ne vous viendrait à l'esprit de faire de la simple mise en place sans avoir pris le temps d'accorder votre instrument, de travailler à en améliorer le son. Il en est de même pour le chœur. La mise en place est intéressante, elle est nécessaire mais il faut réellement prendre le temps d'accorder l'instrument « chœur » qui est à votre disposition afin que le son en soit le plus homogène possible. Chaque personne, tout en respectant sa propre approche, doit s'adapter au texte qui lui est proposé et au chœur qui, comme le jury, n'attend qu'une seule chose : faire ou entendre de la musique. Enfin, dans l'entretien, tentez d'être lucide sur vos atouts et sur vos réussites et proposez d'autres solutions pour ce qui n'a pas fonctionné. En un mot, analysez la situation. Les très bons candidats sont ceux qui, ayant instauré une bonne communication avec le chœur, ont allié des qualités musicales solides à une exigence artistique voire une inventivité certaine au service de la musique. œuvre

Éléments statistiques

	Agrégation interne 36 candidats notés et non éliminés	CAER 3 candidats notés et non éliminés
Note la plus haute /20	19	12
Note la plus basse /20	2	7
Moyenne générale /20	8,07	8,83
Moyenne des admis /20	10,25	/
	16 admis	1 admis

Liste des sujets proposés (par ordre de passage)

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

Vous disposerez de vingt minutes pour faire chanter à un chœur le texte polyphonique proposé par le sujet, puis de dix minutes pour l'entretien avec le jury.

Vous serez seul.e à disposer de la partition.

L'énoncé ci-dessous précise si le sujet porte sur l'intégralité de la partition ou bien s'il concerne seulement un extrait de celle-ci.

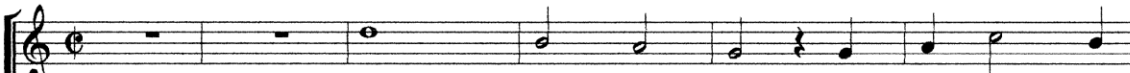
- *Agnus Dei* Josquin Desprez
- *Gracieuse, plaisant* Antoine Brumel
- *A l'ombre d'ung buissonnet* Josquin Desprez
- *Doulce mémoire* Francesco de Layolle
- *Cantate Domino* Johann Crüger
- *Die not before thy day* John Dowland
- *Java Jive* Ben Oakland
- *La valse des lilas* Michel Legrand
- *La Puerca* traditionnel vénézuélien
- *My God, my God, O tell me why* Benjamin Cooke
- *"Credo" Mass for 3 voices* William Byrd
- *Ave Maria* Zoltan Kodály
- *El cant dells aucells* traditionnel catalan
- *"Kyrie" Missa a tre voci* Antonio Lotti
- *Heures de février* Pierre Maniez
- *Joshua fit the battle of Jericho* traditionnel arrangé par J.B. Voinet
- *Lauda* Arnold de Lantins
- *El Café* traditionnel argentin
- *Wolfgang et moi* Marie-Paule Belle
- *Benedictus* Jean Mouton
- *An die Freude* Mozart
- *Altro non èl mi amor* Costanzo Festa
- *Ave Maria* Josquin Desprez
- *Zapatitos de lluvia* Vincento Emilio Sojo
- *Jesu Rex admirabilis* Giovanni Pierluigi da Palestrina
- *Ma belle si ton âme* Gilles Durant
- *Je reviendrai à Montréal* Robert Charlebois
- *Sympathy* Rare Bird
- *Les patineurs* Clarika
- *Take The "A" Train* Billy Strayhorn

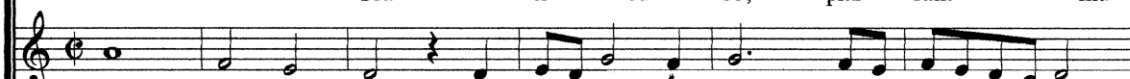
- *Fly Me To The Moon* Bart Howard
- *Smells like Teen Spirit* Kurt Cobain
- *Psaume 61* Joseph Haydn
- *Je ne sais ce que c'est* Henry Dumont
- *Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser* Hugo Distler
- *Contentez-vous mon ami* Pierre Certon
- *Lady, if I through grief* Thomas Morley
- *Miserere* Caldara
- *Vive Henry Quatre* Anonyme du XVII^{ème} siècle harmonisé par Etienne Daniel

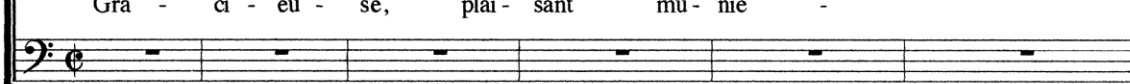
Annexe 1

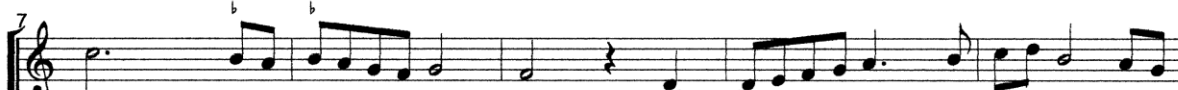
Gracieuse, plaisant

Brumel

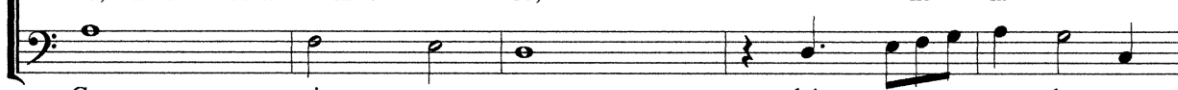
S.  Gra - ci - eu - se, plai - sant mu -

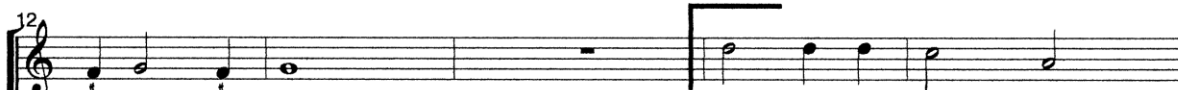
A.  Gra - ci - eu - se, plai - sant mu - niè -

H. 

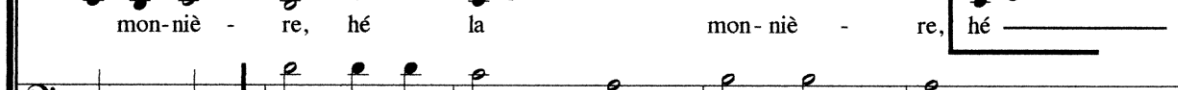
7  niè - re, hé la

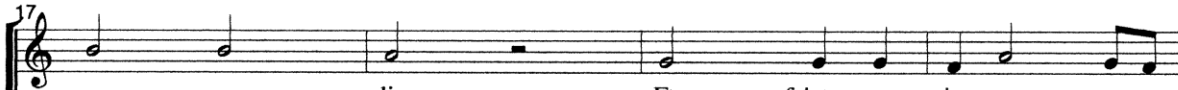
 re, hé la mon - ni - è - re, hé la

 Gra - ci - eu - se... ...hé la mon -

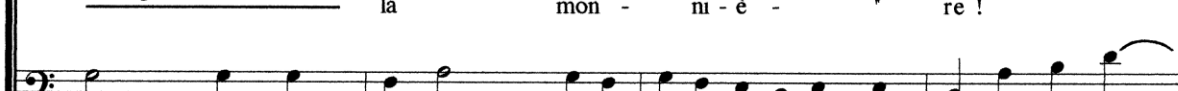
12  mon-niè - re ! A - mou-reux suis de

 mon-niè - re, hé la mon - niè - re, hé

 niè - re ! A - mou-reux suis de vo mou - lin.

17  vo mou - lin. Et faites que je mou -

 la mon - ni - è - re !

 Et faites que je mou - le au ma - tin, que je mou -

21
le au ma - tin, que je mou - le au ma - tin, que je mou -
a - mou-reux suis de vo mou - lin. Et faites que je mou - le au
le au ma - tin, que je mou - le au ma - tin, que je mou - le au ma -

26
le au ma - tin. Et
ma - tin. Et vous a - rez m'a -
tin, que je mou - le au ma - tin, je mou - le au ma - tin. —

31
vous a - rez m'a - mour en - tiè -
mour en - tiè - re, la mu-niè -
Et vous a -

36
re, la mu - niè - re.
re, et la mu - niè - re.
rez... la mu - niè - re.

Annexe 2

Java Jive

Manhattan Transfer

Ben Oakland

Milton Drake

Relaxed swing ♩ = 108

Soprano

mf I love cof - fee, I love tea, ___ I love the ja - va jive and

Alto

mf I love cof - fee, I love tea, ___ I love the ja - va jive and

Baryton

Melody

I love cof - fee, I love tea, ___ I love the ja - va jive and

4

S

it loves me. ___ Cof - fee and tea ___ and the ja - va and me, ___ a

A

it loves me. ___ Cof - fee and tea ___ and the ja - va and me, ___ a

B

it loves me. ___ Cof - fee and tea ___ and the ja - va and me, ___ a

7

Whisper

S

cup, a cup, a cup, a cup, a cup! Boy! I love ja - va sweet and hot. ___

A

cup, a cup, a cup, a cup, a cup! Boy! I love ja - va sweet and hot. ___

B

cup, a cup, a cup, a cup, a cup! I love ja - va sweet and hot. ___

11

S Whoops! Mis - ter Mo - to, I'm a cof - fee pot.____ Shoot me the pot____ and I'll

A Whoops! Mis - ter Mo - to, I'm a cof - fee pot.____ Shoot me the pot____ and I'll

B Whoops! Mis - ter Mo - to, I'm a cof - fee pot.____ Shoot me the pot____ and I'll

14

S pour me a shot, a cup, a cup, a cup, a cup, a cup! Oo_____

A pour me a shot, a cup, a cup, a cup, a cup, a cup! Oo_____

B pour me a shot, a cup, a cup, a cup, a cup, a cup! oh slip me a slug from that

18

S _____ Oo_____

A _____ Oo_____

B won - der - ful mug and I'll cut a rug____ 'till I'm snug in the jug. A slice of on - ion and a

Java Jive

3
Relaxed swing ♩ = 108

22

S draw one, I love cof - fee,

A draw one, I love cof - fee,

B raw one, wai - ter, wai - ter, per - co - la - tor! I love cof - fee,

26

S I love tea, I love the ja - va jive and it loves me.

A I love tea, I love the ja - va jive and it loves me.

B I love tea, I love the ja - va jive and it loves me.

29

S Cof-fee and tea and the ja - va and me, a cup, a cup, a cup, a cup, a cup! Boy!

A Cof-fee and tea and the ja - va and me, a cup, a cup, a cup, a cup, a cup! Boy!

B Cof-fee and tea and the ja - va and me, a cup, a cup, a cup, a cup, a cup!

Whisper

La Puerca (Joropo du Venezuela)

Harmonisation : Néstor Zadoff

Traduction : La truie ronflait et la vieille disait : "Ma fille, retiens cette truie, elle va me tuer".

"Ecoute-la comme elle ronfle !" "Chacurrucucha - jo jo jo"

Très dynamique

La vie-ja de - ci - a _____ Mu - cha - cha'a-ma-rra'e-sa

La puer-ca ron - ca-ba la vie-ja de - ci - a _____ Mu - cha - cha'a-ma-rra'e-sa

E - sa

6 1. puer-ca me quie-re qui-tar la vi - a Mu - vi - a

6 1. puer-ca me quie-re qui-tar la vi - a Mu - vi - a 'cu-cha-le'el ron - qui - o

6 1. puer - ca qui - ta la vi - a vi' 'cu-cha-le co-mo'ha-ce 'cu-cha-le'el ron - qui - o

12 1. Cha-cu-rru-cu-cha Cha-cu-rru-cu-cha Cha-cu-rru - cu cha cha cha Cha-cu-rru - cu - cha

12 1. Cha-cu-rru-cu-cha Cha-cu-rru-cu-cha Cha-cu-rru - cu - cha cha cha Cha-cu-rru - cu cha

12 1. Jo jo jo jo jo jo jo jo jo jo jo jo jo jo jo

Annexe 4

LA VALSE DES LILAS

Paroles : Eddy MARNAY

Musique : Michel LEGRAND et Eddie BARCLAY

Harmonisation : Jacques BERTHE

$\text{♩} = 80$

I. $F\sharp m$ $F\sharp m/A$ $G\sharp m7(b5)$

On ne peut pas vivre ain - si que tu le fais D'un sou - ve -

II. On ne peut pas vivre ain -

H. (facult.) On ne peut ain - si Vi - vre d'un

$C\sharp 7$ $F\sharp m$ $D\sharp m7(b5)$ $G\sharp 7$

- nir qui n'est plus qu'un re - gret, Sans un a - mi et sans au - tre se - cret Qu'un peu de

- si Sans sou - ve - nir, Sans a - - - mi Qu'un peu de

re - gret Sans a - mi, se - cret Que des

$C\sharp 7/9$ $F\sharp$ $F\sharp 7$ B

lar - mes. Pour ces quel-ques pa - ges de mé - lan - co - lie, Tu as fer -

lar - mes. Pour quel - ques pages Tu as fer -

larm's. Pour ces quel-ques pages, la vie, T'as fer - mé

Bm $F\sharp$ $E\flat 7$ $G\sharp 7$ $C\sharp$

- mé le li - vre de la vie Et tu as cru que tout é - tait fi - ni.

- mé Et tu as cru Que c'é - tait fi - ni.

le livre, Tu as cru que tout, tout é - tait fi - ni.

Annexe 5

AN DIE FREUDE KV 43b

Wolfgang Amadeus Mozart
Harmonisation : Gérard Thiriet

Sopranos

Freu - de, Kö - ni - gin der Wei - sen,

Altos

Freu - de, Kö - ni - gin der Wei - sen,

Hommes

Freu - de, Kö - ni - gin der Wei - sen,

die, mit Blu - men um ihr Haupt,

die, mit Blu - men um ihr Haupt,

die, mit Blu - men um ihr Haupt,

dich auf güld - ner Lei - er prei - sen,

dich auf güld - ner Lei - er prei - sen,

dich auf güld - ner Lei - er prei - sen,

13

ru - hig, wenn die Bos - heit schnaubt,

ru - hig, wenn die Bos - heit schnaubt,

ru - hig, wenn die Bos - heit schnaubt,

17

ru - hig, wenn die Bos - heit schnaubt.

ru - hig, wenn die Bos - heit schnaubt.

ru - hig, wenn die Bos - heit schnaubt.

MESSA A TRE VOCI

Kyrie

Antonio LOTTI (1667-1740)

Soprano

Alto

Basse

Ky - ri - e e - le - i - son, e -

6

S

A

Ba.

Ky - ri - e e - le - i - son, e - le - i -

le - i - son, e - le - i -

le - i - son, e - le - i - son, e - le - i -

11

S

A

Ba.

son, e - le - i -

son, e - le - i - son. e - le -

son, e - le - i - son. e - le -

16

S

son, Ky - ri - e e - le - i - son, e - - -

A

- - i - son, e - - - - - le -

Ba.

- - - i - son, e - le - i - son, e - le -

21

S

le - - - i

A

- - - i - son.

Ba.

- - - i - son.

Annexe 7

Altro non èl mi' amor

Costanzo Festa (ca-1490 - 1545)

Al - tro non èl mi'a - mor che'l pa - ra - di - - - -

Al - tro non èl mi'a-mor che'l pa - - - - ra - di - - - -

Al - tro non èl mi'a - mor che'l pa - - - -

so che'l pa - ra - di-s'è_un sol som -

so che'l pa - ra - di-s'è_un sol som - mo di - - - -

ra - di - so che'l pa - ra - di-s'è_un sol som - mo di -

mo di - let - to qual pren-d'in ve - der Dio cia -

let - to qual pren-d'in ve - der Dio cia - scun e - - - -

let - - - to qual pren-d'in ve - der Dio cias-cun e -

scun e - let - to

let - - - to

let - - - - to

Bilan statistique de l'admission

➤ Concours public

Nombre de candidats admissibles :	36		
Nombre de candidats non éliminés :	36	Soit : 100.0	% des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale :	16	Soit : 44.44	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0		
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

<i>Moyenne portant sur le total général (total de l'admissibilité + total de l'admission)</i>
--

Moyenne des candidats non éliminés :	164.50	(soit une moyenne de : 08.66 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0194.72	(soit une moyenne de : 10.25 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire :		(soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

<i>Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission</i>
--

Moyenne des candidats non éliminés :	77.15	(soit une moyenne de : 07.72 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0101.72	(soit une moyenne de : 10.17 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire :		(soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

<i>Rappel</i>

Nombre de postes :	16	
Barre de la liste principale :	0157.40	(soit un total de : 08.28 / 20)
Barre de la liste complémentaire :		(soit un total de : / 20)

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

➤ Concours privé

Nombre de candidats admissibles :	3		
Nombre de candidats non éliminés :	3	Soit : 100.0	% des admissibles.

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

Nombre de candidats admis sur liste principale :	1	Soit : 33.33	% des non éliminés.
Nombre de candidats inscrits sur liste complémentaire :	0		
Nombre de candidats admis à titre étranger :	0		

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

Moyenne des candidats non éliminés :	154.87	(soit une moyenne de : 08.15 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0156.10	(soit une moyenne de : 08.22 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire :		(soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admission

Moyenne des candidats non éliminés :	71.67	(soit une moyenne de : 07.17 / 20)
Moyenne des candidats admis sur liste principale :	0070.00	(soit une moyenne de : 07.00 / 20)
Moyenne des candidats inscrits sur liste complémentaire :		(soit une moyenne de : / 20)
Moyenne des candidats admis à titre étranger :		(soit une moyenne de : / 20)

Rappel

Nombre de postes :	1		
Barre de la liste principale :	0156.10	(soit un total de : 08.22 / 20)	
Barre de la liste complémentaire :		(soit un total de : / 20)	

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