



Concours du second degré

Rapport de jury

Concours : AGREGATION EXTERNE

Section : MUSIQUE

Session 2014

Rapport de jury présenté par : Monsieur Xavier BISARO
Professeur des universités
Président de jury

SOMMAIRE

| | |
|---|-----------|
| Composition du jury | 3 |
| Préambule..... | 4 |
| Admissibilité..... | 7 |
| Épreuve de dissertation | 8 |
| Épreuve technique | 15 |
| Épreuve d'écriture..... | 31 |
| Éléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité..... | 39 |
| Admission..... | 41 |
| Leçon & interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable » | 42 |
| Direction de chœur | 51 |
| Pratique instrumentale et vocale..... | 58 |
| Commentaire d'une œuvre musicale | 66 |
| Données statistiques générales | 72 |
| Épreuves de l'agrégation externe – section musique | 73 |

Composition du jury

Directoire

| | | |
|----------|----------------|--|
| Monsieur | Xavier BISARO | Professeur des universités – Président du jury |
| Monsieur | Philippe BAZIN | IA-IPR – Vice-président du jury |

Jurés

| | | |
|----------|------------------------|-------------------|
| Madame | Marie-Catherine BONARD | Professeur agrégé |
| Monsieur | Philippe CANGUILHEM | PR |
| Monsieur | Guilherme CARVALHO | MCF |
| Monsieur | Luc CHARLES-DOMINIQUE | PR |
| Monsieur | Bruno CONTE | Professeur agrégé |
| Madame | Marie DELCAMBRE | MCF |
| Monsieur | Stéphane DIETRICH | Professeur agrégé |
| Monsieur | Jean-Michel ELOIRE | IA-IPR |
| Madame | Nadine GAGNANT | Professeur agrégé |
| Madame | Marie GANDIN | Professeur agrégé |
| Madame | Myriam GARCIA | PRAG |
| Madame | Céline LECOMTE | Professeur agrégé |
| Monsieur | Michel LEHMANN | MCF |
| Madame | Isabelle MAGNIN | IA-IPR |
| Monsieur | Emmanuel PAZYNIK | Professeur agrégé |
| Monsieur | Emmanuel PELAPRAT | PRAG |
| Monsieur | Eric PLOQUIN | Professeur agrégé |
| Monsieur | Bertrand POROT | MCF |
| Madame | Nathalie ROYER | Professeur agrégé |
| Monsieur | Gaël SAINT-CRICQ | MCF |
| Monsieur | Vincent TIFFON | PR |
| Monsieur | Grégoire TOSSER | PRAG |
| Monsieur | Vasco ZARA | MCF |

Préambule

Après les constats sombres sur lesquels s'était conclue la session 2013 de l'agrégation externe de musique, la session 2014 s'est ouverte de manière encourageante. Si le nombre d'inscrits a très légèrement diminué, les épreuves écrites ont rassemblé cent trente candidats, soit une augmentation de près de 50 % par rapport à 2013. Après avoir déploré l'an passé l'irresponsabilité des candidats s'inscrivant au concours sans venir le passer, le jury ne peut que se féliciter d'un tel rebond du taux de présents et il encourage d'ores et déjà tous ceux qui envisagent de prendre part à la session 2015. Si l'on ajoute à cela un nouvel accroissement du nombre de postes – 35 contre 30 l'an passé –, les conditions initiales de cette session laissent penser qu'elle pouvait être marquée par un infléchissement bienvenu des tendances pointées dans le précédent rapport du jury.

Les résultats de l'admissibilité ont constitué un premier démenti à cet espoir. Si cinquante-sept candidats ont été convoqués aux épreuves d'admission (soit douze de plus qu'en 2013), la barre d'admissibilité placée à 6,01/20 reste basse pour une agrégation, alors que deux candidats seulement ont obtenu une moyenne supérieure à 10/20 à ce stade du concours. Sans attribuer de signification absolue à la notation, simple outil de classement des candidats, il est quand même frappant d'observer que les barres d'admissibilité de la plupart des sections de l'agrégation se situent autour de 8/20 (pour la session 2013). Sur la base d'un classement de cinquante-deux candidats, le jury a fixé la barre d'admission à hauteur de 8,28/20 (contre 7,84 en 2013) ; de ce fait, il a déclaré admis dix-neuf candidats, ce qui revient pour la deuxième année consécutive à ne pas pourvoir la totalité des postes mis au concours.

Les motivations de cette décision sont identiques à celles qui ont présidé aux résultats de la session 2013 : il sera donc utile aux futurs candidats de se reporter au précédent rapport. Il est cependant nécessaire d'insister cette année sur une dimension flagrante de la session 2014, en l'occurrence la mauvaise préparation sinon l'impréparation totale manifestée par les prestations de nombreux candidats, tant pour l'admissibilité que pour l'admission. Un simple examen des moyennes par épreuve (cf. tableau ci-dessous) permet de prendre la mesure de cette situation inquiétante.

| | | 2012 | 2013 | 2014 |
|---|---------------------------------|-------|------|--------------|
| moyenne des candidats classés | Dissertation | 6,00 | 6,02 | 5,66 |
| | Épreuve technique | 5,58 | 6,19 | 6,58 |
| | Écriture | 6,04 | 4,99 | 4,69 |
| moyenne des candidats admissibles | Leçon (/20) | 10,21 | 5,61 | 4,95 |
| | Éthique et responsable (/20) | 10 | 7,60 | 12,20 |
| | Direction | 6,76 | 7,61 | 6,71 |
| | Pratique | 8,86 | 8,77 | 8,06 |
| | Commentaire | 6,62 | 7,23 | 7,67 |

Moyennes des épreuves de l'agrégation externe de musique (sessions 2012 à 2014)

Le sujet de dissertation portait sur une question du programme limitatif elle-même liée à un thème incontournable des histoires de la musique les plus conventionnelles : l'évolution de l'ensemble orchestral et de ses usages de la fin de la Renaissance à l'époque contemporaine. Or, par manque d'esprit critique et d'engagement intellectuel mais aussi, ce qui est plus étonnant, de connaissances musicologiques élémentaires, trop de candidats ont rendu des copies indignes du niveau d'étudiants titulaires d'un Master ou d'une qualification équivalente. Le résultat fut encore plus désolant pour l'épreuve d'écriture : alors que le style « Schubert » était proposé pour la deuxième fois et que le sujet n'impliquait pas une harmonie sophistiquée, trop peu de candidats surent respecter les appuis harmoniques basiques du texte et surent *écrire* véritablement pour le piano à quatre mains. Quant à l'épreuve technique, sa structure était identique à celle des années passées (deux fragments mélodiques dont un polyphonique, deux fragments rythmiques, deux fragments harmoniques) sans pour autant paraître beaucoup plus familière à la majorité des candidats.

Les épreuves orales confirmèrent l'impression du jury forgée à l'issue de l'admissibilité. Les leçons furent particulièrement décevantes, de même que les épreuves trop rapidement qualifiées de "techniques" (direction de chœur, pratique instrumentale et vocale). En plus de carences musicales et musicologiques préoccupantes, ces épreuves ont ponctuellement révélé une ignorance des dispositions du concours (vocation et format de chaque épreuve, niveau de réflexion requis...) pour le moins étonnante. Seule l'épreuve de commentaire a échappé cette année à cette dégradation des résultats, sans qu'il soit encore possible de savoir si cette embellie correspond à une amélioration significative de la maîtrise de cet exercice. En revanche, l'interrogation sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État... » a donné lieu à des prestations souvent de bonne tenue, ce que reflète la moyenne de 12,20/20.

Ce contraste entre les résultats engrangés pour cette partie d'épreuve et les autres pourrait recéler une des explications des difficultés majeures rencontrées par les candidats lors de la session 2014. Il semble en effet que certains d'entre eux ont misé sur leur expérience récente de l'enseignement secondaire (qu'ils soient enseignants en poste ou non) pour réussir ce concours sans prendre en compte les spécificités de chaque épreuve, sans réfléchir aux attendus scientifiques des questions du programme limitatif, sans actualiser périodiquement leurs connaissances musicologiques. En somme, trop de candidats prétendent passer l'agrégation externe de musique en sous-estimant son niveau d'exigence. Relevée dès le rapport publié l'an dernier, cette attitude a atteint en 2014 un degré de généralisation proprement alarmant.

Ce dilettantisme est dommageable à plusieurs titres : non seulement il conduit inévitablement à l'échec les candidats qui l'adoptent pour règle de conduite, mais il fragilise aussi le principe même du concours. Ainsi qu'il a déjà fallu l'écrire en 2013, l'agrégation externe de musique a pour vocation de recruter de jeunes professeurs potentiellement appelés à des activités professionnelles (d'enseignement ou d'encadrement) nécessitant un haut degré de compétence musicale et musicologique ; l'agrégation permet également de faire valoir un niveau d'excellence et une polyvalence appréciables de la part de futurs doctorants. Dans le prolongement de la précédente session, le jury n'a infléchi ni ses attentes ni ses critères d'évaluation afin de préserver le sens à accorder à la réussite de ce concours, quitte à ne pas profiter du nombre total de postes disponibles.

Il conviendrait aussi, pour les futurs candidats, de ne pas se cantonner aux aspects les plus superficiels des prestations écrites ou orales que l'on attend d'eux. Certes, une dissertation doit se conformer à un cadre formel préétabli et à quelques figures obligées de l'argumentation, de même qu'une leçon doit suivre un plan discursif parvenant à l'établissement d'une démonstration à partir d'un ensemble de documents également pris en considération. Mais le respect de ces normes plus ou

moins implicites ne doit jamais faire oublier que chaque étape du concours est sous-tendue par des enjeux musicologiques et musicaux à même d'*animer* – dans le sens littéral du terme – les candidats. Accessible à l'issue des deux premiers cycles universitaires, le concours de l'agrégation incite à la synthèse des savoirs acquis antérieurement, stimule l'esprit critique aiguisé lors de la rédaction de mémoires de recherche, offre l'occasion aux candidats de faire valoir leur maîtrise d'une pratique scientifique – la musicologie – et d'un art – la musique – selon des vues et des talents qui n'appartiennent qu'à eux. Somme toute, la réussite des épreuves de l'agrégation tient bien davantage à l'investissement sincère et enthousiaste des candidats qu'à l'application artificielle de recettes, surtout si elles ne sont pas vraiment comprises.

En insistant au cours de ce préambule sur le déficit de préparation et sur l'illusion consistant à croire qu'une expérience pédagogique permet à elle seule d'affronter les épreuves du concours, le jury ne souhaite dissuader aucun candidat de passer l'agrégation et n'ignore pas la raréfaction des formations adéquates. Du reste, cet état de fait ne doit pas être accueilli avec fatalisme par les étudiants tentés par l'agrégation : c'est en manifestant clairement leur intention de se préparer à chacune des épreuves du concours qu'ils engageront les universités à maintenir ou à ouvrir des formations, et à leur offrir ainsi la perspective de devenir des professeurs agrégés. Si la progression du nombre de postulants est un motif de satisfaction à dégager de cette session, elle doit maintenant être confortée par une amélioration et une diversification de la préparation au concours, ce dont les étudiants, les enseignants et les enseignants-chercheurs ne pourront que profiter.

Xavier Bisaro
Professeur des universités
Président du Jury

Note à l'attention des futurs candidats

L'interrogation sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État... » est supprimée à compter de la session 2015. Les nouvelles conditions de déroulement des épreuves d'admission sont précisées dans l'arrêté du 25 juillet 2014 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation (JORF n° 0185 du 12 août 2014 ; cf. annexe de ce rapport).

NB : des précisions seront susceptibles d'être apportées par le Directoire du concours et publiées sur le site national de l'éducation musicale dans l'éducation nationale à l'adresse suivante : <http://eduscol.education.fr/musique/index.htm> (suivre « infos » ► « Examens et concours » ► « l'agrégation de musique » ► « session 2015 »)

Admissibilité

Agrégation de musique
Concours externe - Session 2014

Épreuves d'admissibilité

Épreuve de dissertation

Texte réglementaire

1° Dissertation : cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à solliciter ses connaissances sur la musique en rapport avec l'histoire des arts, des idées et des sociétés (durée : six heures ; coefficient 1).

Un programme de trois questions est publié au Bulletin officiel de l'Éducation nationale. L'une des questions porte sur une notion ou une composante du langage musical étudiée à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents.

Les deux autres sont centrées chacune sur une période historique, un courant esthétique, une forme, un genre ou un auteur.

Arrêté du 28 décembre 2009, modifié par arrêté du 6 janvier 2011.

Programme limitatif pour la session 2014

L'enseignement de la musique à la Renaissance

Du XV^e siècle au début du XVII^e siècle, les bouleversements intellectuels ou institutionnels d'inspiration humaniste – et notamment ceux liés à la Réforme –, la transformation des supports et des modes de transmission des savoirs ainsi que l'émergence des praticiens amateurs affectèrent l'enseignement de la musique. En tenant compte de la pluralité des domaines de la pédagogie musicale sur la période concernée, on se demandera notamment dans quelle mesure furent combinés l'héritage médiéval et les nouvelles aspirations en la matière. L'étude portera tant sur les sources théoriques et musicales destinées à l'enseignement, que sur les traces laissées dans le répertoire polyphonique par les procédés d'apprentissage de la musique.

Musique et danse en France à la fin de l'époque moderne

Il s'agit d'interroger les liens entre musique et danse au fil des renouvellements de celle-ci en France, de la fin du XVII^e siècle à la veille de la Révolution. L'étude concernera tant la Cour que les villes et le monde rural, et abordera aussi bien les danses récréatives que la danse de scène, le bal que le ballet, et leurs interactions. Elle n'omettra pas d'examiner les contextes et les lieux des pratiques musicales dédiées à la danse, de même que les acteurs impliqués. Enfin, elle tiendra compte des processus de diffusion des répertoires à danser (enseignement, publications...) ainsi que de la production théorique afférente.

L'ensemble orchestral des *intermedi* florentins à *Atmosphères* de Ligeti (nouveau sujet)

L'utilisation de l'orchestre symphonique par certains compositeurs du XX^e siècle consacre l'éclatement d'un modèle qui, stabilisé à l'époque de Haydn, résultait lui-même d'un processus d'autonomisation, d'homogénéisation et de standardisation de l'écriture instrumentale d'ensemble remontant à la fin de la Renaissance. L'étude sera menée sur une période partant des formations constituées à l'occasion des *intermedi* donnés à la cour de Florence au XVI^e siècle, et s'achevant avec les œuvres pour orchestre de Ligeti. Elle tiendra compte notamment des différents contextes de recours aux ensembles orchestraux, des pratiques culturelles auxquelles ils étaient liés, de la diversité de leurs nomenclatures et de leurs effectifs, ainsi que de l'incidence de l'écriture orchestrale sur l'évolution générale du langage musical.

(publication sur <http://www.education.gouv.fr> le 26 février 2013)

Sujet proposé

Dans la *Revue indépendante*, le musicographe Pierre Scudo écrivait en 1846 :

L'orchestre de Monteverdi et de ses successeurs, qui osait à peine s'écarter de la voix et qui l'accompagnait humblement par des accords plaqués, s'émancipa peu à peu et se détacha du corps mélodique, comme se détachèrent sous le ciseau grec les bras et les jambes des statues égyptiennes ; puis, se vivifiant dans les moindres parties, il grandit, se développa, et devint, à la fin du dix-huitième siècle, l'orchestre de Mozart. Cependant, malgré le génie de l'auteur de *Don Juan*, malgré l'audace de Rossini, de Weber, de Meyerbeer, et les espérances des novateurs, les exigences impérieuses de la voix humaine ne permettront jamais à l'orchestre du drame lyrique de sortir des limites de son rôle secondaire d'accompagnateur. C'est dans une autre forme de l'art que l'orchestre pourra déployer les ressources infinies de son langage¹.

Vous vous demanderez quelles conceptions de l'orchestre étayent cette citation, et dans quelle mesure celle-ci éclaire l'évolution des usages de l'ensemble orchestral de la fin du XVI^e siècle aux années 1960.

1. Pierre SCUDO, « De l'influence du mouvement romantique sur l'art musical et du rôle qu'a voulu jouer M. H. Berlioz », *La Revue indépendante*, VI/2 (1846), p. 83 [orthographe modernisée].

Rapport

Bien comprendre les enjeux de l'épreuve de dissertation constitue le socle d'une bonne préparation à l'épreuve du concours de l'agrégation. Il ne suffit pas d'emmagasiner une grande quantité de données relatives à la question au programme du concours et de se contenter de les déverser sur une douzaine de pages pour donner au correcteur un aperçu de ses qualités personnelles. La dissertation n'est pas un exercice de mémoire restituée mais une démonstration d'intelligence dans l'acception étymologique de ce terme : lier des données entre elles pour laisser surgir du sens.

Ce qui prend à l'usage le nom de problématique n'est rien d'autre qu'une opération de mise en réseau de données, de sorte qu'elles gagnent en signification et en pertinence. Par conséquent, les dissertations qui ne sont que des listes d'exemples ne vont pas plus loin dans la réflexion que des catalogues. Leur cohérence ne tient qu'au support papier, rien de plus ne relie leur contenu. Cette année encore, les copies frappées par ce défaut ont été nombreuses. Elles semblaient d'ailleurs indifférentes au sujet posé, se contentant d'un contenu passe-partout, respectant certes la question au programme mais sans tenir compte des orientations posées par le sujet proposé. Et comme rien n'est plus pénalisant qu'un correcteur se demandant si le candidat s'est donné la peine de lire le sujet, il faut rappeler ici que le « poids » du travail rendu n'est pas le garant d'une bonne note.

C'est plutôt l'importance donnée par le candidat au traitement d'une problématique pertinente qui assure l'appréciation positive d'une copie. Savoir problématiser requiert autant de compétence musicologique que de savoir-faire rhétorique. Il n'est en effet possible de produire du sens à partir d'une citation qu'en se fondant sur une base experte en histoire de la musique. La maîtrise approfondie des données (leur identité, leur nature, leur contexte, etc.) soutient efficacement l'intuition du candidat à tisser les liens nécessaires au sein de la problématique. De ce point de vue, les copies souffrent trop d'une culture parcellaire, incomplète et mal assimilée. Le correcteur s'aperçoit très vite lorsqu'un candidat se contente de la dizaine d'exemples délivrés dans un cours de préparation, ne connaît que quelques mesures d'un morceau de symphonie sans s'être donné la peine d'explorer l'intégralité du mouvement, le reste de la symphonie voire d'autres pièces apparentées. Il n'est pas

envisageable de préparer une question d'histoire de la musique sans enquêter au-delà des exemples délivrés au cours de la formation. Cette négligence a eu cette année un effet contre-productif dévastateur, beaucoup de copies partageant le même vivier – maigre au demeurant – d'exemples musicaux. De la sorte, ces copies se sont fondues en un ensemble indifférencié. Ajoutons l'absence de tout traitement de problématique et l'on comprendra l'origine du contingent très important de notes inférieures à 5/20. En se restreignant à une liste d'exemples types et largement partagés, le candidat manque totalement l'occasion de se distinguer et de renforcer singulièrement sa démonstration. Il convient ainsi de prendre conscience qu'il n'y a aucune prise de risque à détenir une culture musicale développée par ses propres soins...

Il est notoire qu'une problématique est une tension entre plusieurs idées qui se heurtent par opposition, paradoxe ou contradiction. Le premier défi du candidat est faire émerger ces idées et d'en mesurer le potentiel problématique. Or, plusieurs candidats donnent le sentiment de ne pas prendre le temps nécessaire pour repérer dans le sujet donné les ressorts de la problématique. En ignorant celle-ci, le candidat semble timoré, comme s'il cherchait à fuir le feu de l'épreuve en profitant d'une confusion rédhibitoire : la question d'histoire de la musique au programme du concours n'est pas une problématique en soi. Elle définit un périmètre, un champ de réflexion, un ensemble d'objets d'étude. Les textes officiels complètent ce cadre par quelques phrases qui sont des éléments de précision disciplinaire, rarement plus. La problématique doit donc être construite *ad hoc* à partir du sujet de dissertation. Être en mesure de la formuler exige un temps non négligeable passé à décortiquer le sujet, à dégager le plan logique qui le sous-tend, à relever ses mots-clés et ses concepts, à évaluer ses stratégies rhétoriques, à dresser son cadre contextuel ; bref, à déployer une analyse critique du sujet proposé. L'exercice n'est pas vain car sa réussite témoigne d'un savoir-faire, celui consistant à prendre possession d'une pensée autre pour la transmettre à autrui : c'est une démarche intellectuelle et pédagogique par essence.

Les sujets proposés à la dissertation ont généralement tendance à comprendre une citation. Celle-ci est forcément partielle et partielle. Elle tranche dans le champ d'étude général, touche une zone historique ou idéologique particulière. La citation relève du singulier et du particulier. La copie doit bien sûr être en mesure d'explicitier l'attache contextuelle de la citation. Regrettablement, en dépit d'une référence bibliographique clairement datée et renvoyant explicitement à Berlioz, certaines copies n'ont même pas évoqué le traité d'instrumentation du célèbre musicien. Il est donc impératif de mettre en relation le cas particulier de la citation avec le panorama de la question transversale au programme du concours. Les textes liminaires qui encadrent la citation dans les sujets proposés incitent toujours le candidat à procéder de la sorte. Mais, ils deviennent fréquemment un prétexte pour esquiver la citation et se réfugier dans une logorrhée indifférenciée du catalogue d'exemples plus ou moins bien maîtrisés. Ignorant la citation, la dissertation devient passe-partout, alors que ce défaut pèse lourdement dans l'évaluation de la copie. Les candidats doivent absolument prendre la mesure de ce rapport de tension qui existe entre le cas singulier de la citation et la généralité de la question au programme. La problématique prend son essor dans le va-et-vient entre l'un et l'autre, en ne perdant pas de vue que l'un n'est pas la synecdoque de l'autre, encore moins son substitut. La citation est une limitation et se trouve, de fait, discutable.

Toutefois, le jury attend des candidats plus de finesse que la simple solution revenant à traiter la citation de manière manichéenne. Pour le sujet de la session 2014, un plan de type « 1^{ère} partie : en quoi Scudo a raison / 2^{ème} partie : en quoi Scudo a tort » était si arbitraire qu'il ne pouvait que dévoyer les exemples sollicités à l'occasion. Les candidats ayant sombré dans ce travers ont par exemple affirmé des contre-vérités sur « l'orchestre » de Monteverdi, tout cela pour satisfaire à la remarque de Scudo. Des effectifs instrumentaux ont été péremptoirement énoncés, alors qu'un simple coup d'œil

jeté sur l'édition originale de l'*Orfeo*, aisément disponible sur internet, révélait à la fois le riche instrumentarium souhaité par le musicien et la rareté des indications instrumentales pour la portée de continuo et la quasi totalité des passages polyphoniques. Bref, en prenant au pied de la lettre les termes de la citation, le candidat montrait à la fois son absence de distance critique et son impérite.

Depuis près de vingt ans, l'approche musicologique de l'instrumentation et de l'orchestration a considérablement évolué. Elle a longtemps été soumise à une vision progressiste, typique du XIX^e siècle et dont Scudo perpétue les principes, les défauts et les contradictions. L'idée de penser, que ce soit du point de vue idéologique, sociologique ou tout simplement artistique, que les choses s'améliorent et se bonifient au fil des ans, est indéfendable. Un compositeur du GRM n'est point supérieur à Mozart parce qu'il utilise l'ordinateur qui serait prétendument plus perfectionné que la plume d'oie. Il est aisément concevable de tomber dans le piège progressiste quand on voit les recherches organologiques augmenter le potentiel des instruments, en ambition, en aisance de jeu, en solidité... Mais une « offre élargie » n'est pas un signe de supériorité. Que Scudo endosse ce travers en l'assortissant d'une suite de jugements de valeur est caractéristique de son époque. Le XIX^e siècle travestit déjà l'idée de progrès définie au XVIII^e siècle, car il s'enivre de ses propres progrès. Cet orgueil est cependant ébranlé par une fêlure intérieure : la conscience d'un prix à payer, celui du mouvement révolutionnaire induit. Il déracine tant la génération romantique que celle-ci tente de reconstruire par la force une filiation qu'elle nomme héritage et qui lui donne le sentiment de ne pas perdre son identité. Encouragé par le développement épistémologique de la science historique, l'homme du XIX^e siècle suit la trace de Chateaubriand, désespéré de retrouver un sens postrévolutionnaire en niant la rupture par une filiation forte, fût-elle artificielle.

Ce travers de l'esprit a d'autres effets néfastes comme le principe de préfiguration, difficilement acceptable. À force de dire que Mozart préfigure Beethoven, on oublie que l'on ne satisfait ici qu'à une coquetterie du cours de la destinée humaine, en oubliant tout simplement que Mozart lui-même ne pouvait guère imaginer que lui « succéderait » Beethoven. Les copies ayant en trop grand nombre cédé à la tentation du catalogue chronologique, les membres du jury ont dû déplorer des erreurs et des travestissements, causées par des affirmations péremptoires qui se chargeaient de répondre au double principe si douteux de progressisme et de préfiguration.

La question transversale du concours est propice à ce genre d'erreurs. Son amplitude chronologique est telle que le propos diachronique semble devoir l'emporter sur le synchronique. Il ne suffit pas de rappeler que ces deux dimensions doivent œuvrer en concordance et que la perspective de l'évolution ne peut être détachée de celle du temps donné. Il faut encore mettre en garde contre le travers du relativisme. L'excès de mise en rapport diachronique a tendance à tout niveler, à tout placer en consécution contraignante. N'existent plus alors que tradition qui perdure, révolution qui rompt et chaînage qui font de Richard Strauss l'esclave de Liszt, lui-même le séide de Beethoven et ainsi de suite jusqu'à un improbable Adam musicien. L'arbitraire règne ainsi en maître et la réalité historique est travestie pour apparaître bien lissée. L'idée de positiver la courbe croissante de l'effectif de l'orchestre en constitue un exemple patent. La musicologie récente s'est évertuée à contredire l'idée qu'au Moyen-Âge on jouait en petit comité et que le plaisir à jouer en nombre serait allé croissant jusqu'à un certain Schoenberg qui aurait eu l'*hybris* d'écrire ses *Gurre-Lieder* pour 150 musiciens. Il est avéré désormais que, lorsque les occasions s'y prêtaient, le nombre de musiciens variait aisément à toute époque. Il suffit de suivre Mozart dans ses tournées européennes, relatant dans ses lettres combien l'effectif plantureux de l'orchestre de Mannheim contrastait avec les maigreurs avares de celui de Salzbourg. Pour autant, l'expérience maximaliste de Mannheim n'incita pas Mozart à rejeter les effectifs plus modestes pour ses futures compositions. À ce titre, les commentaires explicatifs officiels de la question au programme du concours invitaient les candidats à ne point négliger la

dimension sociologique du champ à étudier. À cette condition, il était aisé de se rendre compte qu'en tout temps, l'inégalité des ressources humaines et instrumentales a été effective, et que les usages de l'orchestre ont évolué entre idéal et contraintes. Si *Lohengrin* put être créé en 1850, Wagner le dû à son ami Liszt, directeur musical de la ville de Weimar à cette époque. Mais dans la fosse d'orchestre, on ne comptait qu'une trentaine de musiciens alors que l'œuvre en réclame le double pour une exécution digne de ce nom. Voici un cas parmi tant d'autres qui n'est pas compatible avec la perspective progressiste

Une préparation trop succincte à une question transversale conduit le candidat à postuler plus d'aprioris que de données exactes, plus de raccourcis que de vérités, plus de synthèses tronquées que de pertinences nuancées. Si les éléments bibliographiques, ou du moins ceux qui sont accessibles au candidat, sont d'un secours indéniable, une masse conséquente d'exemples musicaux, bien analysés de sorte que le lecteur saisisse immédiatement que le candidat les maîtrise effectivement, assure la précision de la pensée et l'absence de relativisme lissant.

L'épreuve de dissertation demeure un révélateur de culture musicale spécifique à la question, mais aussi de culture générale. La citation de Scudo était circonscrite au domaine de l'opéra. Beaucoup trop de copies ont esquivé ce genre musical, au point de semer le doute au sein du jury : ces candidats-là seraient-ils allés un soir assister à une représentation d'opéra ou du moins auraient-ils pris la peine d'en visionner à la télévision ou en DVD ? Scudo citait précisément *Don Juan/Don Giovanni* de Mozart. Une majorité écrasante de copies n'a même pas évoqué un passage de cette œuvre majeure. Comment alors ne pas déduire que cet opéra était inconnu des candidats, ce qui est proprement inadmissible ? Il est à espérer que ce manquement très grave à une culture musicale minimale ait trouvé sa cause dans la réticence des candidats à relier un élément de leur culture générale à la problématique spécifique, dans un exercice de rapprochement non anticipé par la préparation au concours. Mais ceci ne constitue pas une excuse puisqu'il s'agit précisément de l'un des attendus de l'épreuve. Au-delà de ce défaut de culture, c'était toute la question du rapport entre l'orchestre et la voix (timbres instrumentaux contre timbre vocal), entre l'orchestre et le drame (apport sémantique à l'argument et aux paroles), entre l'orchestre accompagnateur et le chant soliste (écriture musicale oblige) qui fut bien trop négligée. Les phrases liminaires à la citation de Scudo élargissaient certes le propos au-delà de l'opéra, mais ce n'était certainement pas pour le fuir. D'autant que rien ne laissait entendre que l'avis de Scudo, clairement dédié à la question de l'opéra, était toujours valide pour la symphonie... Trop de copies, sans doute inspirées par la même préparation, ont réduit la question de l'opéra à la fanfare d'ouverture de *l'Orfeo* de Monteverdi, au sommeil d'*Armide* de Lully et aux fantaisies sonores de *L'Enfant et les Sortilèges* de Ravel. C'est largement insuffisant et le reproche ne peut en être fait aux formateurs qui ne peuvent proposer qu'une incitation à aller plus loin. On comprendra que certaines copies, avec tant de déficiences, avaient l'air de sombrer dans le hors-sujet malgré une liste conséquente d'exemples tirés du répertoire symphonique.

Une autre méprise méthodologique frappe d'ordinaire les candidats : prendre la citation pour argent comptant, comme si son auteur ayant l'honneur d'être cité disait forcément le vrai. Il ne suffisait pas ensuite de se dédouaner en s'arcbutant contre un plan binaire sur le mode du « pour ou contre ». L'articulation antinomique est inefficace car elle travestit la réalité en vision subjective et manichéenne. Les pensées incluses dans une citation ne peuvent être évaluées à l'aune du vrai ou du faux sans plusieurs précautions. Il fallait être un spécialiste pointu pour savoir que Scudo était un contempteur de Berlioz. La citation en l'état ne permettait pas de déduire ce fait historique. Aucun attendu sur ce point précis ne fut fixé par le jury. Mais l'analyse rhétorique de la citation révélait d'autres informations tout aussi précieuses. Que la progression positiviste fut justement au cœur du propos de Scudo devait alerter le candidat : elle constituait très certainement le centre de la

problématique et ne pouvait ainsi prétendre à une consécration et une immédiate acceptation. Le procédé syllogistique de Scudo est un usage largement partagé au XIX^e siècle. Une bonne culture générale aurait permis de faire le lien avec la Préface de *Cromwell* publiée par Victor Hugo en 1827, dans laquelle, à l'instar de Scudo, le poète refait l'histoire du théâtre de l'Antiquité à son époque, achevant une galerie de portraits prestigieux par la présentation de son propre manifeste pour le nouveau drame romantique – qui reste à faire ! C'est un lieu commun des essais esthétiques, encore plus répandu au XIX^e siècle, au point que la stratégie est trop systématique pour être spontanée. Autre élément suspect chez Scudo : l'usage de métaphores hors du champ musical. Son lectorat n'est certainement pas composé de spécialistes et il tente de faire passer son message en concédant des imprécisions et des raccourcis. Et comment ne pas se montrer prudent devant cette pirouette convenue qui confie à l'avenir la tâche de tout résoudre ? Séparer le bon grain de l'ivraie dans la citation de Scudo était une opération indispensable sans verser dans le simplisme.

La pensée de Scudo nécessitait d'être reconstituée, voire re-pensée à l'aune de la question du concours tout en restant au cœur du propos, Scudo demeurant le personnage principal avec ses contradictions, ses intentions idéologiques et ses moments de vérité. C'était l'opinion de Scudo qui devait subir une réflexion critique, et non servir de marchepied à une dissertation généraliste. C'étaient donc la vision historique progressiste appliquée à l'instrumentation et à l'orchestration, le perspectivisme autocentré sur l'artiste, le recours à un métalangage musical, l'imprécision technique et une posture pour le moins polémique, puisque Scudo distribue des points et oublie – sciemment ? – des figures marquantes comme Gluck (dont Berlioz se voulait le champion...) qui constituaient les premiers ressorts d'une bonne problématique.

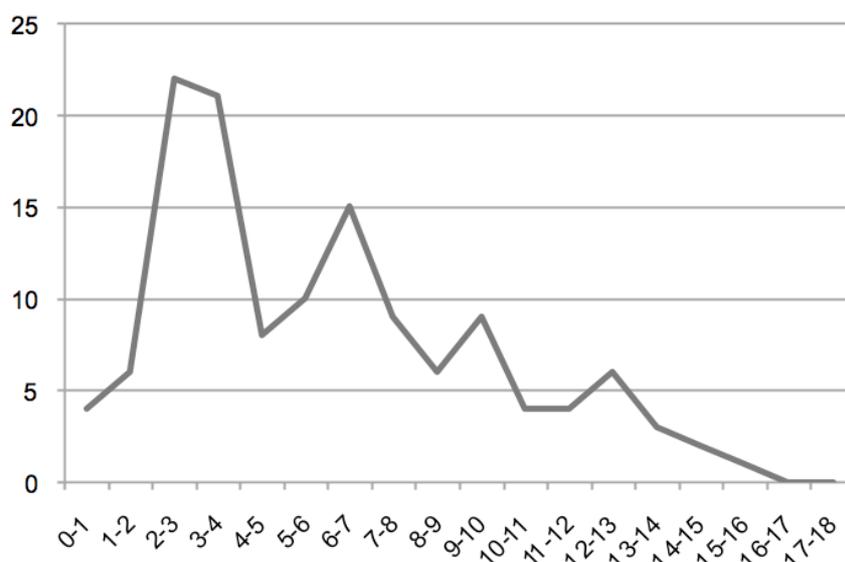
Mais pouvait-il en être autrement au milieu du XIX^e siècle, au moment où sont publiés les premiers traités d'instrumentation et d'orchestration ? Scudo ne s'exprime-t-il pas après tant d'années où la théorisation de l'instrumentation ne semblait guère une priorité, à l'opposé des traités d'écriture musicale (contrepoint, fugue, harmonie...) ou de technique musicale (les « arts de bien jouer ») ? Comment ne pas se tromper quand on jette un regard neuf sur une ère du passé mal documentée ? Comment ne pas avoir de fulgurantes intuitions, aussi pertinentes que difficilement argumentées ? En fait, la citation de Scudo témoignait d'un effet de bascule dans la manière de penser l'orchestre et l'instrumentation. Une prise de conscience réelle mais certainement en retard de quelques années par rapport à la réalité du terrain. L'avènement décrit maladroitement par Scudo a peut-être déjà eu lieu, certainement dans les symphonies de Beethoven (cf. le binôme formés par ses 5^e et 6^e symphonies), dans le *Freischütz* de Weber, ou dans l'imagination de Wagner dont les fruits relèvent encore d'un avenir inconnu de Scudo. Mais alors, pourquoi Scudo s'exprime-t-il ainsi en cet instant ? Quelle était son intention ? Était-il pleinement habilité à soutenir cet avis ? Telles étaient les autres interrogations qui permettaient à la dissertation de se singulariser de toutes celles énumérant des cas tentant maladroitement de former une « histoire ».

Pour finir, il est nécessaire de rappeler que, au fil des sessions, les rapports de jury préconisent invariablement une meilleure clarté dans la rédaction, une plus grande rigueur dans l'usage des termes et le rejet de formules prosaïques. Malheureusement, ces recommandations sont plus que jamais à renouveler.

Éléments statistiques

| 130 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|-------------------------------------|--------------|--------------|--------------|---------------------|
| Note la plus haute | 16,07 | 17,50 | 17,50 | 15 |
| Note la plus basse | 0,57 | 0,70 | 0,05 | 0,25 |
| Moyenne générale | 8,21 | 6,00 | 6,02 | 5,66 |
| Moyenne des admissibles | 10,37 | 8,38 | 8,33 | 8,11 |

Répartition des notes



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2014
Épreuves d'admissibilité

Épreuve technique

Texte réglementaire

2° Épreuve technique : notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés.

Pour chaque extrait, le sujet précise les éléments à noter, qu'ils soient de nature mélodique, rythmique, harmonique ou qu'ils relèvent d'autres paramètres remarquables.

Le diapason mécanique est autorisé.

L'épreuve prend fin à l'expiration d'un délai de dix minutes suivant la dernière audition du dernier fragment.

La durée totale de l'épreuve ne peut excéder une heure quarante-cinq minutes (coefficient 1).

Arrêté du 28 décembre 2009, modifié par arrêté du 6 janvier 2011.

Première partie

Notation de fragments mélodiques

Premier fragment

Il comprend quatre séquences dont les auditions s'organisent ainsi :

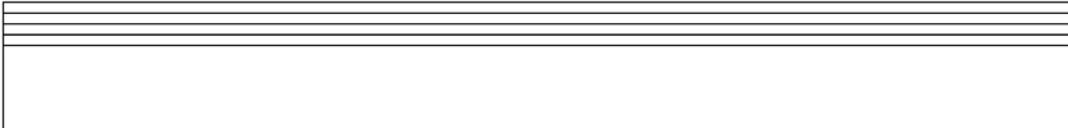
- écoute intégrale ;
- séquence 1 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 1 et 2 ;
- séquence 2 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 2 et 3 ;
- séquence 3 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 3 et 4 ;
- séquence 4 (deux fois) ;
- écoute intégrale.

Vous noterez les deux voix (à l'exception du texte).

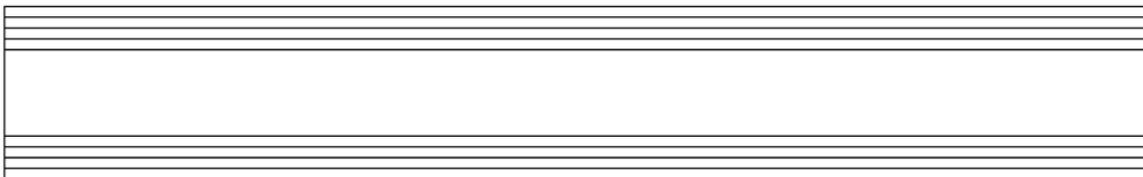
Roland DE LASSUS, *Discedite a me* (extrait des *Novae aliquot et ante hac non ita usitatae cantiones suavissimae*, 1577).

Extrait du support fourni aux candidats.

voix I



voix II



Deuxième fragment

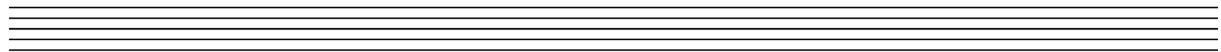
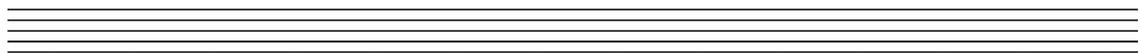
Il est constitué de 3 séquences qui seront diffusées selon le découpage suivant :

- écoute intégrale ;
- séquence 1 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 1 et 2 ;
- séquence 2 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 2 et 3 ;
- séquence 3 (deux fois) ;
- écoute intégrale.

Vous noterez successivement la partie des violons 1, celle du cor puis celle du violoncelle solo.

Dimitri CHOSTAKOVITCH, *Concerto pour violoncelle n°1 op. 107*, deuxième mouvement [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.



Deuxième partie

Notation de fragments rythmiques

Premier fragment

Il sera diffusé intégralement à quatre reprises. Vous noterez le rythme de la partie de hautbois.

Béla BARTÓK, *Concerto pour orchestre*, début du quatrième mouvement.

Extrait du support fourni aux candidats.

hautbois

Deuxième fragment

Il est constitué de 3 séquences qui seront diffusées selon le découpage suivant :

- écoute intégrale ;
- séquence 1 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 1 et 2 ;
- séquence 2 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 2 et 3 ;
- séquence 3 (deux fois) ;
- écoute intégrale.

Vous noterez le rythme de la partie principale (main droite) et de l'accompagnement (main gauche).

Mauricio KAGEL, *Rrrrrr...*, quatrième mouvement « Ragtime Waltz » pour accordéon [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

main droite

main gauche

The image shows two sets of blank musical staves. The first set consists of two horizontal lines representing staves, with a vertical line on the left side. The top staff is labeled 'main droite' and the bottom staff is labeled 'main gauche'. The second set also consists of two horizontal lines representing staves, with a vertical line on the left side, but it is not labeled.

Troisième partie

Notation de fragments harmoniques

Premier fragment

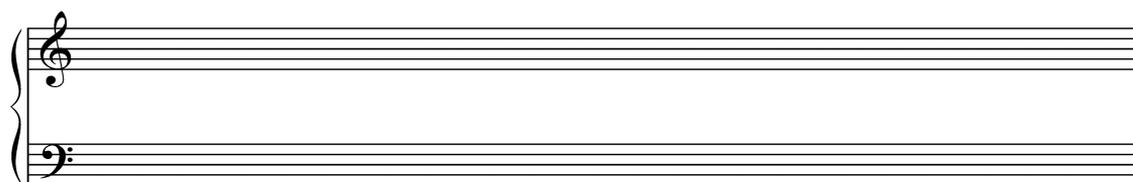
Il comprend quatre séquences dont les auditions s'organisent ainsi :

- écoute intégrale ;
- séquence 1 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 1 et 2 ;
- séquence 2 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 2 et 3 ;
- séquence 3 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 3 et 4 ;
- séquence 4 (deux fois) ;
- écoute intégrale.

Vous noterez entièrement la partie de piano.

Piotr Ilitch TCHAIKOVSKY, *Les Saisons*, « Octobre : Chant d'automne », op. 37a n° 10 [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.



Deuxième fragment

Il est constitué de 3 séquences qui seront diffusées selon le découpage suivant :

- écoute intégrale ;
- séquence 1 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 1 et 2 ;
- séquence 2 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 2 et 3 ;
- séquence 3 (deux fois) ;
- écoute intégrale.

Vous relèverez la basse et vous établirez son chiffrage harmonique (chiffrages de fonctions, chiffrages d'accords).

Camille SAINT-SAËNS, *Sonate pour clarinette et piano op. 167*, premier mouvement [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

Clarinettes en Si b



Piano
(basse et
chiffrages)



Rapport

L'épreuve technique est réellement « technique » dans le sens où elle requiert un « *savoir-faire, une habileté de quelqu'un dans la pratique d'une activité* » (selon la définition du Larousse). D'aucuns pourraient penser que certains ont naturellement plus de facilités que d'autres car ils possèderaient tout simplement une « meilleure oreille ». Pourtant, quoi qu'il en soit de ces supposées prédispositions, une préparation à cette épreuve reste indispensable, ne serait-ce que pour acquérir de bons réflexes méthodologiques et d'organisation. C'est en ce sens que le mot « technique » a aussi pour définition « *Manière de faire pour obtenir un résultat* ». Sans doute possible, cette « manière de faire » place tous les candidats sur un pied d'égalité car seul un travail régulier et assidu permet de réussir au mieux les différents exercices proposés lors de l'épreuve. L'une des difficultés majeures réside dans la rapidité avec laquelle il faut relever les extraits proposés. À cet égard, un travail persévérant afin d'acquérir une meilleure mémoire musicale pourra aider le candidat qui ne dispose pas d'une oreille suffisante pour noter à la volée les parties à relever.

Les sujets proposés en 2014 balayaient, comme lors des précédentes sessions, une large palette historique allant de Roland de Lassus à Mauricio Kagel. Si les notes semblent cette année en légère hausse, ceci ne relève malheureusement pas d'un niveau en progression chez les candidats tant cette évolution reste d'une ampleur limitée.

Roland de Lassus, *Discedite a me*

Le relevé de deux parties vocales de ce *bicinium* a posé problème à la majorité des candidats, rendant l'exercice assez peu réussi dans l'ensemble alors qu'il ne présentait pas de difficultés majeures. La perception des hauteurs a parfois été plus que fantaisiste ; or, une notation classique était possible, en clé de sol octavante pour la partie de ténor et en clé de fa pour la seconde voix, ou encore avec deux clés de sol octavantes. Si l'époque de l'extrait n'aurait pas dû faire douter les candidats quant à l'utilisation d'un mode, certains ont tenu à mettre des altérations à la clé, induisant forcément de multiples erreurs par la suite. Le chiffrage de mesure en ϕ a souvent été remplacé par une mesure à 4/4 occasionnant un handicap pour le relevé des syncopes et des valeurs rapides. Le relevé de la suite de hauteurs a parfois été mieux réussi, mais un décalage entre les deux voix a malheureusement rendu plus d'une fois l'ensemble incohérent. Si certaines copies se sont limitées à la prise de la première voix, les cadences et les changements de fragments n'ont que rarement été l'occasion de compléter la seconde voix qui, pourtant, pouvait pratiquement être devinée grâce à une analyse contrapunctique simple.

Dimitri Chostakovitch, *Concerto pour violoncelle n°1 op.107, deuxième mouvement*

Ce deuxième exercice a été bien réussi par la plupart des candidats, notamment grâce au deuxième fragment où il fallait noter la partie de cor, très simple, qui se répétait deux fois. Une notation en notes réelles ou écrite en *fa* pour le cor était possible à condition de préciser le choix fait. Ce sont les rythmes à l'intérieur de la mesure à 3/4 qui ont le plus souvent été décalés, induisant des problèmes de notation rythmique sur lesquels les candidats ont dû se concentrer, au détriment du relevé de certains intervalles pour le premier fragment. L'écoute de l'accompagnement permettait de caler correctement la partie de cor dans une mesure à 3/4 avant de passer à 4/4 pour le dernier fragment. À noter, dans ce dernier fragment, qu'il est arrivé que la partie d'alto soit confondue avec celle du violoncelle solo ce qui, au niveau de l'agrégation, est assez malvenu.

Béla Bartok, *Concerto pour orchestre*, début du quatrième mouvement

Très court, ce fragment a été diffusé quatre fois intégralement, et un candidat à la mémoire exercée pouvait se le chanter intérieurement autant de fois que nécessaire. Une des principales difficultés résidait dans le choix d'un chiffrage de mesure, mais l'indication du fait que le compositeur était Bartok impliquait que la détermination d'un seul et même chiffrage pour tout l'extrait n'était pas judicieux. La régularité des croches jouées par le hautbois aurait dû écarter l'hypothèse d'un passage d'une mesure binaire à une mesure ternaire, avec pour indication qu'une noire = une noire pointée, même si cette solution semblait intéressante à étudier au premier abord. La répétition d'un même motif trois fois de suite a été plutôt bien perçue par les candidats même si sa notation n'était pas toujours cohérente. Enfin, un comptage pur et simple des notes jouées par le hautbois pouvait aider à ne pas se tromper dans les derniers rythmes, composés uniquement de croches régulières, qu'il s'agissait de relier par 2 ou par 3 selon le phrasé, et dans le chiffrage de mesure choisi. Certains candidats ont, en plus des rythmes proposés, porté une attention particulière au phrasé, ce qui dans cet extrait était adroit puisqu'il constituait un repère assez simple et facilement mémorisable, notamment grâce aux notes piquées.

Mauricio Kagel, *Rrrrrrr...*, quatrième mouvement « Ragtime Waltz » pour accordéon

En raison d'un léger *rubato*, l'interprétation de cet extrait a parfois incité les candidats à une certaine souplesse dans la notation des rythmes, les syncopes devenant facilement des triolets. Le titre de « Ragtime » suggérait cependant l'utilisation d'une écriture syncopée. La main gauche a le plus souvent été notée en noires, sans se préoccuper d'une intention musicale plus élaborée. Quelques indications d'accents et de piqués ont remplacé l'utilisation des quart-de-soupirs et des demi-soupirs. Beaucoup de copies n'ont d'ailleurs noté la main gauche que dans les premières mesures, puis ont mis un signe de répétition pour les suivantes. Dans ce cas, il est regrettable que le nombre de mesures indiquées ne soit pas le bon, ce qui a de plus provoqué une déformation des rythmes de la main droite pour les faire entrer dans un cadre faussé. La rythmique régulière et simple de la main gauche permettait pourtant de caler les syncopes et les liaisons de la main droite à l'intérieur de la mesure à 3/4. Dans cet exercice encore plus que dans les autres, il était nécessaire de numéroter soigneusement le départ de chaque fragment autant pour suivre son relevé lors de la dernière écoute intégrale que pour optimiser la correction de sa copie par le jury.

Piotr Ilitch Tchaïkovski, *Les Saisons*, « Octobre : chant d'automne », op. 37a n° 10

L'exercice a été transformé par de nombreux candidats en une dictée à deux voix, avec relevé de la mélodie supérieure de la main droite et des basses de la main gauche. Il est vrai que la quantité d'informations à recueillir était importante, et que rares furent les candidats pouvant conduire un relevé sur toute la longueur en intégrant l'ensemble des subtilités de l'écriture de cette pièce. Quelques imprécisions rythmiques étaient pardonnables tant qu'elles n'occasionnaient pas de décalages incohérents dans la conduite harmonique. Le troisième fragment a fréquemment déstabilisé les candidats à cause de l'arrivée de la voix médiane, qui a pourtant été notée dans plusieurs copies. Une écoute intégrale devait permettre de ne pas la confondre avec les syncopes de la voix aiguë. Les altérations accidentelles ont été la plupart du temps laissées de côté dans le deuxième fragment. Si certaines copies ont chiffré les basses, rappelons que ce chiffrage peut être une aide pour le candidat mais qu'il ne répond pas à l'exercice demandé, et que cela ne le dispense donc en aucun cas de la notation des parties intermédiaires.

Camille Saint-Saëns, Sonate pour clarinette et piano op.167, premier mouvement

Si la tonalité de la partie de piano a parfois été sujette à quelques aberrations ou étourderies, l'ensemble des candidats a généralement bien écrit la basse avec trois bémols à la clé, en indiquant la tonalité de *mi b* majeur. Ce dernier exercice a été assez réussi, la basse étant simple à relever ; seuls quelques problèmes se posaient lorsque l'harmonie se chargeait de modulations ou d'emprunts. Les accords à l'état fondamental, les 6/4 et les 7^e de dominante ont été généralement bien perçus, mais les 7^e d'espèces et les 7^e diminuées ont souvent été chiffrées incorrectement. Le relevé des dernières mesures, faisant entendre une pédale de *mi b*, a fréquemment les changements d'harmonies.

Les emprunts et les modulations n'ont pas toujours été indiqués clairement au dessus de la portée, ce qui induit des chiffrages flous notamment dans les degrés parfois difficiles à saisir. Rappelons donc une nouvelle fois que le candidat gagnera à indiquer clairement tout ce qui permettra à ses correcteurs de mieux appréhender musicalement sa copie.

De manière générale, le jury signale aux futurs candidats que, même si une telle épreuve ne peut souffrir une préparation insuffisante voire inexistante, il ne faut pas oublier que l'oreille peut être travaillée lors de nombreuses occasions, et pas seulement assis derrière une table avec une feuille de papier à musique sous les yeux. Au concert, à l'écoute d'une musique diffusée, à la faveur d'une rengaine qui reste en tête, que d'occasions pour essayer rapidement de définir un rythme, des intervalles, une ligne mélodique, d'analyser une harmonie ! Ces quelques réflexes permettraient au moins de donner les quelques premiers points que le jury s'est parfois échiné à chercher dans certaines copies restées pratiquement blanches.

Ce conseil revient à rappeler qu'il est impossible de « bachoter » pour cette épreuve. Est-ce pour cela qu'elle semble généralement avoir été mise de côté lors de la préparation des candidats ? Si le temps manque toujours et qu'il n'est pas toujours simple de suivre régulièrement des cours de formation musicale, certains ont manifestement négligé l'épreuve, ne prenant pas la peine de chercher plus que les premières notes ou les premiers rythmes de chacun des extraits. Pourtant, à chaque fragment, un nouveau départ serait possible. Il y a donc là non plus une question d'oreille, mais seulement une question de volonté, celle « de s'accrocher », de tenir bon sur la distance sans se décourager, et de faire appel à toutes ses qualités musicales et d'analyse afin de rester le plus cohérent possible dans la notation des fragments.

Pour terminer, chaque mesure étant minutieusement corrigée par le jury, un candidat, même faible, qui aura clairement indiqué les changements de fragments, tracé des barres de mesures verticales et régulièrement espacées, influencera favorablement la correction de ses relevés musicaux. Puissent ces indications aider les futurs candidats à donner le meilleur d'eux-mêmes lors de cette épreuve.

Corrigé du 2^{ème} fragment harmonique

CLARINETTE en Sib

Allegretto

PIANO

Allegretto

p

5 p

I

6

6

6

6

VI

V

IV

V

LAB

cresc.

5

+4

cresc.

bas.

V

I

fa

mf

(b9)

7

5

7

6

V

I

V

I

MIb

fa

3

7

IV

Vs.f.

Vs.f.

(V/I) I

Mib

dim.

6

4

dim.

5

VI

II

V

I

+7

b6

V/I

5

5

dim.

b6

4

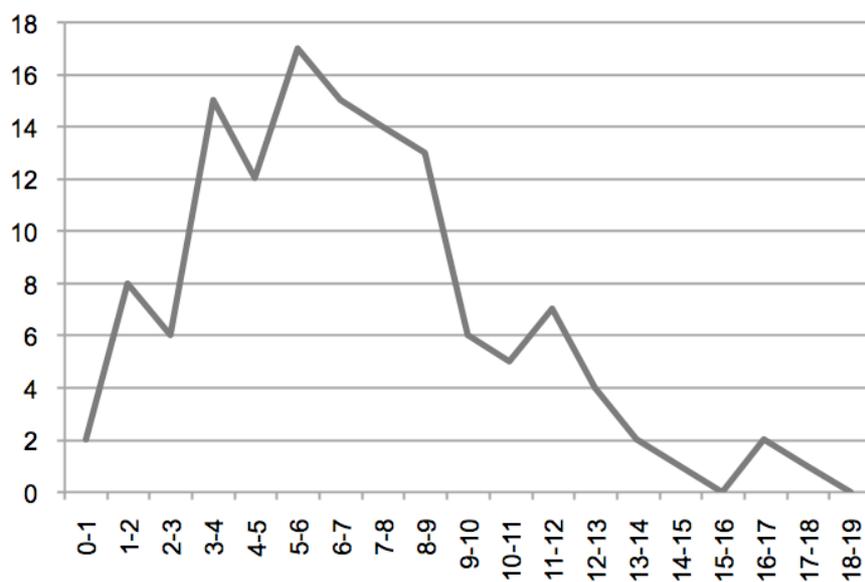
I

Éléments statistiques

Fragments mélodiques

| 130 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|-------------------------------------|--------------|--------------|--------------|---------------------|
| Note la plus haute | 20 | 17 | 18 | 17,25 |
| Note la plus basse | 1,10 | 0 | 0,30 | 0,5 |
| Moyenne générale | 7,83 | 5,22 | 5,29 | 6,64 |
| Moyenne des admissibles | 9,92 | 7,13 | 7,20 | 8,45 |

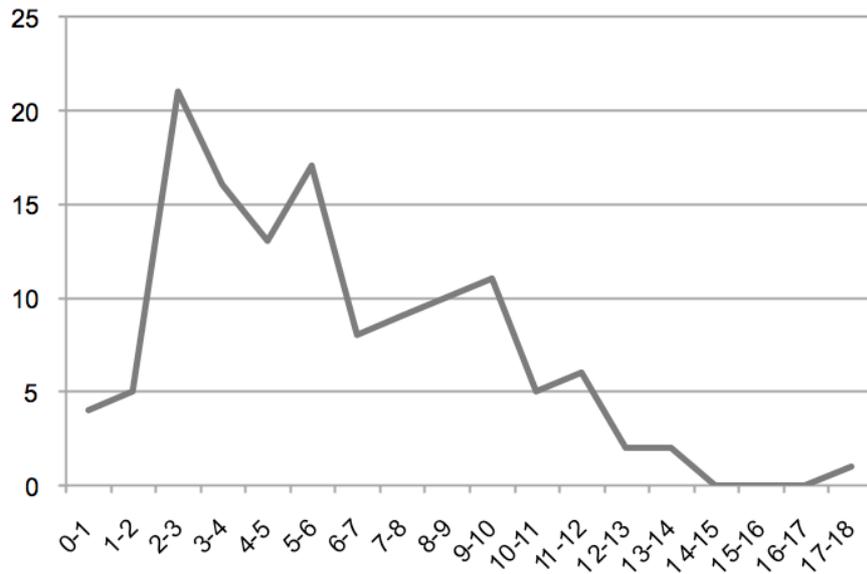
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



Fragments rythmiques

| 130 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|-------------------------------------|--------------|--------------|--------------|---------------------|
| Note la plus haute | 19,18 | 15,25 | 17,65 | 17,50 |
| Note la plus basse | 1,10 | 0,25 | 0,25 | 0,00 |
| Moyenne générale | 8,89 | 5,95 | 6,20 | 5,85 |
| Moyenne des admissibles | 10,43 | 7,51 | 7,28 | 7,64 |

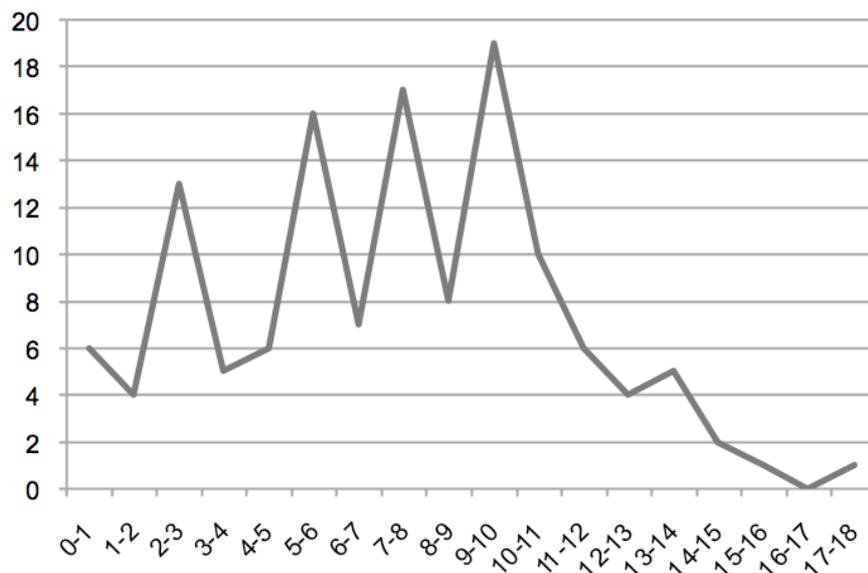
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



Fragments harmoniques

| 130 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|-------------------------------------|--------------|--------------|--------------|---------------------|
| Note la plus haute | 18,71 | 16,75 | 17,75 | 17,50 |
| Note la plus basse | 0,71 | 0,28 | 0,40 | 0,00 |
| Moyenne générale | 8,41 | 5,56 | 7,07 | 7,23 |
| Moyenne des admissibles | 11,07 | 7,62 | 9,63 | 9,36 |

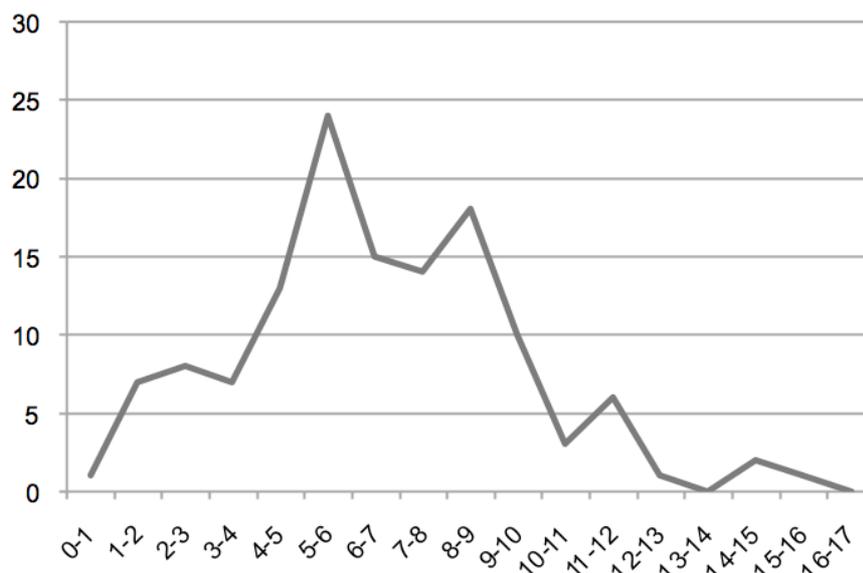
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



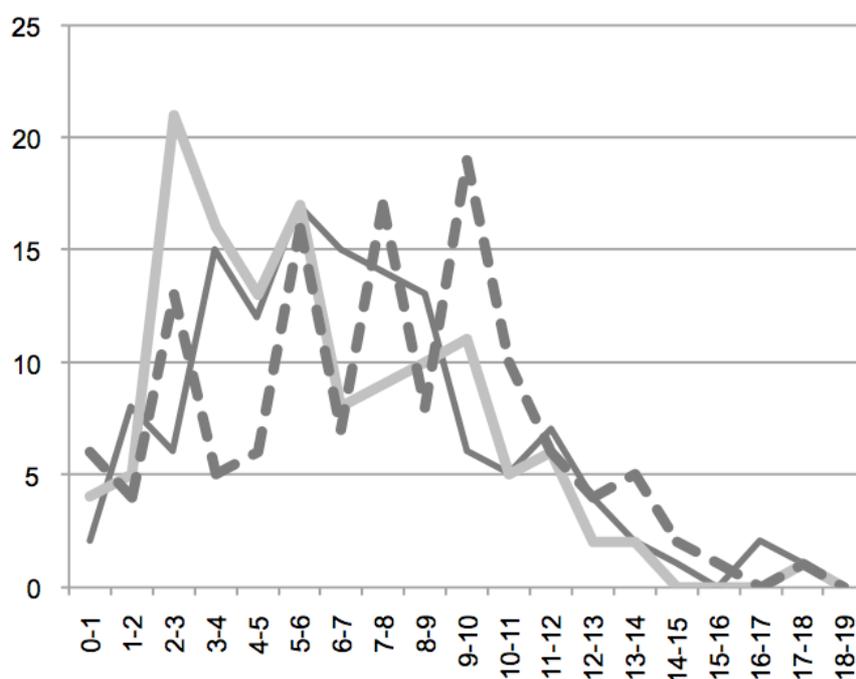
Ensemble de l'épreuve technique

| 130 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|-------------------------------------|--------------|--------------|--------------|---------------------|
| Note la plus haute | 17,85 | 15,42 | 16,83 | 15,50 |
| Note la plus basse | 2,06 | 0,58 | 0,77 | 0,20 |
| Moyenne générale | 7,93 | 5,58 | 6,19 | 6,58 |
| Moyenne des admissibles | 10,33 | 7,42 | 8,04 | 8,49 |

Répartition des notes obtenues pour la globalité de l'épreuve



Comparaison de la répartition des notes des trois parties (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2014
Épreuves d'admissibilité

Épreuve d'écriture

Texte réglementaire

3° Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures.

Un programme limitatif renouvelé périodiquement est publié au Bulletin officiel de l'éducation nationale. Il précise deux styles d'écriture définis en référence à des compositeurs, chacun lié à une ou plusieurs formations instrumentales ou vocales ou associant un ou plusieurs instruments à une ou plusieurs voix.

Le diapason mécanique est autorisé (durée : six heures ; coefficient 1).

Arrêté du 28 décembre 2009, modifié par arrêté du 6 janvier 2011.

Programme limitatif pour la session 2014

- Pièce pour piano à 4 mains dans le style de Franz Schubert.
- Pièce dans le style des cantates pour voix soliste, instrument de dessus et basse continue de Clérambault et de Montéclair (**nouveau sujet**).

(publication sur <http://www.education.gouv.fr> le 26 février 2013)

Sujet

Vous réaliserez le texte ci-dessous en vous inspirant de l'écriture des pièces pour piano à quatre mains de Schubert. Vous rendrez votre devoir sur la partition préparée jointe à ce sujet.

Allegro molto moderato

Primo

p *f* *p* *f* *p* >

6

I. < > *mp*

11

I. *cresc.* < *f*

16

I. *p subito* *cresc.* <

21

I. *ff* < *mf*

26

I. < *f* > *p*

Rapport

L'épreuve d'écriture de la session 2014 amenait les candidats dans l'univers musical de Schubert et proposait, cette année encore, d'élaborer une pièce pour piano à quatre mains. Le sujet suggérait d'explorer les archétypes d'une marche funèbre, telle qu'on en trouve plusieurs dans le répertoire pour piano de l'époque romantique.

Pour réussir cette épreuve, il s'agissait d'abord de ne pas oublier les grands attendus de l'épreuve d'écriture. En l'occurrence, le sujet invitait à utiliser les clefs de langage et de style propre à l'art de Schubert. Cette perspective déterminait un périmètre relativement strict, voire restreint quant au traitement du piano et des éléments musicaux proposés. Les candidats étaient largement contraints par des attendus d'écriture précis et cela impliquait la maîtrise de spécificités harmoniques, contrapunctiques, rythmiques ou instrumentales directement liées à l'héritage schubertien. Or, en 2014 comme en 2013, le jury constate que l'exercice n'a pas vraiment été maîtrisé par une importante majorité de candidats. Ainsi, au fil des copies, le jury a observé :

- 1) des carences d'ordre culturel face au sujet ;
- 2) des lacunes flagrantes quant au savoir-faire pianistique mis en œuvre. ;
- 3) des défaillances dans le traitement harmonique du sujet.

Concernant les carences culturelles

La méconnaissance du répertoire pour piano à quatre mains de Schubert a été frappante. Et au-delà, le jury note une méconnaissance du piano lui-même, dans son identité instrumentale propre. Du reste, bien des candidats ont, à l'évidence, confondu quatre mains avec quatre lignes monodiques. Ceux-là ne semblent pas s'autoriser à « remplir » l'espace musical par une écriture polyphonique en accords pleins. Il en résulte alors des réalisations plutôt pauvres aux fausses allures de « choral de Bach » à quatre voix, lesquelles ne tirent absolument pas profit de la plénitude des techniques pianistiques et déroutent l'expression stylistique à coup sûr.

Par ailleurs, ce texte en forme de « marche funèbre » appelait un caractère plutôt grave, concentré et solennel, lequel n'a pas toujours été saisi, loin s'en faut. Certains candidats se sont enfermés dans des contresens dommageables en se sentant, par exemple, incités à saturer les portées d'arpèges plus ou moins virtuoses, malhabiles ou empreints d'effets polyrythmiques extraordinairement compliqués. Au contraire, le jury a salué les rares candidats qui ont exprimé de ce point de vue un sens de l'équilibre, voire une retenue salutaire. Ceux-là ont manifestement perçu la relative sobriété stylistique suggérée par le sujet. Encore ne fallait-il pas faire de la sobriété l'alibi de l'indigence.

Il faut rappeler qu'entre un style « savant » et un style « popularisant », l'œuvre de Schubert reste caractérisée par sa grande limpidité musicale : on ne saurait la travestir par une emphase impressionniste, pas plus que par une dérive post-baroque (certaines copies ont proposé un traitement de main gauche de type basse continue avec chiffage, ce qui est évidemment une faute musicale préjudiciable). En outre, le matériau thématique en jeu était simple à comprendre. Il se résumait en quelques idées claires qu'il fallait mettre en valeur au regard d'une forme standard : AABA et coda.

Concernant les errements pianistiques

Une grande majorité de copies a présenté des défaillances dans la manipulation du clavier et, d'un candidat à l'autre, le traitement pianistique s'est révélé très inégal. L'écriture pour quatre mains recèle des pièges à éviter coûte que coûte. Afin de rester jouable et, pour tout dire, « crédible », il faut savoir articuler ce qui relève d'un premier plan et d'un plan secondaire dans la texture globale. Il faut aussi saisir l'exploitation des registres et la géographie du clavier à quatre mains. Autant de paramètres dont la maîtrise peut s'avérer délicate. En outre, le jury rappelle que tout ceci ne s'improvise pas et exige une préparation rigoureuse en amont de l'épreuve.

Il est une pratique dans l'écriture d'un quatre mains (et que l'on observe fréquemment chez Schubert) consistant à faire taire une partie pendant un certain nombre de mesures. Tout candidat pouvait avoir recours à cet usage sans toutefois en abuser. Certaines réalisations ont écrit des sections entières en évacuant l'une des mains : si l'on peut comprendre ce choix dans de longues pièces de Schubert, il devient vite un cache-misère pour des réalisations à petite échelle. Du reste, l'écriture à quatre mains engendre des doublures thématiques à l'octave, des alternances dialoguées, des divertissements mélodiques, voire des amplifications du thème par le jeu des registres. Il a été observé des maladresses dans de nombreuses copies avec ces doublures qui commençaient, puis s'arrêtaient, puis reprenaient à nouveau : ces flottements trahissaient un manque réel de contrôle de cet effet. Plusieurs candidats se sont appliqués à intégrer cette donnée instrumentale à leur travail et, même quand elle a donné lieu à quelques légères maladresses, elle a permis à leur copie de se mettre en valeur. Mais le plus souvent, de nombreuses réalisations se sont simplement heurtées à une méconnaissance du jeu pianistique : croisement ou écartèlement des doigts, basse harmonique placée au-dessus de l'accompagnement pour une même partie de piano, etc.

Il est à noter que bien des candidats ne s'autorisent pas à exploiter toute l'étendue du clavier et proposent des réalisations parfois écrasées, polarisées autour d'un registre médium peu contrasté. D'autres, en revanche, négocient mal la spatialisation des quatre mains au risque de faire basculer la musique dans l'irréaliste, pour ne pas dire dans l'irréalisable : notons par exemple les croisements de mains ou d'exécutants très malvenus, erreurs qui ne sont hélas pas rares. Tout aussi regrettable fut la mauvaise utilisation des changements de clef qui peuvent engendrer des confusions irrémédiables en cours de réalisation. Le jury signale en outre que l'utilisation des clefs est évidemment à interroger durant l'épreuve ; il est souhaitable, voire nécessaire d'en changer, mais encore faut-il rester vigilant sur les conséquences musicales et graphiques que tels ou tels choix engagent.

Concernant les défaillances du traitement harmonique

L'analyse préalable de la forme et des carrures – et donc de leurs conséquences pour les fonctions harmoniques, les modulations et le travail thématique – a été trop malmenée, mollement traitée voire oubliée tout simplement. Or, elle est absolument capitale. Par exemple, beaucoup de candidats n'ont pas bien traité la succession de plusieurs *do* que le sujet proposait dans les premières mesures. D'autres ont compris qu'il s'agissait d'un plan sonore secondaire qui imposait de faire entendre le thème dans les parties médium du piano.

Du point de vue strictement harmonique, la grande majorité des copies a certes su démarrer en *do* mineur, mais il n'en demeure pas moins que l'ensemble du parcours musical qui restait à engendrer a été très inégalement perçu. Et cette année encore, beaucoup trop de candidats sont passés à côté des rendez-vous incontournables du sujet, à savoir les modulations intermédiaires et les schémas cadentiels inévitables.

Il faut le redire : une meilleure analyse des carrures et de la forme globale aurait sans doute permis aux candidats de mieux négocier les modulations, les énoncés thématiques, les cadences, etc. Les carrures simples de quatre mesures ne réservaient pas de difficultés majeures. Hélas, à cause de ces défaillances, nombre d'élaborations thématiques ou contrapuntiques ont été maladroitement menées. Si le style n'exigeait pas l'élaboration d'un appareil contrapuntique abondant ou particulièrement sophistiqué, certaines évidences du sujet ne pouvaient être contournées : par exemple, l'arrivée en *mi b* majeur (mesure 7-8) ou encore les entrées successives (mesure 9-11). Le travail de répartition des prises de parole entre les parties n'a pas toujours été mauvais d'une copie à l'autre, mais encore fallait-il savoir porter ces bonnes intuitions au niveau d'une réalisation honorable.

Au vu des copies examinées lors de cette session 2014 dont le sujet était lié à une même style que pour le sujet de la session 2013, le jury rappelle qu'il serait certainement profitable aux futurs candidats à l'agrégation de penser et de préparer l'épreuve d'écriture en deux temps. Avant même d'aborder le travail stylistique fin exigé par l'épreuve, les candidats gagneraient sans doute à préalablement parfaire leur connaissance de la syntaxe basique de l'écriture tonale au sens large : formes, carrures, fonctions harmoniques, cadences, modulations de base... D'une part, c'est par la maîtrise de cette grammaire qu'un candidat indique au jury sa bonne connaissance du langage et de l'écriture « classiques ». D'autre part, elle constitue la base indispensable qui, dans un second temps, permettra aux candidats une meilleure approche des spécificités du corpus dont ils doivent maîtriser les caractéristiques stylistiques.

Suggestion de réalisation

Allegro molto moderato.

Primo

Secondo

6

11

17

cresc.

cresc.

21

8va

ff

mf

ff

25

f

p

mf

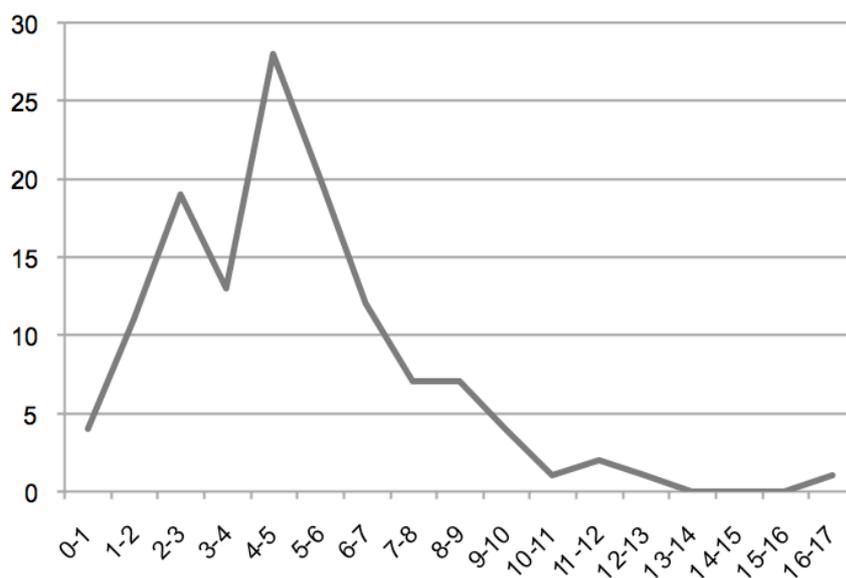
f

p

Éléments statistiques

| 130 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|-------------------------------------|--------------|--------------|--------------|---------------------|
| Note la plus haute | 17 | 16,60 | 15 | 16 |
| Note la plus basse | 0,5 | 0,30 | 0,25 | 0,25 |
| Moyenne générale | 7,16 | 6,04 | 4,99 | 4,69 |
| Moyenne des admissibles | 9,75 | 8,95 | 6,78 | 6,17 |

Répartition des notes

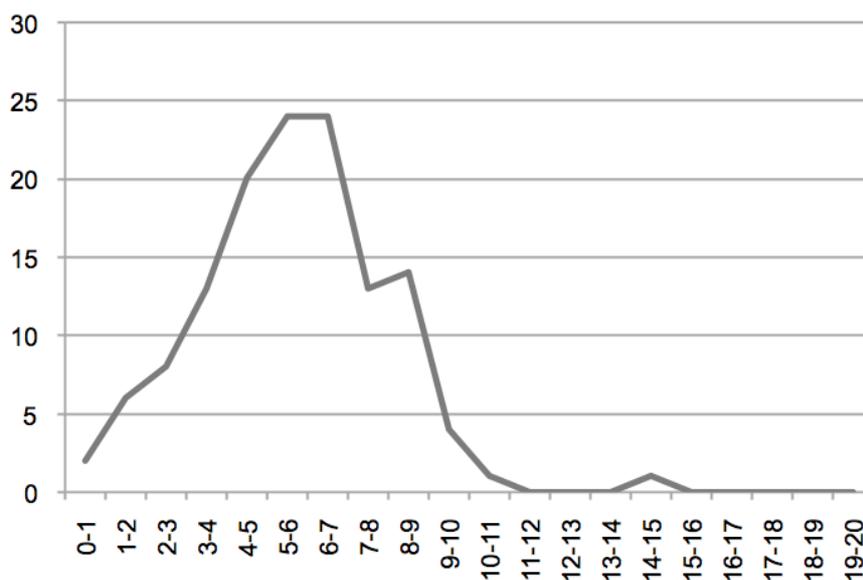


Éléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité

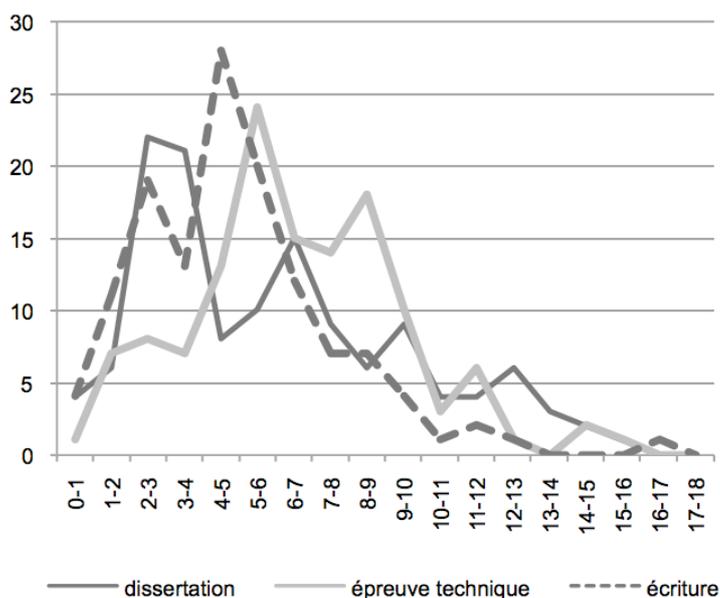
| 130 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|-------------------------------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| Note la plus haute | 16,27 | 14,69 | 15,26 | 14,33 |
| Note la plus basse | 2,19 | 1,19 | 0,74 | 0,57 |
| Moyenne générale | 7,77 | 5,87 | 5,73 | 5,64 |
| Moyenne des admissibles | 10,15 | 8,25 | 7,71 | 7,59 |

Barre d'admissibilité : 6,01 (5,86 en 2013)

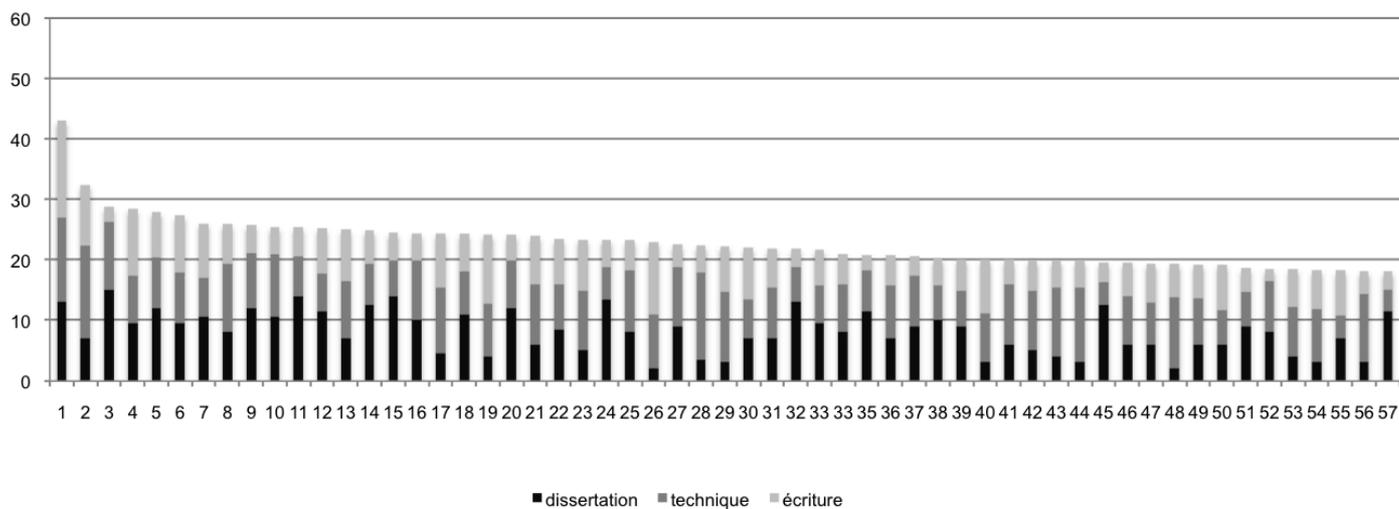
Répartition des moyennes générales des trois épreuves d'admissibilité



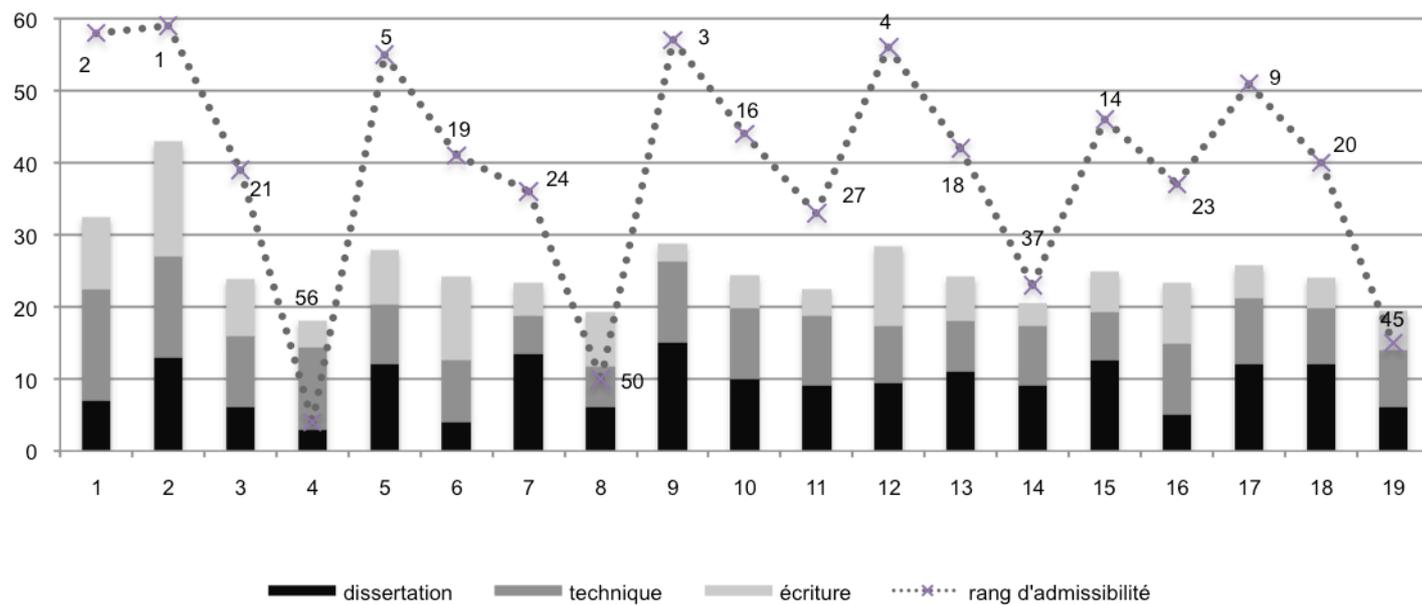
Répartition des moyennes pour les trois épreuves



Composition de la note d'admissibilité (sur 60) des 57 candidats admissibles



Composition de la note d'admissibilité (sur 60) des 19 candidats admis au terme de l'admission (avec leur rang de classement d'admissibilité)



Admission

Agrégation de musique

Concours externe - Session 2014

Épreuves d'admission

Leçon & interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable »

Texte réglementaire

1° L'épreuve se déroule en deux parties. La première partie est notée sur 15 points, la seconde sur 5 points (durée de la préparation : six heures ; durée de l'épreuve : une heure dix minutes ; coefficient 2) :

Première partie : leçon devant un jury. Cette épreuve comporte un exposé de synthèse fondé sur l'analyse et la mise en relation de plusieurs documents identifiés de nature diverse, dont une oeuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia. Le nombre total de documents ne peut être supérieur à cinq.

Le candidat expose et développe une problématique de son choix à partir des documents proposés. L'exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

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 et d'un piano (durée de la préparation : six heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes [exposé : trente minutes ; entretien : vingt minutes]).

Seconde partie : interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable » (présentation : dix minutes ; entretien avec le jury : dix minutes).

Le candidat répond pendant dix minutes à une question, à partir d'un document qui lui a été remis au début de l'épreuve, question pour laquelle il a préparé les éléments de réponse durant le temps de préparation de l'épreuve. La question et le document portent sur les thématiques regroupées autour des connaissances, des capacités et des attitudes définies, pour la compétence désignée ci-dessus, dans le point 3 « les compétences professionnelles des maîtres » de l'annexe de l'arrêté du 19 décembre 2006.

L'exposé se poursuit par un entretien avec le jury pendant dix minutes.

Arrêté du 28 décembre 2009, modifié par arrêté du 6 janvier 2011.

Rapport

Première partie – Leçon devant le jury

Rappel des attendus

Pour commencer, il convient de rappeler que lire les rapports du jury des sessions précédentes est une absolue nécessité pour tout candidat souhaitant répondre aux attendus de l'épreuve et la réussir au mieux. La consultation approfondie et répétée de ces rapports est un impératif pour toute préparation au concours.

La leçon est le pendant oral de la dissertation écrite, au sens où l'on attend des candidats des capacités d'analyse des documents proposés (lecture d'une partition y compris d'orchestre, avec réduction partielle ou totale ; analyse iconographique ; remise en situation des périodes et des styles...) et de synthèse de la pensée (définition d'une problématique pertinente, en rapport avec l'état des connaissances musicologiques). Il est donc évident que le candidat doit avoir une connaissance non superficielle des grands courants artistiques, littéraires et, a fortiori, musicaux. La fréquentation des bibliothèques, médiathèques, salles de concert, opéra et autres lieux de « haute culture », tout autant que l'écoute d'œuvres musicales s'avère donc nécessaire, notamment pour parfaire (ou simplement faire) sa culture générale, et éviter de méconnaître l'*op. 120* de Beethoven ou *Erwartung* de Schoenberg. De la même façon, une maîtrise minimale de la langue anglaise, lorsque l'on prétend à devenir agrégé de musique, devrait permettre d'éviter de traduire « old clothes » par « vieilles cloches » et « cries » par « pleurs » à propos des *Cries of London* de Berio. On évitera également de confondre latin et italien, comme il est arrivé par exemple dans l'étude d'un extrait du *Dialogo della musica antica e della moderna* de Vincenzo Galilei.

La préparation lors de la mise en loge : problématique et traitement des documents

Au préalable, il faut dire une nouvelle fois que les documents réunis dans le dossier ont été choisis avec soin pour offrir plusieurs problématiques potentielles, indépendantes ou parfois mêlées. Par ailleurs, le jury accueille avec enthousiasme des problématiques auxquelles il n'avait pas pensé. C'est pourquoi, lors de la mise en loge, l'analyse de chacun des documents et la mise en regard des documents l'un par rapport à l'autre sont des étapes indispensables et décisives dans le travail préparatoire du candidat. Rappelons également que l'on peut rencontrer un document en « décalage » avec les autres, ce qui doit être considéré comme un indice au moment de s'approprier le corpus.

L'approche des documents – de tous les documents – commence par la lecture attentive des informations écrites fournies aux candidats, autant de pistes pour une meilleure exploitation. Trop souvent, le jury a dû interpeller le candidat lors de l'entretien pour lui faire préciser un détail de la page de garde du dossier, détail dont l'omission fragilisait certains partis-pris : la date d'une référence ; la mention explicite d'un ouvrage et par conséquent d'une notion à convoquer par le biais de la référence bibliographique (Victor Hugo cité par Murray Schafer dans *Le Paysage sonore*) ; la taille monumentale d'un tableau ; les matériaux utilisés (ce qui a conduit, par exemple, certains candidats à assimiler une peinture en acrylique sur coton de Franz Gersch à une photo, et à passer du même coup à côté d'une problématique esthétique autour de la notion d'illusion) ; la mention d'un élément du titre (chercher une berceuse dans un enregistrement d'une œuvre de Couperin parce que le titre mentionne « sur le mouvement des berceuses »).

L'analyse des documents doit contraindre le candidat au choix du vocabulaire adéquat en rapport avec la période et le style de la source analysée. Il est peu admissible de faire référence à un *cantus firmus* en analysant les *Cries of London* de Luciano Berio, au figuralisme à propos de *Ecuadorial* de Varèse, ou encore d'utiliser le terme « cluster » dès qu'un accord n'est pas un accord parfait. Ainsi que les rapports des années précédentes le rappellent, le jury est particulièrement intraitable face à des anachronismes aussi grossiers ou des approximations récurrentes (révélatrices de la faiblesse des connaissances) émaillent un exposé de trente minutes, voire moins lorsque le candidat semble s'essouffler dès les dix premières minutes. La préparation doit permettre au candidat de s'assurer de la justesse des termes convoqués, tout autant que de la qualité de la problématique proposée.

L'analyse étant faite, il faut faire émerger une problématique crédible : le jury n'est pas dupe lors le candidat cherche à faire entrer artificiellement les documents dans une problématique « passe-partout », souvent binaire (nature/artifice ; populaire/savant ; religieux/laïc ; différence et répétition *via* Deleuze) ou ternaire (la tripartition de Molino/Nattiez). Réfléchir à des problématiques alternatives ou des élargissements thématiques permettrait aussi au candidat une meilleure réactivité lors de l'entretien avec le jury. Dans tous les cas, il s'agit d'un exercice d'élaboration de la pensée, par la réflexion et par le croisement des données. Le jury n'attend pas une compilation d'exemples canoniques hors dossier (*La Bataille de Marignan*, *Les Quatre saisons* de Vivaldi, *Les Tableaux d'une exposition*, *Le Carnaval des animaux* et autres *Récitations* d'Aperghis...) à destination de collégiens, mais une réflexion élaborée à partir des sujets soumis à la sagacité des candidats, nourrie par les connaissances musicologiques, historiques, littéraires, artistiques des plus exigeantes.

L'analyse des documents n'est pas une analyse dans l'absolu, mais une démarche qui doit tendre vers la résolution de la problématique. Ceci devrait empêcher le candidat de procéder à une description linéaire sans rapport avec le sujet. Inversement, on sera surpris de l'absence d'analyse de la musique d'un extrait de film (comme par exemple la musique de Michel Legrand dans *Peau d'âne* de Demy) alors même que l'extrait choisi donnait la place belle à la musique et plus globalement à la bande-son.

La leçon : volet formel

Si la présentation liminaire des documents du dossier fut assurée par presque tous les candidats, celle-ci a été souvent trop longue et n'a pas atteint l'objectif qu'on lui assigne : faire apparaître une problématique. Il ne sert à rien de lire *in extenso* les informations écrites fournies dans le dossier. Au contraire, on attend du candidat qu'il mette les œuvres dans leur contexte, puis qu'il croise ces documents pour « scénariser » son propos et pour emmener le jury vers une problématique crédible.

En fonction des attendus de l'épreuve et compte tenu de la préparation en loge décrite ci-dessus, on comprendra qu'il est totalement inapproprié de « passer en revue » chacun des documents, comme ce fut le cas pour de trop nombreux candidats. La leçon consiste à développer la problématique choisie (énoncée en début de présentation) en convoquant judicieusement les exemples dans le dossier voire, si nécessaire et de manière non artificielle, en faisant appel à des œuvres extérieures au corpus sélectionné. L'enchaînement des parties de la leçon répond également à cette exigence : résoudre point par point la problématique choisie. Rien n'impose donc une tripartition du plan de la leçon puisque les parties (si possible équilibrées) doivent répondre aux impératifs de la pensée et aux exigences de l'argumentation. Dit autrement, les parties s'enchaînent en fonction d'une démonstration. Il convient alors de soigner les transitions entre les parties puisqu'elles sont la marque d'une pensée censément cohérente, structurée, directement indexée à la problématique choisie par le candidat. On proscriera ainsi des transitions du type « maintenant, passons à la pièce de Liszt, de

Couperin... » comme si la référence systématique à chacune des pièces du dossier était un impératif dans la pensée construite. Encore une fois, convoquer un exemple doit faire sens pour le candidat comme pour le jury.

La session 2014 a offert aux membres du jury un échantillon de candidats plus enclins à faire valoir leurs sentiments personnels (leur « ressenti », ce tic de langage étant à proscrire) qu'à rechercher une certaine objectivité ou, pour le moins, à respecter les termes validés par la communauté scientifique. Donner une leçon, c'est s'appuyer sur un socle de références scientifiques communes qui ne sont pas du « prêt-à-penser », et faire montre de capacités d'analyse et de synthèse. On ne saurait trop recommander aux candidats de bannir définitivement l'usage de la formule « selon moi... » en début de phrase pour cacher la méconnaissance des définitions de termes ou de concepts. Le relativisme du vocabulaire (comme des notions musicologiques de base) n'est pas de mise dans ce concours. À cet égard, il faut une nouvelle fois déplorer l'absence de rigueur dans l'usage de termes non seulement musicologiques mais courants. Un professeur agrégé enseignant au niveau secondaire ou supérieur, il se doit d'être irréprochable quant au respect des règles de l'expression orale.

Enfin, en complément, voici une liste non exhaustive de quelques travers rencontrés lors de cette session :

- la lecture *in extenso* de la leçon n'est pas recommandée. Si la lecture d'une communication dans le cadre d'une conférence peut se justifier, elle n'est pas dans l'esprit de la leçon. On peut tolérer la lecture de l'introduction et de la conclusion, mais en aucun cas celle de l'intégralité de la leçon ;
- on déplore des introductions disproportionnées par rapport aux autres parties de la leçon. Souvent trop longues (jusqu'à treize minutes !) ou trop développées (longues citations extérieures aux dossiers, rebonds et digressions...), elles contrastent avec la faiblesse du développement, comme si l'introduction avait été préparée plusieurs mois à l'avance. Là encore, le jury ne peut être dupe ;
- une leçon doit être vivante. Le candidat doit veiller au bon débit de la parole ainsi qu'à la variété de l'intonation (sans artificialité) ;
- le candidat *doit* illustrer ses exemples par des extraits musicaux (au piano ou à la voix) et des extraits enregistrés soigneusement découpés (via le logiciel *Audacity* installé sur les ordinateurs des salles de mise en loge), toujours préférable à un « calage » maladroit ou fébrile au moment de l'exposé ;
- à ce stade, on peut espérer une maîtrise minimale des outils de présentation : chercher un fichier son ou une image en tâtonnant fait perdre des minutes précieuses, alors que les extraits peuvent être sélectionnés lors de la préparation.

Rappelons pour terminer qu'un entraînement en situation, autrement dit dans les conditions du concours, est indispensable pour tous les candidats, qu'ils soient déjà en poste dans le secondaire ou non. Selon toute vraisemblance, de nombreux candidats découvrent, à l'occasion des oraux du concours, l'exercice périlleux de la leçon d'agrégation, ce qui ne peut que compromettre leur réussite lors de cette partie d'épreuve.

L'entretien

La séquence de l'entretien est l'occasion pour le jury d'aborder les zones d'ombre, les impasses, les imprécisions de vocabulaire... Un nombre non négligeable de candidats ont réussi ce volet de

l'épreuve. En revanche, pour aider les candidats ayant peu réussi cet entretien, il aurait été nécessaire d'élaborer quelques hypothèses alternatives à celle choisie au moment de la préparation. Trop fréquemment, le temps de l'entretien confirme les défauts rencontrés lors de l'exposé. Par exemple, lorsque le candidat a choisi une problématique préfabriquée, il ne profite pas de l'entretien pour rebondir favorablement. De la même façon, le jury regrette l'absence d'exemples musicaux joués ou diffusés qui illustreraient avantageusement les réponses aux questions du jury, dont il faut rappeler qu'elles n'ont pas pour fonction de piéger le candidat, mais de l'aider à approfondir ses choix initiaux, ou à le réorienter pour lui permettre de rectifier ses erreurs initiales.

En conclusion, rappelons que l'épreuve dite de « la leçon » est, par excellence, l'un des lieux de l'expression la plus aboutie de la pensée raisonnée. Fond et forme s'accordent ici pour faire de la leçon un moment de plaisir intellectuel, et non une récitation de poncifs ou de généralités d'inspiration médiatique.

Exemples de sujets (première partie de l'épreuve)

| | |
|-----------|--|
| Exemple 1 | <ul style="list-style-type: none">▪ enregistrement : Claude DEBUSSY (1862-1918) – arr. Isao TOMITA (1932-), « Clair de Lune », <i>Suite Bergamasque</i> (1890)▪ partition : Franz LISZT (1811-1886), <i>Rhapsodie Hongroise n° 2</i> (1847 – éd. 1851)▪ Jeff KOONS (1955-), <i>Balloon Dog (Magenta)</i>, série <i>Celebration</i> (1994-2000)▪ vidéo : Jacques DEMY (1931-1990), <i>Peau d'âne</i> (extrait)▪ partition : Franz LISZT (1811-1886), <i>Rhapsodie Hongroise n° 2 – transcription facile</i> (éd. Antiga, 1949) |
| Exemple 2 | <ul style="list-style-type: none">▪ enregistrement : Johann Jakob FROBERGER (1616-1667), <i>Méditation faite sur ma mort future, à Paris le 1 May Année 1660</i>▪ partition : Alban BERG (1885-1935), <i>Suite lyrique</i> (1926 – extraits)▪ Albrecht DÜRER (1471-1528), <i>Autoportrait au manteau de fourrure</i> (1500)▪ Victor HUGO (1802-1855), <i>L'art d'être grand-père</i> (1877 – extrait) |
| Exemple 3 | <ul style="list-style-type: none">▪ enregistrement : Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791), <i>La Flûte enchantée [Die Zauberflöte]</i>, acte II, scène 8 (1791)▪ partition : György KURTAG (1926-), <i>Trois inscriptions anciennes</i> op. 25 pour soprano et piano – troisième pièce : « Sur une croix du cimetière de Mecseknádasd » (1986)▪ vidéo : William SHELLER (1946-), <i>Le Nouveau Monde</i> (2005)▪ Sébastien DE BROSSARD (1655-1730), entrée « Stilo », <i>Dictionnaire de musique</i> (1703)▪ Stéphane MALLARMÉ (1842-1898), <i>Triptyque</i> (1887) |
| Exemple 4 | <ul style="list-style-type: none">▪ enregistrement : Luigi BOCCHERINI (1743-1805), 3^{ème} des <i>Trois Quinteti dédiés à la Nation Française</i> (1799), opus 57, G 415, 5^{ème} et dernier mouvement, « Provensal : Allegro vivo e pp come prima »▪ partition : Johann Sebastian BACH (1685-1750), cantate <i>Ich hab in Gottes Herz und Sinn</i> (1728), BWV 92, chœur d'entrée▪ Olivier MESSIAEN (1908-1992), <i>Conférence de Notre-Dame</i> (prononcée à Notre-Dame de Paris le 4 décembre 1977)▪ Isidore PILS (1813-1875), <i>Rouget de Lisle chantant La Marseillaise pour la première fois à l'hôtel de ville de Strasbourg ou chez Dietrich en 1792</i> (1849) |
| Exemple 5 | <ul style="list-style-type: none">▪ enregistrement : Ludwig VAN BEETHOVEN (1770-1827), <i>33 Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli</i>, op. 120 (Thème : <i>Vivace</i> ; Variation 2 : <i>Poco allegro</i> ; Variation 3 : <i>L'istesso tempo</i>)▪ partition : Arnold SCHÖNBERG (1874-1951), <i>Erwartung (Monodram in einem Akt)</i>, op. 17 (acte 1, scène 1)▪ Nicolas ORESME (1320/22-1382), <i>De commensurabilitate vel incommensurabilitate motuum cæli</i>, c. 1360 (extrait avec traduction) ; <i>Tractatus de configurationibus qualitatuum et motuum</i>, c. 1360 (extrait avec traduction)▪ Franchino GAFFURIO (1451-1522), <i>De harmonia musicorum instrumentorum</i> (frontispice avec traduction du phylactère)▪ Piet MONDRIAN (1872-1944), <i>Broadway Boogie-Woogie</i> (1942-1943) |

Les matériaux exhaustifs de ces exemples de sujets sont disponibles

sur le site national de l'éducation musicale

<http://eduscol.education.fr/musique/index.htm>

Seconde partie – Interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable »

Cette année, les deux parties d'épreuve avaient été dissociées dans leur organisation pratique : immédiatement après la leçon, les candidats changeaient de commission d'interrogation pour la seconde partie. La difficulté majeure de cette épreuve consistant à enchaîner les deux oraux était donc toujours de mise. Bien que cette organisation permette à chaque candidat de souffler quelques instants et de se mobiliser à nouveau pour la seconde partie, certains ont paru très fatigués après la leçon, au point même d'avoir des difficultés à tenir un exposé cohérent et à répondre ensuite aux questions du jury.

L'on pourrait aisément objecter que cette épreuve avantageait dans sa finalité les candidats ayant déjà une certaine expérience du terrain. Mais le jury, dans un souci d'impartialité, se rendait très vite compte de l'éventuel vécu professionnel du candidat : l'on attendait de ceux qui sont encore dans le monde universitaire un minimum de connaissances sur l'institution qui pourrait devenir leur employeur dès la rentrée de septembre suivant le concours, et des candidats montrant déjà une expérience professionnelle une connaissance précise des rouages du système éducatif. Ceci posé, le jury attendait surtout une vision réaliste et pragmatique de la part de tous les candidats, quels qu'ils soient et quel que soit le sujet proposé.

Au-delà des attendus propres à l'épreuve, certains candidats ont montré des faiblesses d'ordre général dans leur exposé. Certes, le temps de préparation à cet oral devait être très mesuré par rapport à celui dévolu au travail sur le sujet de leçon, mais il paraissait inconcevable d'arriver devant les membres du jury et « d'improviser » quelques commentaires seulement. En effet, une problématique était requise car le sujet proposé évoquait une situation spécifique à laquelle tout enseignant peut être un jour confronté. Cette problématique supposait une lecture attentive et exacte du sujet : l'on a parfois observé une reformulation inexacte de certains termes de l'énoncé, qui pouvait alors enfermer le candidat dans un raisonnement qui l'éloignait des problématiques induites par la situation initiale. Il faut en outre rappeler que l'exposé devait être conduit suivant un plan annoncé et correctement suivi, dans lequel tout auditeur extérieur pouvait reconnaître la ou les problématiques énoncées en introduction : cela semble être un attendu naturel, sauf pour quelques candidats qui n'ont pas cherché à présenter correctement le fil de leur pensée.

Les sujets utilisaient un vocabulaire précis sur certaines situations tout en laissant éventuellement place à l'appréciation de la réalité par le candidat. Le jury ne souhaitait pas forcément une réponse tranchée, mais a valorisé en revanche la qualité de réflexion et la pertinence des solutions proposées, qui replacent le rôle du professeur dans la perspective de l'ensemble de la communauté enseignante. Cette réflexion et une solide dose de bon sens devaient permettre d'éviter les délires théoriques sur les différents acteurs à solliciter dans le cadre d'une réponse adaptée (écueil de certains candidats inexpérimentés), ou encore le plaquage de réponses très particulières qui laissaient transparaître chez le candidat pourtant expérimenté une incapacité à se dégager de son univers quotidien, voire à percevoir que les solutions qu'il envisage pouvaient outrepasser les limites de la légalité.

Note à l'attention des futurs candidats

Cette partie d'épreuve est supprimée à compter de la session 2015. Les nouvelles conditions de déroulement des épreuves d'admission sont précisées dans l'arrêté du 25 juillet 2014 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation (JORF n° 0185 du 12 août 2014 ; cf. annexe de ce rapport).

Exemples de sujets (deuxième partie de l'épreuve)

| | |
|-----------|---|
| Exemple 1 | <p>Vous apprenez le lundi qu'un ensemble instrumental se produit le vendredi soir dans la salle de spectacle à quelques hectomètres du collège. Cet ensemble propose aux établissements scolaires qui seraient intéressés une animation exceptionnelle l'après-midi du concert dans la salle même où sera donné le concert le soir. Vous êtes d'autant plus intéressé par l'évènement que vous avez justement deux classes de 4^{ème} le vendredi après-midi, et que l'ensemble instrumental propose une animation autour d'un des sujets que vous avez abordés lors de la séquence précédente.</p> |
| Exemple 2 | <p>Dans le cadre de votre progression pédagogique annuelle, vous faites travailler vos élèves de 5^{ème} sur les musiques médiévales. À ce titre, vous faites écouter du chant grégorien à un moment d'une séance. Dans une classe, un élève intervient abruptement en vous déclarant qu'il « n'est pas permis de faire de la religion dans un établissement laïc ».</p> |
| Exemple 3 | <p>Depuis quelques temps, l'un des meilleurs élèves d'une classe de 6^{ème} dans laquelle vous enseignez fait preuve d'un comportement inhabituel : d'ordinaire participatif, il semble renfermé sur lui-même, à la fois sombre et craintif. Vous décidez de lui parler après la classe et, au cours de cette conversation, il vous apprend qu'il est victime de harcèlement de la part d'élèves des classes supérieures, à la sortie du collège.</p> |
| Exemple 4 | <p>Au moment de faire l'appel dans une classe de 3^{ème} un vendredi, vous remarquez que la pochette contenant le relevé des présences, qui doit être apportée chaque semaine par un élève différent, n'est pas présentée sur votre bureau. Lorsque vous faites la remarque à la classe, plusieurs élèves répondent spontanément que la pochette « a disparu » depuis le début de la semaine.</p> |
| Exemple 5 | <p>Vous animez avec succès, depuis de nombreuses années, une chorale dans votre établissement, dont les projets sont élaborés en réseau avec les chorales d'autres collèges. Or, un changement de direction intervient, et le nouveau principal exige, pour maintenir la chorale dans la dotation horaire globale, que vous vous intégriez au projet d'établissement. Ceci implique de renoncer aux partenariats développés jusqu'à maintenant.</p> |

Vous exposerez et développerez la problématique induite par la situation présentée ci-dessus au regard de la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable » définie dans l'annexe 1 de l'arrêté du 12 mai 2010.

Éléments statistiques

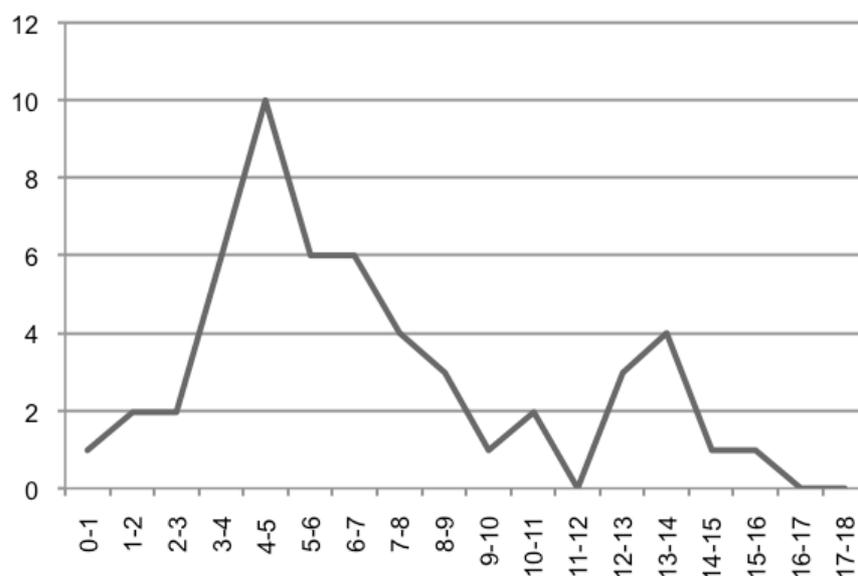
Première partie de l'épreuve, les notes étant rapportées à une échelle de 20 points

| 52 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|------------------------------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| Note la plus haute | 19 | 18 | 16 | 16 |
| Note la plus basse | 2 | 1 | 0,5 | 0,5 |
| Moyenne des admissibles | 9,24 | 10,21 | 5,61 | 4,95 |
| Moyenne des admis | 12,25 | 7,20 | 8,43 | 8,34 |

Deuxième partie de l'épreuve, les notes étant rapportées à une échelle de 20 points

| 52 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|------------------------------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| Note la plus haute | 20 | 18 | 18 | 1 |
| Note la plus basse | 2 | 2 | 0,5 | 19 |
| Moyenne des admissibles | 11 | 10 | 7,60 | 12,20 |
| Moyenne des admis | 13,06 | 11,1 | 9,04 | 13,58 |

Répartition des notes (totalité de l'épreuve)



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2014
Épreuves d'admission

Direction de chœur

Texte réglementaire

2° Direction de chœur : un texte polyphonique est proposé au candidat, Après une préparation, celui-ci dispose de vingt minutes pour le faire interpréter intégralement ou en partie à un ensemble vocal.

Le candidat dispose d'un piano pendant la durée de la préparation et pendant la durée de l'épreuve (durée de la préparation : trente minutes ; durée de l'épreuve : vingt minutes ; coefficient 1).

Arrêté du 28 décembre 2009, modifié par arrêté du 6 janvier 2011.

Rapport

La session 2014 de l'agrégation de musique a permis au jury d'assister au passage de 52 candidats, qui ont été notés selon un large éventail de notes (entre 0,5 et 18). Le jury a pu entendre quelques beaux moments de musique, malheureusement noyés dans un océan de prestations plus que médiocres. En effet, cette année encore, trop de candidats étaient mal préparés voire pas du tout : plusieurs d'entre eux ont confondu cette épreuve avec l'épreuve équivalente de l'agrégation interne consistant à faire apprendre le texte par l'exemple, en ignorant le fait que les membres du chœur avaient la partition sous les yeux ! Nous ne saurions trop recommander à ces candidats de lire et relire les rapports de jury des précédentes sessions en complément de celui-ci.

Nombre de prestations se sont limitées à de la mise en place, sans vrai souci de musicalité, et rares sont les candidats qui ont pris le temps d'écouter le chœur et en ont obtenu un beau son ; un retour sur les modalités de l'épreuve s'avère donc nécessaire.

Rappel des attendus de l'épreuve

Il s'agit pour les candidats d'assurer, en 20 minutes, l'interprétation de tout ou partie d'un texte à 4 voix (le rapport 2013 auquel nous renvoyons insistait bien sur le terme d'« interprétation »). Pour cela, le candidat dispose d'un chœur de 16 personnes, tous lecteurs ; d'un piano, pendant la préparation et durant l'épreuve ; lors du passage, du nombre de pupitres nécessaires pour poser la partition confortablement. Comme les années passées, le jury a procédé à un rappel au temps réglementaire deux minutes avant la fin de l'épreuve. Le plus souvent, cela a permis aux candidats d'effectuer un dernier filage et de clore le passage sur un ultime moment de musique.

Le chœur est disposé en arc de cercle avec, de gauche à droite, les *soprani*, les *alti*, les ténors et les basses. Rien n'interdit aux candidats de modifier cette disposition ; il paraît cependant peu judicieux de faire déplacer les choristes lors d'une épreuve de seulement 20 minutes, surtout pour une disposition groupant entre elles les voix aiguës et graves (sopranos devant ténors, altos devant les

basses), et avant même que le chœur ait émis le moindre son ! Les candidats qui ont choisi de le faire ont tous perdu au moins deux minutes qui ont, bien sûr, manqué en fin d'épreuve. Un candidat, en particulier (qui, ironiquement, avait refusé que le jury lui signale qu'on était arrivé à 18 minutes, en disant avoir apporté son chronomètre) a entrepris de déplacer le chœur (3 minutes), de lui faire réaliser un échauffement préparé pendant l'année, non relié au texte et dont le jury a pu entendre d'autres versions chez plusieurs autres candidats (8 minutes), avant de passer au texte parlé (tutti sur le texte des *soprani*), de faire travailler les *soprani* puis les basses seuls (7 minutes), et de ne faire chanter les *alti* et ténors (toujours seuls !) qu'aux 17^e et 18^e minutes, pour finalement déclarer, « bon, on va passer à quatre voix maintenant » à 19' 58" ! Sans surprise, le jury a sanctionné lourdement cette prestation où, à aucun moment, le chœur n'a chanté en tutti.

Une courte présentation du texte est toujours la bienvenue, et plusieurs candidats se sont acquittés de cette tâche de façon satisfaisante. Rappelons que le chœur dispose de la partition mais pas de la page de garde du sujet où figure l'éventuelle traduction du texte ; il peut donc être utile de la leur lire. Mais la présentation doit surtout être le moment d'exposer le projet musical dont la réalisation suppose la maîtrise d'un certain nombre d'éléments.

Compétences techniques requises

Il est évident qu'il est nécessaire de se préparer sérieusement à cette épreuve tout au long de l'année, et pas seulement entre l'annonce des résultats d'admissibilité et le passage des oraux. Comme le jury le signale dans chaque rapport, rien ne remplace un cours de direction et une pratique régulière devant un chœur pour être à même de mener efficacement une répétition. Attention cependant aux mauvaises habitudes prises à force de diriger des non-lecteurs...

- **la voix**

La qualité des exemples vocaux est fondamentale. Comment obtenir du chœur une inflexion que le candidat est lui-même incapable de produire ? La maîtrise de la voix est en outre un prérequis fondamental du métier d'enseignant. Par conséquent, il y a tout à gagner à prendre des cours de chant pour se préparer à l'agrégation. Et si un niveau idéal n'est pas atteint, nous conseillons aux candidats de savoir laisser chanter les choristes et de s'aider du piano ; ceux d'entre eux qui ont su le faire en ont profité, même s'il n'a pas échappé au jury que leur voix était fragile.

Il convient aussi de faire attention au registre des exemples vocaux, y compris en donnant les notes de départ, car le chœur a pour consigne de faire exactement ce que le candidat demande, que cela soit juste ou faux ; c'est à ce dernier d'entendre le problème s'il y a lieu, puis de le corriger. Quelle que soit sa tessiture, il doit donc donner les notes dans le bon registre plutôt qu'à hauteur réelle : inutile pour les candidats masculins d'indiquer les notes des *soprani* en voix de tête, et attention pour les candidates à la place dans leur registre des notes aiguës des basses. Cela permettra de ne pas ternir une prestation par ailleurs très convaincante en laissant, par exemple, chanter basses et ténors à l'octave au lieu de l'unisson.

- **l'oreille**

Rien ne remplace une oreille sûre, et il est souvent dramatique de voir un candidat subir la répétition de bout en bout car il est dépassé par le chœur, par l'épreuve elle-même, et par son incapacité à contrôler la justesse ou à la corriger. Il faut donc avoir une oreille mélodique et harmonique aguerrie, mais aussi veiller à l'équilibre des voix entre elles. Le chœur, s'il est composé de lecteurs de très bon

niveau, n'est pas toujours parfait ; trop de candidats ont complètement ignoré un pupitre, parfois moins assuré en déchiffrage, quand d'autres, ayant su lui accorder l'attention nécessaire, ont su le faire travailler et ont été récompensés aussitôt par un son global gratifiant.

- **le piano**

Son utilisation est requise. Elle dépend certes des qualités du candidat et du texte proposé, mais le jury a regretté que trop de candidats tardent à s'en servir pour rectifier une faute dans leurs exemples vocaux, pour soutenir le chœur, etc. Prendre les notes au diapason est louable mais il n'y a aucune contre-indication à prendre les notes au piano : encore une fois, tout est une question d'équilibre et d'assurance. Le jury a d'ailleurs valorisé les candidats qui, par une utilisation particulièrement habile et bienvenue du piano, ont su pallier des lacunes vocales évidentes, ou encore ont joué un accompagnement (improvisé ou non) quand le style de morceau s'y prêtait.

- **le geste**

Comme dans chaque rapport, il faut rappeler que le candidat doit être capable de donner un départ (sur le temps comme en levée), de battre à 2, 3, 4 voire 5 temps, d'assurer des changements de mesure, et d'impulser une dynamique, un phrasé et des nuances. De plus, il faut éviter toute battue symétrique ou main gauche amorphe. La stabilité du point d'impact, la tonicité de la main (et pas seulement du poignet) sont des éléments également importants. La gestique de certains candidats a laissé deviner une pratique de la direction d'orchestre qui leur donnait des armes pour aborder une répétition mais qui manquait d'adaptation au chœur (notamment une main crispée sur l'absence de baguette qui n'a pas manqué de contribuer à donner un caractère « serré » aux voix des chanteurs). Au contraire, quelques candidats, visiblement chefs de chœur, ont su faire sonner le chœur de façon extraordinaire, montrant ainsi que l'expérience et la musicalité sont des conditions indispensables pour réussir cette épreuve.

- **la relation avec le chœur**

Le ton des candidats quand ils s'adressent au chœur ne doit être ni familier (« vous allez me détester, là, parce qu'on ne va pas respirer »), ni guindé. Ils doivent surtout éviter de reprocher au chœur ses erreurs ou de s'en impatienter : c'est plutôt l'occasion pour les agrégatifs de montrer qu'ils sont en mesure de les corriger !

Par ailleurs, créer une bonne atmosphère de travail permet toujours d'obtenir beaucoup du chœur, et ceci peut améliorer les prestations, même un peu moyennes, comme ce fut le cas pour certains candidats particulièrement charismatiques.

- **le style**

Adapter geste, technique vocale et stratégie de répétition au style de la pièce est absolument indispensable. Les candidats doivent avoir des connaissances suffisamment larges pour être en mesure d'aborder des textes de la Renaissance à aujourd'hui, dans le répertoire savant comme dans le répertoire populaire. À l'instar des rapports des années précédentes, le jury recommande vivement aux futurs candidats de compléter leur formation à la direction de chœur par l'écoute, partition en main, de pièces de styles très différents jouées par des interprètes de renom.

La mobilisation de connaissances musicologiques précises est pareillement requise. Cependant, le jury n'est pas dupe si quelqu'un tente d'utiliser du vocabulaire savant pour une pièce, mais qu'il le fait

à mauvais escient (une pièce en mode de *sol* annoncée en mode de *do* ; un texte en ancien français prononcé à l'ancienne pour certains phonèmes, de façon moderne pour d'autres ; un *messa di voce* demandé au chœur pour une fugue monumentale du *Israel in Egypt* de Haendel...).

- **les connaissances linguistiques**

Les candidats doivent savoir prononcer correctement le français (ancien et moderne), l'italien, l'allemand, l'espagnol et l'anglais. Or, si certains candidats ont fait un effort dans ce sens, le jury et le chœur ont dû subir des massacres (« *aufgehn* » prononcé « ofguén » en allemand, et en espagnol surtout : un *Bullerengue* colombien est ainsi devenu un « büleurengué » rédhibitoire), parfois jusqu'au français. Un candidat a ainsi déclaré au chœur à plusieurs reprises : « il faut fuyer [*sic*] », dans un contresens total avec le texte proposé (« Fyez-vous y à vos dépens » de Janequin).

La cohérence des demandes effectuées est également très importante : demander aux choristes de rouler les « r » au bout de 17 minutes seulement est, pour le moins, peu opportun... Et cette cohérence sera d'autant plus facile à obtenir que le candidat aura une idée précise de son projet musical et de la stratégie à mettre en place pour y arriver.

Stratégie de répétition

Il est aussi indispensable d'avoir une stratégie de répétition que de savoir l'adapter au chœur. Et l'idée de commencer mesure 1 et d'arriver à la mesure *n* ne suffit pas ! Les textes précisent qu'on peut interpréter « tout ou partie » du texte proposé. Le jury tient compte de cette latitude mais dans des proportions raisonnables : faire traîner l'apprentissage d'un passage facile pendant 20 minutes pour ne pas aborder la section suivante plus complexe ne fait pas illusion. Quant aux prestations des candidats ayant eu le courage d'aborder de front un sujet difficile, elles ont toujours été valorisées.

Le jury a aussi écouté avec bienveillance une prestation commençant directement par la section centrale d'une pièce avant de revenir au début, ce qui a donné une belle cohérence à l'ensemble de la répétition. Les candidats pourront aussi s'inspirer d'une candidate qui a eu l'excellente idée de commencer le travail, après une présentation claire et brève, sur les accords qui enchaînaient lors de la reprise de la première section du texte. Ainsi, avant même d'avoir mis le reste en place, la justesse des accords et la reprise étaient assurées.

Le jury ne saurait trop vivement recommander aux candidats d'écouter le chœur en début de prestation (ou d'aller écouter d'autres prestations avant leur propre passage) : pour certaines pièces, d'intonation aisée, cela aurait fait gagner beaucoup de temps. Nous rappelons que les membres du chœur sont tous lecteurs et ont une voix travaillée. Les candidats ayant sous-estimé leur niveau ont été desservis par leur jugement hâtif. Il est toujours plus efficace de partir d'un déchiffrement initial (pas forcément intégral, mais d'une section choisie de la pièce), pour se donner une base de travail concrète.

Il est important de bien maîtriser le temps pendant la répétition : terminer la séance au bout de 13 minutes est rarement un gage de réussite, et être incapable d'approfondir le travail au-delà d'une mise en place approximative est particulièrement gênant. À ce sujet, il faut signaler que parfois, les deux minutes finales laissent le temps de faire deux filages et non un seul ; il convient donc de savoir apprécier cela, sachant qu'il est très important de ne pas finir sur un travail de détail mais sur un filage le plus fidèle possible au projet musical envisagé. De plus, il est primordial de tenir le rythme de la répétition elle-même : beaucoup de candidats ont fait répéter des phrases aux choristes sans parvenir à corriger les éventuelles erreurs et, de ce fait, ont beaucoup moins avancé dans le sujet qu'ils ne

l'avaient prévu. Nombre de prestations ont été profondément ennuyeuses et ont souffert du manque d'efficacité des candidats.

L'absence quasi totale de travail harmonique est à déplorer. Trop peu de candidats ont pris le temps de faire sonner les accords, de donner à telle ou telle voix la possibilité de s'entendre sonner dans l'harmonie. Or, c'est souvent la manière la plus efficace et la plus rapide d'obtenir un résultat sonore juste, précis et musical.

Le travail polyphonique mérite une attention à part entière : la superposition progressive des lignes n'est ni le meilleur, ni surtout le seul moyen d'obtenir un beau son de chœur. Ce résultat peut être atteint en menant un travail sur la construction des accords, sur le poids de chaque son à l'intérieur de ceux-ci, sur la cohésion des voyelles au sein d'un pupitre, sur l'attaque des consonnes, la conduite des phrases, le sens général du texte, le choix des respirations, l'installation d'un solide socle rythmique commun à tous les choristes.

Un grand nombre de candidats n'ont pas fait travailler efficacement les sujets et réponses quand ils ont eu à faire chanter des fugues. Pourquoi perdre du temps à faire travailler *soprani* puis ténors, et *alti* puis basses, alors que les quatre voix ont la même mélodie (le sujet puis la réponse) à chanter ? Il en est de même pour les simples reprises de thème ou les imitations.

En ce qui concerne la mise en place des paroles, il faut remarquer qu'une première lecture sur « no » peut être une bonne idée à condition de rapidement passer au texte chanté ; dans certains cas, le sujet ne s'y prête pas. Par ailleurs, les choristes ont souvent manifesté des qualités linguistiques bien supérieures à celles des candidats. Encore une fois, ceux-ci seraient bien avisés de les laisser chanter et de les écouter, avant de les corriger... ou même de proposer un exemple musical de piètre qualité.

Gestion du temps de préparation

Devant certains candidats désespérés, le jury est tenté de donner, en guise de conclusion, quelques conseils sur la gestion du temps de préparation. En effet, une bonne utilisation du temps alloué est aussi cruciale pour cette épreuve que pour les autres.

Les candidats doivent profiter de ce temps pour :

- construire une image mentale de l'œuvre globale ;
- entendre les passages difficiles dans le détail (pour faire chanter certains accords, il faut d'abord les entendre soi-même). Ne pas hésiter à se servir du piano pour cela !
- s'assurer qu'ils peuvent chanter tel ou tel passage pour en faire l'exemple pendant l'épreuve, une fois devant le chœur, et ce pour toutes les voix, dans la bonne tessiture ;
- prévoir un ordre de travail de la partition (à adapter évidemment en fonction du premier déchiffrement du chœur) ;
- anticiper sur certaines difficultés et penser éventuellement à un exercice adapté pour y remédier (citons ici une candidate ayant su proposer un exercice très efficace pour améliorer la justesse dans une fugue de Haendel aux intonations particulièrement difficiles) ;
- en entrant dans la salle, prendre le temps d'écouter le chœur pour s'y adapter, et penser à faire de la musique avant toute chose...

Liste des sujets proposés

| | |
|---------------------|------------------------------------|
| Aguiar | <i>Psaume 150</i> |
| Arcadelt | <i>Il Bianco et Dolce Cigno</i> |
| Aslund | <i>Kom !</i> |
| Blackford | <i>Kyrie</i> |
| Brahms | <i>Weit und Breit</i> |
| Bruckner | <i>Afferentur</i> |
| Byrd | <i>Kyrie</i> |
| Carrillo | <i>Salve Regina</i> |
| Durufié | <i>Tantum ergo</i> |
| Dvorak | <i>Ave Maria</i> |
| Ellington | <i>Satin Doll</i> |
| Haendel | <i>Egypt was Glad</i> |
| Haendel | <i>They Loathed to Drink</i> |
| Haydn | <i>Missa Cellensis</i> |
| Hindemith | <i>Verger</i> |
| Hindemith | <i>La Biche</i> |
| Hindemith | <i>Puisque tout passe</i> |
| Janequin | <i>Je ne connais</i> |
| Janequin | <i>Fyez vous y</i> |
| Jenkins | <i>And the mother</i> |
| Jenkins | <i>In Paradisum</i> |
| Jenkins | <i>Messe "The Armed Man"</i> |
| Joplin | <i>Aunt Dinah has blowed</i> |
| Jose de Torres | <i>Versa est im</i> |
| Holst | <i>Her eyes</i> |
| King | <i>Beautiful Savior</i> |
| Kunc | <i>Ave Maria</i> |
| Lambert | <i>D'un feu secret</i> |
| Liszt | <i>L'Eternel est son nom</i> |
| Louis XIII | <i>Amaryllis</i> |
| Machuel | <i>La Puce</i> |
| Mc Farren | <i>The Cukoo sings</i> |
| Mendelssohn | <i>Es wird ein Stern</i> |
| Mendelssohn | <i>Wir haben ein Gesetz</i> |
| Moruja | <i>Ave Maria</i> |
| Palmeri | <i>Benedictus</i> |
| Palmeri | <i>Kyrie</i> |
| Palmeri | <i>Sanctus</i> |
| Petit Jean de Latre | <i>Comme la rose</i> |
| Pilkington | <i>Reste Sweet Nymphs</i> |
| Ploquin | <i>La Chanson des crabes verts</i> |
| Poulenc | <i>Ah mon beau laboureur</i> |
| Rheinberger | <i>Salve Regina</i> |
| Rincon | <i>Bullerengue</i> |
| Saint-Saëns | <i>Ave Marie</i> |
| Saint-Saëns | <i>Tollite Hostias</i> |
| Saint-Saëns | <i>Romance d'un soir</i> |
| trad. du Chili | <i>El Tortillero</i> |
| trad. des USA | <i>Free at last</i> |
| Verny | <i>Thank you Jesus</i> |
| Villa-Lobos | <i>Ave Maria</i> |
| Willaert | <i>O dolce vita mia</i> |

Ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de l'éducation musicale

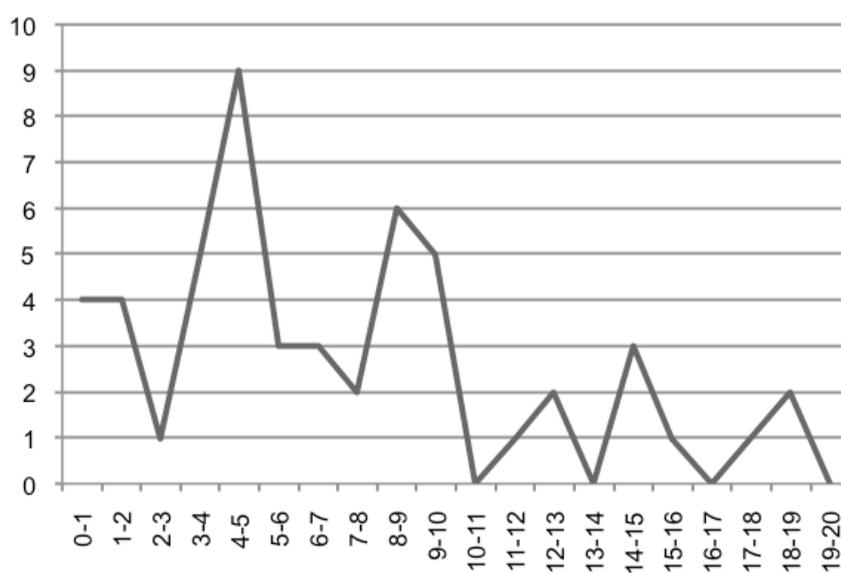
dans la rubrique « concours » :

<http://eduscol.education.fr/musique/index.htm>

Éléments statistiques

| 52 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|------------------------------------|--------------|--------------|--------------|---------------------|
| Note la plus haute | 17 | 19 | 18 | 18 |
| Note la plus basse | 0,5 | 0,5 | 0,5 | 0,5 |
| Moyenne des admissibles | 7,58 | 6,76 | 7,61 | 6,71 |
| Moyenne des admis | 10,39 | 9,08 | 10,90 | 9,74 |

Répartition des notes



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2014
Épreuves d'admission

Pratique instrumentale et vocale

Texte réglementaire

3° Épreuve de pratique instrumentale et vocale : une mélodie avec paroles est proposée au candidat. Il en réalise :

– une interprétation vocale en s'accompagnant au piano ou sur un instrument polyphonique qu'il apporte ;

– une improvisation instrumentale et/ou vocale à partir du texte donné, l'instrument étant librement choisi et apporté par le candidat.

Cet ensemble est précédé d'une brève présentation de cinq minutes maximum des choix artistiques effectués pour l'interprétation et l'improvisation.

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 : quinze minutes ; coefficient 2).

Arrêté du 28 décembre 2009, modifié par arrêté du 6 janvier 2011.

Rapport

L'enjeu de l'épreuve de pratique instrumentale et vocale, pour s'en tenir au concours de l'agrégation, réside en deux paramètres déterminants : depuis 2011, c'est une des deux épreuves auxquelles sont dévolues le plus gros coefficient, comptant pour un tiers de la note de l'admission ; mais c'est aussi celle dont le passage devant le jury est la plus brève. C'est dire à la fois l'importance de l'exercice et de sa réussite pour le candidat. Il va de soi que celle-ci ne pourra être optimale qu'à condition d'avoir suivi une préparation entreprise en amont, et pas seulement après les résultats de l'admissibilité. Si l'accompagnement d'un chant fait partie du savoir-faire incontestable de l'enseignant, il ne faut pas oublier que l'improvisation se travaille et que c'est l'opportunité la plus grande du concours de faire entendre ses qualités musicales d'interprète. Pour toutes ces raisons, il est indispensable de se donner pour objectif de faire de cette épreuve un réel moment musical.

Généralités

Les trois temps de l'épreuve – présentation, interprétation, improvisation – se déroulent généralement d'une façon fluide, les objectifs de chacun d'eux étant bien compris et la gestion du temps n'ayant jamais posé de grands problèmes. Il faut cependant préciser à nouveau que le candidat est autorisé à annoter la feuille de son sujet à l'exclusion de tout autre document ; malgré l'inscription de cette consigne sur le sujet, certains candidats ont été pris de court lorsque le jury leur a rappelé cette disposition au moment de leur passage.

Présentation

Sans entretien après l'épreuve, la présentation revêt une importance toute particulière. À cet égard, il est conseillé de ne pas négliger les aspects suivants :

- clarté de l'exposition des choix

Peu de candidats se risquent encore à commenter leur harmonisation, et ce n'est pas en la qualifiant de « simple » ou de « populaire » qu'ils remplissent de façon satisfaisante cet office. En revanche, des précisions sur le style et sur les techniques d'accompagnement sont les bienvenues. La présentation de l'improvisation est essentielle car elle aide le jury à mieux appréhender le parcours musical de celle-ci, tout en vérifiant que la réalisation est en adéquation avec les idées projetées : style, thématique, tonalités, rythmique, forme, etc. Et rappelons avec Boileau que « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement ».

- qualité de l'expression

Certes évalué en tant qu'interprète, le candidat ne doit cependant pas se départir de toute exigence scientifique ! Non seulement le vocabulaire doit rester précis et employé à bon escient, mais le jury est en droit d'attendre pour les sujets les plus connotés un champ lexical adapté. Par exemple, pour une mélodie intitulée « Musette » et dont le texte comportait des tournures et une orthographe anciennes, la majorité des candidats n'ont pas prononcé le mot « baroque » (ou pire, y ont vu une allusion à l'accordéon...).

Interprétation

Cette partie de l'épreuve permet aux candidats de faire montre de plusieurs aptitudes dont la combinaison équilibrée garantira la richesse de la prestation :

- l'interprétation vocale

Si la précision solfégique du déchiffrage fait partie des critères de l'évaluation, elle n'est qu'une finalité intermédiaire. L'interprétation ne se limite pas à une simple lecture conforme du texte, et vise à mettre en avant le style et le caractère du morceau proposé. La transposition du texte peut permettre dans certains cas une plus grande aisance vocale.

- l'harmonisation

Malheureusement, elle est trop souvent négligée par les candidats : fréquence harmonique incorrecte, insuffisance de recherche des degrés, mauvaise analyse mélodique (notes réelles/étrangères), appuis cadentiels absents, renversements inemployés, modalité mal assumée, etc. Or, c'est par ses orientations harmoniques que le chant trouvera son originalité.

- l'accompagnement

Trop sommaire ou uniforme la plupart du temps, il gagnerait pourtant facilement à changer de formule à la faveur d'une nouvelle partie, par exemple. Là encore, le style du texte proposé (chant de la Renaissance, extrait d'opéra, mélodie, tango, jazz, bossa nova, chanson, etc.) impose un choix adéquat de réalisation et c'est la culture du candidat qui transparaîtra à travers lui.

Improvisation

Le travail de l'improvisateur commence par le choix pertinent d'un ou plusieurs éléments thématiques clairement identifiés. Bien souvent, c'est un élément mélodique mais il peut être aussi rythmique ou harmonique ; dans le premier cas, celui-ci doit être suffisamment long pour avoir un lien avec le texte source : autrement dit, un simple intervalle ne peut faire l'affaire ! Toute latitude est laissée à l'interprète quant à l'exploitation de ces éléments : changement de mesure, de tonalité, de mode, de rythme, etc. Ces modifications doivent être exposées lors de la présentation et motivées. Les candidats qui jouent d'un instrument transpositeur doivent anticiper le passage du chant à l'improvisation pour conserver une unité tonale. Par ailleurs, le jury a regretté l'embarras des admissibles au moment de manipuler les éléments de l'improvisation. Seuls deux ou trois candidats ont transposé les cellules mélodiques retenues au cours de leur improvisation : ce procédé est pourtant indispensable pour faire évoluer le plan tonal qui, pour beaucoup, se résume à la tonalité principale.

Le style est à la discrétion du candidat même si le jury apprécie le rapport potentiel entre l'improvisation et le sujet proposé car la cohérence de ces deux moments s'en trouve renforcée. À moins d'une improvisation rhapsodique de qualité, il est fortement conseillé d'adopter un plan formel en harmonie avec le style retenu ; par exemple, choisir d'improviser une sarabande dans un langage baroque implique non seulement un parcours tonal précis mais une forme binaire à reprise ; l'improvisation jazz oblige de se tenir à une grille, etc.

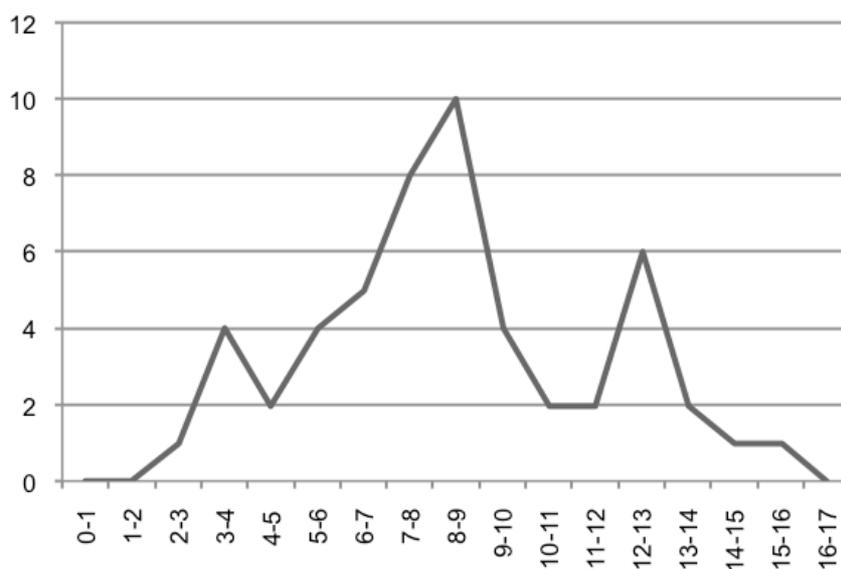
On sent certains candidats mal à l'aise avec la durée de leur improvisation. Deux à trois minutes peuvent convenir parfaitement : c'est en variant l'utilisation des différentes potentialités de l'instrument, en variant le discours musical (dynamiques, agogique, phrasés entre autres) que l'on évitera une prestation fade à laquelle certains candidats ne croient même pas et qu'ils renoncent *de facto* à communiquer. L'important est l'engagement qui fera de cet instant un vrai moment de musique.

Une des difficultés de cette épreuve tient à son extrême brièveté. La tension générée par les affres du concours conjuguée au format de l'intervention et au sentiment de mise à nu peuvent déstabiliser ; c'est pour cette raison que seules une bonne préparation vocale, une pratique régulière du chant accompagné et de l'improvisation peuvent permettre au candidat de passer l'épreuve dans de bonnes conditions. Il est donc nécessaire de se mettre en situation régulièrement, le plus tôt possible.

Éléments statistiques

| 52 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|------------------------------------|--------------|--------------|--------------|---------------------|
| Note la plus haute | 18 | 16 | 16 | 15 |
| Note la plus basse | 3 | 3 | 1 | 2 |
| Moyenne des admissibles | 10,74 | 8,86 | 8,77 | 8,06 |
| Moyenne des admis | 13,50 | 10 | 11,77 | 10,71 |

Répartition des notes



Sélection de sujets

L'espionne

Andante espressivo

p



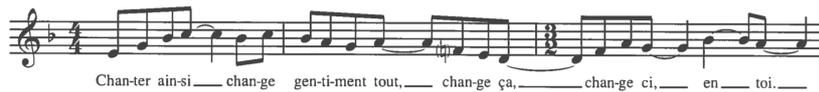
poco animato

f



Belle à Billy

Swing! ♩ = ♩[♩]



Que fais-tu, blanche Tourterelle

Moderato

Que fais - tu, blan - che Tour - te - rel - le, dans ce nid de vau -
 4 tours? Quel - que jour, dé - plo - yant ton ai - le, tu sui - vras les a -
 8 **Fine** (un peu animé) mours - Aux vau - trours, il faut la ba - tail - le. Pour frap -
 12 per d'es - toc et de tail - le leurs becs sont ai - gui - sés! Lais - se -
 16 là ces oi - seaux de proi - e, Tour - te - rel - le qui fais ta
 19 joi - e des a - mou - reux bai - sers! Que fais

Pour la Brune

Soprano

Pour - tant si je suis bru - net - te A - mi, n'en pre - nez é - moi : Au - tant
 5 S suis ferme et jeu - net - te, Qu' - u - ne plus blan - che que moi. Le blanc ef - fa - cer je
 10 S vois, cou - leur noire est tou - jours une. Le blanc ef - fa - cer je vois, cou -
 15 S leur noire est tou - jours une. J'ai - me mieux donc ê - tre bru - ne. A - vec que ma fer - me
 20 S té, que blan - che com - me la lu - ne, Te - nant de lé - gè - re - té.

Sérénade

Allegretto

f

La nuit ou - vre sa por - te j'ac - cède à ta dou -

5

œur re - fu - ge de rêve et de chair j'ou - blie les bles-sur' du jour La

10 *p* rall.

nuit ou - vre sa por - te je vou - drais re - te - nir les mots les

14 *f*

mots qui nous trans - por - tent en - tre le feu de nos a - mours à l'eau

AVRIL

Andantino quasi allegretto

p

A vril La grâce et le ris De Cy pris, Le flair et la douce ha

6

lei ne, A vril Le par fum des dieux, qui des cieux, Sen tent l'o deur de la plai

11 *cresc.* *un poco allarg.* *Fine a tempo*

ne, sen tent l'o deur de la plai ne. A vril, c'est ta dou ce main, Qui du

16

sein de la na tu re, desser r'u ne moisson de sen teurs et de fleurs, Em bau mant l'air

21

et la ter re A

Valse lente

A diu à la tour - men - te A - diu tris - tes sou - pirs Place -
5 aux cho - ses ga - lan - tes qui sau - ront vous ra - vir Tour -
9 nez jo li - es, sans sou - cis
13 Pre - nez la vie du bon cô - té sans vous re - tour -
17 ner Fi - ni de pleu - rer Oui -
21 val - sez len - te - ment c'est char - mant!

Ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de l'éducation nationale dans la rubrique « concours » :

<http://eduscol.education.fr/musique/index.htm>

Agrégation de musique

Concours externe - Session 2014

Épreuves d'admission

Commentaire d'une œuvre musicale

Texte réglementaire

4° Commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes.

Le candidat donne à son commentaire l'orientation de son choix. L'exposé, d'une durée n'excédant pas dix minutes, est suivi d'un entretien en relation directe avec celui-ci.

Durant la préparation, le candidat dispose d'un appareil d'écoute qu'il peut utiliser autant qu'il le souhaite.

L'enregistrement n'est pas accompagné de partition. Le diapason mécanique est autorisé.

Durant l'épreuve, le candidat dispose d'un appareil de diffusion qu'il peut utiliser durant son exposé initial et d'un piano (durée de la préparation : vingt minutes ; durée de l'épreuve : vingt minutes ; coefficient 1).

Arrêté du 28 décembre 2009, modifié par arrêté du 6 janvier 2011.

Rapport

Ce rapport se veut être un complément à ceux des sessions précédentes, et le jury ne saurait trop recommander aux candidats de les relire attentivement afin d'éviter un certain nombre d'écueils et de rendre l'exposé aussi vivant que possible.

La forme de l'exposé, si elle ne doit pas prévaloir sur le fond, a néanmoins toute son importance. Il faut redire avec force qu'un commentaire – et notamment dans le cadre de cette épreuve – ne doit pas se contenter d'une simple description linéaire de l'extrait, aussi pertinente soit-elle, mais se placer dans un cadre rigoureux, maîtrisé, défini, guidé par un thème et un fil conducteur. Ce thème, ainsi qu'il est écrit dans le rapport 2013, n'est pas forcément une problématique mais une idée générale à suivre constamment. Il doit être choisi judicieusement, en fonction des différents éléments analytiques relevés lors de la préparation, de façon à conduire l'exposé de manière convaincante en évitant les hésitations, voire les errements ou les redites. Par exemple, le rapport texte-musique n'est pas forcément la meilleure manière d'analyser une œuvre vocale, mais lorsque ce texte est l'élément structurant de l'œuvre, il est indispensable d'en parler même lorsqu'il n'est pas compréhensible dans ses moindres détails.

Le format de cette épreuve (20 minutes de préparation, 10 minutes d'exposé, 10 minutes d'entretien) oblige à avoir une grande rigueur intellectuelle. Il est impossible, et souvent inutile, d'entrer dans des détails d'analyse qui, sans être forcément inintéressants, n'ont pas leur place dans ce cadre sauf à illustrer un point précis du raisonnement. Encore une fois, avoir choisi une question ou un thème pertinent et s'y tenir permettent de ne pas tomber dans l'écueil consistant à vouloir tout dire. D'ailleurs, n'est-ce pas ce que l'on demande au professeur dans le cadre de sa mission d'enseignement, afin de rendre son enseignement vivant et attrayant ? Libre ensuite à l'élève ou à

l'étudiant curieux, mis en appétit par une approche sensible et pertinente, de réclamer le développement de certains aspects. Il est évident qu'un tel esprit de synthèse n'est pas spontané et doit être cultivé en amont du concours. A contrario, certains candidats n'utilisent pas ce temps – quelques exposés n'ont pas excédé quatre minutes –, se privant ainsi de la possibilité de développer le thème choisi ou de l'illustrer par des moments musicaux.

Une fois la question de la forme réglée, reste celle du fond qui, globalement, est très problématique. Le jury a trop souvent constaté d'importantes lacunes musicologiques. Il est évident qu'un candidat ne peut tout maîtriser depuis la musique grecque antique aux créations expérimentales les plus actuelles. Mais il est des repères qu'un musicien-musicologue-pédagogue ne peut ignorer. Et ce ne sont pas les quelques connaissances limitées et parfois discutables que l'on peut se procurer facilement sur internet, observées chez certains candidats, qui peuvent résoudre des carences fondamentales car, dans ce cas, le risque est grand de s'en tenir à des clichés ou à des stéréotypes démentis par la réalité de l'écoute.

Là encore, cette culture musicale indispensable se construit très en amont par l'écoute, la lecture, l'analyse, la comparaison, la mise en perspective de différentes œuvres, avec l'aide d'ouvrages de référence reconnus. Elle sera ainsi au service de l'analyse de l'extrait proposé au candidat. Ce qui induit que le commentaire ne peut en aucun cas se limiter à une simple description. Si des éléments factuels peuvent se révéler indispensables (structure, nomenclature, modes de jeu...), ils se doivent d'être rattachés aux enjeux esthétiques et culturels, voire sociologiques et historiques qui auront été définis dans le thème choisi (cf. *supra*). D'où l'importance de bien déterminer la question qui servira de fil conducteur.

D'une manière générale, les candidats ont été d'autant plus à l'aise, d'un point de vue structurel, instrumental et stylistique que l'extrait proposé se situait dans une fourchette comprise entre 1700 et 1950. En revanche, dès que l'on s'éloigne en amont et en aval de ces pôles, des difficultés apparaissent, notamment concernant la culture tant musicologique que générale. Il n'est pas inutile de rappeler que la musique existait avant et qu'elle continue d'évoluer depuis... Le jury a par ailleurs déploré des approximations formelles, un vocabulaire inadéquat, inadapté ou non maîtrisé car employé sans en connaître la signification, ce que l'entretien ne manque pas de révéler. Un candidat à l'agrégation se doit de connaître un minimum de structures, genres, formes, et des termes comme forme sonate, lied, rondo, strophique, fugue, passacaille, chaconne, ballade, virelai, rondeau, madrigal, teneur, cantus firmus, figuralisme, madrigalisme, ordinaire, motet, chanson, sérialisme, dodécaphonisme, polytonalité, spectral, acousmatique, stochastique, distorsion, multipiste... doivent être rapidement mis en relation avec l'extrait musical.

Il est également regrettable que nombre de candidats aient commis des erreurs d'écoute, dans les relevés notamment, et particulièrement dans le domaine harmonique. S'il n'est pas question de passer le temps de préparation à faire des dictées mélodiques, rythmiques ou harmoniques, il est en revanche indispensable de noter puis de chanter (ou jouer) un leitmotiv, une basse obstinée, une mélodie ou un rythme caractéristiques, a fortiori lorsqu'ils sont le fondement même de la structure de l'œuvre. Ne pas distinguer à l'oreille un accord parfait, de septième, augmenté ou défectif a empêché nombre de candidats de pouvoir présenter un plan tonal, et mieux, de pouvoir en présenter des extraits au piano. Et que dire de la confusion qui a parfois régné entre modalité et tonalité ? Il ne faut pas négliger non plus les exemples rythmiques (lorsque cela est pertinent) qui restent le parent pauvre des exemples musicaux, et savoir distinguer un rythme binaire ou ternaire fait tout de même partie des fondamentaux exigibles des agrégatifs. D'autre part, si le timbre des instruments est

familier à la plupart des candidats, certains ont laissé apparaître des erreurs graves et quasiment réhébitoraires dans ce domaine : par exemple, à ce niveau du cursus universitaire, on ne saurait se permettre de confondre un hautbois et une flûte.

L'entretien, comme souligné dans les précédents rapports, permet d'éclaircir des points restés flous lors de l'exposé, de préciser certains détails ou de vérifier si le candidat maîtrise bien les données exposées précédemment. Ainsi, il pourra porter sur la définition d'un terme technique, mais aussi évaluer la culture du candidat, et notamment pour ce qui concerne l'ouverture aux autres arts. Il peut aussi permettre de rectifier une erreur commise sous l'effet du stress. Certains candidats, restés sur la défensive, n'ont pas assez profité de ce moment. Il est donc capital de s'y préparer tout aussi sérieusement, le mieux étant de le faire à plusieurs car l'exercice est bénéfique pour tous. La concision étant capitale compte tenu du format de cette épreuve, la réflexion sur le choix des mots et des tournures de phrase lors de la préparation de cette épreuve donnera la possibilité au candidat de mieux maîtriser ses émotions.

Enfin, il est fort regrettable que la voix et le piano aient été largement sous-utilisés car c'est un moyen efficace de rendre l'exposé vivant et moins théorique, voire austère dans certains cas, surtout lorsque l'extrait est tonal. La même remarque vaut pour l'écoute d'extraits, qui doivent être choisis avec pertinence de manière à illustrer le propos. Trop souvent, ils ont été proposés uniquement pour faire écouter de la musique ou, à l'inverse, à la demande du jury après avoir été délaissés lors de l'exposé.

En conclusion, il est demandé, lors de cette épreuve, de rendre le commentaire aussi musical que possible, de montrer que les connaissances et la culture que l'on possède sont au service d'une démarche pédagogique vivante et exigeante afin de faire découvrir, à quelque niveau que ce soit, des horizons inconnus à ses élèves ou à ses étudiants. La réussite de la mission d'un futur agrégé en dépend.

Liste des sujets proposés

| | |
|-----------------|---|
| BASIE/HEFTY | <i>Splanky</i> |
| BEETHOVEN | <i>An die ferne Geliebte</i> – n° 1 |
| BERLIOZ | <i>L'enfance du Christ</i> – Prologue |
| BOTTESINI | <i>Grand duo concertant pour 2 contrebasses et orch.</i> |
| BRAHMS | <i>Sextuor à cordes n° 1</i> (3 ^e mvt) |
| BYRD | <i>In nomine n° 2</i> |
| CAMPRA | <i>Carnaval de Venise</i> – « Luci belle, dormite » |
| CAPLET | <i>Quintette</i> - Scherzo |
| CHARPENTIER | <i>Sans frayeur dans ce bois</i> |
| COREA | <i>Children's song</i> |
| DE LA HALLE | Chanson XXVI <i>Or voy jou bien qu'il souvient</i> |
| DE LUCIA | <i>Fue Dios el testigo</i> |
| DEBUSSY | <i>Chanson de Bilitis</i> – n° 2 « La flûte de pan » |
| DELALANDE | <i>Confitebor Tibi Domine</i> – « Magna opera Domini » |
| DOUCET | <i>Isoldina</i> (d'après Wagner) |
| DUFAY | <i>Rite majorem</i> |
| GERSHWIN | <i>Porgy and Bess</i> – « It ain't necessarily so » |
| GESUALDO | <i>Asciugate</i> |
| GESUALDO | <i>Tu m'uccidi, o crudele</i> |
| GOSSEC | <i>Marche lugubre</i> |
| GUERRA-PEIXE | <i>Mouraõ</i> |
| HARVEY | <i>Ritual mélodies</i> |
| HAYDN | <i>Symphonie n° 83</i> « La poule » (1 ^{er} mvt) |
| HAYDN | <i>Nelson messe</i> – Kyrie |
| HOLIDAY-GOODMAN | <i>Riffin' the scotch</i> |
| JANACEK | <i>Quatuor à cordes n° 2</i> (1 ^{er} mvt) |
| JANEQUIN | <i>Las, si tu as plaisir</i> |

| | |
|----------------------|--|
| JENKINS | <i>Messe L'homme armé</i> – Sanctus |
| JONES | <i>Liberstraum</i> |
| JOSQUIN | <i>Missa Hercules Dux Ferrariae</i> – Benedictus |
| JOSQUIN | <i>Douleur me bat</i> |
| JOUBRAN (Trio) | <i>Masár</i> |
| LAKATOS | <i>Lassu et Friss</i> (trad. de Hongrie) |
| LASSUS | <i>Missa Osculetur me</i> – Sanctus |
| LIGETI | <i>Papainé</i> |
| LISZT | <i>Paraphrase de concert de Rigoletto</i> |
| MACHAUT | Ballade XXXVII <i>Dame se vous mestes lointinne</i> |
| MOZART | <i>Appolo et Hyacinthus</i> – Ouverture |
| MURAIL | <i>L'esprit des dunes</i> |
| NOUGARO | <i>4 boules de cuir</i> |
| OPPOSI | <i>Tantum ergo</i> (trad. de Corse) |
| PESSON | <i>Nebenstück</i> |
| POULENC | <i>Ave verum</i> |
| RAMEAU | <i>Acanthe et Céphise</i> – Ouverture |
| SCARLATTI | <i>Sonate K120</i> (arr. Sciarrino) |
| SCLAVIS | <i>Suite africaine</i> – « Guy danse » |
| SEYOUM | <i>Deggwa Tsome Deggwa</i> |
| TUOLITO (attribué à) | <i>Communio viderunt omnes</i> |
| VERDI | <i>Jerusalem</i> – « Oh mon Dieu, ta parole est donc vaine » |
| WAGNER | <i>Marche du Centenaire de l'Indépendance</i> |
| WALTER | <i>Hortulus Chelicus</i> |
| ZENDER | <i>Der Leierman</i> (d'après Schubert) |

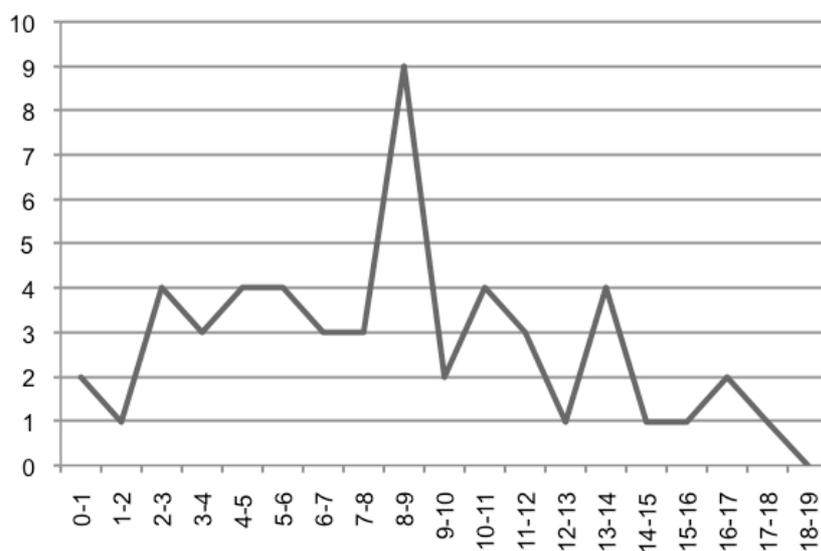
Ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de l'éducation musicale dans la rubrique « concours » :

<http://eduscol.education.fr/musique/index.htm>

Éléments statistiques

| 52 candidats notés et non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|------------------------------------|--------------|--------------|--------------|---------------------|
| Note la plus haute | | 18 | 17 | 17 |
| Note la plus basse | | 1 | 1 | 0,5 |
| Moyenne des admissibles | 8,78 | 6,62 | 7,23 | 7,67 |
| Moyenne des admis | 10,81 | 9,68 | 10,37 | 10,58 |

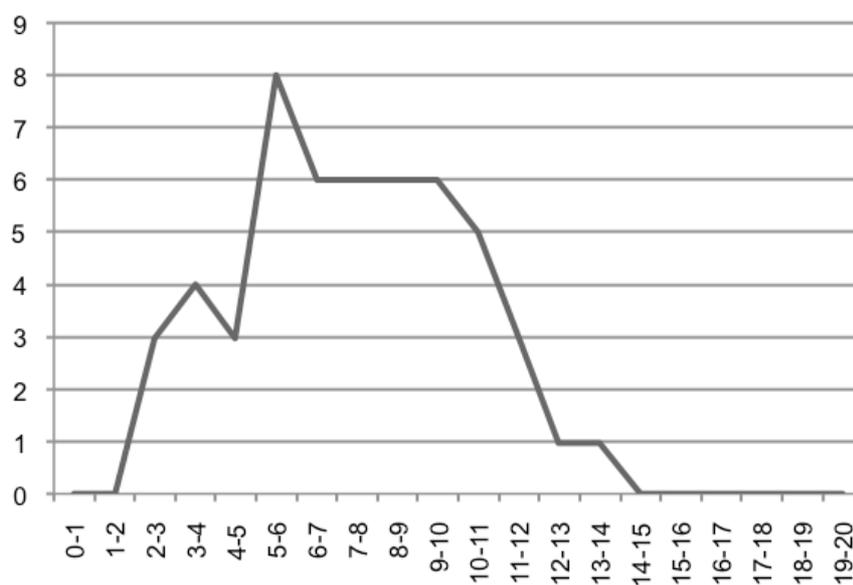
Répartition des notes



Statistiques sur l'ensemble de l'admission (total rapporté à une note sur 20)

| 52 candidats non éliminés | Session 2011 | Session 2012 | Session 2013 | Session 2014 |
|---------------------------|--------------|--------------|--------------|---------------------|
| Note la plus haute | | 13,17 | 13,47 | 13 |
| Note la plus basse | | 3,33 | 3,89 | 2,21 |
| Moyenne des admissibles | 9,54 | 7,82 | 7,43 | 7,34 |
| Moyenne des admis | 12,18 | 9,94 | 10,33 | 10,17 |

Répartition des moyennes générales des quatre épreuves d'admission



Données statistiques générales

Sessions 2010 à 2014

Bilan de l'admissibilité

| | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | | | | | | | |
|-----------------------|-------|------|------|------|------|------|--------|--------|--------|--------|--------|------------------|
| Nombre de postes | 17 | 18 | 20 | 30 | 35 | | | | | | | |
| Barre d'admissibilité | 07,95 | 7,46 | 5,82 | 5,86 | 6,02 | | | | | | | |
| | | | | | | | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | |
| Inscrits | 222 | 208 | 228 | 236 | 221 | | | | | | | |
| Non éliminés | 85 | 83 | 90 | 88 | 130 | soit | 38,29% | 39,90% | 39,47% | 37,29% | 58,82% | des inscrits |
| Admissibles | 42 | 40 | 43 | 46 | 57 | soit | 49,41% | 48,19% | 47,78% | 52,27% | 43,85% | des non éliminés |

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

| | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 |
|------------------------------------|-------|-------|------|------|------|
| Moyenne des candidats non éliminés | 7,69 | 7,77 | 5,87 | 5,73 | 5,64 |
| Moyenne des candidats admissibles | 10,10 | 10,15 | 7,20 | 7,71 | 7,59 |

Bilan de l'admission

| | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 | | | | | | | |
|--------------|------|------|------|------|------|------|--------|--------|--------|--------|--------|------------------|
| Admissibles | 42 | 40 | 44 | 46 | 57 | | | | | | | |
| Non éliminés | 40 | 39 | 42 | 42 | 52 | soit | 95,24% | 97,50% | 95,45% | 91,30% | 91,23% | des admissibles |
| Admis | 17 | 17 | 19 | 15 | 19 | soit | 42,50% | 46,15% | 44,18% | 35,71% | 36,54% | des non éliminés |

Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission

| | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 |
|------------------------------------|-------|-------|------|-------|-------|
| Moyenne des candidats non éliminés | 9,18 | 9,54 | 7,82 | 7,43 | 7,34 |
| Moyenne des candidats admis | 11,78 | 12,19 | 9,94 | 10,33 | 10,17 |

Moyenne portant sur le total général (admissibilité + admission)

| | 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 |
|------------------------------------|-------|-------|------|------|------|
| Moyenne des candidats non éliminés | 9,49 | 9,75 | 7,98 | 7,51 | 7,43 |
| Moyenne des candidats admis | 11,55 | 11,89 | 9,92 | 9,78 | 9,58 |

Barre d'admission

| 2010 | 2011 | 2012 | 2013 | 2014 |
|-------|------|------|------|------|
| 10,24 | 9,98 | 8,10 | 7,84 | 8,28 |

Annexe

Descriptif des épreuves de l'agrégation externe section musique à compter de la session 2015

(Cf. Arrêté du 25 juillet 2014 modifiant l'arrêté du 28 décembre 2009 fixant les sections et les modalités d'organisation des concours de l'agrégation - JORF n° 0185 du 12 août 2014)

Les épreuves sont notées de 0 à 20. Pour toutes les épreuves, la note zéro est éliminatoire.

Le fait de ne pas participer à une épreuve ou à une partie d'épreuve, de s'y présenter en retard après l'ouverture des enveloppes contenant les sujets, de rendre une copie blanche, d'omettre de rendre la copie à la fin de l'épreuve, de ne pas respecter les choix faits au moment de l'inscription ou de ne pas remettre au jury un dossier ou un rapport ou tout document devant être fourni par le candidat dans le délai et selon les modalités prévus pour chaque concours entraîne l'élimination du candidat.

Épreuves d'admissibilité

Dissertation

Durée : 6 heures

Coefficient 1

Cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à solliciter ses connaissances sur la musique en rapport avec l'histoire des arts, des idées et des sociétés.

Un programme de trois questions est publié sur le site internet du ministère chargé de l'Éducation nationale. L'une des questions porte sur une notion ou une composante du langage musical étudiée à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents. Les deux autres sont centrées chacune sur une période historique, un courant esthétique, une forme, un genre ou un auteur.

Épreuve technique : notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés

Durée totale de l'épreuve : 1 heure 45 maximum

Coefficient 1

Pour chaque extrait, le sujet précise les éléments à noter, qu'ils soient de nature mélodique, rythmique, harmonique ou qu'ils relèvent d'autres paramètres remarquables. Le diapason mécanique est autorisé.

L'épreuve prend fin à l'expiration d'un délai de dix minutes suivant la dernière audition du dernier fragment.

Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures

Durée : 6 heures

Coefficient 1

Un programme limitatif renouvelé périodiquement est publié sur le site internet du ministère chargé de l'Éducation nationale. Il précise deux styles d'écriture définis en référence à des compositeurs, chacun lié à une ou plusieurs formations instrumentales ou vocales ou associant un ou plusieurs instruments à une ou plusieurs voix.

Le diapason mécanique est autorisé.

Épreuves d'admission

Lors des épreuves d'admission, outre les interrogations relatives aux sujets et à la discipline, le jury pose les questions qu'il juge utiles lui permettant d'apprécier la capacité du candidat, en qualité de futur agent du service public d'éducation, à prendre en compte dans le cadre de son enseignement la construction des apprentissages des élèves et leurs besoins, à se représenter la diversité des conditions d'exercice du métier, à en connaître de façon réfléchie le contexte, les différentes dimensions (classe, équipe éducative, établissement, institution scolaire, société) et les valeurs qui le portent, dont celles de la République.

Le jury peut, à cet effet, prendre appui sur le référentiel des compétences professionnelles des métiers du professorat et de l'éducation fixé par l'arrêté du 1^{er} juillet 2013.

Leçon devant un jury

Durée de la préparation : 6 heures

Durée de l'épreuve : 50 minutes (exposé : 30 minutes ; entretien : 20 minutes)

Coefficient 2

Cette épreuve comporte un exposé de synthèse fondé sur l'analyse et la mise en relation de plusieurs documents identifiés de nature diverse, dont une œuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia. Le nombre total de documents ne peut être supérieur à cinq.

Le candidat expose et développe une problématique de son choix à partir des documents proposés. L'exposé est suivi d'un entretien avec le jury.

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 et d'un piano.

Direction de chœur

Durée de la préparation : 30 minutes

Durée de l'épreuve : 20 minutes

Coefficient 1

Un texte polyphonique est proposé au candidat. Après une préparation, celui-ci dispose de 20 minutes pour le faire interpréter intégralement ou en partie par un ensemble vocal. Le candidat dispose d'un piano pendant la durée de la préparation et pendant la durée de l'épreuve.

Épreuve de pratique instrumentale et vocale

Durée de la préparation : 1 heure

Durée de l'épreuve : 15 minutes

Coefficient 2

Une mélodie avec paroles est proposée au candidat. Il en réalise :

- une interprétation vocale en s'accompagnant au piano ou sur un instrument polyphonique qu'il apporte,
- une improvisation instrumentale et/ou vocale à partir du texte donné, l'instrument étant librement choisi et apporté par le candidat.

Cet ensemble est précédé d'une brève présentation de cinq minutes maximum des choix artistiques effectués pour l'interprétation et l'improvisation. Le candidat dispose d'un piano pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve.

Commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée (ou d'un extrait) d'une durée n'excédant pas quatre minutes.

Durée de la préparation : 20 minutes

Durée de l'épreuve : 20 minutes

Coefficient 1

Le candidat donne à son commentaire l'orientation de son choix. L'exposé, d'une durée n'excédant pas dix minutes, est suivi d'un entretien en relation directe avec celui-ci.

Durant la préparation, le candidat dispose d'un appareil d'écoute qu'il peut utiliser autant qu'il le souhaite. L'enregistrement n'est pas accompagné de partition. Le diapason mécanique est autorisé. Durant l'épreuve, le candidat dispose d'un appareil de diffusion qu'il peut utiliser durant son exposé initial et d'un piano.