

# Secrétariat Général

Direction générale des  
ressources humaines

Sous-direction du recrutement

---

Concours du second degré – Rapport de jury

Session 2013

CONCOURS EXTERNE

AGREGATION

MUSIQUE

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

Les rapports des jurys des concours sont établis sous la responsabilité des  
présidents de jury

---

## SOMMAIRE

Composition du jury .....	3
Préambule.....	4
<b>Admissibilité.....</b>	<b>7</b>
Épreuve de dissertation .....	8
Épreuve technique .....	18
Épreuve d'écriture.....	33
Éléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité.....	41
<b>Admission.....</b>	<b>43</b>
Leçon & interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable » .....	44
Direction de chœur .....	52
Pratique instrumentale et vocale.....	60
Commentaire d'une œuvre musicale .....	72
<b>Données statistiques générales .....</b>	<b>78</b>
<b>Épreuves de l'agrégation externe – section musique .....</b>	<b>79</b>

## 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
Madame	Muriel BOULAN	PRAG
Monsieur	Philippe CANGUILHEM	Professeur des universités
Monsieur	Luc CHARLES-DOMINIQUE	Professeur des universités
Monsieur	Giuliano CHIELLO	Professeur agrégé
Monsieur	Bruno CONTE	Professeur agrégé
Monsieur	Vincent COTRO	Maître de conférences
Madame	Marie DELCAMBRE	Maître de conférences
Monsieur	Stéphane DIETRICH	Professeur agrégé
Monsieur	Jean-Michel ELOIRE	IA-IPR
Monsieur	Laurent FICHET	IA-IPR
Madame	Nadine GAGNANT	Professeur agrégé
Madame	Myriam GARCIA	PRAG
Madame	Amanda HASCHER	PRAG
Madame	Céline LECOMTE	Professeur agrégé
Monsieur	Michel LEHMANN	Maître de conférences
Madame	Isabelle LEMOYNE	Professeur agrégé
Madame	Marie-Noëlle MASSON	Maître de conférences
Monsieur	Emmanuel PELAPRAT	PRAG
Monsieur	Eric PLOQUIN	Professeur agrégé
Monsieur	Gaël SAINT-CRICQ	Maître de conférences
Monsieur	Vincent TIFFON	Professeur des universités
Monsieur	Vasco ZARA	Maître de conférences

## Préambule

Il arrive qu'une session de concours de recrutement permette de saisir, au travers des sujets proposés aux candidats comme de ses résultats, la situation épistémologique, institutionnelle et humaine d'une discipline universitaire à un moment donné. Ainsi en irait-il de la session 2013 de l'agrégation de musique.

Dès son ouverture, l'annonce d'une augmentation de 50 % des postes (30 contre 20 en 2012) confirmait la place accordée à l'éducation musicale dans le cursus secondaire et la reconnaissance du besoin d'une qualification scientifique élevée chez les professeurs chargés de cet enseignement. Cette exigence est d'autant plus nécessaire que, selon le décret définissant le statut des professeurs agrégés (décret MEN n° 72-580 du 4 juillet 1972 modifié), ceux-ci peuvent « être affectés dans des établissements d'enseignement supérieur » même si, pour des raisons structurelles, ils sont majoritairement appelés à enseigner en collège. La légère augmentation du nombre des inscrits pour la session 2013 (236 contre 228 en 2012) était également une bonne nouvelle dans le contexte d'une baisse, parfois très marquée, des contingents de candidats pour certains concours de recrutement de professeurs.

Le déroulement des épreuves écrites fut à l'origine d'un premier désappointement : une fois encore, près des deux tiers des inscrits ne se sont pas présentés. Bien que sans conséquence sur la bonne marche du concours, ces absences conduisent à un gâchis administratif déplorable et dénotent une légèreté qu'il est dommage de constater de la part d'étudiants détenteurs d'un Master, voire de personnels titulaires de l'Éducation nationale. Il faut donc rappeler que, si l'inscription au concours est une démarche simple à effectuer, elle engage au moins moralement à prendre part aux épreuves. Par ailleurs, le résultat de l'admissibilité a confirmé la chute observée l'an passé (moyenne des trois épreuves pour les candidats non éliminés : 5,73/20 contre 5,87 en 2012). Si la traduction arithmétique d'un processus d'évaluation ne constitue pas le critère d'appréciation unique d'une session de concours, le maintien en 2013 d'un nombre conséquent de membres du jury déjà présents lors des précédentes sessions confère à ces moyennes une indéniable valeur informative en raison de la stabilité des principes dont elles procèdent. À la lumière de ces données, il faut donc prendre acte de la persistance en 2013 des lacunes signalées dans le rapport de 2012, y compris en matière d'expression écrite.

Les rapports publiés ci-après permettront aux futurs candidats de mesurer les attendus pour chaque épreuve. Il convient cependant de rappeler que, de manière générale, aborder les épreuves écrites de l'agrégation nécessite non seulement des compétences musicologiques et musicales avérées, mais aussi une préparation du concours ne se limitant pas à un rafraîchissement de connaissances remontant au premier cycle universitaire. Seul ce temps de préparation permet de consolider les aptitudes formelles propres à chaque épreuve (problématiser un sujet de dissertation, construire un plan, noter un fragment musical "à la volée", esquisser rapidement une basse harmonique...), ainsi que de saisir en profondeur les enjeux des programmes limitatifs pour la dissertation et l'écriture musicale, et les savoirs qui leur sont afférents. Cette phase d'entraînement est particulièrement incontournable lorsque les questions du programme de dissertation reflètent plusieurs des évolutions récentes de la musicologie, notamment l'intérêt pour les musiques "discrètes" et la prise en compte de

contextes culturels larges dans l'étude des phénomènes musicaux. Ayant donné lieu au sujet de dissertation, la question « Musique et danse en France à la fin de l'époque moderne » est représentative de cette mutation. Son texte de présentation induit, en effet, l'achèvement d'une certaine « musique » en tant que pratique, l'observation de différents milieux sociaux, l'articulation entre faits et discours sur les faits, le tout sur une période non réductible à l'un ou l'autre des segments historiques habituels en musicologie.

Faute de l'étape préalable d'une réelle préparation, des carences graves sont immanquablement révélées par les épreuves écrites, ce qui a conduit le jury à ne retenir pour cette session que 46 candidats admissibles au lieu des 68 théoriquement possibles. Il faut malheureusement préciser que ce choix ne témoigne pas d'un infléchissement dans le sens d'une plus grande restriction puisque, malgré une élévation d'un demi-point par rapport à la session 2012, la barre d'admissibilité – c'est-à-dire la moyenne des trois épreuves écrites pour le dernier candidat admis – reste exceptionnellement basse (5,86) pour une section du concours de l'agrégation, et encore assez proche de la moyenne des trois épreuves écrites de l'admissibilité pour la totalité des candidats non éliminés (5,73).

Les épreuves d'admission ont confirmé l'impression première du jury. Le résultat final de la session 2013 est, à lui seul, éloquent : 15 candidats admis, soit la moitié seulement des postes disponibles. Cette grave décision prise par le jury mérite quelques éclairages dont un premier d'ordre statistique. La session 2013 s'étant déroulée sans modification significative du socle des candidats classés au stade de l'admissibilité (88 contre 90 en 2012), le nombre d'admissibles et, partant d'admis, n'aurait pu évoluer positivement qu'à la faveur d'une élévation nette du niveau scientifique et technique des candidats, élévation qui n'a pu être constatée. De fait, pour la quatrième année consécutive, la moyenne générale sur la totalité des épreuves pour les candidats admissibles classés (7,51) et cette même moyenne générale pour les candidats admis à l'issue du concours (9,78) sont inférieures à celles de la session précédente.

Mais le jury a surtout été contraint de *ne pas* intégrer au corps des agrégés des candidats dont le profil musicologique et musical pourrait sembler rédhibitoire dès l'acquisition des premiers grades universitaires. Cette situation est singulièrement traduite par le maintien à un niveau critique des notes de commentaire d'écoute (moyenne des admissibles : 7,23) et par la chute préoccupante des prestations pour la leçon (moyenne sur 20 des admissibles pour la leçon seulement : 5,61). En somme, alors que le concours de l'agrégation devrait promouvoir les meilleurs candidats au sein d'un ensemble d'étudiants ayant, pour la plupart, le niveau de le réussir, il a surtout servi cette année à préserver l'intégrité du titre d'agrégé et à s'assurer, autant que faire se peut, de l'accomplissement des fonctions pédagogiques de futurs enseignants dans de bonnes conditions. Ces deux exigences ne sont en aucun cas infondées. D'une part, les professeurs agrégés sont appelés à assumer des responsabilités ou des enseignements propres à leur statut, déterminant parmi d'autres du déroulement de leur carrière. De l'autre, pour réussir brillamment un enseignement en collège auquel un lauréat de l'agrégation de musique est prioritairement destiné, il est primordial de mobiliser une étendue de connaissances, une habileté technique et une subtilité de réflexion que le niveau attesté par l'agrégation doit garantir. Il est donc important que, nonobstant l'ampleur des moyens offerts à la discipline au travers du nombre de postes d'agrégés mis au concours, l'octroi de ceux-ci s'opère selon un degré d'exigence élevé et constant.

Voici donc le tableau contrasté offert à notre regard par la session 2013 de l'agrégation externe de

musique. Aussi tranchantes puissent-elles paraître, les observations précédentes n'ont qu'un but : éveiller, sinon réveiller les vocations d'étudiants à passer l'agrégation de musique ; les sensibiliser aux stimulantes perspectives intellectuelles et artistiques liées à la préparation des épreuves ; encourager les universitaires à ouvrir ou à maintenir des préparations au concours en dépit d'un contexte parfois rigoureux. Seule une prise de conscience collective serait à même de conserver à l'agrégation externe de musique son caractère fédérateur et structurant pour la discipline musicologique, en même temps que son potentiel de dynamisation de l'éducation musicale. Il reste à espérer que cette prise de conscience sera maintenant possible, d'autant qu'elle n'a peut-être jamais été aussi indispensable.

Xavier Bisaro  
Professeur des universités  
Président du Jury

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 2014 »)

# Admissibilité

**Agrégation de musique**  
**Concours externe - Session 2013**

**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 2013**

**L'enseignement de la musique à la Renaissance**

Du XV<sup>e</sup> siècle au début du XVII<sup>e</sup> 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<sup>e</sup> 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.

**Frontières du chant et de la parole**

Depuis les tragédies grecques jusqu'au slam en passant par la *seconda prattica*, les occasions d'interroger les spécificités de la voix chantée au regard de la voix parlée/déclamée ont été nombreuses. Selon les périodes ou les genres, ces deux vecteurs de profération textuelle ont été rapprochés, confondus ou radicalement distingués. L'analyse de l'évolution de leurs frontières communes sera menée en référence à l'histoire des arts, des idées et des sociétés.

(publication sur <http://www.education.gouv.fr> le 23 février 2012)

### **Sujet proposé**

En 1730 est réédité un « Discours académique » rédigé par les membres de l'Académie royale de danse en 1662. Dans ce texte, les académiciens caractérisent ainsi leur art :

[Le] premier emploi [de la danse] dans la plus obscure antiquité fut de faire voir, par des signes et par des mouvements du corps, les secrets sentiments de l'âme, afin de perfectionner cette expression générale que la nature avait enseignée à tous les hommes, pour se faire entendre par signes aux lieux où leur langage n'était pas connu. [...] Sortant de cet emploi général, qui fut rendu inutile par la connaissance des langues, elle se fixa à l'expression de la joie et de la tristesse seulement [...]. Elle ne s'arrêta pas longtemps à cette destination particulière ; elle fut dès lors employée aux exercices de la guerre, et des nations entières la reçurent pour la marche ordinaire de leur milice. [...]

La France la reconnaît depuis longtemps pour le commencement nécessaire de tous les beaux exercices ; c'est elle qui corrige les défauts naturels du corps et qui en change les mauvaises habitudes ; c'est elle qui lui donne cet air aisé, et cette grâce qui répandent tant d'agrément dans toutes ses actions [...] <sup>1</sup>.

Vous vous demanderez dans quelle mesure ces conceptions reflètent les liens entre musique et danse en France à la fin de l'époque moderne.

1. *Discours académique pour prouver que la danse dans sa plus noble partie n'a pas besoin des instruments de musique, et qu'elle est en tout absolument indépendante du violon*, Paris, Vve Saugrain et P. Prault, 1730 (orthographe et ponctuation modernisées).

## **Rapport**

Ce rapport s'articule en deux grandes parties. La première est une analyse du sujet de dissertation de la session 2013 et en propose quelques traitements possibles. Elle intéressera plutôt les candidats ayant passé l'écrit lors de cette dernière session, et souhaitant avoir une idée de ce qui était attendu et de la manière dont leur copie a été lue par le jury. La deuxième partie donne des conseils généraux sur l'exercice de la dissertation et s'adresse plus largement à tous ceux qui préparent le concours pour la ou les prochaines sessions. Ils auront ainsi des indications utiles pour s'entraîner, y compris sur un sujet très différent.

### **1. Sujet de la dissertation 2013**

Pour comprendre correctement la citation proposée par le sujet et traiter ce dernier de la meilleure façon, il était nécessaire de situer le cadre de ce propos (l'académisme, ici par le biais de l'Académie royale de danse), sa temporalité exacte (un texte de 1662 réédité en 1730), de lire attentivement et de bien comprendre la référence de cette citation fournie en note infrapaginale.

En effet, la citation est extraite d'un « Discours académique ». À ce titre, elle reflète seulement le regard porté par cette institution sur l'art dont elle a la charge. Pour saisir le sujet et le traiter correctement, il convient d'étudier ce qu'est l'académisme (et à travers lui, quelles sont la nature et la portée du discours académique), quel est l'art de la danse dont il a la charge (de quelle danse parle-t-il ?) et quel est le contexte général de la pratique de la danse à cette époque, dont la danse concernée par le discours académique n'est que l'un des éléments. Concernant ce dernier point, on comprend en lisant la référence du document que ce discours académique est opposé au « violon ». Cette citation ne peut donc être débattue indépendamment de son environnement institutionnel,

esthétique et culturel.

Tout d'abord, l'Académie royale de danse doit être resituée dans le riche paysage académique français d'Ancien Régime dont elle constitue une composante importante quoique tardive. L'académisme, dont l'origine se trouve dans la philosophie platonicienne des académies italiennes du xv<sup>e</sup> siècle, apparaît en France au xvi<sup>e</sup> siècle avec la Pléiade mais surtout avec l'Académie de poésie et de musique de Baïf (dont est issue, sous Henri III, l'Académie du Palais), première académie française à être officiellement instituée par un décret royal. Ce mouvement académique se poursuivra tout au long du xvii<sup>e</sup> siècle avec l'éclosion de la plupart des grandes académies royales (« Académie française » en 1635, « Académie royale de peinture et de sculpture » en 1648, « Académie des Inscriptions et Belles-Lettres » en 1663, « Académie des Sciences » en 1666). Dans le domaine de la musique et de la danse, l'Académie de danse est créée en 1661, l'« Académie d'opéra en musique et vers françois » est fondée en 1669, remplacée par l'« Académie royale de Musique » en 1672. Cependant, si la création des académies de Danse et de Musique sont assez tardives, il convient de rappeler que « l'esprit académique », notamment en danse, est solidement implanté en France dans les milieux intellectuels et artistiques dès la première moitié du xvi<sup>e</sup> siècle, comme en témoignent certains traités de danse dont celui rédigé par Antonius Arena entre 1520 et 1530. À défaut de maîtriser la globalité de cette histoire, il fallait cependant de ne pas affirmer de façon hasardeuse, par exemple, que la danse et la musique « n'ont qu'une [seule] et même académie sous la direction de Lully » ou, dit autrement, que Louis XIV « crée une académie de musique et de danse [...] une institution pour les deux arts ».

D'autre part, les académies constituent des groupements institutionnalisés à partir d'un projet culturel. Elles rassemblent les élites lettrées autour du critère universel du savoir écrit, en opposition à la « médiocrité » des savoirs populaires de tradition orale. Le projet de l'académisme se justifie donc à travers la notion « d'utilité publique » (dont il est l'inventeur) basée sur la notion de « distinction » des arts et des lettres, cette dernière émanant d'un processus constant de « perfectionnement ». Ainsi, la création de l'Académie de danse avait pour ambition de « conduire [les danseurs] à la perfection de la danse ». C'est ce projet élitiste qui fonde la volonté de « distinction » sociale et culturelle de l'académisme.

Par ailleurs, quand on lit que « la danse » (comprendre : l'Académie de danse) est « absolument indépendante du violon » (comprendre : les violonistes populaires des corporations de ménestriers), on voit tout de suite le clivage conceptuel entre une danse élitiste, de cour, noble (à tous les sens du terme) et une danse populaire, jugée vulgaire, grossière, licencieuse, immorale dont les académiciens veulent à tout prix se démarquer. La « distinction » recherchée par le « perfectionnement » est aussi la distinction vis-à-vis des pratiques populaires de tradition orale, en danse comme en musique. C'est d'ailleurs au prétexte que des « ignorans et inhabiles [...] [les ménestriers] se sont ingérés de montrer publiquement » la danse et ainsi ont « tâché de la défigurer et de la corrompre » qu'en 1661, treize « Anciens et plus expérimentés au fait dudit art » décident de fonder l'Académie royale de danse.

Il était intéressant de noter, en outre, que le texte original de ce Discours académique date de 1662, au lendemain de la création de l'Académie royale de danse en 1661, et que ce texte est réédité mot pour mot presque soixante-dix ans plus tard. Cela montre bien que, malgré un contexte historique assez agité au plan institutionnel entre les académies royales de danse et de musique d'un côté et les corporations de ménestriers de l'autre, le discours est resté absolument intact chez les académiciens, ce qui est également le cas des ménestriers. Ce sujet qui était donc centré sur la « fin de l'époque moderne » avec cette réédition en 1730, débutait en réalité un peu plus tôt. D'autre part, si l'on prend en compte que l'académisme est apparu avec l'humanisme et que les académies, malgré l'épisode

révolutionnaire, sont pour la plupart toujours actives aujourd'hui (regroupées au sein de l'Institut de France), on s'aperçoit que le thème déborde de la stricte temporalité du sujet. Tant que l'on reste dans l'étude historique de l'académisme, dans la genèse de sa pensée, dans l'émergence de toute une production théorique dont les jalons sont transhistoriques, tant que l'on étudie aussi le propos même de la citation, rien n'empêche de sortir des limites temporelles du sujet, à condition que cela reste maîtrisé théoriquement et aux marges du développement de la dissertation. On comprendra, par contre, que consacrer un long paragraphe à Balthazar de Beaujoyeux est considéré par le jury comme hors sujet, tout comme est hors sujet une mauvaise compréhension de la notion historique d'« époque moderne », considérée par certains candidats comme notre époque actuelle (xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles).

La question de la temporalité dans ce sujet est plus importante qu'il n'y paraît et nécessite un traitement méthodologique adapté. En effet, la citation fait référence à « *la plus obscure antiquité* », une époque antérieure à l'apparition des langues (où le « *langage n'était pas connu* »), et évoque la danse que « la France [...] reconnaît *depuis longtemps* ». Les académiciens veulent de la sorte survaloriser l'art dont leur institution a la charge, en faisant de la « danse » aux premiers âges de l'humanité une langue de « signes » et de « mouvements du corps », langue primordiale, préexistante à toutes les formes ultérieures de langues et de langages. Elle était donc « utile », cette légitimation sociale fondant l'académisme. Puis, cette fonction communicationnelle des origines, largement évocatoire des « secrets sentiments de l'âme », va évoluer vers une illustration des affects (joie et tristesse) dès lors que l'apparition des langues va obliger cette « langue des signes » corporelle à se transformer. Mais son « utilité » va très rapidement devenir sociale, culturelle et politique puisqu'elle donne « cet air aisé », cette « grâce » qui « agrmente » nos actions, qu'elle « change les mauvaises habitudes », qu'elle se trouve au cœur de l'art militaire, etc. En se référant à la « plus obscure antiquité », les académiciens usent d'un procédé classique visant à valoriser leur art et à affirmer leur identité : ils cherchent à donner à la danse la plus grande ancienneté possible, l'ancestralité étant toujours productrice d'identité.

D'autre part, l'affirmation selon laquelle les « mouvements du corps » traduisent les « secrets sentiments de l'âme » remonte réellement à l'Antiquité puisque pour Platon déjà, le corps est le « tombeau de l'âme », thème repris au début de l'ère chrétienne puis au Moyen âge par saint Bernard ou saint Thomas d'Aquin par exemple. Pour les fondateurs de l'Académie royale de danse, il s'agit là de la fonction première de la danse. On comprend qu'il y a pour eux au moins deux types de danses, l'une, convenable et morale qui traduit en mouvements une âme pieuse et juste, l'autre, réprouvée et immorale qui traduit le péché et l'impiété. C'est donc un propos moral et religieux qui se profile derrière cette pensée académique : on assiste à la fabrication d'un discours chrétien dualiste sur la base d'une humilité très valorisée s'opposant à l'orgueil, réprouvé et combattu (premier des sept péchés capitaux). L'humilité, vertu idéale du chrétien, va ressortir au symbolisme du « bas » (« bas » corporel, c'est-à-dire retenue, décence, grâce, maintien ; « bas » de la voix, « bas » instrumental, c'est-à-dire douceur sonore et suavité) tandis que l'orgueil relève du « haut » (« haut » gestuel et chorégraphique – les danses sautées par exemple – ; « haut » vocal et instrumental, fort, puissant). Cette rhétorique morale du corps va très vite se décliner sur le terrain culturel, social et politique. On la retrouve dans les règles de l'éducation noble (art du maintien, apprentissage de la danse et des arts de l'escrime), dans l'apparition de danses « basses » dès le xv<sup>e</sup> siècle (danses de cour telles que le branle et la pavane), dans la fabrication progressive d'un discours moral et esthétique sur l'antagonisme social et culturel de deux formes de gestes, de danses, l'une « basse », noble, quasi religieuse, l'autre « haute », populaire, antireligieuse.

Enfin, ce symbolisme du geste, du mouvement, du corps n'est pas que moral et religieux ou social et

culturel, mais aussi politique puisque, d'une part, l'académisme sous les rois Bourbon et notamment Louis XIV renforça l'absolutisme royal et constitua une arme politique au sein du royaume de France comme en Europe ; d'autre part, il existe un traitement symbolique récurrent, ancien mais très actif sous l'Ancien Régime et même au-delà, de l'image corporelle du chef et, à travers elle, de la notion de pouvoir. De même que l'iconographie religieuse occidentale a représenté les personnages religieux avec une corporéité en totale adéquation avec la nature de leur âme, par extension, ce trait s'est appliqué aussi aux élites sociales et politiques. Ainsi, le noble est-il beau et bien fait : il ne s'exprime que par des gestes gracieux et retenus ; au contraire, le vilain est laid et difforme, ses gestes sont désordonnés, violents, brisés. Cette valorisation du physique des élites s'appuie sur l'universalité de la représentation corporelle de la notion de pouvoir dans un individu concret, figure réelle ou imaginaire. Le pouvoir prend alors consistance à travers le corps du chef et le pouvoir de ce chef est en premier lieu le pouvoir charismatique qui émane de son corps, de sa prestance, de sa force, de sa séduction.

Si l'examen de cette pensée académique autour du corps et du geste nécessitait un rappel d'histoire philosophique, religieuse, culturelle, si la présentation de l'académisme en tant que tel impliquait de se replonger aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, il fallait ensuite bâtir le devoir autour de la fin de l'époque moderne (période qui ne pouvait être mal comprise puisque la question au programme précisait qu'elle se situait « de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle à la veille de la Révolution ») et évaluer dans quelle mesure les liens entre musique et danse, en France, à cette époque, reflétaient cette pensée académique.

## **2. Conseils généraux**

### **2.1. Rédaction de l'introduction**

Une bonne introduction s'empare tout de suite du sujet. Elle ne commence pas par des platitudes comme « La danse a toujours rapproché les hommes », « La danse est omniprésente dans toutes les sociétés » ou, pire, « Vous chantiez ? Eh bien dansez maintenant » ! On évitera les introductions qui reprennent textuellement le sujet (procédé absolument inutile), qui sont interminables (comme dans cette copie de six pages ouverte par une introduction occupant deux pages et demi) ou étonnamment hors sujet (l'une des copies a longuement débuté en s'interrogeant sur l'histoire du château de Versailles).

La réflexion doit commencer dès les premiers mots de la copie et susciter l'intérêt et la curiosité chez le lecteur. L'introduction doit proposer une lecture problématisée du sujet, c'est-à-dire repérer et exposer l'ensemble des concepts et notions théoriques auxquelles le texte recourt, explicitement ou implicitement, ainsi que les liens qu'il établit entre eux. Le candidat doit avoir saisi la nature du questionnement posé par le sujet et doit en reformuler la problématique de façon claire. L'introduction doit aussi situer et contextualiser autant que possible la citation : dans notre cas, il fallait souligner que la source citée avait été rédigée en 1662 et reprise soixante-dix ans après mot pour mot par l'Académie royale de danse, en opposition à la confrérie Saint-Julien des Ménétriers ; plus généralement, il convenait de la replacer dans le contexte académique de la France d'Ancien Régime.

Enfin, l'introduction annonce clairement le plan, avec une certaine élégance littéraire et pas sous la forme d'une liste au style télégraphique. Il s'agit également d'informer le lecteur avec concision sur la substance des parties.

### **2.2. Conception du plan**

Il n'y a pas de plan-type à partir duquel traiter un tel sujet. Néanmoins, il était possible d'évoquer tout d'abord le contexte de cette citation : l'Académie royale de danse et, à travers elle, l'académisme en

général (histoire succincte ; principes intellectuels, philosophiques et culturels de l'académisme ; conséquences sociales et politiques). D'autre part, puisque le sujet faisait clairement référence à l'opposition de la danse au « violon », il fallait évoquer le conflit institutionnel entre les académies royales de danse et de musique et les corporations de ménétriers, et notamment la volonté des nouveaux maîtres à danser académiciens de rompre avec leurs homologues ménétriers. Une seconde partie aurait pu analyser le regard porté par l'académisme sur la danse, sur le geste et le mouvement, sur la corporéité, dans une dimension morale et religieuse mais aussi culturelle, sociale, politique. Cela aurait permis dans une troisième partie d'examiner à la fois les liens de la musique et de la danse dans la création musicale savante de la fin de l'époque moderne (la discussion pouvait porter sur la stylisation propre à la musique de concert d'inspiration chorégraphique, qui devient une musique décontextualisée de sa fonction de musique à danser), mais aussi le traitement de la musique et de la danse dans les productions musico-chorégraphiques pour la cour ou pour la scène à cette époque. Enfin, une conclusion ouverte sur les périodes suivantes aurait pu à la fois esquisser un rappel historique de l'épilogue de la lutte des académiciens contre les ménétriers – les académies triomphent – et expliquer en quoi la fin de l'époque moderne marque l'atténuation d'une certaine conception discursive de la danse.

Quelques plans ont été élaborés autour d'une réelle problématisation. Par exemple : analyse du discours académique sur la danse – interrogation sur la notion de langage – liens entre musique et danse autour de leurs fonctions discursives. Mais certains plans ont parfois évacué toute dimension problématique transversale, puisque bâtis sur les quatre éléments successifs de la citation (la profondeur chronologique, l'expression des affects, la fonction militaire de la danse, la rhétorique du corps). Enfin, nombre de copies ont développé des points totalement hors sujet ou n'ont traité que partiellement le sujet.

Comme souvent, trop de candidats ont choisi de réciter intégralement leur cours, donnant l'impression que l'objectif à atteindre est d'en dire le plus possible même si cela n'a pas de rapport direct avec le sujet. À lire leurs copies, on en retire souvent l'impression que le devoir aurait été le même avec n'importe quel autre sujet sur la danse. Bien sûr, ce travers, qui concerne au moins un devoir sur deux, est à éviter à tout prix. Considéré comme un plaquage oublieux du sujet, il dessert fortement la copie au lieu de la renforcer. Il arrive aussi que des plans soient partiellement (ou totalement) abandonnés en cours de route. En général, ce sont des plans qui présentent des faiblesses de structure ou de contenu (l'un de ceux-ci proposait de manière téméraire d'examiner « la musique et la danse dans la conception d'unité »). Plus rarement, quelques plans annoncés comme réellement intéressants et problématisés n'ont pas tenu leurs promesses au moment du développement.

### **2.3. Expression**

Les correcteurs ont été attentifs au volume des devoirs, même si, dans l'absolu, ce paramètre n'est pas corrélé à la qualité du travail accompli. Néanmoins, le jury considère qu'en six heures, au niveau de l'agrégation, un devoir de moins sept à huit pages est assez court, ce qui peut être le signe soit d'une incapacité à traiter le sujet, soit d'une inculture manifeste, soit d'une inaptitude à l'expression écrite. Dans tous les cas, c'est un mauvais signal que le candidat envoie au lecteur. Concernant les copies blanches ou quasiment blanches – rares heureusement –, le candidat devrait songer au fait qu'avec un peu de réflexion, il y a toujours moyen de rendre une copie a minima plutôt que totalement vierge (ce qui entraîne une élimination). Les quelques points alors récupérés peuvent parfois faire la différence dans le classement final de l'admissibilité.

Aucune dissertation ne doit présenter de titre souligné (ni simplement isolé par la mise en page), que ce soit en tête de partie ou en amont de l'annonce du plan. La copie être intégralement rédigée, sous

forme de phrases entières – les phrases nominales, sans proposition principale, étant pour cette raison exclues. Il faut aussi maîtriser les techniques d'enchaînement des idées : une idée théorique ou non, formant un point de départ, doit être articulée à la phrase suivante par une formule, comme « À ce propos », « donc »... Quand cela n'est pas fait, le fil de la démonstration est comme coupé, ce qui laisse le lecteur désespéré. La copie glisse alors de constat en constat, donnant une impression de patchwork descriptif au lieu de la construction d'une pensée analytique et synthétique. De même, les phrases de récapitulation et d'articulation entre deux parties sont nécessaires. Elles permettent à l'auteur de la copie de veiller à sa progression logique en l'explicitant régulièrement, et au correcteur de se repérer grâce à ces jalons.

La qualité de l'orthographe et du français est un critère majeur pour une dissertation. Si le jury lit avec plaisir des dissertations au style net, agréable, orthographiquement et syntaxiquement irréprochables (ce qui est malheureusement assez rare), il découvre parfois avec stupeur des copies extrêmement problématiques, très courtes, très mal rédigées, truffées de fautes graves, même pas du niveau d'un exercice d'étudiant en début de licence. Des copies aussi alarmantes ne pouvant être évaluées positivement, on ne peut que conseiller aux candidats qui rencontrent des problèmes récurrents avec la langue française écrite de se former en urgence avant de se présenter au concours.

Outre les très nombreuses fautes d'accord entre le sujet et le verbe, les amalgames entre deux mots (« hors » mis pour la conjonction de coordination « or »), les propositions mal construites dont le sujet ne renvoie pas au verbe, les confusions entre certains substantifs et les formes féminisées d'adjectifs (le « publique »), les barbarismes révèlent même chez certains candidats une pratique insuffisante de la langue française (par exemple « intrasèque » employé au lieu d' « intrinsèque »). Enfin, on trouve çà et là des formulations maladroites ou lourdes qui attestent une incapacité à formuler correctement ses idées et, parfois, l'ignorance de formules largement consacrées. Par exemple, au lieu de lire la « fonction de l'art », nous avons trouvé dans une copie « le service de l'art » ce qui, en soi, ne signifie rien.

#### **2.4. Organisation des idées**

Pour en venir au contenu des parties et des sous-parties, aucune idée ne peut être affirmée sans être étayée. Les exemples doivent donc être présents de manière égale durant toute la dissertation. Ils ne doivent pas être expéditifs (un nom) ni accumulés en liste mais, au contraire, faire chacun l'objet d'un commentaire précis, lui-même adapté au sujet (et non remplacé de manière artificielle après avoir été appris durant la préparation). Ce commentaire doit être développé pour l'un au moins des exemples de chaque partie, et être au minimum de quelques mots en incise ou en apposition pour ceux qui viennent seulement à l'appui d'une idée. Un exemple doit permettre de dégager de façon claire et nettement formulée une idée en rapport avec le sujet « discuté » (tel est le sens du mot « dissertation ») et à sa juste place dans l'ordre et le raisonnement que propose la copie. Il ne peut être simplement posé là, dans l'espoir que le correcteur saura lui-même faire le bon lien avec le sujet de la dissertation et avec le plan de la copie.

Les exemples sont de deux sortes : des citations d'auteurs (compositeurs, chorégraphes, maîtres à danser, écrivains, philosophes, théoriciens, etc.) et d'œuvres (musicales, littéraires, picturales, chorégraphiques) ; des transcriptions de fragments musicaux. Concernant ces dernières, le jury apprécie de les lire si leur présence est réellement justifiée et leur qualité bonne. Mais il ne sert à rien de vouloir mettre à tout prix une transcription musicale par pur formalisme. Lire dans une copie le relevé très basique du thème de l'air des *Sauvages des Indes galantes* ne présente aucun intérêt et peut même se retourner contre le candidat lorsque l'exemple est aussi commun que celui-ci, sans intérêt, n'apportant rien et donnant la désagréable impression qu'il est là pour occuper de la place.

Enrichir son devoir de références variées est donc nécessaire mais il convient de rester vigilant car une erreur est vite arrivée dans les noms des auteurs, des œuvres ou de leurs dates : l'Académie française a été créée en 1635 et non en 1643 ; ce n'est pas Robert Cambert qui fonde l'Académie de l'opéra en 1669 mais Pierre Perrin ; l'imprimerie n'est pas inventée par Gutenberg en 1492 mais en 1450, etc. D'autre part, si certaines références attestent la réelle culture du candidat (c'est le cas de devoirs qui ont cité l'*Essai sur l'origine des connaissances humaines* d'Étienne Bonnot de Condillac ou le ballet d'*Alcidiane et Polexandre* de Lully), d'autres sont absolument consternantes.

Trop de copies sont également émaillées de lourds contresens : par exemple, dans un paragraphe consacré au menuet, un candidat écrit que le « menuet [est] originaire du Poitou » et que « les danses populaires s'invitent à la cour », plaçant du même coup le menuet parmi les danses populaires régionales, ce qui constitue une erreur patente. Parmi d'autres méprises constatées par le jury, il faut relever la compréhension erronée de l'affirmation de la citation selon laquelle la danse « *corrige les défauts naturels du corps* », celle-ci ayant été développée par plusieurs candidats d'un point de vue strictement médical, la danse étant alors assimilée à une forme particulière de kinésithérapie. Un devoir évoque de la sorte la danse comme une « pratique quasi médicale », un autre comme un exercice de « gymnastique » bénéfique pour la « santé ». De nombreuses autres formulations témoignent de l'ignorance absolue de certains candidats et, parfois, d'une naïveté confondante : « Au début du 17<sup>e</sup> siècle, la musique n'a souvent pas de rapport avec la danse. Cela justifie le fait que la musique est souvent empruntée de ci, delà, et non composée pour l'occasion » ; « la musique en France, au début du 17<sup>e</sup> siècle, était surtout religieuse » ; « Louis XIV s'est vite rendu compte que la danse permettait visuellement de mettre en attrait un certain nombre de personnes » ; l'apparition d'une musique de cour de divertissement datée de la Renaissance ; la bourrée et le rigodon considérés comme des danses destinées à divertir ; ou encore « en 1525, Henry VIII et François I<sup>er</sup> se toisent en dansant pour voir qui a les plus gros mollets » !

Enfin, les candidats ne prennent fréquemment aucune distance avec la citation en admettant le propos des académiciens, idéologiquement très connoté, sans recul critique : au lieu de le discuter, de « dissenter », leurs copies se contentent de renchérir. Le jury a ainsi pu lire que « la danse existait avant même la naissance du langage », affirmation qui reprend cet élément très discuté de la citation sans le remettre en cause. Inversement, certains candidats émettent des avis personnels déplacés sur la citation : cette dernière n'est alors que « considérations infondées qui relèvent du fantasme mythique ». Il y a ici erreur de posture : il n'est pas demandé aux candidats de déclarer si ces propos sont fondés ou non, mais d'étudier et d'analyser ce discours selon des procédures d'objectivation scientifique.

## **2.5. Savoir conclure**

La conclusion est au moins la récapitulation de la succession d'idées que constitue toute dissertation. Elle peut aussi ouvrir sur des perspectives qui n'ont pas été évoquées auparavant. Mais si cette ouverture consiste à énoncer une banalité générale, discutée et pratiquement sans lien avec le sujet, il vaut mieux s'en abstenir, quitte à se contenter d'une conclusion un peu pauvre et circonscrite à l'énoncé de constats. Non seulement tout lieu commun enferme la réflexion au lieu de lui ménager des prolongements, puisqu'il confine la pensée dans le sillon rabâché d'un cliché. De plus, se servir d'une généralité banale en fin de dissertation prouve que le candidat n'a pas produit une réflexion sur le vif de l'épreuve, ajustée avec précision et inventivité au sujet qu'il a découvert à cette occasion. Il faut donc éviter de puiser dans un stock préétabli d'idées formées à l'avance au moment d'achever une dissertation. Au contraire, lorsque l'on se prépare à cette épreuve, l'une des démarches les plus utiles est de repérer les lieux communs relatifs à la question de programme et de s'exercer à les

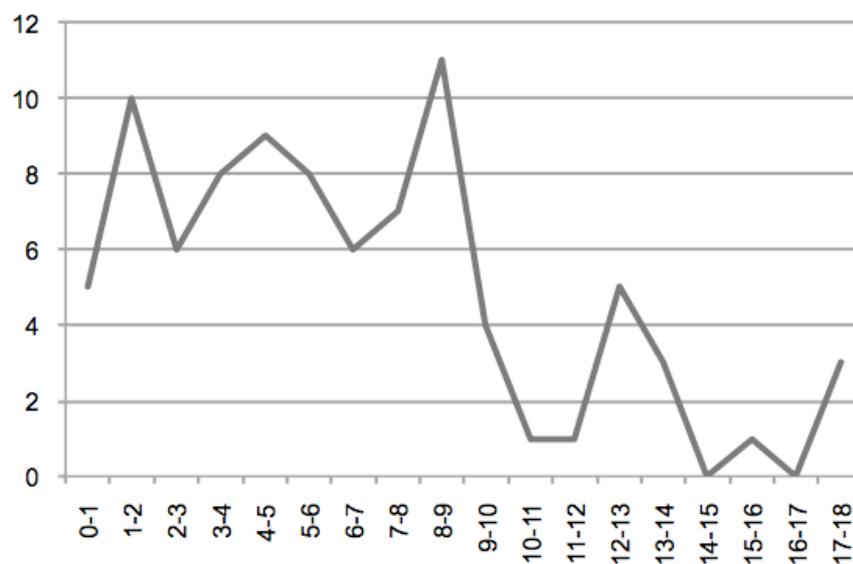
déconstruire, à les contester, à mettre en évidence leurs limites afin de ne pas les répéter le jour du concours. Une telle pratique améliorerait considérablement non seulement les conclusions des dissertations mais l'ensemble de leur contenu.

En définitive, la dissertation est un « art » et une technique (un « ars »). Indépendamment du contenu des trois questions de dissertation que le candidat se doit de préparer minutieusement, un entraînement à la technique de dissertation est absolument nécessaire, entraînement sous le regard d'une personne compétente car l'expérience prouve que cette technique n'est jamais suffisamment pratiquée durant le cursus universitaire. Cependant, au moment même du concours, outre la preuve d'une véritable culture musicologique et d'une aptitude à la discussion critique, c'est une « œuvre » que le jury évalue, une « œuvre » dont l'esthétique formelle est aussi importante dans l'évaluation générale que sa teneur scientifique.

## Éléments statistiques

88 candidats notés et non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2012	<b>Session 2013</b>
Note la plus haute	16,6	16,07	17,50	<b>17,50</b>
Note la plus basse	0,36	0,57	0,70	<b>0,05</b>
Moyenne générale	7,37	8,21	6,00	<b>6,02</b>
Moyenne des admissibles	10,03	10,37	8,38	<b>8,33</b>

## Répartition des notes



**Agrégation de musique**  
**Concours externe - Session 2013**  
**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 deux séquences dont les auditions s'organisent ainsi :

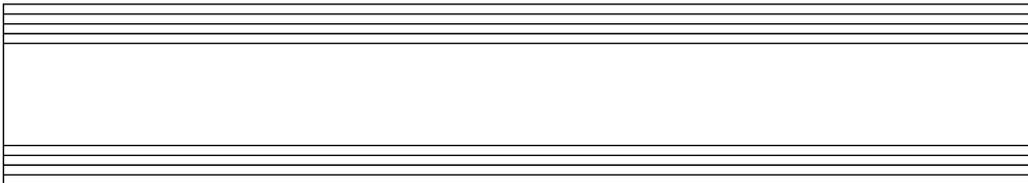
- écoute intégrale ;
- séquence 1 (deux fois) ;
- séquences 1 et 2 enchaînées ;
- séquence 2 (trois fois) ;
- écoute intégrale.

Vous noterez les parties de cordes et de vents.

Anton BRUCKNER, *Symphonie n° 5*, deuxième mouvement « Adagio – Sehr langsam » [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

Vents



Cordes

The image shows two sets of musical staves. The top set is labeled 'Vents' and consists of five horizontal lines. The bottom set is labeled 'Cordes' and also consists of five horizontal lines. Both sets are currently empty, intended for the candidate to write musical notation.

## Deuxième fragment

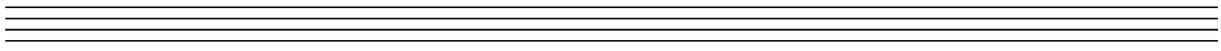
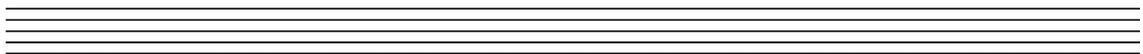
Il est constitué de trois séquences qui seront diffusées selon le découpage suivant :

- audition intégrale ;
- séquence 1 (trois fois) ;
- séquences 1 et 2 enchaînées ;
- séquence 2 (trois fois) ;
- séquences 2 et 3 enchaînées ;
- séquence 3 (trois fois) ;
- audition intégrale.

Vous noterez la partie chantée, à l'exclusion du texte.

Georg Friederich HÄNDEL, cantate *O numi eterni* (HWV 145), air « Il suol che preme » [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.



## Deuxième partie

### Notation de fragments rythmiques

#### Premier fragment

Il sera diffusé intégralement à cinq reprises. Vous noterez le rythme des parties de basson et de violoncelles/contrebasses.

William WALTON, *Concerto pour alto* [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

Basson	_____
Violoncelles Contrebasses	_____

## Deuxième fragment

Il sera diffusé intégralement à cinq reprises. Vous noterez le rythme de la partie de Violon I.

Igor STRAVINSKY, *Symphonie en ut* [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

Violon I

---

---

## Troisième partie

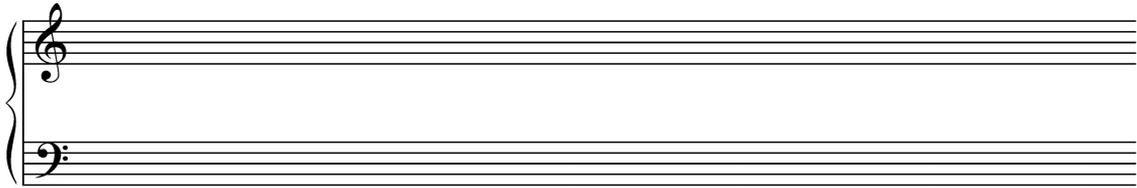
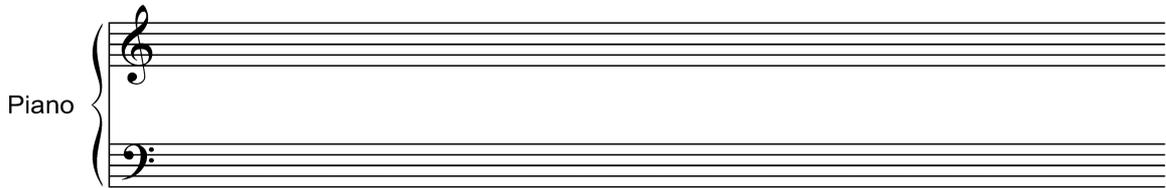
### Notation de fragments harmoniques

#### Premier fragment

Vous noterez la partie complète de piano de ce fragment. Il sera intégralement diffusé six fois.

Francis POULENC, *Unis la fraîcheur et le feu* [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.



## Deuxième fragment

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

- audition intégrale ;
- séquence 1 (deux fois) ;
- séquences 1 et 2 enchaînées ;
- séquence 2 (deux fois) ;
- audition intégrale.

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

Robert SCHUMANN, *Adagio und Allegro* (op. 70) pour cor en *fa* et piano, premier mouvement « *Langsam, mit innigem Ausdruck* » [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

Cor en Fa

Piano (basse et chiffrages)

## Rapport

Comme lors de la session 2012, l'épreuve technique était constituée d'extraits dont le langage est *a priori* bien connu des candidats. De Händel à Walton et Stravinsky, en passant par Schumann, Bruckner et Poulenc, les fragments proposés présentaient des difficultés abordables et finalement sans surprise, d'autant que les références des œuvres étaient précisées sur le sujet. À cet égard, il est conseillé aux candidats de ne jamais sous-estimer l'importance du paratexte, même dans une épreuve de type solfègique.

La légère hausse de la moyenne de l'épreuve technique de la session 2013 est en partie due à la teneur des fragments, moins ardues que lors des sessions antérieures. La moyenne reste cependant basse, preuve probable d'une préparation encore trop légère mais aussi de lacunes plus profondes. Il n'était pourtant pas question ici de prendre une dictée atonale, ni (sauf exception) plus de deux voix superposées. Il s'agissait donc d'une épreuve abordable, au tempo cependant très soutenu et aux séquences assez longues. Endurance et cohérence : c'est dans cette direction que les candidats pourront donc orienter leur travail pour obtenir des résultats plus satisfaisants. Comme le mentionnaient déjà les rapports des sessions précédentes, c'est en mobilisant toutes leurs compétences de musicien, y compris historiques et stylistiques, que les candidats pourront développer une écoute analytique des fragments et réussir l'épreuve.

### Notation de fragments mélodiques

#### Anton Bruckner, *Symphonie N°5*, deuxième mouvement « Adagio, sehr langsam » (extrait)

La tonalité initiale s'imposant avec évidence (*Ré* min), l'entrée en décalage des voix, les nombreuses répétitions et l'utilisation d'intervalles simples (au moins au début de la dictée) devaient permettre aux candidats de relever ce fragment avec efficacité.

Entendre précisément la répétition des quatre premières mesures de cordes (deux fois à l'identique, la troisième fois tronquée) dès la première écoute intégrale incitait à consacrer plus de temps à la partie des vents, et surtout à la cohérence rythmique entre les deux voix. Ainsi, la difficulté rythmique (les triolets de la partie de cordes étant susceptibles de ne pas être entendus comme tels avant l'entrée des vents) pouvait être résolue immédiatement ; il était également envisageable de continuer à 3/4 en écrivant des noires pointées ou des duolets pour la partie supérieure, ce que quelques candidats ont fait avec succès.

La plus grande difficulté de la deuxième séquence (modulations, intervalles disjoints) aurait pu être surmontée par une prise de note rigoureuse du début et du cadre rythmique de ce fragment.

#### Georg Friedrich Händel, cantate *O numi eterni* (HWV 145), air « Il suol que preme » (extrait)

Beaucoup de candidats ont apparemment été pris de court par cet extrait d'une cantate de Händel, qui correspond pourtant parfaitement à un type de dictée habituel pour le concours de l'agrégation : un long extrait d'œuvre baroque, d'un tempo allant, dans lequel il faut noter au moins une partie vocale.

Nous passerons très vite sur la question de la tonalité : bien qu'écrit en *Ut* mineur, l'extrait sonnait un demi-ton plus bas (à cause de l'emploi d'un *la* 415 pour l'enregistrement diffusé) ; il est évident qu'au niveau de l'agrégation, ces problèmes de diapason ne sauraient être insurmontables. En cas de

difficulté au cours de la dictée, nous rappelons aux candidats que la cohérence de leur plan tonal sera toujours valorisée. Il fallait donc veiller dans ce cas à commencer et à finir dans la même tonalité.

La mesure a parfois gêné les candidats ; le jury a pu lire des changements de mesure absolument hors style pour expliquer les tenues de la deuxième séquence par exemple. Dans ce cas, le recours au plus petit dénominateur commun est toujours la meilleure des solutions : l'extrait était bien à 3/8, non à 9/8 ou à 6/8.

Les quelques candidats qui ont réussi cette épreuve ont fait preuve d'une capacité à organiser leur prise de notes dans le temps comme sur le papier. Les cadences et marches devaient être matérialisées rapidement, de façon à jalonner la copie. Les formules qu'il était impossible de noter en temps réel pouvaient n'être qu'ébauchées (première note, mouvement général, modulation éventuelle) avant d'être complétées entre deux écoutes. En revanche, de nombreuses copies ne ressemblaient que de très loin au texte. Certains candidats ont fait le choix d'écrire à tout prix ; or, il était bien plus utile de délimiter chaque séquence, d'indiquer les cadences, les modulations, les appuis sur la sensible. Plutôt que de noter beaucoup d'éléments, les candidats des prochaines sessions gagneront à veiller à la logique de ce qu'ils écrivent. Enfin, on retiendra que la connaissance de la tessiture des instruments et des voix est essentielle, ainsi que le rapport de la session 2012 le précisait déjà. Pour ce fragment en particulier, il devait être impossible à un candidat d'écrire un contre-ut sans connaître le résultat sonore d'une telle note.

### **Notation de fragments rythmiques**

#### William Walton, *Concerto pour alto* (extrait)

Cette dictée a mis en échec nombre de candidats perturbés par les choix de pulsation et de mesure. À ce propos, la noire était plus indiquée que la croche, les notes pointées du basson s'écrivant ainsi plus rapidement. Ce sont les candidats qui ont su faire preuve de souplesse et d'adaptabilité lors de la première lecture qui ont le mieux réussi.

Dans tous les cas, un soin particulier accordé à la synchronisation de la superposition des deux voix aurait permis, par exemple, de mettre en évidence les frappes simultanées afin de donner un cadre clair à la prise de notes. Stratégiquement, il fallait commencer par noter la partie des violoncelles et des contrebasses, pour ensuite « caler » au-dessus celle du basson (notes pointées et triolets). Comme dans le Händel, certaines copies ont donné à lire une grande quantité d'informations sans réel rapport avec la partition : les parties de cordes en noires régulières ajoutées de manière hasardeuse ont été sanctionnées.

#### Igor Stravinsky, *Symphonie en ut* (extrait)

Voici un cas où le nom du compositeur, donné dans l'énoncé du sujet, augure d'un type d'écriture particulier. Tenter, comme le jury a pu le constater, d'écrire ce fragment à 4/4 relève, non seulement d'une incapacité à entendre le fragment, mais également d'une méconnaissance stylistique coupable. Après avoir déterminé l'unité de temps la plus efficace pour noter le fragment (double-croche ou croche), il fallait donc entendre l'aspect asymétrique de la formule initiale. Le jury a donc noté avec bienveillance les tentatives de mesure à 7 (3 + 4) qui en tenaient compte.

Comme dans l'extrait de Bruckner, ce fragment présentait des répétitions évidentes ; la difficulté pour les candidats qui les avaient entendues a consisté à rester concentré sur la fin du fragment. Un entraînement sur des fragments longs pendant la préparation au concours devrait permettre de remédier à ce genre de situation.

Les candidats les plus solides ont pu noter le fragment en entier avec exactitude, sans être induits en erreur par les accents décalés des violoncelles.

### **Notation de fragments harmoniques**

#### Francis Poulenc, *Unis la fraîcheur et le feu* (extrait)

La consigne pour cette exercice a, hélas, souvent été mal lue : il s'agissait bien de noter « la partie complète de piano » et non de faire une dictée harmonique avec basse et chiffrages. Le jury attendait donc de lire une partition pour piano à 4 voix, avec mesure. Celle-ci pouvait être ambiguë, en raison du jeu sur le rythme harmonique auquel se livre Poulenc dans cet extrait. Elle n'en était pas moins indispensable pour établir une transcription logique de l'extrait. De nombreux candidats ont noté les parties extrêmes, mais il est regrettable que les mouvements mélodiques internes au ténor (mesures 2 et 4) aient été rarement relevés. Faire coïncider écoute harmonique et intervallique pouvait permettre une plus grande réussite à l'exercice.

#### Robert Schumann, *Adagio und allegro* (op.70) pour cor en fa et piano, premier mouvement (extrait).

Un agrégé doit savoir lire une partition d'orchestre : c'est notamment à cette aptitude que ce fragment pour cor en *Fa* faisait appel. Plus du tiers des candidats n'ont pas écrit dans la tonalité de *La b*, pourtant évidente. Par conséquent, nous ne saurions trop conseiller aux candidats de lire du répertoire avec instruments transpositeurs afin d'éliminer toute hésitation. Ceux d'entre eux qui pouvaient lire le cor directement en clef d'*Ut 2* ont eu tout le temps nécessaire pour entendre des harmonies qui étaient fort claires. Immanquablement, les copies comportant une réécriture de la partie de cor en clé de sol n'ont pas été bonnes : quel temps restait-il au candidat après sa séance de copie pour entendre ce que faisait le piano ?

Ce fragment présentait un exemple typique de l'écriture pour piano de Schumann, avec des basses en octaves rappelant un pédalier d'orgue ; les candidats qui, en guise de basse, ont voulu noter toute la main gauche, et n'ont pu relever qu'une sorte de basse d'Alberti maladroite ont donc fait preuve d'une regrettable méconnaissance du style du compositeur. Le constat est également valable pour les enchaînements d'accords : l'accord altéré de la mesure 1, la sixte augmentée de la mesure 3, l'utilisation de renversements du cinquième degré, mais aussi les articulations cadentielles et les modulations devaient être anticipés à la lecture du nom du compositeur.

Enfin, il faut rappeler une fois encore que cette dictée harmonique demandait « le chiffrage harmonique » du fragment. Il semble que de trop nombreux candidats n'aient pas compris qu'il s'agit à la fois du chiffrage des accords et de celui des fonctions.

Pour conclure, rappelons qu'il est essentiel de s'entraîner à prendre du recul dans cette épreuve au rythme soutenu. Ainsi, s'attacher à écouter de façon analytique chaque fragment (longueur, tempo, métrique, plan tonal, cadences, etc.) avant de passer à la notation confèrera à l'effort de mémorisation et de restitution des différentes séquences une meilleure efficacité.

Corrigé de fragment harmonique (Schumann)

Langsam, mit innigem Ausdruck.

*sehr gebunden*

Ventilhorn in F. *pp*

Pianoforte. *p*

Handwritten Roman numeral harmonization for the first system:  
 I<sup>5</sup> — 4<sup>5</sup> — VI<sup>6</sup> — V/II<sup>♯</sup> — II — V — V/IV<sup>+6</sup>

Handwritten Roman numeral harmonization for the second system:  
 V<sup>♯</sup> — I<sup>5</sup> — V<sup>+6</sup> — I (V/IV)<sup>♯</sup> — IV — V/II<sup>+6</sup> — II/7 — V/V<sup>+</sup>

Handwritten Roman numeral harmonization for the third system:  
 V<sup>5</sup> — I<sup>6</sup> — I — V/IV<sup>7</sup> — V/II<sup>♯</sup> — II — V/VI<sup>♯</sup> — VI — V<sup>7</sup> — *mit II*

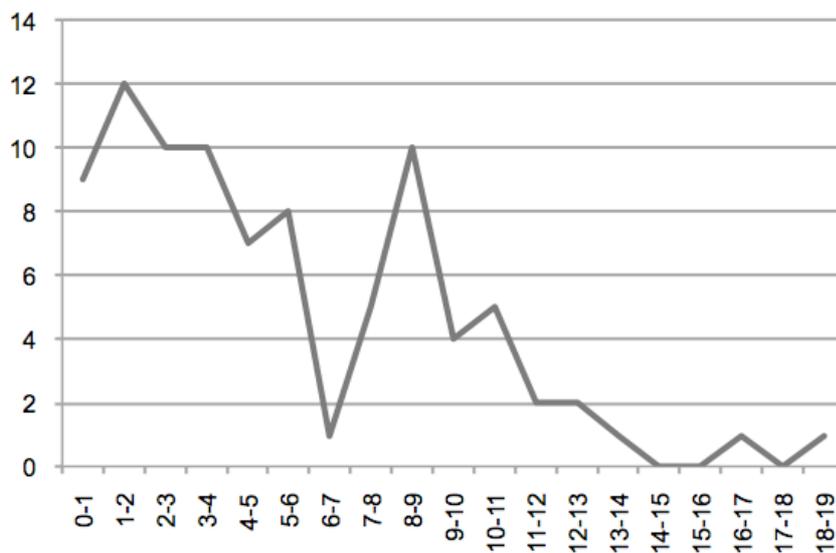
Handwritten Roman numeral harmonization for the fourth system:  
 I

## Éléments statistiques

### Fragments mélodiques

88 candidats notés et non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2012	<b>Session 2013</b>
Note la plus haute	19,51	20	17	<b>18</b>
Note la plus basse	1,01	1,10	0	<b>0,30</b>
Moyenne générale	8,65	7,83	5,22	<b>5,29</b>
Moyenne des admissibles	10,86	9,92	7,13	<b>7,20</b>

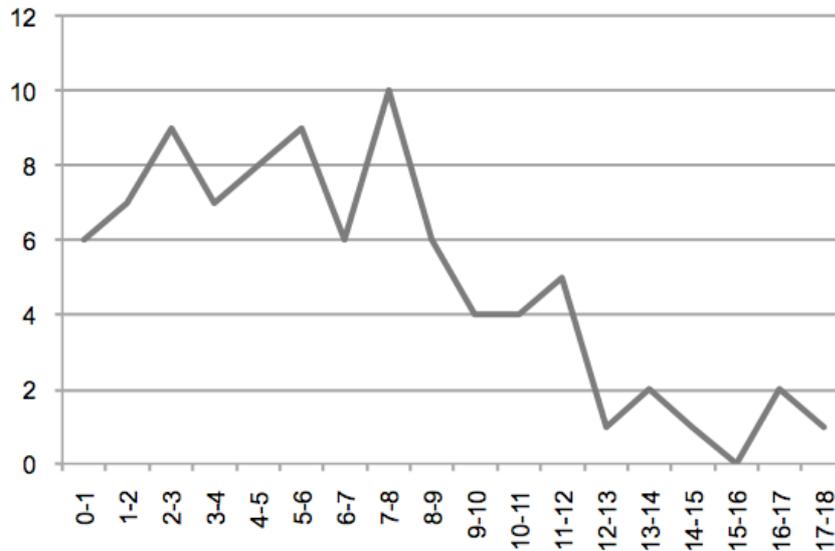
### Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



## Fragments rythmiques

88 candidats notés et non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2012	<b>Session 2013</b>
Note la plus haute	15,01	19,18	15,25	<b>17,65</b>
Note la plus basse	1,01	1,10	0,25	<b>0,25</b>
Moyenne générale	7,32	8,89	5,95	<b>6,20</b>
Moyenne des admissibles	9,93	10,43	7,51	<b>7,28</b>

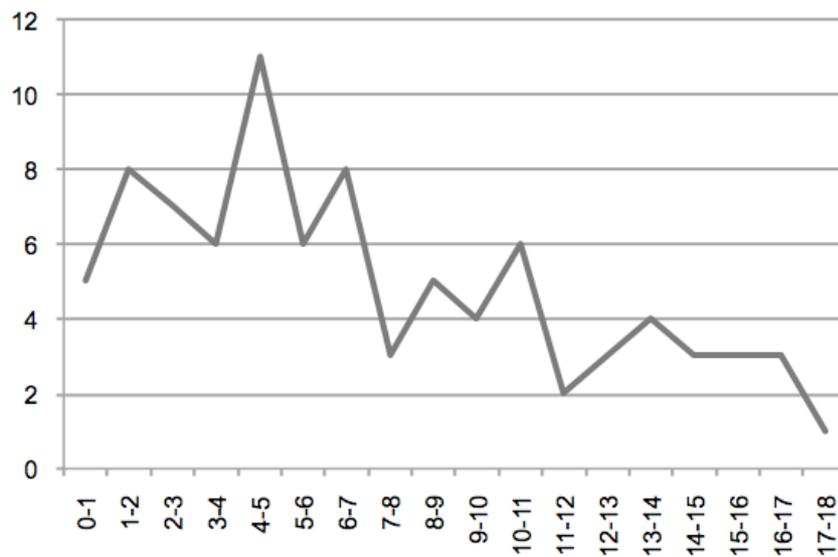
**Répartition des notes** (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



## Fragments harmoniques

88 candidats notés et non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2013	<b>Session 2013</b>
Note la plus haute	18,35	18,71	16,75	<b>17,75</b>
Note la plus basse	2,01	0,71	0,28	<b>0,40</b>
Moyenne générale	10,60	8,41	5,56	<b>7,07</b>
Moyenne des admissibles	14,14	11,07	7,62	<b>9,63</b>

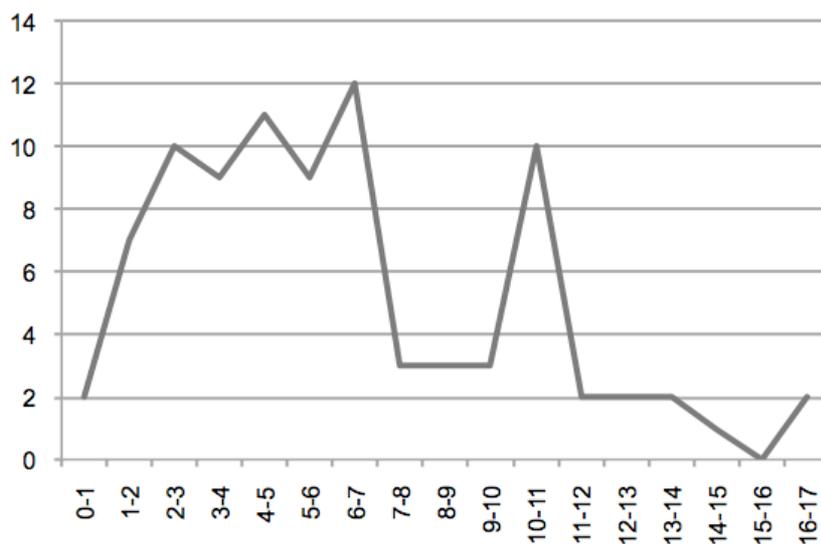
**Répartition des notes** (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



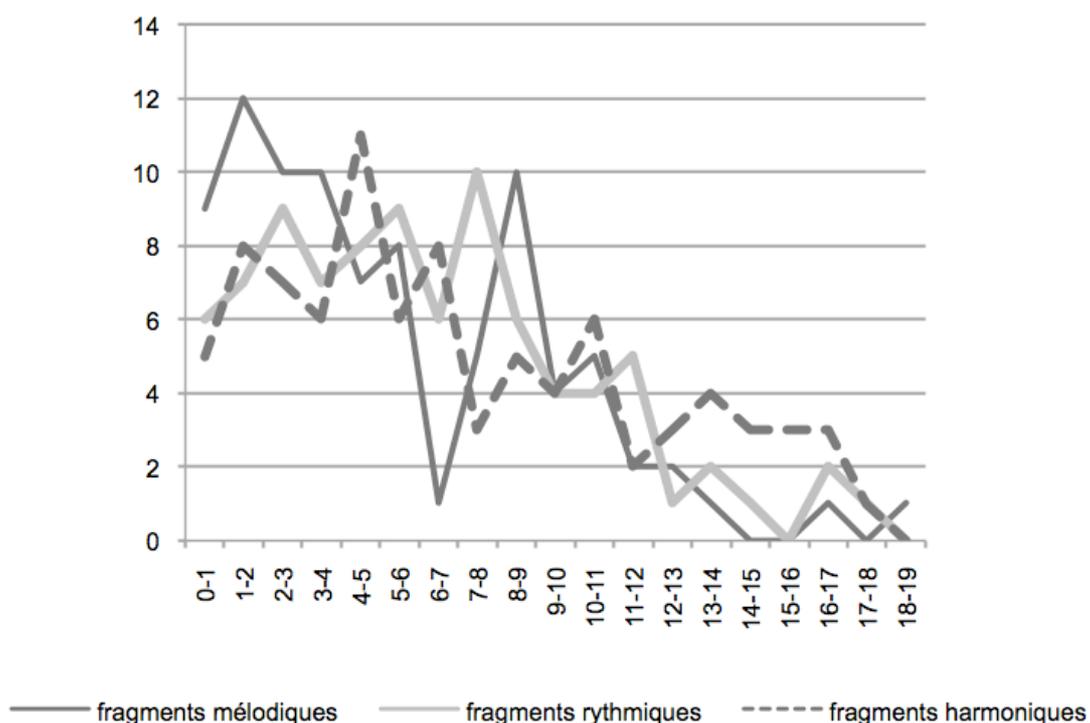
## Ensemble de l'épreuve technique

88 candidats notés et non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2012	<b>Session 2013</b>
Note la plus haute	16,01	17,85	15,42	<b>16,83</b>
Note la plus basse	1,82	2,06	0,58	<b>0,77</b>
Moyenne générale	8,29	7,93	5,58	<b>6,19</b>
Moyenne des admissibles	10,78	10,33	7,42	<b>8,04</b>

### 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 2013**  
**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 publié au B.O.**

- Pièce en référence à l'écriture des sonates en trio de Corelli, pour deux violons et basse continue.
- Pièce pour piano à 4 mains dans le style de Franz Schubert.

(publication sur <http://www.education.gouv.fr> le 23 février 2012)

## 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.

### Polonaise

Primo

*p*

5

9

*mf* *pp* *cresc.*

13

*f*

17

*p*

21

*f* *Fine*

25

*p*

29

*p* *Polonaise D.C.*

## Rapport

L'épreuve d'écriture de la session 2013, qui proposait la réalisation d'une polonaise pour piano à quatre mains dans le style de Schubert, a été l'occasion de résultats inquiétants. La moyenne générale en a été de 6,19/20, et de 8,04/20 pour les seuls admissibles. 44 % des notes se concentrent entre 0,25 et 5/20, 51,5% entre 5 et 10 et seulement 4,5 % entre 10 et 15. Ces résultats sont d'autant plus décevants que l'épreuve portait sur un style canonique, figurant parmi ceux que l'on aborde inmanquablement lors d'un cursus d'écriture, d'analyse ou d'instrument à l'université et dans les conservatoires.

Il convient sans doute de rappeler une nouvelle fois les nouveaux attendus de cette épreuve et le type de travail qu'ils impliquent pour les candidats. Depuis la session 2012, les sujets proposés sont désormais très circonscrits dans le langage, le genre et le style, se concentrant sur un segment précis du répertoire d'un auteur donné. Cette restriction du champ temporel et stylistique exige en retour un véritable travail de « spécialisation » de la part des candidats, avec pour objectif la connaissance exhaustive et fine du corpus proposé, la maîtrise de ses spécificités harmoniques, contrapuntiques, rythmiques ou instrumentales, ainsi que de quelques données historiques de base telles que les possibilités instrumentales et/ou vocales du répertoire en question. De ce point de vue, la session 2013 n'a pas pleinement répondu aux attentes du jury.

D'une part, les stéréotypes harmoniques du style « moyen » de Schubert qu'appelait le sujet en divers points ont été trop souvent escamotés. Ainsi, la modulation caractéristique des mesures 5 et 6, de *Sol* majeur vers *Si* mineur a presque toujours été manquée, substituée par une modulation malvenue en *Ré* majeur dans un grand nombre de copies. La modulation en *Ré* mineur des mesures 14 et 15 par le biais de la sixte augmentée n'a guère connu plus de succès auprès des candidats, bien qu'elle constitue une habitude du langage classique et romantique et une signature schubertienne. Enfin, les modulations *ex abrupto* à la tierce majeure inférieure (mesures 8-9 puis 24-5) qui assurent typiquement le contraste entre deux sections, si elles ont été un peu plus souvent entendues, font partie des topoï du langage harmonique du XIX<sup>e</sup> siècle à travers lesquels un candidat à l'agrégation rassure le jury sur sa bonne connaissance de l'écriture tonale.

D'autre part, l'adhérence au style plus spécifique du répertoire de piano à quatre mains de Schubert a été pour le moins inégale, puisque bon nombre de candidats n'ont globalement pas suffisamment réussi à rendre justice aux caractéristiques harmoniques, rythmiques ou d'écriture instrumentale que recèle ce corpus particulier. Aussi évident que cela puisse paraître, il semble utile de préciser que Schubert n'harmonise ni n'arrange ses *Ländler* ou ses polonaises de la même manière que ses sonates pour piano. Certaines particularités d'un style de danse, sa rythmique en tête (voir les mesures 1-2) ont pu être ponctuellement approchées et ont été valorisées à chaque fois par le jury. À l'inverse, beaucoup de candidats ont parfois recherché des harmonies sophistiquées sous le thème initial, au lieu de la simplicité qui caractérise ce genre de pièces chorégraphiques. La recherche constante, par les candidats, d'accords appoggiatures +7 aux mesures 8, 16, 24 ou 32 est par exemple symptomatique de ces approximations stylistiques : ces accords ne sont pas mauvais en eux-mêmes, mais ils sont plutôt réservés aux styles « savants » qu'aux styles « popularisants » de l'œuvre de Schubert. De la même façon, la relative simplicité de l'accompagnement du style de danse a parfois souffert de la recherche de contrechants compliqués et, de surcroît, pas toujours bien maîtrisés. La bonne compréhension de ces subtilités figure précisément parmi les points forts qui permettent à une copie de se mettre en valeur, et a été distinguée par le jury à chaque fois qu'il y avait lieu.

Malheureusement, les problèmes rencontrés par les candidats ne se sont pas cantonnés aux

attendus stylistiques du sujet, et c'est sans doute là le point plus préoccupant des travaux de cette session. Une très grande majorité des copies a trahi une méconnaissance étonnante de la syntaxe élémentaire de l'écriture dans le langage tonal : l'analyse préalable de la forme et des carrures – et donc leurs conséquences pour les fonctions harmoniques, les modulations, l'écriture instrumentale et le travail thématique – a été rarement menée à bien, voire seulement prise en compte par les candidats. À titre d'exemple, bien des copies n'ont pas distingué, du point de vue de l'écriture, le trio (mes. 25-32) de la polonaise. La tonalité de *Mi b* majeur, le renouveau du matériau thématique ou le changement de nuance appelaient pourtant explicitement un contraste que l'on voit renforcé, dans la réalisation proposée à l'issue de ce rapport, par la pédale de tonique et la rupture de la formule d'accompagnement au piano II. Les notes étrangères ont également souffert de nombreuses erreurs d'analyse, très particulièrement les appoggiatures : ainsi, l'appoggiature *Mi* du premier temps de la seconde mesure, ou l'appoggiature *Do* du dernier temps de la mesure 25 dans le trio ont parfois été comprises à tort dans des harmonies du second ou quatrième degré de leur tonalité respective. La marche mélodique des mesures 9 à 12 a été majoritairement ignorée par l'harmonisation, et les modulations de ce passage se sont souvent révélées chaotiques. La lacune la plus sûrement frappante a résidé dans la difficulté de la grande majorité des candidats à écrire correctement une cadence parfaite ou une demi-cadence (par exemple à la fin des mesures 4 et 8) et, même, à simplement repérer ces articulations élémentaires dans le sujet donné. Répétons-le : une analyse préalable de la forme et des carrures aurait sans doute permis aux candidats de mieux identifier les modulations, les retours thématiques, les cadences, l'utilisation à bon escient des accords de sixte et quarte de cadence, etc. Les élémentaires carrures de quatre mesures de ce texte ne réservaient aucune difficulté ni surprise au candidat un tant soit peu attentif à ce paramètre, et constituaient un guide sûr pour le déploiement de l'écriture. Enfin, il va de soi que, adossées à de pareilles défaillances, les élaborations thématiques ou contrapuntiques n'ont été que rarement convaincantes et le plus souvent réduites à la portion congrue. 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, il aurait dû être clair aux yeux de tous les candidats que la partie accompagnante de piano I, aux mesures, 17-20, indiquait un retour du thème au piano II, ou que la marche mélodique du piano I des mesures 9-11 était incomplète et donc à combler avec la partie de piano II (mesure 10). Le silence de la mesure 29 du piano I appelait tout aussi clairement l'élaboration d'un contrechant au piano II dans le trio. Plusieurs devoirs ont correctement effectué ce travail de repérage et de répartition des prises de parole entre les parties, et nous encourageons l'ensemble des candidats à valoriser leurs travaux par la prise en compte de cet aspect fondamental de l'écriture.

Enfin, le jury a été étonné de constater que l'écriture pour un instrument aussi familier, pensait-on, que le piano ait pu à ce point constituer un obstacle pour les candidats. Certes, l'écriture pour quatre mains recèle plusieurs difficultés spécifiques qui nécessitent que le candidat s'y familiarise : ainsi, la répartition des éléments thématiques et d'accompagnement entre les parties, l'exploitation des registres ou la géographie du clavier à quatre mains sont autant de paramètres dont la maîtrise peut s'avérer délicate, et mérite à ce titre une préparation spécifique. La réalisation proposée ci-après montre bien quel profit peut être tiré de l'écriture à quatre mains : doublures thématiques à l'octave (mes. 5-8), alternances dialoguées des divertissements mélodiques (mes. 9-12) ou amplification du thème par le jeu des registres (mes. 17-24). 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 là encore 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 élémentaire : croisements ou écartèlement des doigts, basse harmonique placée au-dessus de l'accompagnement pour une même partie de piano, ou encore entrelacs injouable du thème et de

l'accompagnement ont été le lot commun de nombreuses copies. De même, la méconnaissance des registres de l'instrument et de leurs effets ont conduit un certain nombre de candidats à placer, par exemple aux mesures 17-20, les éléments thématiques dans l'extrême grave de l'instrument, en un effet « mahlérien » quelque peu déplacé ici.

Au vu des réalisations examinées lors de cette session, il serait certainement profitable aux futurs candidats à l'agrégation de penser et de préparer l'épreuve d'harmonie en deux temps. Avant même d'aborder le travail stylistique fin exigé par l'épreuve, les candidats gagneraient sans doute beaucoup à préalablement parfaire leur connaissance de la syntaxe basique de l'écriture tonale au sens large : formes, carrures, fonctions harmoniques, cadences, modulations de base, etc. D'une part, c'est en premier lieu 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 le substrat indispensable qui, dans un second temps, permettra aux candidats une bonne compréhension des spécificités du corpus qu'il examine et, ainsi, au travail stylistique spécifique de se déployer avec la plus grande efficacité.

# Suggestion de réalisation

## Polonaise

The musical score is written for two pianos, Primo and Secondo, and includes first and second endings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems, each with two staves (I and II).

**Primo Part:**  
- Starts with a piano (*p*) dynamic.  
- Features a melodic line with slurs and accents.  
- Includes a crescendo hairpin in the first system.  
- Ends the first system with a decrescendo hairpin.

**Secondo Part:**  
- Starts with a piano (*p*) dynamic.  
- Features a bass line with chords and slurs.  
- Includes a crescendo hairpin in the first system.  
- Ends the first system with a decrescendo hairpin.

**First Ending (I):**  
- Starts at measure 5.  
- Primo part features a melodic line with slurs and accents.  
- Secondo part features a bass line with chords and slurs.  
- Both parts include a crescendo hairpin.  
- Ends with a decrescendo hairpin and a repeat sign.

**Second Ending (II):**  
- Starts at measure 5.  
- Primo part features a melodic line with slurs and accents.  
- Secondo part features a bass line with chords and slurs.  
- Both parts include a crescendo hairpin.  
- Ends with a decrescendo hairpin and a repeat sign.

**Second System (Measures 10-13):**  
- Primo part starts with a piano (*pp*) dynamic and a *cresc.* marking.  
- Secondo part starts with a piano (*pp*) dynamic and a *cresc.* marking.  
- Both parts feature melodic lines with slurs and accents.

15

I.

*f* *p*

II.

*f* *mf*

20

I.

*f*

II.

*f* *D.C. tacet*

*Fine*

25

Trio

I.

*p* *p*

II.

*p*

29

I.

*p* *p*

II.

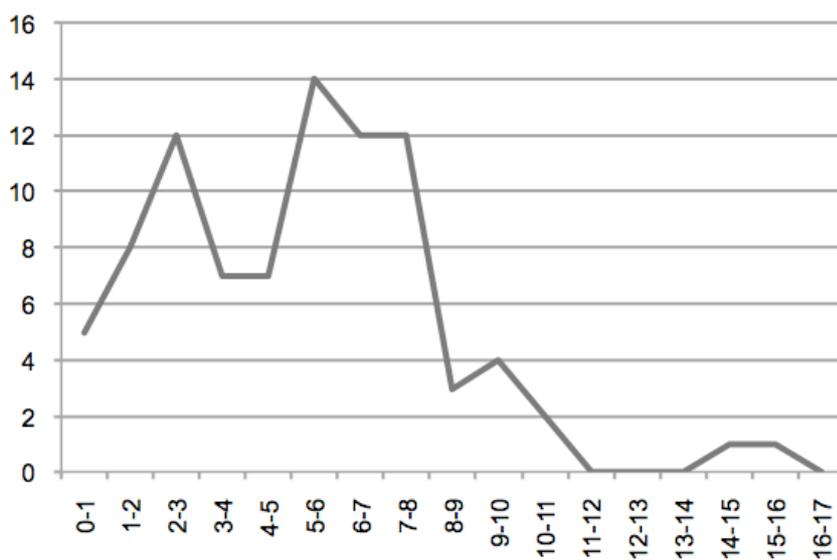
*p*

*Polonaise D.C.*

## Éléments statistiques

88 candidats notés et non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2012	<b>Session 2013</b>
Note la plus haute	16,03	17	16,60	<b>15</b>
Note la plus basse	0,21	0,5	0,30	<b>0,25</b>
Moyenne générale	7,34	7,16	6,04	<b>4,99</b>
Moyenne des admissibles	10,06	9,75	8,95	<b>6,78</b>

## Répartition des notes

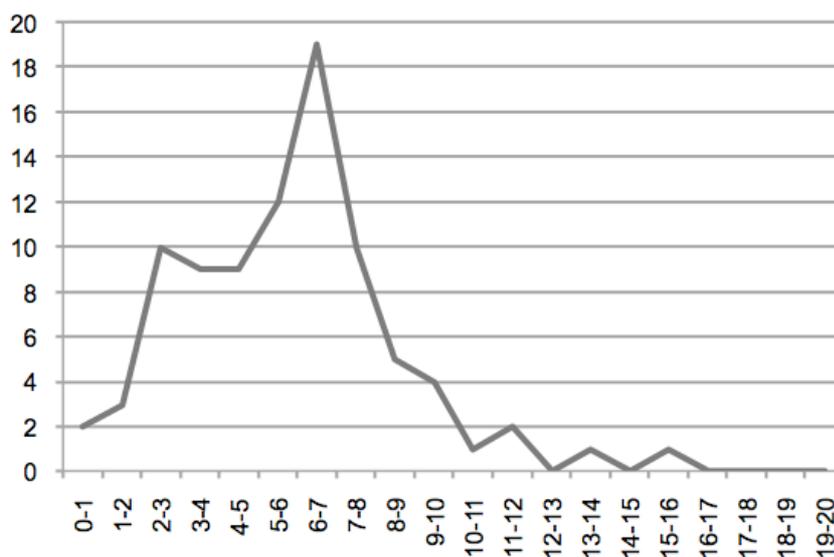


## Éléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité

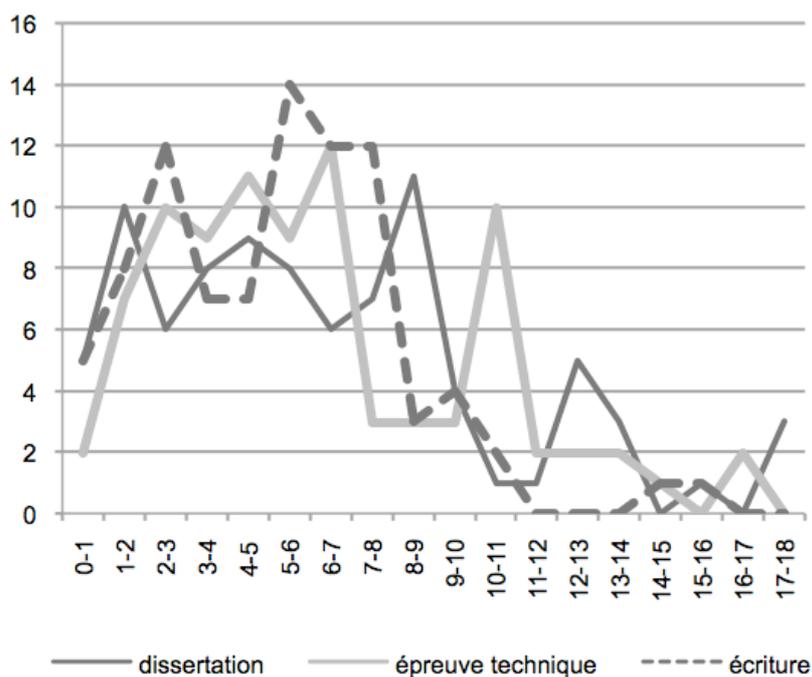
88 candidats notés et non éliminés	Session 2011	Session 2012	Session 2013
Note la plus haute	16,27	14,69	<b>15,26</b>
Note la plus basse	2,19	1,19	<b>0,74</b>
Moyenne générale	7,77	5,87	<b>5,73</b>
Moyenne des admissibles	10,15	8,25	<b>7,71</b>

**Barre d'admissibilité : 5,86** (5,82 en 2012)

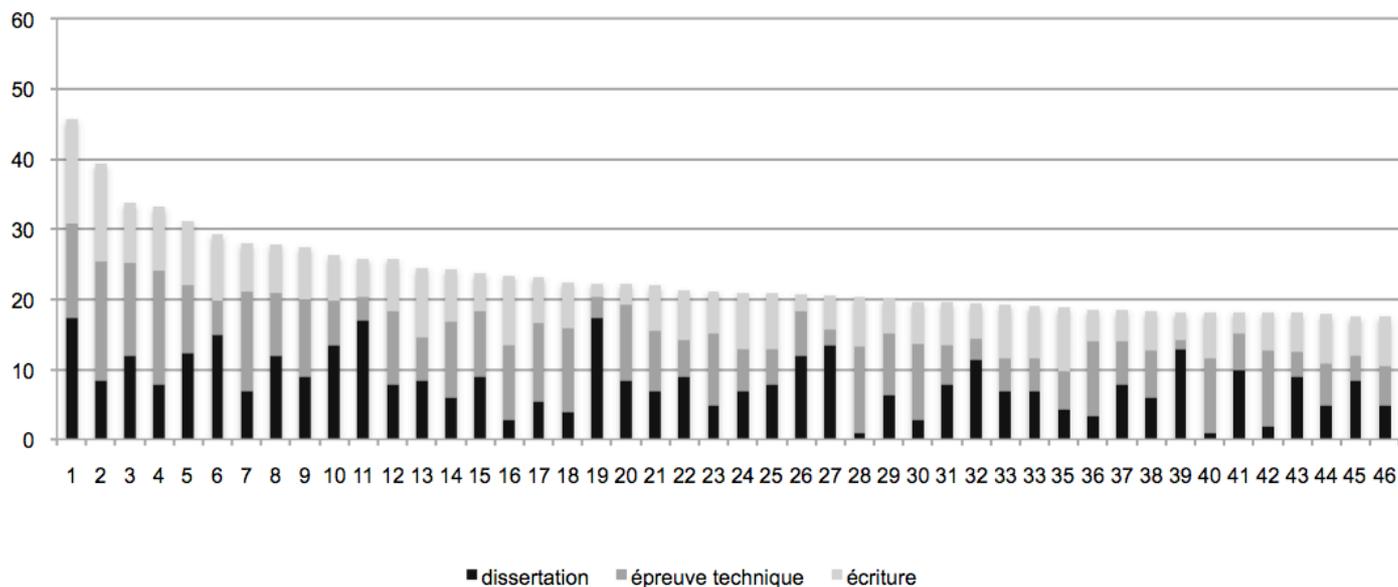
### Répartition des moyennes générales des trois épreuves d'admissibilité



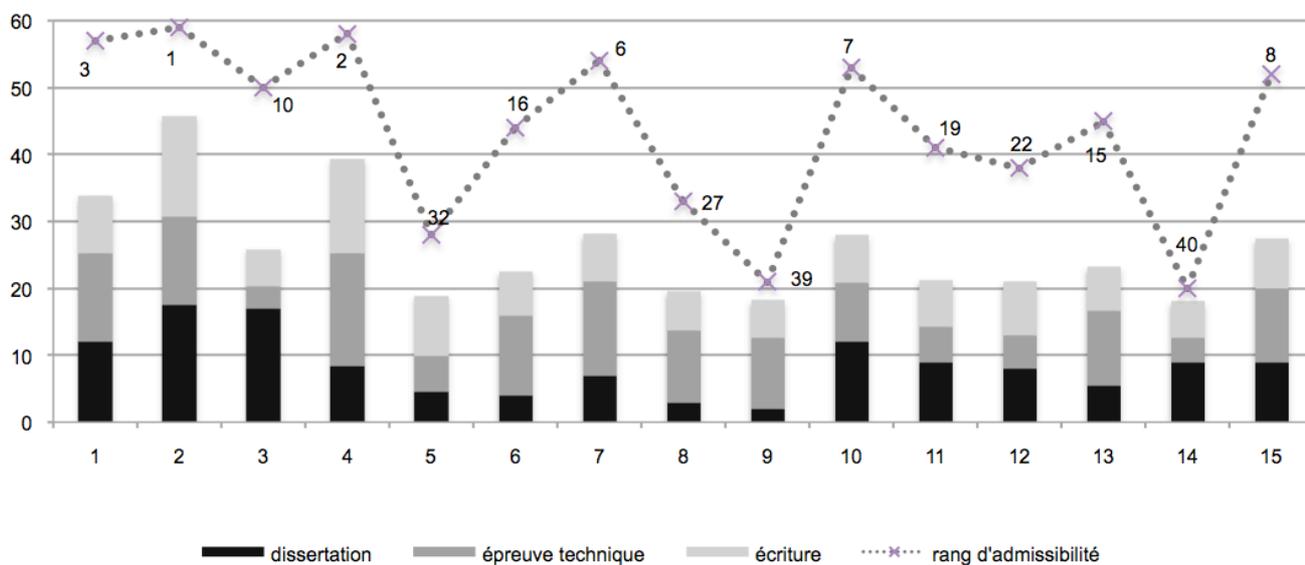
### Répartition des moyennes pour les trois épreuves



### Composition de la note d'admissibilité (sur 60) des 46 candidats admissibles



### Composition de la note d'admissibilité (sur 60) des 15 candidats admis au terme de l'admission (avec leur rang de classement d'admissibilité)



# Admission

## Agrégation de musique

### Concours externe - Session 2013

#### 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

## Leçon devant le jury

### Rapport

#### 1. Leçon

Parmi les quarante-deux candidats admissibles qui se sont présentés à l'épreuve de la leçon, vingt-cinq ont obtenu une note inférieure ou égale à 5/20, douze ont obtenu une note comprise entre 5,5 et 10/20, et cinq une note entre 11 et 16/20. Cette année le nombre de notes comprises entre 0,5 et 3 (quatorze) prouve un affaiblissement inquiétant du niveau général. Ce niveau est essentiellement dû à un manque flagrant de préparation à cette difficile épreuve

Ce constat doit conduire les prochains candidats à une lecture attentive des rapports de jury des sessions 2011 et 2012, afin de s'assurer du déroulement et des attendus de l'épreuve. Ceci doit leur permettre d'éviter des stratégies périlleuses, et de se préparer à exploiter à bon escient des connaissances solides. Dans un deuxième temps, il conviendra de tenir compte des recommandations suivantes.

#### Le fond

La première constatation du jury est la confusion que les candidats font entre une simple question (souvent introduite par « en quoi » ou « dans quelle mesure ») et une problématique. Celle-ci doit proposer des solutions à un questionnement inspiré par les documents ainsi que par d'autres exemples, et laisser entrevoir une ouverture à d'autres investigations. Souvent les candidats se concentrent sur un seul point commun aux documents, et ne posent que la question de son rôle dans la création musicale et artistique.

Il est attendu des candidats qu'ils situent d'emblée et avec précision les documents dans l'époque, les lieux et les courants sociaux et esthétiques auxquels ils appartiennent. Il faut aussi qu'ils les commentent par rapport aux alternatives d'une véritable problématique. Une des principales difficultés de cette épreuve consiste à justifier la place de l'analyse de chaque document dans un discours servant à nourrir cette problématique.

Les principales failles rencontrées cette année sont les suivantes :

- désinvolture vis à vis de la terminologie notionnelle reflétant une inconscience du sens réel de certains termes, ce qui conduit à poser en équivalents *imitation* et *interprétation*, *modernité* et *progrès*, *style* et *langage*, *citation* et *emprunt*, etc. Les mots ont un ou des sens qu'il convient souvent de définir avant de se lancer inconsidérément dans des discours approximatifs ;
- manque de précision quant au vocabulaire propre à une époque, à un style, à un courant de pensée ;
- faiblesse de la culture de base, notamment de la culture religieuse et en particulier chrétienne (Ancien/Nouveau Testament, psaumes et autres textes, grandes articulations de la liturgie, formules latines courantes...) ;
- difficulté à dépasser le premier degré de lecture des documents ou l'expérience personnelle des candidats pour s'inscrire dans un arrière-plan historique, musicologique, musical et culturel élargi ;

- très grand embarras au moment de comprendre les documents textuels, qu'il s'agisse de traités, de textes critiques, d'essais ou de littérature, en conséquence de quoi ce type de document est souvent mis de côté par les candidats, ou réduit à la portion congrue de l'analyse ;
- méconnaissance des textes musicaux antérieurs à l'époque baroque, de leurs supports et de leurs notations ;
- allusion à des formes dont on ne connaît que le schéma d'école, sans pouvoir nommer des exemples qui s'y rattachent ou au contraire s'en détachent ;
- évocation de compositeurs cités comme seuls représentants au sein d'une période, dont les incontournables Machaut pour le Moyen Âge et Debussy pour le xx<sup>e</sup> siècle ;
- approximations inquiétantes concernant l'évolution du langage musical ;
- idées reçues – et, de ce fait, non défendues – sur l'impact des événements musicaux en matière d'histoire de la musique ;
- lecture malaisée des partitions d'orchestre ;
- fragilité des notions de base (thème/phrase/motif ; imitation/fugue ; tonalité/modalité ; etc.).

## **La forme**

### Traitement des documents

Outre le conseil de tenir compte de toutes les références données par le sujet (type d'ouvrage, support, auteur, interprète), celui d'éviter l'impasse sur l'un des documents reste essentiel. Ceux-ci peuvent étayer l'une ou l'autre des parties de l'exposé à condition de ne pas s'y trouver isolés, ou de trouver leur place dans chacune d'entre elles en fonction de la problématique. Pour parvenir à la plus grande fluidité requise pour passer d'un document à l'autre, il faut avoir situé chacun d'entre eux dans son contexte et selon sa nature. Si leur analyse neutre a sa place, il faut également que leurs aspects les plus utiles à la démonstration soient exploités. Il faut donc éviter la seule description des documents.

Trop souvent les partitions ou enregistrements ne font l'objet que d'une lecture partielle, révélant que seul leur début a été étudié. De plus, il est recommandé de soigner les débuts et fins d'enregistrements en évitant notamment l'arrêt brutal de la musique. Enfin, il n'est pas nécessaire d'être pianiste pour réussir une analyse au clavier convaincante. Rappelons qu'analyser n'est pas décrire et encore moins paraphraser. C'est choisir de relever certaines configurations du document en fonction de ce que l'on veut montrer.

Un diaporama informatique n'est pas nécessaire si l'exposé ne le requiert pas particulièrement, mais il peut être utile au visionnement d'un plan de leçon si celui-ci est complexe, ainsi qu'à une analyse musicale ou picturale détaillée. Il n'est pas souhaité dans la plupart des cas de seulement reproduire les documents papier, car le jury les a en sa possession.

### La leçon

L'aisance à l'oral est une qualité indéniable mais ne peut dissimuler un discours creux ou erroné. La lecture d'un texte écrit sauve des risques de l'improvisation mais devient très vite monotone, l'idéal

étant la transition fluide entre les notes écrites et les commentaires vivants d'un candidat qui s'adresse ouvertement au jury, en le regardant.

Il est important de veiller au respect de la demi-heure d'exposé afin d'éviter au jury de devoir rappeler le temps restant. Les candidats sont invités à s'exercer à équilibrer de façon logique l'insertion des documents par le biais d'écoutes, de considérations analytiques, de démonstrations visuelles, et de reproductions vocales ou instrumentales. De surcroît, il est impensable d'abandonner l'un des documents au cours de la leçon.

L'introduction est un moment déterminant et la première phrase prononcée essentielle : elle doit donner l'angle général de la leçon et permettre au jury de prendre immédiatement ses repères dans le discours du candidat. Cette phrase initiale doit donc être très clairement pensée, conçue et prononcée, quitte à être rédigée et lue. Trop souvent, le candidat commence sa leçon en présentant immédiatement les documents ; il est important de faire précéder ce passage obligé par quelques phrases amorçant la lecture globale que le candidat compte donner des documents, ce qui dévoile d'emblée la perspective de l'exposé. S'ensuit une réflexion aboutissant à une série de questionnements, regroupés sous forme d'une problématique centrale, elle-même débouchant sur un plan.

Les principales failles rencontrées lors de la session 2013 sont les suivantes :

- introduction souvent soignée mais suivie d'un développement qui s'essouffle et ne tient pas les promesses annoncées ;
- présentation des documents purement descriptive, le candidat ne faisant que répéter les intitulés donnés dans le sujet. Quelques mots, même succincts, permettant de les installer individuellement dans un arrière-plan adéquat sont bienvenus ;
- plan *a priori* équilibré mais suivi d'un développement qui affiche une disproportion des parties ;
- tendance à s'engouffrer dans l'analyse physique d'une œuvre picturale, en délaissant son message et sans la situer dans l'histoire des courants artistiques ;
- concentration du discours sur les documents, au détriment d'autres exemples puisés dans la culture personnelle du candidat pouvant étayer la démonstration.

### L'entretien

Font l'objet d'un approfondissement lors de l'entretien : la problématique, le plan mais aussi les expressions employées par le candidat pendant la leçon. D'où la nécessité d'avoir une maîtrise parfaite de la terminologie employée au cours de la leçon. D'autres questions se rapportent aux connaissances musicales et générales du candidat, dont on attend une vue claire de l'histoire de l'art et des idées. Il faut donc aborder ce moment de l'épreuve avec suffisamment de connaissances et de préparation en amont, et s'être exercé à répondre quasiment instantanément aux questions techniques, historiques ou musicologiques susceptibles d'être posées par le jury. Ce dernier a fréquemment constaté une incapacité totale des candidats à répondre aux interrogations les plus évidentes. Or, le manque de connaissances n'est peut-être pas seul en cause dans ce cas. En effet, un mauvais emploi du temps de mise en loge suscite un délai de réponse souvent trop important ou tout simplement une absence de réponse, alors interprétée par le jury comme une absence de culture musicologique et, même plus, générale. Au contraire, on attend des candidats qu'ils aient mobilisé toute leur culture musicale et le vocabulaire *ad hoc* durant les heures de préparation : il est

impardonnable d'être pris de court par une question sur des exemples d'imitations musicales d'oiseaux, ou de présenter un texte de Josquin et s'étonner d'être interrogé sur une formulation analytique aussi improbable que « mode de *Si b* sur *Do* »...

Nous pouvons aussi conseiller aux candidats de se préparer au concours à l'aide de fiches très synthétiques sur de grandes notions historiques, techniques, artistiques, théoriques, etc. À moins d'une inculture totale et rédhibitoire, les grands silences aux questions du jury sont peut-être le signe d'une impréparation, d'un manque d'entraînement. Des notions maîtrisées, travaillées et révisées devraient éviter le manque de réactivité du candidat, les « *Je ne sais pas* » que le jury entend souvent, alors que, vraisemblablement, les mêmes questions posées dans un contexte différent (épreuve écrite à longue préparation) trouveraient des réponses plus satisfaisantes.

## **2. Interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable »**

Presque un tiers des candidats a obtenu une note entre 6 et 9 sur 10. Douze candidats ont obtenu entre 2,5 et 5, et dix-sept de 0 à 2.

### Les connaissances

Dans l'élaboration des réponses doivent évidemment être convoqués les textes de référence, la connaissance de l'institution éducative et de la législation en vigueur, mais aussi celle des structures officielles (culturelles, syndicales ou autres...) et associatives périphériques pour une réflexion complète et élargie. Trop de candidats ignorent jusqu'à l'importance des différents conseils d'établissement ainsi que de la hiérarchie, et celle des rôles de chacun au sein d'un collège.

Face à certains thèmes proposés dans les sujets, il apparaît que quelques connaissances sur l'actualité récente de l'Éducation Nationale auraient pu nourrir et faire se questionner une culture vivante de pédagogue, étant entendu par le jury que celle-ci n'aura que par la suite – au cours d'une carrière en poste – les véritables occasions de se perfectionner et de s'enrichir.

### L'engagement personnel

Il serait de bon ton qu'apparaissent au cours de cette partie d'épreuve un sens pragmatique et une intelligence propres au candidat qui lui feront éviter les écueils d'un consensus mou ou d'un zèle à tout crin. Certains candidats s'abandonnent dans des discours truffés de bons sentiments, au lieu de revenir à des fondamentaux de la fonction, notamment celui du devoir de réserve (qui semble un concept abstrait pour certains) et de la nécessaire prise de hauteur face à des problématiques relevant de l'émotionnel. Quant aux candidats déjà en poste, ils ont plus de facilité à prévoir des solutions à un problème mais ressentent de la difficulté à envisager des cas de figures différents de ceux de leur seul environnement de travail.

### Retour au sujet

Le besoin de résoudre un problème précis fait oublier l'exigence du sujet, à savoir l'exposition et le développement d'une problématique, celle-ci étant induite par un court scénario. L'exposé, avant de présenter chaque étape d'une résolution, doit donc rapidement mettre à jour les enjeux d'éthique et de responsabilité de l'enseignant dans un cadre général.

## Exemples de sujets (première partie de l'épreuve)

Exemple 1	<ul style="list-style-type: none"><li>▪ Enregistrement : Guillaume DE MACHAUT, <i>Ma fin est mon commencement</i></li><li>▪ Partition : Josquin DES PREZ, <i>Fortuna d'un gran tempo</i></li><li>▪ Autre(s) document(s) : Pietro CERONE, « Enigma de la suerte, ò de los dados », <i>El Melopeo y maestro</i> (1613) / Maurits Cornelis ESCHER, <i>Relativity</i> (1953)</li></ul>
Exemple 2	<ul style="list-style-type: none"><li>▪ Enregistrement : Luciano BERIO, <i>A-Ronne</i></li><li>▪ Partition : Johann Sebastian BACH, « Ricercare à 6 » (extrait de <i>Das Musikalische Opfer</i>, BWV 1079)</li><li>▪ Autre(s) document(s) : Johann Sebastian BACH, Anton WEBERN, « Fuga ricercata n° 2 » (enregistrement) / Doménikos THEOTOKÓPOULOS, dit EL GRECO, <i>Christ en croix adoré par deux donateurs</i> (v. 1580)</li></ul>
Exemple 3	<ul style="list-style-type: none"><li>▪ Enregistrement : Krzysztof PENDERECKI, <i>Stabat Mater</i></li><li>▪ Partition : Claude DEBUSSY, <i>Six épigraphes antiques</i>, « II. - Pour un tombeau sans nom »</li><li>▪ Autre(s) document(s) : Jacques OFFENBACH, <i>La Belle Hélène</i> (acte I, scène 4) [vidéo] / Luciano BERIO (avec Ivanka STOIANOVA), « Luciano Berio, Chemins en musique », <i>La Revue musicale</i>, n° 375-377 (1985), p. 198</li></ul>
Exemple 4	<ul style="list-style-type: none"><li>▪ Enregistrement : Jean-Baptiste LULLY, <i>Armide</i> (prologue)</li><li>▪ Partition : Richard WAGNER, <i>Das Rheingold</i> (prologue)</li><li>▪ Autre(s) document(s) : miniature du Roi David (XII<sup>e</sup> siècle) / Jean BODIN, <i>Les Six Livres de la République</i> (1576) [extrait]</li></ul>
Exemple 5	<ul style="list-style-type: none"><li>▪ Enregistrement : Arnold SCHÖNBERG, <i>Variations op. 31</i></li><li>▪ Partition : John BULL, <i>Ut, re, mi, fa, sol, la</i></li><li>▪ Autre(s) document(s) : Georges PEREC, <i>La Disparition</i> (extrait) / Pieter CLAESZ, <i>Vanité au violon et à la boule de verre</i> (v. 1628)</li></ul>

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>

\*\*\*

## Exemples de sujets (deuxième partie de l'épreuve)

Exemple 1	Dans le cadre d'une rencontre Parents-Professeurs concernant une classe de 3 <sup>e</sup> générale, un parent d'élève vient se plaindre au professeur d'éducation musicale que son enfant a obtenu 12 de moyenne trimestrielle dans cette matière, bien qu'il « fasse de la musique en dehors ». La moyenne de classe n'étant que de 11, il affirme : « ce n'est pas ainsi que les élèves apprécieront la musique ».
Exemple 2	L'avant-veille des vacances de printemps, à l'issue d'une répétition importante de votre chorale en vue de la « fête » de fin d'année, l'une de vos choristes, parmi le groupe des élèves de troisième les plus impliqués dans le projet, vous fait part de sa grande préoccupation concernant l'intention de l'une de ses amies, choriste elle aussi, de ne plus rentrer chez elle et de fuir au motif que « sa mère la déteste ».
Exemple 3	Dans le cadre de l'évaluation individuelle de vos élèves de 3 <sup>ème</sup> , et ainsi que vous les en avez prévenus en début d'année, une note reflète la qualité des prestations instrumentales et vocales entendues durant les cours. Un groupe de parents d'élèves conteste officiellement ce mode d'évaluation auprès des instances de l'établissement, en arguant du fait que « les matières artistiques et la musique sont affaire de sensibilité et ne peuvent donner lieu à aucune note susceptible de pénaliser un élève ».
Exemple 4	Dans votre collège, vous animez une chorale depuis deux ans à propos de laquelle vous ne méngez pas vos efforts (information auprès des élèves et des parents, sensibilisation de l'administration...). Cependant, le nombre d'inscrits n'augmente guère, certains élèves vous exprimant même le souhait de se désinscrire. Devant cette situation, le Principal envisage de ne plus intégrer à l'avenir cette activité dans la dotation horaire de l'établissement.
Exemple 5	Le principal adjoint demande à vous voir à la fin de votre journée de cours. Il vous informe que votre collègue de mathématiques, malade, sera absent jusqu'à la fin de la semaine. Sachant que le vendredi après-midi vous n'avez pas de cours, il vous demande si vous accepteriez d'assurer une présence auprès des élèves du collègue, qui sont aussi les vôtres : en première heure de l'après-midi, vous donneriez un second cours d'éducation musicale à une classe de 6 <sup>e</sup> que vous voyez en première heure de la matinée du vendredi, et, en seconde heure de l'après-midi, vous surveilleriez une classe de 3 <sup>e</sup> pour un devoir sur table de mathématiques.

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

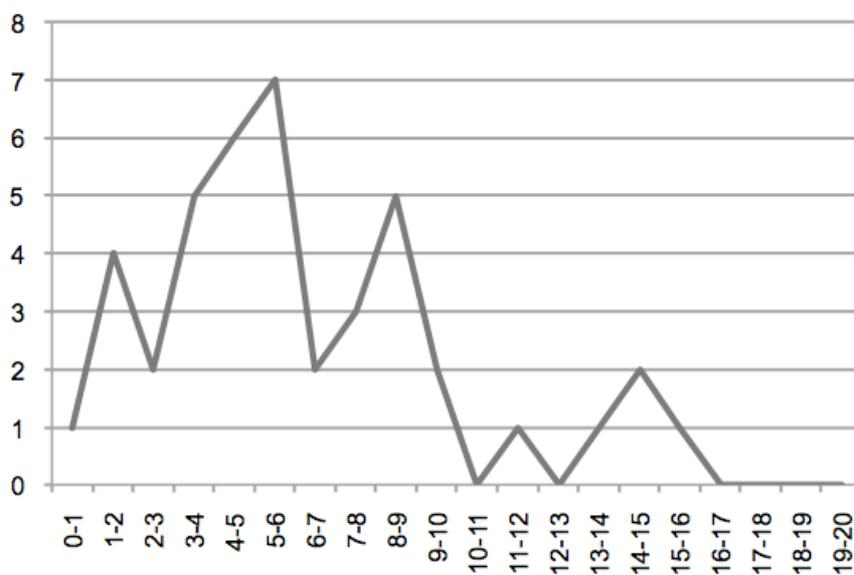
### Première partie de l'épreuve, les notes étant rapportées à une échelle de 20 points

42 candidats notés et non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2012	Session 2013
Note la plus haute	17,5	19	18	<b>16</b>
Note la plus basse	2,00	2	1	<b>0,5</b>
Moyenne des admissibles	8,06	9,24	10,21	<b>5,61</b>
Moyenne des admis	11,82	12,25	7,20	<b>8,43</b>

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

42 candidats notés et non éliminés	Session 2011	Session 2012	Session 2013
Note la plus haute	20	18	<b>18</b>
Note la plus basse	2	2	<b>0,5</b>
Moyenne des admissibles	11	10	<b>7,60</b>
Moyenne des admis	13,06	11,1	<b>9,04</b>

### Répartition des notes (totalité de l'épreuve)



**Agrégation de musique**  
**Concours externe - Session 2013**  
**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**

Les élèves de la série ES du baccalauréat 2013 ont dû répondre, parmi plusieurs sujets, à la question suivante : « Interprète-t-on à défaut de connaître ? » Celle-ci est intéressante car, en la formulant ainsi, l'auteur du sujet semble suggérer qu'il n'y a pas de complémentarité entre les deux verbes et, pis, que l'interprétation est pauvre par rapport à la connaissance.

L'entrée en matière de cette section du rapport de jury est justifiée par l'intitulé de la consigne apparaissant sur la page de garde de l'épreuve de direction de chœur : les candidats disposent de vingt minutes afin « [d']interpréter » un extrait à quatre voix mixtes. Or, le mot « interpréter », selon Pierre-Henry Frangne, revêt trois significations : celle de traduction, celle d'exécution et celle de manifestation de sens. Exécuter ce que dicte la partition fait appel à un minimum de technique objective de la direction, mais la traduire et en faire manifester le sens font appel à une certaine subjectivité. Pourtant, si nous en croyons Carl Dahlhaus (*Analyse et jugement de valeur*), « les jugements esthétiques, tout au moins les jugements pertinents, sont soutenus par des jugements basés sur des faits, qui, à leur tour, dépendent de méthodes analytiques qui révèlent l'orientation musicale d'une époque ». En fonction de cela, nous soutiendrons dans une première partie qu'il est impossible d'interpréter une partition tant qu'une absence de technique entrave toute la communication par le geste, apanage du chef de chœur, ce qui revient à rappeler que l'ignorance du vocabulaire de base de la direction est rédhibitoire. Dans une seconde partie, nous essaierons de voir comment les erreurs d'interprétation (ou même l'absence totale d'interprétation) auraient pu être évitées. Une analyse pratique de partition sera proposée afin de montrer quels types de question le candidat pourrait se poser afin d'arriver à une stratégie de répétition qui sera liée à une esquisse d'interprétation. Car – tout le courant de la musicologie de l'interprétation repose là-dessus – une bonne interprétation, c'est-à-dire une interprétation restant fidèle aux intentions du compositeur, doit prendre sa source dans une lecture radicale de la partition. Autrement dit, on ne peut interpréter que si l'on réussit à traduire de manière convaincante les signes laissés par le compositeur sur la partition.

## La technique de la gestique

Le jury a été, de manière générale, assez surpris du manque de technique, même rudimentaire, des candidats. Sans s'attendre à une technique irréprochable, l'on espérait tout de même voir les candidats démontrer une connaissance des gestes de base, lesquels peuvent être acquis en quelques semaines de travail. Commençons par la battue : le jury a constaté avec effarement que des candidats étaient incapables de battre une mesure à quatre temps sans se perdre. Une candidate battait ainsi le deuxième temps à l'extérieur ; d'autres frappaient constamment la pulsation du pied afin de rester dans la battue ou, plus fréquemment, n'arrivaient pas à faire démarrer le chœur sans donner de décompte. Il est dommageable pour un futur agrégé de ne pas posséder de telles bases, carence révélant un manque flagrant de musicalité. La levée, les rapports précédents l'ont toujours indiqué, est un moyen non-verbal de communiquer non seulement le tempo du morceau, mais aussi son caractère : or, l'ambiance désirée sera d'emblée court-circuitée par un trop audible « un-deux-trois-quatre ». Certains candidats, peu sûrs de réussir leur levée correctement, prévenaient le chœur à l'avance de leur tempo : c'est un moindre mal qui traduit cependant un manque d'assurance. La battue, parfois trop molle et statique, manquait de définition et de souplesse pour bien montrer la phrase au chœur ; elle était souvent imprécise quant à l'emplacement des différents temps de la mesure (le point d'impact). Parmi d'autres défauts récurrents, on relèvera la battue « en miroir », l'impossibilité de battre à la blanche ou à la mesure, des positions de doigts inélégantes ou raides. Bref, nous sommes bien loin de la citation de Thomas Morley dans son *Introduction to Practical Musicke* quand il évoque un « mouvement continu de la main, moulant la qualité de chaque note et de chaque silence ». Or, de telles indigences techniques sont le résultat d'un manque de travail plutôt que d'un manque d'aptitude.

## La technique de communication

Un certain nombre de candidats ont contourné leurs problèmes techniques en verbalisant leurs indications à défaut de les montrer par des gestes. Le jury, soucieux de valoriser ce qui pouvait l'être, a été indulgent quand l'esprit du morceau a été rendu, même par des moyens peu conventionnels. Tendances apparues cette année, les candidats étaient souvent aidés en ceci par une certaine présence (voire prestance) devant le chœur, à défaut de charisme. Ce dernier point n'est pas négligeable quoique la citation de Leonard Bernstein – « la technique c'est la communication : les deux termes sont synonymes pour les chefs » – n'est opérante qu'une fois atteint un haut niveau en direction. Quoiqu'il en soit, il faut quand même féliciter les candidats pour l'amélioration générale de leurs procédés de communication. Cette plus grande aisance s'explique sans doute par le fait que plusieurs des candidats admissibles étaient déjà titulaires d'un Capes et que nous pouvons imaginer qu'ils avaient déjà acquis une certaine expérience devant un groupe. De fait, il est incontestable que, cette année, il y eut peu de prestations affligeantes avec des candidats totalement dépassés par l'épreuve et fuyant le chœur. Un bon nombre de candidats ont dégagé une personnalité ouverte, sympathique et ont établi un très bon contact avec le chœur, allant même (dans un cas mémorable) jusqu'à une présence électrisante. Davantage de candidats se sont attachés cette année à présenter le texte, ce qui peut être intéressant quand le chœur ne connaît ni le titre ni le compositeur de l'extrait (le chœur n'a que la partition, sans la page de garde du candidat), soit en donnant la traduction du texte (certains avec l'expression qu'ils voulaient retrouver ensuite dans le chant), soit en effectuant une petite synthèse du caractère du morceau. En revanche, lire le texte en français lorsque celui-ci se trouve sous les yeux des choristes constitue une redondance, tout comme le fait de parler de sa stratégie de répétition. Il est dommage que certains morceaux n'aient pas été mis en contexte, ce qui aurait permis d'établir un premier contact avec le chœur avant de rentrer dans le vif de l'apprentissage.

Toutefois, ce contact humain et chaleureux entre le chef et son chœur n'était pas toujours de mise. Une certaine intuition psychologique est nécessaire au chef afin d'obtenir l'adhésion à sa vision de la musique d'un chœur fait, comme le dit joliment Jean-François Sénart, de « pièces humaines ». Il existe des entrées en matière plus chaleureuses que : « Bon, on va commencer. Voici les notes de départ ». De même, pendant le travail, des remarques telles que « Alti, chantez plus fort : je l'ai chanté moi-même et je l'ai chanté plus fort que vous » ne sont tout simplement pas acceptables, pas plus qu'un hautain « Jeune fille, baisse ton pupitre » adressé à l'une des choristes. Le chœur a été instruit qu'il devait rester impassible pendant la durée des épreuves, mais, dans un tel cas, un chef qui parle à ses choristes sur un ton aussi péremptoire doit s'attendre à une réponse en conséquence. D'autres comportements, moins flagrants mais plus perniciose étaient également à déplorer. Il n'est pas très grave que le chœur baisse un peu en chantant *a capella* (quoique cela puisse provenir du manque de soutien du chef), mais il est plutôt démoralisant que le chef joue tout de suite le dernier accord au piano sans laisser au chœur le temps de finir tout en remarquant sur un ton acide que le diapason n'a pas été tenu. Reculer d'horreur quand le chœur fait une erreur ne fera rien non plus pour instaurer un climat serein entre celui-ci et le chef. Exiger que le chœur reste debout pendant toute la durée de l'épreuve ou l'infantiliser est tout autant à proscrire. Mais si les candidats doivent surveiller leur langage pour éviter les réactions d'antipathie, ils doivent le faire aussi afin d'asseoir leur autorité. Ainsi, « Je vais essayer de faire les nuances » n'inspire confiance ni aux chanteurs, ni au jury.

Le langage non-verbal est aussi à surveiller. Plusieurs candidats ont tenu à placer le pupitre à angle droit contre le piano, établissant ainsi une barrière de protection entre eux-mêmes et le chœur. Quelques-uns ont demandé au chœur de se resserrer, parfois au risque de trop rapprocher les choristes : un chanteur a besoin de s'investir dans son espace, et non pas d'être comprimé. Un candidat a modifié leur disposition ; c'est tout à fait son droit, mais il faut le faire à bon escient. Dans ce cas particulier, cinq minutes de l'épreuve ont été perdues, alors que l'écriture de la partition travaillée ne justifiait pas vraiment une autre répartition que celle en arc de cercle soprano-alto-ténor-basse proposée aux candidats durant toute l'épreuve. Enfin, une candidate s'est placée au milieu du demi-cercle pour s'entourer des choristes, en leur parlant très bas. Non seulement ceci était-il pénible pour les choristes situés aux extrémités des pupitres de sopranos et de basses, mais encore cela a contribué à l'instauration d'une ambiance faussement intimiste qui a mis mal à l'aise quelques membres du jury.

### **La technique de répétition et la stratégie d'apprentissage**

Johann Joachim Quantz a remarqué dans son *Essai* que « C'est rarement qu'on laisse à un musicien le temps nécessaire, pour montrer tout ce qu'il vaut ou ce qu'il ne vaut pas » ; ceci est très pertinent dans le cadre d'une épreuve qui ne dure que vingt minutes. À ce propos, quelques remarques sur la stratégie d'apprentissage sont nécessaires. Trop de candidats se sont contentés d'errer dans une mise en place (souvent inefficace) sans savoir où ils allaient musicalement, remplissant les vingt minutes par hasard plus que par calcul savant. Car stratégie d'interprétation et stratégie d'apprentissage sont fatalement liées, et la plupart du temps les deux manquaient cruellement. Certains candidats ont été trop ambitieux, pensant devoir à tout prix aller au bout de l'extrait proposé. Dans le cas d'une pièce de Palestrina, le travail pupitre par pupitre de chaque ligne polyphonique (pourtant nécessaire) s'est avéré beaucoup trop long, avec des pupitres ayant à patienter trop longtemps avant de chanter. Il n'est pas obligatoire d'aller au bout de l'extrait : faire moins, mais mieux serait plus judicieux. Cette année, le rappel au temps réglementaire a été placé deux minutes avant la fin de l'épreuve – au lieu de cinq minutes les années précédentes – afin de ne laisser aux candidats que la possibilité d'un dernier filage. Généralement, cette nouvelle disposition leur a été favorable. Mais, de ce fait, la personne qui a choisi de faire du déchiffrement pendant les deux dernières minutes

qui restaient a été mal avisée.

Il est évident que les candidats ne peuvent pas tout prévoir pendant la mise en loge, et c'est tant mieux : la séance de travail serait alors artificielle et dépourvue de toute interaction avec le chœur. Néanmoins, les candidats devraient avoir une idée générale de ce qu'ils veulent obtenir des choristes et pouvoir organiser la répétition en conséquence. Dans les morceaux techniquement simples, des candidats sont arrivés trop tôt à une exécution prétendument « aboutie », pour trouver finalement qu'il leur restait beaucoup de temps. Ils se livraient ensuite à un travail plus en profondeur mais fragilisant l'apprentissage initial, une démarche à rebours de toute logique. Certains ont procédé par couches de tempos différents, comme le pianiste débutant qui travaille son morceau en augmentant la vitesse de son métronome d'un cran à chaque fois. Les candidats espéraient mettre l'expression sur la couche finale, mais sur une surface aussi mal préparée, le "vernis" n'a pas adhéré. Commencer une répétition lentement et lourdement pour exiger de la légèreté quinze minutes après semble illogique et, comme stratégie de répétition, perdu d'avance. À quoi bon habituer le chœur à un phrasé qui ne sera pas retenu à la fin de l'épreuve et qui fait changer complètement l'esprit du morceau ? Martin Katz, professeur de piano à l'université du Michigan et accompagnateur des plus grands chanteurs lyriques, explique qu'il préfère omettre des notes dans une première lecture avec un chanteur, plutôt que de raidir le rendu initial de l'inflexion du texte, ce qui influencerait l'interprétation subséquente. Ici, bien sûr, le chef n'est pas un accompagnateur : toutefois, il aurait tort d'entraver un phrasé spontanément juste de la part des choristes pour la simple raison qu'il serait incapable d'effectuer une première lecture *a tempo*. En outre, ce procédé risque d'être très fatigant vocalement pour le chœur.

Chaque morceau exige une stratégie de répétition différente, mais il a semblé au jury que celle adoptée par les candidats ne variait guère en fonction des répertoires. L'apprentissage de morceaux d'esprit populaire tels que les *Negro spirituals* ou les chansons de variété se déroulait parfois dans une austérité peu stimulante. Certaines de ces pièces auraient gagné à recevoir un accompagnement au clavier (même si aucun n'était proposé sur la partition) à défaut d'idées d'interprétation originales : si le travail a été mené correctement, ce genre de morceau n'a pas forcément besoin d'être dirigé avec les mains. On pourrait se poser la question même de la pertinence de diriger ce style de musique avec une battue classique. Certains spirituals auraient mérité d'être agrémentés, par exemple, d'un contrechant improvisé par le candidat : nous pensons, par exemple, à *Oh My Lovin' Brother*, dont le statisme rythmique à la fin de chaque courte phrase invitait à une agrémentation non-écrite afin de rendre ces moments plus vivants.

Le clavier a certainement été trop peu employé cette année. Même s'il est tout à fait possible de mener une répétition sans toucher celui-ci, certains apprentissages auraient pu être accélérés avec son soutien. Dans un morceau très harmonique, faire travailler une voix séparément pour la justesse en espérant qu'elle se maintiendra ensuite en mettant les quatre voix ensemble s'avère être une méthode moins fructueuse que de faire travailler le pupitre en complétant les harmonies au clavier : la compréhension du contexte harmonique est en effet utile aux choristes ; si le candidat éprouve une gêne dans l'usage du piano, il peut faire chanter les autres pupitres bouche fermée afin de fournir un soutien harmonique au pupitre qu'il fait travailler.

Bien que le jury ait été sensible à l'effort des candidats de cette année pour soigner leur voix, ce qui représentait un réel progrès par rapport aux années précédentes, certains candidats se sont trop appuyés là-dessus. Une chanteuse a choisi de faire sonner sa voix somptueuse (un peu trop souvent de surcroît) dans un morceau de Caldara (1671-1736) : ironiquement, sa stratégie consistant à se mettre à son avantage n'a pas été payante car elle a conduit à une interprétation trop romantique et trop empesée. Quelques candidats ont considéré que le chœur n'était constitué que de non-lecteurs

et qu'il fallait tout chanter plusieurs fois par petits fragments "prémâchés" afin que les choristes puissent les "digérer". Il est important de ne pas sous-estimer les capacités et vocales et de déchiffrage des choristes. Certains candidats ont commencé par donner une présentation vocale de la première phrase au prétexte de montrer l'ambiance du morceau. C'est une entrée en matière à déconseiller fortement sauf si, comme le candidat qui a offert une ravissante présentation vocale accompagnée au piano de la *Chanson pastorale* d'Aymé Kunc, il s'agit d'illustrer un point précis (dans ce cas les nombreux rubatos et points d'orgue) et si elle est techniquement accomplie. Espérons par ailleurs que, désormais, les candidats exerceront leurs talents vocaux dans l'étude des répertoires en langues étrangères. De manière presque systématique, celles-ci ont été massacrées, le chœur venant régulièrement au secours des candidats. Notons ici qu'une bonne interprétation d'un morceau vocal passe en partie par une bonne connaissance de la langue, faute de quoi la couleur des voyelles se trouve altérée. À ce titre, certains exercices étaient bien inutiles : rechercher les différentes inflexions du mot *exultate* quand la musique n'en propose qu'une seule est du temps perdu et laisse le jury perplexe quant aux intentions musicales du candidat.

## L'interprétation

En juillet 1964, dans un colloque à Royaumont, Michel Foucault a fait l'analyse suivante : « Plus on va loin dans l'interprétation, plus en même temps on s'approche d'une région absolument dangereuse, où non seulement l'interprétation va trouver son point de rebroussement, mais où elle va disparaître elle-même comme interprétation, entraînant peut-être la disparition de l'interprète lui-même ». Au cours de cette session 2013, il y avait peu de danger que les candidats aillent trop loin dans leur interprétation des morceaux avec les conséquences prédites par Foucault. À cet égard, il faut revenir sur l'importance de la traduction et de la manifestation de sens de la partition, car nous soutenons qu'il est impossible, dans le domaine de la musique, d'interpréter sans savoir décrypter une partition au-delà d'une simple lecture des notes. Or, le jury n'a pas été franchement convaincu par la capacité des candidats à analyser la partition, du point de vue de la forme autant que du point de vue harmonique. Que peut faire un candidat en loge, une fois les notes apprivoisées mentalement et vocalement ? Prenons comme exemple « *To the Hills and the Vales* », extrait de *Didon et Enée* de Purcell.

Qu'indique la partition ici, et quels sont les choix d'interprétation auxquels le candidat peut se voir confronté ? Il n'y a pas, pour commencer, d'indication de tempo. La présence de rythmes pointés qui orientent la syllabe « tri- » de même que le sens du texte montrent que le caractère du morceau est enjoué, mais le candidat doit choisir entre battre rapidement à la noire ou prendre le morceau à la mesure. Si nous regardons la première phrase, elle est de quatre mesures, avec un point culminant figurant le mot « mountains ». Une battue à la mesure aiderait le chef à mieux rendre cette phrase, car il est plus facile d'obtenir l'élan nécessaire à cette ascension en augmentant légèrement l'amplitude de la battue. Les rythmes pointés, à leur tour, agissent en quelque sorte comme une large levée vers la mesure suivante : une battue à la noire alourdirait ces rythmes et ôterait au morceau son caractère dansant. D'un point de vue pratique, le regroupement soprano-ténor et alto-basse s'opérera plus proprement, les choristes bénéficiant d'une meilleure capacité d'anticipation avec une battue à la mesure. De même, pour les mots « Go revel », le « r », légèrement roulé en anglais chanté, prendra son impulsion dans une battue à la mesure.

Conformément à ce qu'on observe dans la musique de l'époque baroque, aucune nuance n'apparaît sur la partition. Or, cette musique offre des possibilités (sans pour autant tomber dans un excès qui serait une faute de goût) tant sur le plan harmonique que sur le plan structurel. Localement, la coloration de *Sí* bémol à la mesure 7 sur le mot « cool » (« fraîches »), inattendue car minorisant

l'accord de sol mais en accord avec le texte, pourrait solliciter un changement de nuance pour ce court passage – une attention particulière devant être portée au mot « cool » lui-même dont le « oo » appelle un léger appui. Où se trouve le point culminant de la phrase ici : est-ce sur « groves », et dans ce cas les deux mesures suivantes rendraient une espèce d'écho piano, ou est-ce sur « cool » afin de renforcer le caractère surprenant de l'harmonie ?

Que signifie la quasi-répétition des mesures 9-15 et 16-22 ? Une phrase (qui dure ici 7 mesures, plutôt que les 2 × 4 mesures du début) fait une première fois sa cadence en *Ut* majeur : la seconde fois, la phrase se dirige vers la tonalité relative de *La* mineur. Serait-il approprié de faire chanter les deux phrases sans les différencier ? Une autre répétition se produit, avec un retour légèrement varié du début. Faut-il relancer la dynamique avec un *forte* ou repartir dans une nuance *piano* (dans la mesure où l'on aurait décidé de colorer la cadence en *La* mineur par un *piano*). Plus loin, une cadence en *Fa* majeur, éventuellement plus stable mais néanmoins à la sous-dominante de la tonalité principale, remplace celle en *La* mineur. Faut-il faire chanter ce passage de manière plus affirmée, ou au contraire plus atténuée ? Et faut-il voir la dernière partie, « Go revel, ye cupids », comme le point culminant du morceau, et si oui, faut-il démarrer forte tout de suite, ou attendre soit la montée des sopranos sur le *Sol* aigu (c'est après ce moment que Purcell va quitter l'accord de dominante, gardé pendant trois mesures, pour revenir à la tonique), soit les trois dernières mesures ? Comment faire chanter ce passage : en séparant par groupes de trois notes, ou en pensant davantage à la direction de la phrase (ou les deux à la fois) ? En répondant à certaines de ces questions (dont la liste n'est évidemment pas exhaustive), le candidat doit parvenir à la traduction et à la manifestation du sens de la partition. De là découleraient des idées permettant de bâtir une interprétation qui serait liée à un apprentissage allant au-delà d'une simple mise en place.

En guise de postlude, s'ils pensent que notre réponse à la question « Interprète-t-on à défaut de connaître ? » a été inadaptée, les candidats pour la session 2014 pourront se pencher sur une autre : « Le travail permet-il de prendre conscience de soi ? ». Cette interrogation était réservée à la section scientifique du baccalauréat de cette année mais mérite, autant que la première, qu'on y réfléchisse pour que le succès à l'épreuve de direction soit au rendez-vous l'année prochaine.

## Liste des sujets

AZNAVOUR	<i>Etre</i>
BARBER	<i>To be sung</i>
BENNET	<i>Weep, o mine eyes</i>
BERLIOZ	<i>L'Adieu des bergers</i>
BRAHMS	<i>In stiller Nacht</i>
BRASSENS	<i>Le vent</i>
BRUCKNER	<i>Christus factus est</i>
CALDARA	<i>Stabat Mater</i>
COPLAND	<i>Ching a ring chaw</i>
DE BERTRAND	<i>Certes mon œil</i>
DEBUSSY	<i>Dieu ! Qu'il la fait bon regarder</i>
DVORAK	<i>Messe en ré</i>
FLECHA EL VIEJO	<i>El Fuego</i>
GLUCK	<i>Coro di pastori</i>
GUILLEN Jeff	<i>Didnt my Lord deliver Daniel</i>
HALFFTER R	<i>Sancho Panza</i>
HAYDN	<i>Kyrie (si b)</i>
JENKINS	<i>And the moter</i>
JOSQUIN DES PREZ	<i>El grillo</i>
JUBILEE	<i>Oh my lovin'brother</i>
KENNEDY	<i>Don't be weary</i>
KOECHLIN	<i>Le Renouveau</i>
KUNC	<i>Chanson pastorale</i>
LAURIDSEN	<i>In te Domine</i>
LISZT	<i>Ave Maria</i>
MENDELSSOHN	<i>Entflieh' mit mir</i>
MILHAUD	<i>Mort à toute fortune</i>
MONIN	<i>Clotilde</i>
MORLEY	<i>April is in my Mistress'face</i>
PALESTRINA	<i>Credo (fa)</i>
PIAZZOLLA	<i>Adios nonino</i>
PURCELL	<i>To the hills and the vales</i>
RHEINBERGER	<i>Tribulationes</i>
SCARLATTI	<i>Exultate deo</i>
SCHUBERT	<i>Kyrie (la b)</i>
SEVERAC	<i>Tantum ergo</i>
STRAVINSKY	<i>Kyrie</i>
TCHAIKOWSKI	<i>The crown of roses</i>
<i>Traditionnel</i>	<i>Every time I feel</i>
<i>Traditionnel</i>	<i>Water of tyne</i>
VAN BERCHEM	<i>O Jesu christe</i>
VERDI	<i>Ave Maria</i>
VILA	<i>Zorongo</i>

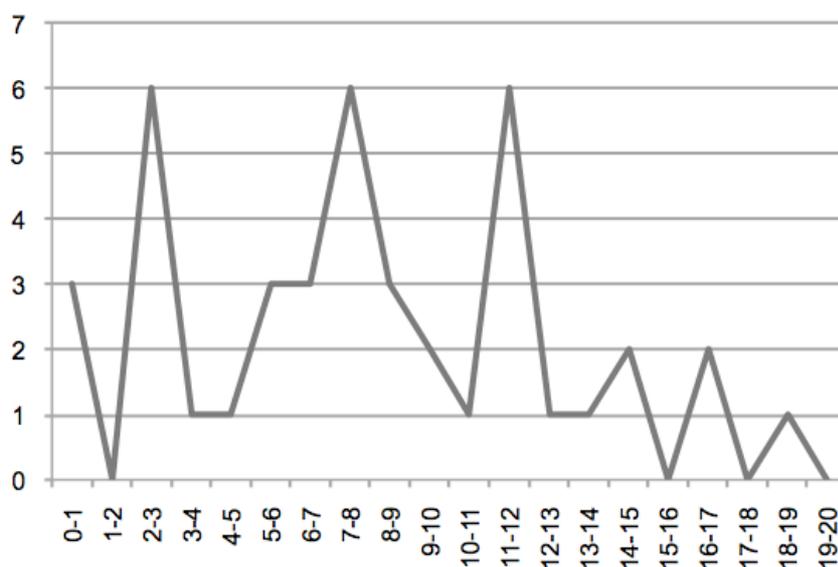
Certains de ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de l'éducation musicale dans la rubrique « concours » :

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

## Éléments statistiques

42 candidats notés et non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2012	<b>Session 2013</b>
Note la plus haute	17	17	19	<b>18</b>
Note la plus basse	1	0,5	0,5	<b>0,5</b>
Moyenne des admissibles	8,68	7,58	6,76	<b>7,61</b>
Moyenne des admis	11,32	10,39	9,08	<b>10,90</b>

## Répartition des notes



**Agrégation de musique**  
**Concours externe - Session 2013**  
**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**

La nouvelle définition de l'épreuve de pratique instrumentale et vocale s'appliquait à la session 2013 pour la deuxième année. Les changements intervenus en 2012, au nombre de trois, impliquaient : une exigence vocale affirmée par le nouvel intitulé ; la suppression de l'interprétation *a cappella* ; l'instauration d'un temps de parole pour le candidat afin de présenter, en début d'épreuve, l'intégralité de sa prestation.

En fonction de cette définition, les textes musicaux ont été précédés des consignes écrites suivantes :

*À partir de la mélodie ci-jointe, vous réaliserez :*

*- une interprétation vocale en vous accompagnant au piano ou sur un instrument polyphonique que vous avez apporté ;*

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

*Vous introduirez cet ensemble par une brève présentation (cinq minutes maximum) des choix artistiques effectués pour l'interprétation et l'improvisation.*

**Généralités**

Dans l'ensemble, les candidats de cette session ont bien intégré le déroulement et le sens global de l'épreuve (fluidité des enchaînements, compréhension des enjeux relatifs à chaque partie) pour une moyenne générale d'environ 8,5/20. Précisons cependant une condition qui semble avoir été oubliée par plusieurs candidats, lesquels pouvaient lire sur la page de garde du sujet fourni :

*NB : Vous êtes autorisé à écrire sur la feuille du sujet qui vous a été donnée, à l'exception de tout autre document.*

Il est dommage que plus d'un candidat se soit laissé surprendre et déstabiliser par l'interdiction conséquente, signifiée par le jury en début d'épreuve, d'utiliser les brouillons et notes diverses prises lors du temps de préparation en loge, que ce soit pour guider la présentation orale en début de prestation ou sous forme de portées annotées pour l'accompagnement et l'improvisation.

D'autres candidats, peu nombreux, n'ont pas compris que le temps de parole, de cinq minutes maximum, est unique et initial, et non pas préalable à chaque partie ; c'est pourquoi il doit présenter clairement l'ensemble de la prestation : le texte, les choix stylistiques et le langage harmonique de l'interprétation et de l'improvisation, la structure de celle-ci et ses liens avec le texte source... Par ailleurs, aucun entretien oral n'est prévu en fin d'épreuve.

### **Interprétation accompagnée**

Concernant cette partie, deux rappels essentiels s'imposent. D'une part, le candidat doit fournir une véritable interprétation du texte, qui doit aller au-delà d'une simple lecture solfègique. Cela implique une cohérence stylistique dans le choix des formules d'accompagnement, du langage rythmique et harmonique, du timbre et de l'articulation de la voix, de son phrasé. De l'autre, cette interprétation, aussi incarnée et convaincante soit-elle, doit néanmoins rester ancrée à la lettre du texte proposé. Saisir et restituer de façon vivante un caractère musical est une chose ; modifier les lignes mélodiques, les rythmes, ajouter des mesures ou autres libertés est, en revanche, malvenu pendant cette partie de l'épreuve – sauf à annoncer clairement, pendant le temps de parole préalable, que l'improvisation sera imbriquée dans l'interprétation. Celle-ci peut alors apparaître en guise d'interlude ou de *break* (option choisie par quelques candidats) mais à la ferme condition de délimiter les espaces respectifs par un élément bien reconnaissable (cadence ou *riff* par exemple) et d'éviter toute possibilité de confusion conséquente (va-et-vient incessants entre les deux aspects, hésitations et approximations dans la partie « interprétation », improvisation trop proche du texte). S'il faut une certaine assurance pour mener à bien cette option, possible en soi, elle a montré tout de même l'inconvénient de trop réduire la partie dédiée à l'improvisation en une parenthèse, et d'éluider ainsi un travail plus conséquent en termes de matériaux, de développement et de structure.

Symétriquement, respecter la lettre mais trahir délibérément l'esprit d'un texte sous couvert d'un libre choix artistique peut se révéler, au mieux, assez risqué. Il faut rappeler que les textes proposés sont stylistiquement caractérisés, et une interprétation ne visant pas à mettre en exergue ce caractère cache souvent des faiblesses stylistiques ou instrumentales. Pour atteindre ces objectifs, par delà l'indispensable préparation vocale technique (placement, souffle...) qui faisait encore défaut à un certain nombre de candidats, une pratique régulière du chant accompagné, dans un large panel de styles, s'impose : les défauts les plus fréquemment rencontrés sont en effet les hésitations répétées et les fautes solfègiques imputables sans doute à la mauvaise coordination entre le geste instrumental et le chant. À ce sujet, si un accompagnement trop simpliste (abusant, par exemple, de triades à l'état fondamental) est à bannir, une recherche instrumentale trop complexe, dépourvue d'une assurance technique et gestuelle suffisante, ne peut que nuire à la fluidité et être éventuellement source de maladresses vocales, tant dans la précision que dans l'équilibre global. Chaque candidat doit donc avoir conscience de ses moyens et rechercher le compromis le plus intelligent et le plus musical.

## Improvisation

L'enjeu de cette partie paraît désormais bien compris à défaut d'être toujours bien réalisé. La plupart des candidats ont su prendre appui sur une matière thématique choisie et annoncée comme base de leur invention ; la plupart ont imaginé et annoncé une structure, de même qu'ils ont su lier cette partie à la précédente (aucune obligation d'ordre, par ailleurs) avec fluidité. Certes, quelques-uns ont échoué à cause d'une improvisation paraphrase, option à proscrire absolument. C'est également le cas pour toute improvisation hors sujet, avec une citation textuelle d'une phrase de la chanson source utilisée comme refrain alternant avec des couplets radicalement différents et sans aucun lien (pourquoi pas préparés d'avance ?). Sans plus de réussite, d'autres candidats se sont égarés dans une logorrhée musicale athématique et déstructurée. Mis à part ces cas extrêmes, le problème le plus souvent rencontré est celui d'un certain ennui qui s'est dégagé d'un bon nombre d'improvisations, comme si, une fois l'élément thématique énoncé dans un nouvel habillage, la musique restait assez pauvre, incapable de toute évolution, de tout développement – harmonique, motivique, structurel – et semblait condamnée à « tourner en rond », sans profondeur de champ, sans perspective et, souvent, sans grand intérêt.

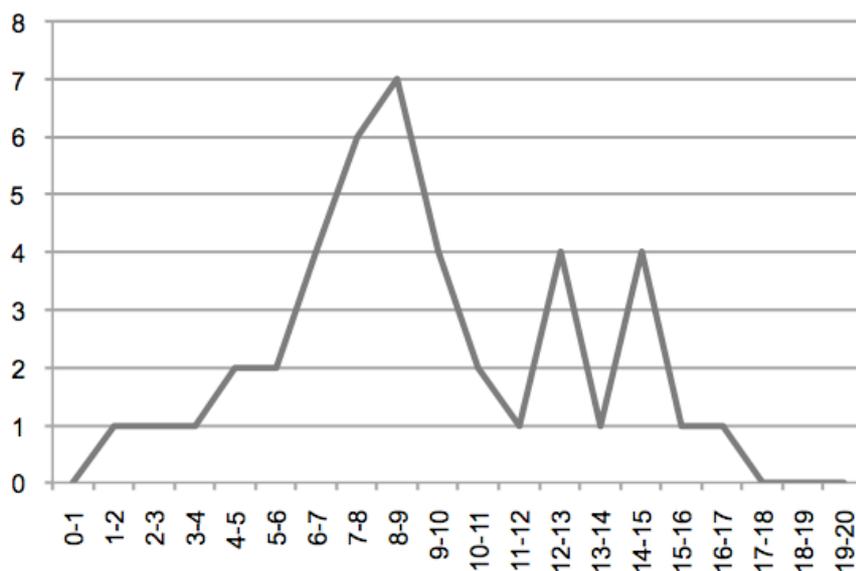
Hormis l'utilisation spécifique de l'instrument – qui constitue cependant un atout indéniable –, l'intérêt d'une improvisation se mesure à son organicité (liens internes, cohérence, unité par delà les contrastes), son élaboration, l'atmosphère ou l'émotion suscitées, le langage utilisé ainsi que les références stylistiques et culturelles mobilisées. Pour contribuer en particulier à ce dernier point, quelques candidats ont construit une improvisation en forme de suite, de tableaux isolés, visant à montrer la maîtrise de plusieurs styles à travers les époques ou de plusieurs modes de jeu. Cela dit, si une prestation de ce type a été plutôt réussie, d'autres reposant sur le même principe ont malheureusement ressemblé plus à des catalogues à la limite de la caricature qu'à un exercice musicalement abouti.

Au moment de conclure, il convient d'insister sur le fait que, durant l'improvisation, les liens thématiques avec le texte source doivent rester perceptibles et correspondre aux intentions annoncées lors de la présentation. Enfin, si le lien thématique, même judicieux, ne sert que de prétexte à un pot-pourri d'airs plus ou moins connus (par exemple mozartiens pour une prestation entendue lors de cette session), il faut que les candidats sachent que le jury parvient toujours à faire la distinction entre un talentueux recours au second degré et un plagiat de mauvais goût.

## Éléments statistiques

42 candidats notés et non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2012	<b>Session 2013</b>
Note la plus haute	15,5	18	16	<b>16</b>
Note la plus basse	1,00	3	3	<b>1</b>
Moyenne des admissibles	10,19	10,74	8,86	<b>8,77</b>
Moyenne des admis	12,12	13,50	10	<b>11,77</b>

## Répartition des notes



Sélection de sujets

# ABSENCE

Andante moderato  
*mf*

Re\_viens, re - viens ma bien - ai - mé - e Comme u - ne fleur loin du so -

4  
leil — La fleur de ma vie est fer - mé - e Loin de ton sou - ri - re ver -

8  
meil — Ah! - re - viens! Re - viens, re - viens ma bien - ai -

12  
*cresc.* *f*  
mée! — ah! re - viens! ah! re - viens! — En - tre nos coeurs — tant de dis -

17  
*cresc.*  
tance! — Tant d'es - pace en - tre nos bai - sers! O sort a - mer! ô dure ab - sen - ce! O sort

22  
*f* *dim.* *p*  
— a - mer! ô dure ab - sen — ce! O grands dé - sirs — i - na - pai - sés! —

Detailed description: The image shows a musical score for the song 'Absence'. It consists of six staves of music in a single system, all in treble clef and 7/8 time. The tempo is 'Andante moderato' and the initial dynamic is 'mf'. The lyrics are in French. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'cresc.', 'f', 'dim.', and 'p'. There are also some performance instructions like '3' for triplets. The lyrics are: 'Re\_viens, re - viens ma bien - ai - mé - e Comme u - ne fleur loin du so - leil — La fleur de ma vie est fer - mé - e Loin de ton sou - ri - re ver - meil — Ah! - re - viens! Re - viens, re - viens ma bien - ai - mée! — ah! re - viens! ah! re - viens! — En - tre nos coeurs — tant de dis - tance! — Tant d'es - pace en - tre nos bai - sers! O sort a - mer! ô dure ab - sen - ce! O sort — a - mer! ô dure ab - sen — ce! O grands dé - sirs — i - na - pai - sés! —'

# Eléphants

Comme un é-lé - phant son i - voi - re J'ai en bouche un bien pré-ci-

eux - De-mes loin-tains vo - ya-ges l'his - toi - re je vous-di - rai en des

mots - mer-veil - leux L'es-pace en-flam - mé brûl' sous les cieux

clairs mais tan - dis que tout dort aux mor - nes so - li - tu - des, les

é - lé-phants ru - gueux vo - ya-geurs lents et ru - des vont au pa - ys

na - tal à tra - vers les dé - serts Comme un é-lé - phant son i - voi -

re J'ai en bouche un bien pré-ci - eux - Pour-pre mort - ! j'a -

chè - te ma - gloi - re au prix des mots mé - lo - di - eux

# Ecoute, ô mon coeur

Moderato

The musical score is written on a single treble clef staff in a key signature of one flat (B-flat). It begins with a 6/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 5, 9, 13, 18, 25, and 31 indicated at the start of their respective lines. The piece concludes with a double bar line at the end of the final line.

En - fant à l'âme i - na - ser - vi - e Ja - dis en - tra - né loin de toi - - Sol  
na - tal je re - vois ma vi - e Près d'un ber - ceau sous l'hum - ble toit - - Et  
dans mes soirs de rê - ve - ri - es S'en va vers mon coeur at - tris - té - - L'é -  
chos de tes ber - ges fleu - ri - es Et mon hi - ver est un é - té - - E - coute ô mon  
coeur é - cou - te la har - pe Du vent de chez nous, du pa - ys d'Ar - tois  
C'est un très vieux air - - des bords de la Scar - pe Qui chante au - jour - d'hui tout  
comme au - tre - - fois - -

# L'ancien temps

Sans traîner... ♩ = 120

Le mam bo ça nous dé - las - se \_\_\_\_ Le tan-go ça nous en - la - ce \_\_\_\_

5

Le tch-tcha c'est di-ver - tis - sant \_\_\_\_ Viv' les danses \_\_\_\_ de nos pa - rents

9

Le mam-bo ça nous ra - jeu - nit \_\_\_\_ Le tan-go ça nous é - tour - dit \_\_\_\_

13

Le tchatcha c'est gai ça dé - tend \_\_\_\_ Viv' les danses de nos pa - rents Quand on est sur la

17

pis - te On danse à perdre ha - lei - ne La vie en vaut la

21

pei - ne Tout comme au bon vieux temps C'est é - pa - tant

25

Le mam-bo ça nous dé - las - se \_\_\_\_ Le tan-go ça nous en - la - ce \_\_\_\_

29

Le tch-tcha c'est di-ver - tis - sant \_\_\_\_ Viv' les danses \_\_\_\_ de l'an-cien temps

# Le Petit Lièvre

Allegro ma non troppo

The musical score is written for a single voice part in a single system. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Allegro ma non troppo'. The score consists of seven staves of music, each with a measure number at the beginning. The lyrics are written below the notes. The piece concludes with a double bar line.

Un tout pe-tit liè-vre, À l'a bri d'un sa-pin, Gre-lot-tant de fiè-vre, Se di -  
4 -sait, tout chag-rin, « Ah, quel - le mi - sè - re, Que le froid me fait trembler !  
7 Tout mon cœur se ser - re ; Les sa - pins vont ge - ler ! Par cet - te froi - du - re, Le moy -  
10 - en de cou - rir. Ah ! si ce - la du - re, Je m'en vais mourir ! Rit.  
13 A tempo Cou-ché sur des nat - tes, Si j'é - tais un bour geois, Me chauff - fant les pat - tes, Près d'un  
16 bon feu de bois, Je me gar - der - ais D'al - ler à la chas - se  
19 Et — je viv - rais Sans au - cuns re - grets ».

# Quand j'improvise sur mon piano

Quand j'im-pro-vis'(e) sur mon pia-no, — quand à ma guis'(e) je  
4  
peux jouer "slow" — je me ba-lanc'(e) d'la thé - o - rie —  
7  
me con - tre-dans'(e) des con - tre-Si - Quand sous la lun'(e) je  
10  
joue pour toi — tout'(e) ma for-tun'(e) — est en-tre mes doigts — A -  
13  
lors vous pou-vez pro - tes - ter — fer-mer vos port'(es) si ça vous plaît, —  
16  
— moi, j'im - pro - vis'(e) sur mon pia - no —  
19  
et je me gris'(e) du blu - es — en Do !

# CHANSON RECYCLEE

$\text{♩} = 120$   
*mf*

E - cou - tez ma p'tite chan - son d'un jour é - crite sur pa - pier re - cy -  
Je re - cycle les chan - sons des C D dé - cé - dées de mort na - tu -

4  
clé J'fais ri - mer a - mour a - vec tou - jours je vous pré -  
relle Les vieux tubes des an - nées qua - tre vingt que vous chan

7  
1. viens je re - cycle aus - si les i - dées 2. tiez sur les pla - ges main dans la

10  
main Une chan - son c'est une bou - teille à la mer je - tez la plu - tôt dans

14  
un con - tai - ner — bleu pour le R & B vert pour le raï et dans le

17  
rose bien sûr les chan - sons d'a - mour E - cou - tez ma p'tite chan -

20  
son d'un jour mais pour pré - ser - ver la pla - nète elle est très courte

# Trois fois rien

♩ = 85

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins in 4/4 time and features several time signature changes: 2/4 at measure 9, 4/4 at measure 14, and 2/4 at measure 18. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *cresc.* (crescendo), and tempo markings like *rall.* (rallentando) and *a tempo*. The lyrics are written below the notes, with some words underlined for emphasis.

*p* Trois fois rien d'un peu de bois Rien trois fois d'un bout de moi

5 U - ne fée m'a dit Tu vi - vras i - ci Pi - noc - chio Je te don - ne la vie et l'ap - pé -

9 tit Je te don - ne la for - ce de con - qué - rir le mon - de Pi - noc - chio Tu

14 choi - si - ras tou - jours le bon che - min Toi qui n'é - tait qu'é - cor - ce Va dans la vie Sois heu -

18 reux Aie en - vie de te bat - tre comme un hom - me *p* Trois fois rien qu'un peu de bois

23 Rien trois fois d'un bout de moi

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 2013

### 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

### Diversité des sujets

Les sujets de commentaire proposés en 2013 abordaient toutes les époques, des zones géographiques très variées et une large palette de genres (cf. liste ci-après). Si beaucoup de candidats se sentent plus à l'aise dans les répertoires de la musique occidentale du baroque au romantisme, il n'en reste pas moins que certains sujets venant de ces périodes ont été fatals pour ceux qui n'ont pas su identifier des aspects évidents pour ces musiques : début de forme sonate non reconnue, forme binaire à reprise méconnue, forme rondo ignorée, sans parler de la confusion entre mode majeur et mode mineur... Alors que certains extraits sonores ne recélaient aucun piège particulier, le jury a estimé que l'incapacité à reconnaître ces éléments de base indiquait d'importantes et rédhibitoires lacunes de formation. En effet, il ne suffit pas de connaître une forme en théorie : encore faut-il être capable de l'identifier à l'oreille.

Sur les répertoires moins attendus, les candidats doivent disposer de points de repère plus précis que quelques vagues étiquettes. Par exemple, la Renaissance est une période trop vaste pour suffire à dater un extrait sonore. Au niveau de l'agrégation, le jury attend des candidats qu'ils sachent différencier, par exemple, une chanson de Dufay et un motet de Lassus. Pareillement, la musique électroacoustique comporte des tendances qui doivent être identifiées sans rester dans des généralités, avec pour seules références deux compositeurs de la période concrète qui n'ont que peu de rapports avec certains musiciens adeptes des manipulations numériques.

De trop nombreuses erreurs sur le répertoire le plus commun ou approximations importantes sur

d'autres répertoires expliquent en grande partie la répartition des notes : près de la moitié des candidats ont eu moins de 6/20 (et plus d'un quart moins de 4/20), alors que dix candidats seulement ont bénéficié d'une note supérieure à la moyenne.

### **Repérage technique**

L'approche technique des extraits proposés doit faire l'objet d'une stratégie réfléchie. Ainsi, il n'est pas judicieux de vouloir noter trop d'éléments sur partition pendant le temps de préparation. Un choix pertinent de quelques thèmes intéressants, de rythmes ou d'accords caractéristiques sera beaucoup plus profitable : il montrera à la fois la capacité de discernement du candidat et la précision de ses relevés. Parfois le parcours tonal est indispensable (notamment dans le style classique), d'autres fois il peut être trop complexe ou anecdotique. À chacun de décider ce qui pourra être utile pour son exposé et, surtout, de retenir ce qui pourra être expliqué clairement oralement ou au tableau, joué correctement au piano ou chanté avec goût.

Au-delà de la justesse des relevés, leur analyse a toute son importance : ne pas savoir retrouver un mode quand on dispose de toutes les hauteurs, ou affirmer qu'on se trouve dans une certaine tonalité alors qu'elle n'est pas vraisemblable pour l'époque estimée (en oubliant que les enregistrements de musique ancienne recourent souvent à des diapasons plus bas ou plus hauts que notre diapason courant) : tout ceci trahit malheureusement de graves difficultés d'interprétation des données recueillies.

### **Justesse du vocabulaire**

Plusieurs candidats ont utilisé des termes inappropriés, en décalage plus ou moins important avec le style ou l'époque de l'extrait soumis. On ne peut pas parler de *walking bass* pour de la musique baroque (au moins sans faire comprendre qu'on est conscient de l'anachronisme), ni même d'accord pour de la musique électroacoustique. D'autres termes ont été employés de manière vague, sans connaissance précise de leurs définitions. Or, les notions musicologiques élémentaires (« série », « tempérament », « isorythmie », etc.) renvoient à des éléments techniques précis et des contextes esthétiques auxquels ils sont étroitement liés. Il faut donc éviter de les employer de manière hasardeuse en vertu d'analogies douteuses. À défaut de maîtriser le vocabulaire adapté, le candidat doit au moins expliciter les approximations qu'il ne peut éviter afin de montrer au jury sa familiarité avec les nuances et les usages du lexique musicologique.

### **Exposé du candidat**

Idéalement, l'exposé du candidat doit débiter par une brève présentation de l'extrait. Cependant, quelques phrases doivent suffire puisque ces propos liminaires ne servent, en général, qu'à exposer des évidences. Celles-ci laissent ensuite place à une question dont on annonce le traitement sous la forme d'un plan. Puis, le développement est consacré aux différents éléments qui permettent d'aborder la question posée. Enfin, la conclusion peut être une synthèse rapide précédant l'habituelle hypothèse sur la nature de l'extrait (genre précis, époque, compositeur...), surtout si la question tournait autour de son origine. Attention cependant à ne pas donner trop d'importance à cette identification quand elle est évidente.

La limitation de l'exposé à dix minutes impose d'être particulièrement limpide et simple dans l'annonce du plan. Or, cette étape a constitué le principal écueil rencontré par les candidats de la

session 2013. Soit le plan était absent, soit certains exposés ne suivaient pas celui annoncé (ou de façon trop confuse). À cet égard, une démarche limitée à un suivi linéaire et purement descriptif de quelques éléments de l'extrait est à éviter. Un commentaire nécessite au contraire un point de vue à soutenir. C'est ce qui permet d'avoir une idée pour établir son plan et, ensuite, pour hiérarchiser les exemples choisis ou les aspects à traiter. Cette idée, ce fil directeur n'est pas nécessairement une « problématique », terme qui a été repris par de nombreux candidats cette année. Vouloir absolument trouver une problématique (souvent confondue avec une opposition dialectique entre thèse et antithèse) n'était pas toujours pertinent : d'ailleurs, ce projet n'a pas été mené à terme le plus souvent. Une question simple, permettant de mettre en valeur de façon ordonnée les éléments de commentaire élaborés par le candidat, est la solution la mieux adaptée au cadre d'un exposé aussi court.

Dans ce temps limité, le candidat doit aussi doser avec intelligence les différentes possibilités qui s'offrent à lui pour développer ses idées. Après avoir fait le tri des points à aborder, il faut choisir ce qui sera le plus pertinent : de longues explications théoriques ou un simple schéma au tableau (ce dernier a été largement sous-utilisé cette année) ; jouer péniblement une simple mélodie au piano ou la chanter de façon convaincante ; parler des accords ou les faire entendre au piano ; faire écouter l'extrait en entier (alors que le jury en dispose avant l'arrivée du candidat) ou aller directement à l'essentiel grâce à une notation précise du minutage des passages à diffuser...

### **Entretien avec le jury**

L'entretien avec le jury a deux objectifs principaux : voir si le candidat peut aller plus loin que le contenu de son exposé, et vérifier si certaines erreurs ou approximations ne sont que des étourderies. Plusieurs candidats n'ont pas compris les demandes de précisions complémentaires de la part du jury qui souhaitait ainsi lever un doute ou, dans certains cas, mettre le candidat devant ses contradictions et lui permettre d'aborder l'œuvre sous un meilleur angle. Quelques candidats ont pris de haut des questions dont la réponse semblait évidente, sans se demander si cela n'indiquait pas une fausse piste. D'autres ont heureusement saisi ce qu'ils pouvaient retirer des questions qui leur étaient adressées et ont changé d'optique rapidement, ce qui a encouragé le jury à revenir sur sa première et mauvaise impression. Par ailleurs, quelques candidats ont perdu leurs moyens, se sentant désarçonnés par un questionnement trop simple ou, au contraire, assez pointilleux. Il faut comprendre que le jury ne peut pas donner la réponse et cherche juste à s'assurer si, une fois remis sur la bonne voie, le candidat est capable de développer un raisonnement correct. Enfin, le concours comprend une part « professionnelle » : les questions du jury sont rarement aussi intrigantes ou déstabilisantes que celles d'une classe de collège ou de lycée. Il faut donc bien se préparer à faire face à un entretien, en apprenant à se positionner correctement quand on ne dispose pas de la réponse attendue ou quand on ne maîtrise plus totalement la situation.

C'est au prix d'efforts portant sur le contenu comme sur la forme de l'exposé que les candidats des prochaines sessions seront à même de proposer au jury des analyses d'œuvre enregistrée convaincantes et fondées, exercice qu'ils seront ensuite appelés à pratiquer durant toute leur carrière.

## Exemples de sujets proposés

G. Ligeti	<i>Quatuor n°2, 3° mouvement</i>
M. de Falla	<i>Première Danse espagnole</i>
Fréhel	<i>Comme une fleur</i>
Ph. Sarde	<i>Le Choix des Armes</i> (b.o. du film d'Alain Corneau)
L. Perterson	<i>I'm Talking to You</i> (1993)
J. Haydn	<i>Quatuor à cordes op. 17/5, IV. Finale, Presto</i>
F. Mendelssohn	<i>Prélude et Fugue en fa mineur pour clavier, op. 35/5, II. Fugue</i>
traditionnel	<i>Özhal, Pastro Märghul</i>
G. P. Telemann	<i>Concerto pour hautbois en mi m</i>
G. Grisey	<i>Prologue pour alto et résonateur</i>
R. de Lassus	<i>La nuit froide et sombre</i>
C. Franck	<i>Le Chasseur Maudit</i>
J. Haydn	<i>Quatuor à cordes op. 64/9, IV. Finale, Presto</i>
A. Scarlatti	<i>Sedecia, re di Gerusalemme, Sinfonia</i>
traditionnel	<i>Saudades de Coimbra</i>
L. Janacek	Finale de l'opéra <i>Jenufa</i>
B. Parmegiani	<i>De natura sonorum</i>
G. Dufay	<i>Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae</i>
D. Milhaud	<i>Symphonie de chambre n° 3 op. 71, Sérénade</i>
C. P. E. Bach	<i>Sonate Hambourgeoise Wq. 133, pour flûte et basse continue – Rondo presto</i>
traditionnel	<i>Padure si iar padure</i>
J. C. Risset	<i>Inharmonique</i>
G. Verdi	<i>Il Corsaro – III, Terzetto finale</i>
M. A. Charpentier	<i>Leçons de Ténèbres – Velum templi scissum est</i>
A. Scarlatti	<i>Sonata K 141</i>
H. Berlioz	<i>Zaïdei – Boléro pour soprano et orchestre</i>
B. Goodman	<i>After You've Gone</i>
J. Myslivecek	<i>Symphonie en mi b M – I. Spirituoso</i>
M. Clementi	<i>Sonate op. 7 n° 3 en sol m – III. Presto</i>
N. Porpora	<i>Adelaïde – aria "Nobil onda"</i>
P. Rode	<i>Concerto pour violon n° 6 – Finale, Allegretto</i>
L. van Beethoven	<i>Quatuor op.18 n° 1 – III. Scherzo allegro molto e trio</i>
S. Reich	<i>Electric counterpoint</i>
traditionnel	<i>Drut Ektal</i>
Codex Las Huelgas	<i>Kyrie tropé Rex virginum amator</i>
A. Schnittke	<i>Concerto Grosso n° 1 – II. Toccata</i>
Quatuor vocal <i>Niniwe</i>	<i>Your eyes</i>
The Blind Boys of Alabama	<i>Freedom Road</i>
Th. Monk	<i>Epistrophe</i>
G. F. Abel	<i>Sinfonia en mi b M – Allegro assai</i>
L. Cherubini	<i>Symphonie en ré M – Final, Allegro Assai</i>
E. W. Korngold	<i>The Sea Hawk</i>
F. Poulenc	<i>Aubade, concerto chorégraphique pour piano et 18 instruments</i>

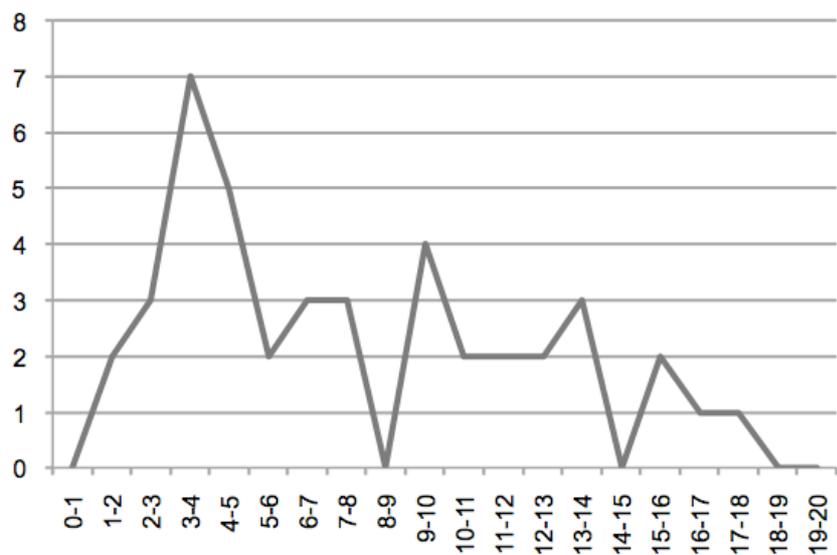
Certains de ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de l'éducation musicale dans la rubrique « concours » :

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

## Éléments statistiques

42 candidats notés et non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2012	<b>Session 2012</b>
Note la plus haute	18		18	<b>17</b>
Note la plus basse	2		1	<b>1</b>
Moyenne des admissibles	9,39	8,78	6,62	<b>7,23</b>
Moyenne des admis	12,38	10,81	9,68	<b>10,37</b>

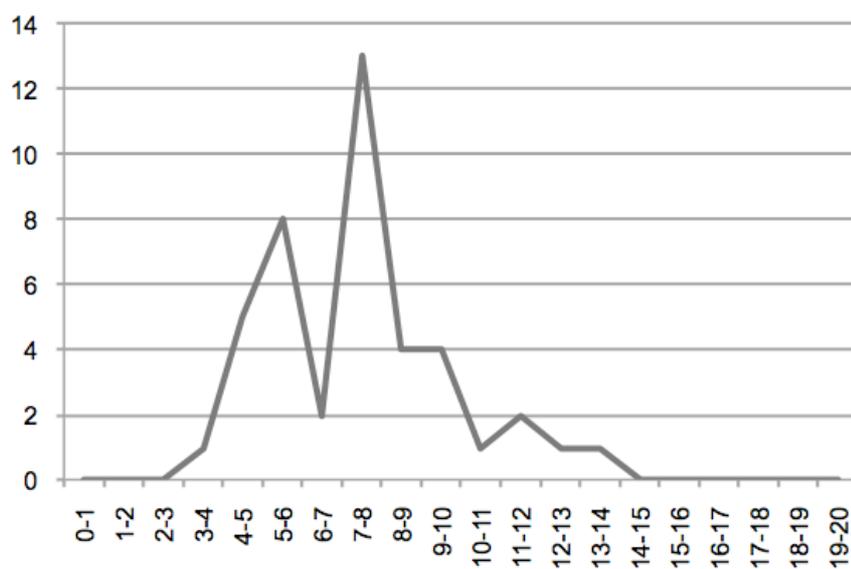
## Répartition des notes



## Statistiques sur l'ensemble de l'admission

42 candidats non éliminés	Session 2010	Session 2011	Session 2012	<b>Session 2013</b>
Note la plus haute	13,92		13,17	<b>13,47</b>
Note la plus basse	4,00		3,33	<b>3,89</b>
Moyenne des admissibles	9,18	9,54	7,82	<b>7,43</b>
Moyenne des admis	11,78	12,18	9,94	<b>10,33</b>

## Répartition des moyennes générales des quatre épreuves d'admission



## Données statistiques générales

### Sessions 2009 à 2013

#### Bilan de l'admissibilité

	2009	2010	2011	2012	2013							
Nombre de postes	17	17	18	20	30							
Barre d'admissibilité	8,47	07,95	7,46	5,82	5,86							
							2009	2010	2011	2012	2013	
Inscrits	223	222	208	228	236							
Non éliminés	133	85	83	90	88	soit	59,64%	38,29%	39,90%	39,47%	37,29%	des inscrits
<b>Admissibles</b>	42	42	40	43	46	soit	31,58%	49,41%	48,19%	47,78%	52,27%	des non éliminés

#### Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

	2009	2010	2011	2012	2013
Moyenne des candidats non éliminés	8,47	07,69	7,77	5,87	5,73
Moyenne des candidats admissibles	11,80	10,10	10,15	7,20	7,71

#### Bilan de l'admission

	2009	2010	2011	2012	2013		2009	2010	2011	2012	2013	
Admissibles	42	42	40	44	46							
Non éliminés	40	40	39	42	42	soit	95,24%	95,24%	97,50%	95,45%	91,30%	des admissibles
<b>Admis</b>	17	17	17	19	15	soit	42,50%	42,50%	46,15%	44,18%	35,71%	des non éliminés

#### Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission

	2009	2010	2011	2012	2013
Moyenne des candidats non éliminés	9,64	9,18	9,54	7,82	7,43
Moyenne des candidats admis	12,06	11,78	12,19	9,94	10,33

#### Moyenne portant sur le total général (admissibilité + admission)

	2009	2010	2011	2012	2013
Moyenne des candidats non éliminés	10,37	9,49	9,75	7,98	7,51
Moyenne des candidats admis	12,19	11,55	11,89	9,92	9,78

#### Barre d'admission

2009	2010	2011	2012	2013
10,88	10,24	9,98	8,10	7,84

## Épreuves de l'agrégation externe – section musique

(Cf. Arrêté du 6 janvier 2011 modifiant certaines modalités d'organisation des concours de recrutement de personnels enseignants du second degré et de personnels d'éducation relevant du ministre chargé de l'éducation nationale - JORF n°0023 du 28 janvier 2011)

Pour toutes les épreuves, la note zéro est éliminatoire. Lorsqu'une épreuve comporte plusieurs parties, la note zéro obtenue à l'une ou l'autre des parties est éliminatoire.

### Épreuves d'admissibilité

#### 1. *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 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.

#### 2. *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.

#### 3. *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 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.

### Épreuves d'admission

#### 1. *Épreuve en deux parties.*

- Durée de la préparation : 6 heures
- Durée de l'épreuve : 1 heure 10 minutes
- Coefficient 2

La première partie est notée sur 15 points, la seconde sur 5 point.

#### Première partie : leçon devant le jury

- 
- Durée de l'exposé : 30 minutes
- Durée de l'entretien : 20 minutes

•  
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 .

### **Seconde partie : interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable »**

- Durée de la présentation : 10 minutes
- Durée de l'entretien avec le jury : 10 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 dans le point 1 de l'annexe de l'arrêté du 12 mai 2010 portant définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation pour l'exercice de leur métier.

#### Arrêté du 12 mai 2010

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

### **2. 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.

### **3. 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.

### **4. 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.