

**MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE,
DE LA JEUNESSE ET DE LA VIE ASSOCIATIVE**

SECRETARIAT GENERAL

DIRECTION GENERALE DES RESSOURCES HUMAINES

AGREGATION

SECTION MUSIQUE

CONCOURS EXTERNE

Session 2011

**Rapport de Monsieur Vincent MAESTRACCI
Inspecteur général de l'éducation nationale
Président du jury**

SOMMAIRE

Composition du jury	3
Préambule	4
Admissibilité	9
Epreuve de dissertation.....	10
Epreuve d'harmonisation.....	16
Epreuve technique	22
Eléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité	42
Admission	44
Epreuve en deux parties	45
Direction de chœur.....	57
Pratique instrumentale	62
Commentaire d'une œuvre musicale	71
Eléments statistiques sur l'ensemble de l'admission	76
Données statistiques générales agrégation externe - section musique	77

Composition du jury

Directoire

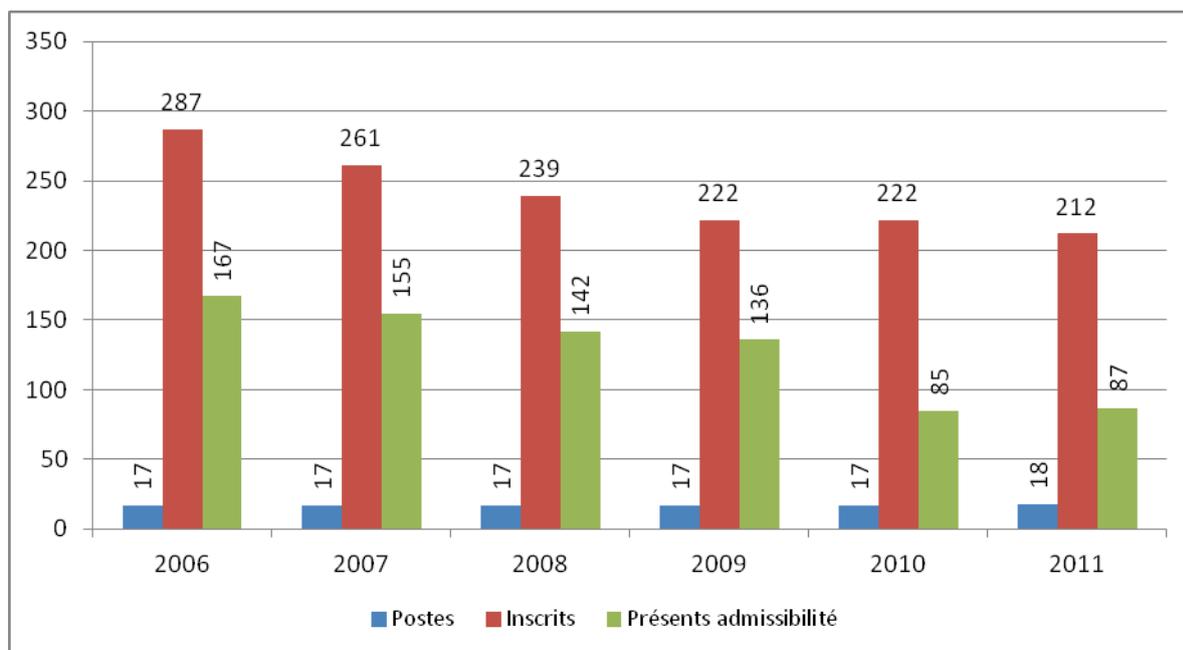
Monsieur	Vincent	MAESTRACCI	IGEN – Président du concours
Madame	Marie-Noëlle	MASSON	Maître de conférences – Vice-présidente du concours

Jurés

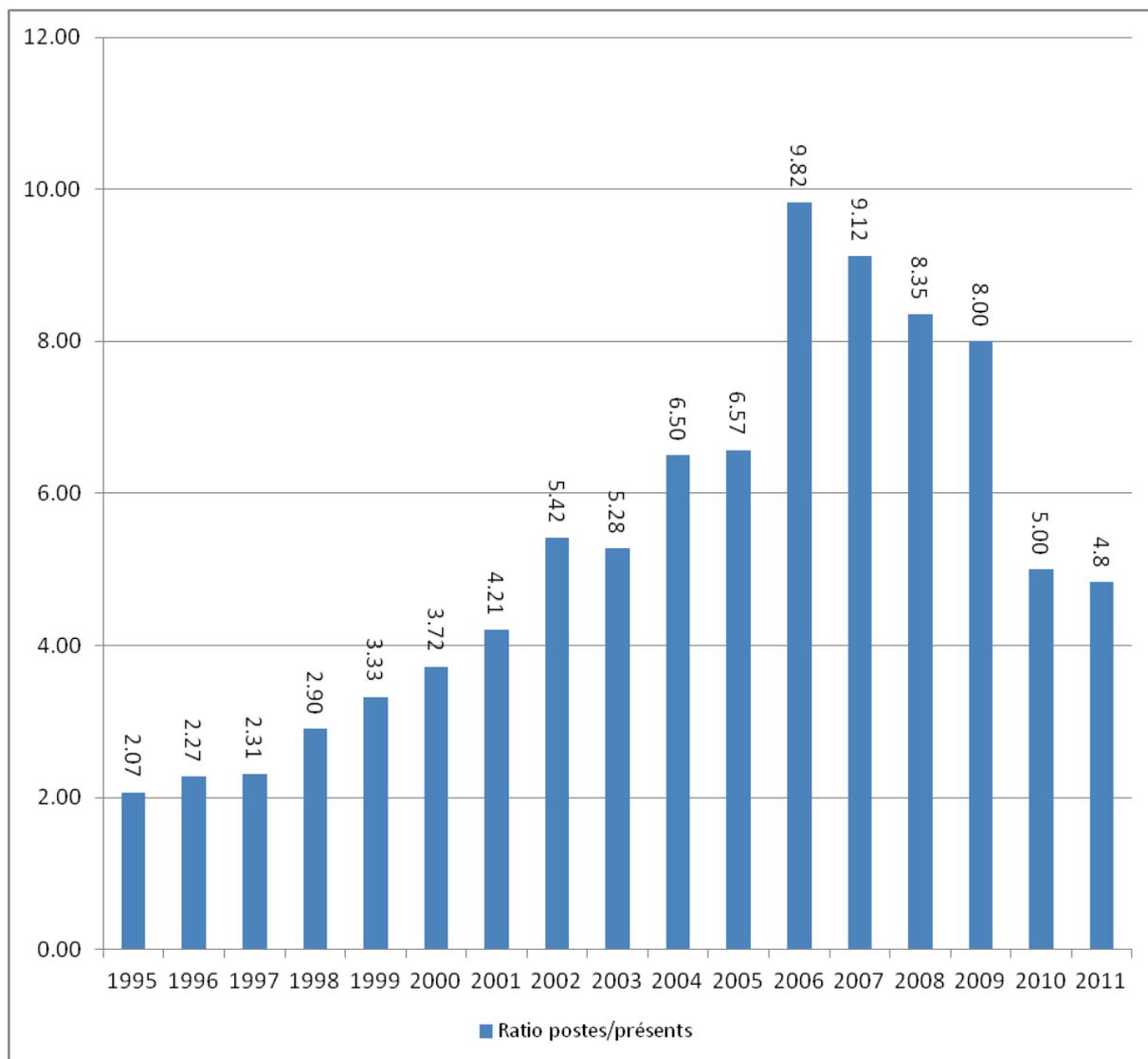
Madame	Violaine	ANGER	Maître de conférences
Monsieur	Yves	BALMER	Maître de conférences
Monsieur	Philippe	BAZIN	IA-IPR
Monsieur	Xavier	BISARO	Maître de conférences
Madame	Muriel	BOULAN	PRAG
Monsieur	Giuliano	CHIELLO	Professeur agrégé
Monsieur	Vincent	COTRO	Maître de conférences
Monsieur	Joseph	DELAPLACE	Maître de conférences
Monsieur	Jean-Charles	DONNIO	Professeur agrégé
Monsieur	Jean-Joël	DUCHESNE	Professeur agrégé
Monsieur	David	FIALA	Maître de conférences
Monsieur	Cédric	GARDE	Professeur agrégé
Madame	Amanda	HASCHER	PRAG
Monsieur	Patrice	LATOIR	Professeur agrégé
Madame	Isabelle	LEMOYNE	Professeure agrégée
Monsieur	Vincent	MANAC'H	Professeur agrégé
Madame	Christine	MASSE-GUÉPRATTE	Professeure agrégée
Monsieur	Philippe	POISSON	Professeur agrégé
Monsieur	Yves	RAUCH	IA-IPR
Madame	Béatrice	REPECAUD	Professeure Fonction publique et territoriale
Madame	Nathalie	RONXIN	PRAG
Madame	Catherine	RUDENT	Maître de conférences

Préambule

Avec 18 postes ouverts et 83 candidats présents aux épreuves, la session 2011 du concours reposait sur des données de départ quasiment identiques à ce qu'elles étaient l'année précédente. De même, comme l'an passé, c'est une trop faible proportion des inscrits qui s'est effectivement présentée aux épreuves d'admissibilité. Alors que 208 étudiants avaient, en s'inscrivant, manifesté leur désir de présenter ce concours, ils n'étaient plus que 83 à passer les épreuves d'admissibilité ...



On peut bien entendu s'interroger sur ce différentiel important, surtout qu'il tend à s'accroître depuis deux sessions, passant de quasiment 60% de présents aux épreuves par rapport aux inscrits (jusqu'à la session 2009) à moins de 40% (session 2010 & 2011). Même si le ratio postes/présents reste, cette année encore, acceptable (4,8), il serait dommageable, pour la qualité du recrutement et le niveau d'exigence qui confèrent à l'agrégation son niveau de référence, que la baisse de ces données fondamentales enregistrées depuis la session 2006 se poursuive lors des prochaines sessions.



Alors même que le niveau maintenant requis pour présenter CAPES et agrégation externes est le Master 2, on aurait au contraire pu parier sur une augmentation sensible du nombre de candidats à l'agrégation : dès lors que l'exigence de diplôme est la même pour chaque concours, pourquoi ne pas tenter directement sa chance à l'agrégation externe ? Manifestement, cette opportunité n'a pas été saisie cette année, témoignant sans doute en cela des interrogations nombreuses qui ont traversé l'espace public à l'occasion de la délicate mise en œuvre de la réforme de la formation des maîtres, dite de la « mastérisation ». C'est la représentation même du métier auquel permet d'accéder ce concours qui semble avoir été affectée par ce débat : en discutant volontiers la place et le rôle d'une formation professionnelle post concours, on s'interrogeait finalement en creux sur la meilleure façon de préparer les jeunes professeurs à l'exercice d'un métier dont la difficulté est plus souvent soulignée que les nombreuses satisfactions qu'il procure.

Au terme de cette session, constatant que le nouveau cadre de la formation des maîtres est maintenant installé au terme d'une transition parfois incertaine, nous ne pouvons qu'espérer qu'un nombre plus important d'étudiants - encouragés en cela par leurs professeurs - manifeste au terme de leur Master un intérêt renouvelé pour ce concours. L'agrégation reste en effet la meilleure garantie

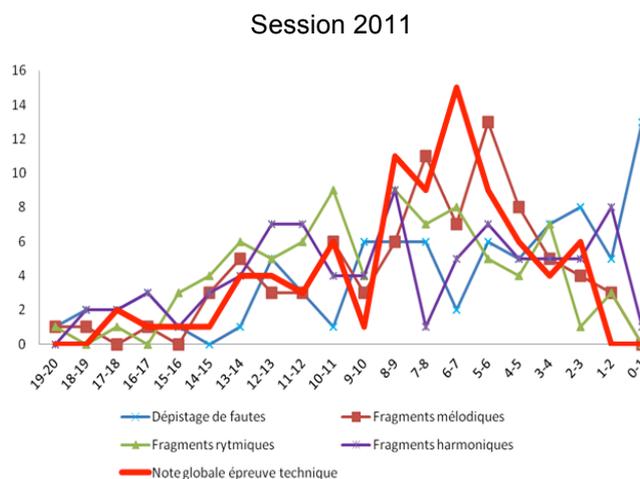
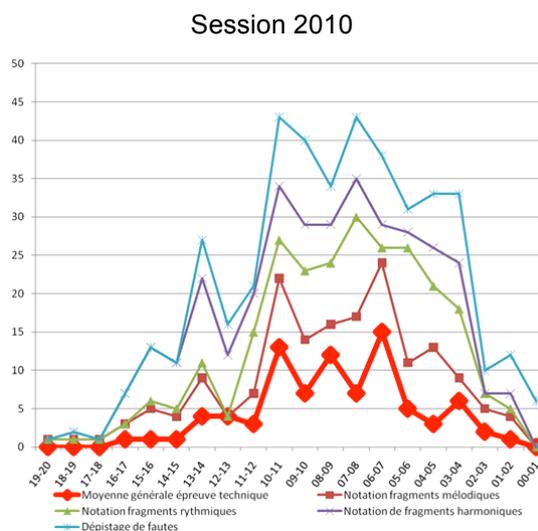
d'une carrière riche et diversifiée au sein de l'enseignement scolaire comme de l'enseignement supérieur. Corps de référence pour la gestion de la ressource humaine au sein du système français de formation, inscrire sa carrière en son sein c'est s'ouvrir la possibilité d'accéder à des postes souvent profilés par exemple en lycée ou en classes à horaires aménagés, c'est pouvoir envisager une évolution professionnelle au cours de sa carrière vers les métiers de l'encadrement du Ministère de l'éducation nationale (Chef d'établissement, Inspecteur), c'est enfin se donner les meilleures chances de pouvoir accéder à l'enseignement supérieur dès lors qu'un appel à candidatures correspond à son expérience pédagogique et à son profil musicologique.

Le présent rapport permet de comparer un certain nombre de données statistiques témoignant de la réalité de cette session et de les comparer à celles des années précédentes. Avec un nombre de candidats présents relativement modeste, les variations constatées sont peu significatives, qu'il s'agisse de quelques dixièmes de points sur des moyennes ou de quelques unités de pourcentage sur le sort des candidats.

En outre, malgré le soin apporté à leur élaboration, tant pour l'admissibilité que pour l'admission, les sujets mobilisent - et mobiliseront toujours - différemment, année après année, les candidats des sessions successives. S'agissant d'un concours qui classe les candidats dans l'ordre de leurs compétences attestées, et non d'un examen dévolu à certifier un niveau, le jury, dans un cadre général garantissant la haute exigence de chaque épreuve et donc la valeur de référence de ce concours, s'attache à définir des attendus et des critères spécifiques aux sujets proposés. Le soin apporté à ce travail par l'ensemble du jury garantit un traitement équitable des candidats et la fiabilité du classement qui en découle. C'est de cette éthique essentielle que témoignent les pages du présent rapport.

Certains points doivent être cependant soulignés.

Concernant les différentes parties de l'épreuve technique, les résultats de la session 2010 manifestaient une hiérarchie très nette dans la réussite aux différents exercices (1. Dépistage, 2. Fragments harmoniques, 3. Fragments rythmiques, 4. Fragments mélodiques). En outre, la répartition des notes était sensiblement équivalente pour chacun de ces exercices. La session 2011 montre un tout autre profil au sein duquel les niveaux de réussite semblent s'équilibrer, aucun exercice n'ayant été globalement mieux réussi qu'un autre. Ce nouvel équilibre entre les difficultés des exercices a également pour conséquence une meilleure ventilation des notes sur l'ensemble de l'échelle de notation.



Même si l'épreuve technique sera modifiée à compter de la session 2012 du concours¹, un tel constat doit engager les candidats à veiller au bon équilibre de leur préparation. Celle-ci doit appréhender la musique dans sa globalité : prendre en compte chacune de ses dimensions, tenir compte des relations variables qu'elles entretiennent entre elles et qui constituent la cohérence d'ensemble d'un extrait. Une bonne préparation doit permettre au candidat de mobiliser, à chaque instant, les compétences d'écoute appropriées pour relever, avant de l'exploiter, toute dimension caractéristique de l'écriture musicale qu'il lui est demandé de noter ou de commenter (Cf. épreuve de commentaires d'une œuvre musicale de l'admission).

Autre point important à souligner : les épreuves de dissertation (admissibilité) et de leçon (admission) sont incontestablement exigeantes par la diversité des connaissances culturelles sur la musique et les arts qu'elles appellent à mobiliser. Mais elles demandent également des capacités à problématiser, à dégager l'essence d'un document, à articuler une pensée et à la formaliser à l'écrit comme à l'oral pour présenter un point de vue, une réflexion, pour aborder avec rigueur les diverses hypothèses qui président à l'intelligence d'une question posée. Si les résultats généraux pour chacune de ces épreuves restent stables d'une session à l'autre, c'est que l'arrivée d'une nouvelle composante au sein de la première épreuve d'admission - *Interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable »* - n'a pas modifié la nature des exigences requises par une préparation bien menée comme en témoignent les notes obtenues à cette épreuve par les candidats admissibles. Certes, le champ des connaissances à acquérir s'est étendu, moins au système éducatif dans son ensemble qu'aux divers aspects du métier visé. Mais, les sujets ayant été systématiquement conçus de manière à amener le candidat à problématiser une situation professionnelle donnée, il s'agissait alors, comme pour la leçon, de mobiliser des compétences

¹ 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.

identiques sur un sujet différent : interroger, problématiser, formaliser. Au-delà des polémiques qui ont pu accompagner l'arrivée de cette nouvelle épreuve au sein de tous les concours de recrutement de professeur, le jury constate, au terme de sa première mise en œuvre, l'intérêt de sa présence. Elle permet de compléter l'évaluation d'un profil individuel sur un plan relevant directement des situations professionnelles auxquelles le futur professeur sera tôt ou tard confronté.

Organisé par épreuve, le présent rapport vise plusieurs objectifs. Il permet d'abord aux candidats refusés de la session 2011 d'analyser leur échec et d'en tirer tous les enseignements pour se préparer au mieux en vue d'une prochaine candidature. A ce titre, de nombreux éléments du rapport présentent les attendus qui sous-tendaient les sujets proposés tant aux épreuves d'admissibilité que d'admission. Il permet ensuite, par-delà les spécificités des sujets proposés durant cette session, d'identifier les attendus génériques, les savoir-faire généraux, les compétences indispensables qui seront toujours nécessaires pour réussir un tel concours. Il permet enfin de concevoir les diverses facettes du métier singulier de professeur de musique auquel chaque candidat postule en se présentant à l'agrégation externe.

Vincent Maestracci
Inspecteur général de l'éducation nationale
Président du Jury

NB : la session 2012 du concours reposera sur une définition rénovée de chacune des épreuves. Cette nouvelle maquette est reproduite à la fin de ce rapport.

En outre, des précisions complémentaires sont apportées par les Directoires des concours et publiées sur le site national de l'éducation musicale dans l'éducation nationale à l'adresse :

<http://eduscol.education.fr/musique/index.htm> (suivre « infos » ► « Examens et concours » ► « l'agrégation de musique » ► « session 2012 »)

Admissibilité

Agrégation de musique
Concours externe - Session 2011

Epreuves d'admissibilité

Epreuve 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 autres arts, des idées et des civilisations (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 12 septembre 1988 – annexe I (modifiée par les arrêtés des 10 juillet 2000 et 21 juillet 2003).

Programme limitatif publié au B.O.

Le quatuor à cordes aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles : les avatars d'une figure tutélaire ?

On s'interrogera sur la constitution et le devenir d'une figure singulière de la culture musicale européenne. Comment situer la production, la pratique et la réception du quatuor à cordes, de l'Opus 133 à Ainsi la nuit, dans les transformations du « musée imaginaire » de la musique occidentale ?

La chanson de variété en France à l'ère du microsillon

À l'heure où le paradigme discographique tend à l'obsolescence, on analysera, dans les limites du corpus de la chanson française, ce qu'ont été les effets de la diffusion massive par le disque (création, interprétation, publics, histoire des représentations, évolutions des milieux professionnels liés à la chanson, etc.).

Révolutions et musique

De l'Ars nova au XXI^e siècle, la contestation d'un ordre ancien se décline en musique de diverses manières. Selon les lieux et les époques, il existe tout une gamme de « révolutions » pouvant aller de la transformation douce au changement radical, ou de la sortie progressive d'une tradition à une véritable rupture de langage.

L'étude de ces ruptures et de ces transformations sera conduite en référence à l'histoire des arts, des idées, et des sociétés.

(BO spécial n°7 du 8 juillet 2010)

Sujet proposé

L'entrée « École » de l'*Encyclopédie* (1751) développe l'analyse suivante :

« Les François n'ont eu jusqu'ici que deux écoles de Musique, parce qu'ils n'ont eu que deux styles, celui de Lulli, et celui du célèbre M. Rameau. On sait la révolution que la musique de ce dernier artiste a causée en France, révolution qui peut-être n'a fait qu'en préparer une autre : car on ne peut se dissimuler l'effet que la Musique italienne a commencé à produire sur nous. Lulli causa de même une révolution de son temps, il appliqua à notre langue la Musique que l'Italie avait pour lors ; on commença par déclamer contre lui, et on finit par avoir du plaisir, et par se taire. »

Vous-vous demanderez si cette conception de la révolution artistique est applicable aux contestations d'un ordre ancien dans le domaine musical depuis l'*Ars nova* jusqu'au XXI^e siècle.

Rapport

Rappelons, une fois encore, que l'épreuve de dissertation doit permettre « d'apprécier les capacités du candidat à solliciter ses connaissances sur la musique en rapport avec l'histoire des autres arts, des idées et des civilisations ». Le sujet 2011, comme les années précédentes, proposait, à travers sa formulation, une problématique dont il s'agissait d'analyser les termes avant de construire une argumentation cohérente et convaincante. Les précédents rapports de jury ont systématiquement insisté sur la technique de la dissertation et nous n'y reviendrons pas si ce n'est pour rappeler qu'il est préjudiciable d'en négliger les exigences formelles et ce, même au profit du fond : une présentation successive de connaissances, sans articulation ou dans des juxtapositions maladroites, ne constitue en aucun cas une démonstration. Or, c'est l'écueil dans lequel sont tombés de nombreux candidats : certains se sont précipités sans distanciation dans une récitation plus ou moins laborieuse de « changements » ou de « révolutions » ; d'autres ont tenté un catalogue des évolutions du langage musical de l'*Ars nova* à nos jours, catalogue qui s'apparentait à un hors sujet.

Un grand nombre de copies a délibérément écarté le moment incontournable de l'examen du sujet. Même si une explicitation précise de la citation n'est pas formellement exigée, on ne pouvait en aucun cas se dispenser d'interroger la signification des mots-clés : « école », « style », « Musique » (avec ou sans majuscule), « révolution », « encyclopédie » mais aussi celle du vocabulaire spécifique qui les accompagnent : « effet », « produire », « déclamer », « plaisir ». Cette recherche ordonnait la contextualisation de la citation qui seule permettait de maintenir la distance nécessaire à une réflexion critique face à l'histoire de la musique. Car l'histoire de la musique est moins une succession de faits acquis et indiscutables qu'un récit élaboré par des auteurs, sur la base de réalités mouvantes et complexes. Il était ensuite bienvenu de pouvoir resituer brièvement les nouveautés stylistiques respectives de Lully et de Rameau, illustrées concrètement par des exemples musicaux. Certaines copies ont su montrer, notamment à propos de Rameau, la relativité de ces jugements, en les mettant

en rapport avec d'autres « novateurs », qu'ils s'appellent Gluck ou Pergolèse. Enfin, l'article indéfini « on », méritait une attention particulière.

La perspective historiographique s'imposait alors et entraînait une lecture juste du sujet tout entier – pas seulement de la citation. Cette approche n'apparaît que dans une infime minorité de copies, les discours sur la musique et son histoire n'étant que très rarement évoqués en termes de "points de vue" et de perspectives. Le plus souvent, la notion de « révolution » est illustrée sans grand recul par différents exemples. Un changement est assimilé à une « révolution », et l'explicitation de la citation devient une juxtaposition d'exemples de changements dont la nature réelle est peu interrogée. La *seconda prattica* de Monteverdi est mise trop souvent sur le même plan que l'*Ars nova* de Vitry par exemple.

En revanche, certains candidats ont fait ressortir, au-delà de la seule notion de révolution, les spécificités de la conception de l'histoire de la musique développée par l'auteur de l'article « École » de l'Encyclopédie : d'une part, l'association style-école-individu (qu'il convenait de rapprocher de la théorie du génie) et d'autre part, le mécanisme d'acceptation progressive de la nouveauté par le truchement du « plaisir ». Les meilleures copies ont su souligner le présupposé « cyclique » de ce processus en voyant l'histoire comme une succession de phases d'innovations soudaines imaginées par un individu exceptionnel. C'est cette conception très particulière de l'histoire qui permettait de faire se côtoyer notion de « révolution » et notion d' « école ». Peu de candidats ont réussi à montrer que le rapport que chaque œuvre entretient avec le passé implique une conception de ce qu'est l'histoire.

Voilà qui exige un rappel simple : l'histoire de la musique ne tombe pas du ciel ; elle est le fruit, formalisé par différents auteurs, d'une interaction complexe entre les nombreux acteurs du monde musical (qui ne se résume certainement pas aux seuls compositeurs) et la société en général. Le sujet invitait à s'interroger sur son élaboration. Si quelques candidats ont su identifier les acteurs évoqués dans la citation (en bref, le compositeur et son "public"), presque tous ont oublié un acteur essentiel du processus : l'historien qui, à l'instar de l'auteur de la citation, met en forme les faits, alors qu'il est lui-même plongé dans sa propre époque et soumis à une infinité de déterminants socioculturels. Ne pas supposer les faits acquis comme des vérités révélées ou universelles était un enjeu crucial de la question. Il n'est pas évident que ce message soit passé. Mais quelles que soient les questions posées à l'avenir aux candidats, on ne peut que les encourager à développer leur attention à la construction du discours historique.

Enfin, une lecture critique de la citation devait aussi approfondir certains biais qu'elle présentait : ainsi, dire que "la France n'a connu que deux écoles" est une affirmation frappante dont trop peu de candidats ont su s'étonner (il faut savoir s'étonner, et même, si possible, avec un peu de candeur et de fraîcheur, pour découvrir les bonnes questions qui sous-tendent un sujet). Cette affirmation trahit d'abord une bien faible profondeur chronologique d'à peine un siècle (puisque, à en croire d'Alembert, rien n'a existé avant Lully). Ensuite, elle oppose ou, en tout cas, distingue deux compositeurs qui, de notre point de vue historique, appartiennent — au-delà de leurs évidentes différences — à un monde esthétique (disons, la « musique baroque française ») dont l'unité nous paraît aujourd'hui bien plus

prégnante que ses fractures ou ses subdivisions. Parle-t-on aujourd'hui de « révolution lulliste » ou « ramiste » ? La question méritait au moins d'être posée, mais la perspective de la profondeur historique (qui mène du passé à aujourd'hui et/ou l'inverse) est absente de l'immense majorité des copies. Les candidats se déplacent dans une histoire figée comme dans un espace minéral éternel dont les reliefs (*l'Ars nova*, *l'Orfeo*, Beethoven, le *Sacre du Printemps*) ne connaissent aucune déformation, aucune érosion.

Certaines copies ont attiré l'attention sur la possibilité de nier la validité même de la notion de révolution, par le style même d'une œuvre : tout collage d'œuvres du passé, toute négation du flux historique comme linéaire ou circulaire y invite.

Les concepts voisins de l'idée de révolution (principalement ceux de nouveauté / innovation et originalité / individualité) ont été sous-utilisés alors qu'ils permettaient d'affiner la réflexion et de creuser les mécanismes de l'histoire des traditions musicales. Si tout compositeur n'a pas forcément la volonté de faire œuvre révolutionnaire, il semble raisonnable de penser qu'il a, au moins, l'ambition de faire œuvre nouvelle et originale. En matière de jugement esthétique, la dépréciation du plagiat mais aussi des épigones est presque unanime. Autrement dit, l'idée que l'artiste se doit de produire du nouveau peut être posée comme un axiome, quitte à en souligner les limites (en fonction des lieux et des époques). Le lien entre ces notions d'innovation / originalité / révolution et la question fondamentale du jugement de goût n'apparaît que très exceptionnellement. De même que peu d'excursions vers le jazz et les musiques populaires ou traditionnelles sont tentées, c'est, en général, l'ouverture vers l'esthétique qui fait défaut aux candidats.

Certaines copies ont cependant su interroger la notion de « plaisir » : le plaisir de l'écoute est-il le seul élément légitime, aux yeux d'un compositeur ? Est-ce vraiment la seule motivation présidant à l'écriture musicale ? Est-ce enfin, *in fine*, le seul critère permettant d'écrire l'histoire de la musique ? D'autres ont su interroger l'importance du compositeur mise ainsi en valeur : l'histoire de la musique n'est-elle que celle de figures d'artistes corrélées à leur apport novateur ?

La question de l'influence stylistique étrangère (Italie) a aussi été parfois posée avec bonheur. Ne permettait-elle pas de relativiser la notion d'école, et d'ouvrir vers une autre manière d'écrire l'histoire de la musique, où les notions d'œuvres et d'échanges culturels se verraient accorder une place déterminante ?

En réalité, le sujet offrait une triple ouverture : celle incontournable de la musicologie qui dans le cas présent ne tolère aucune approximation (placer Lully après Rameau n'est pas excusable !) mais aussi celle de la sociologie et de l'esthétique.

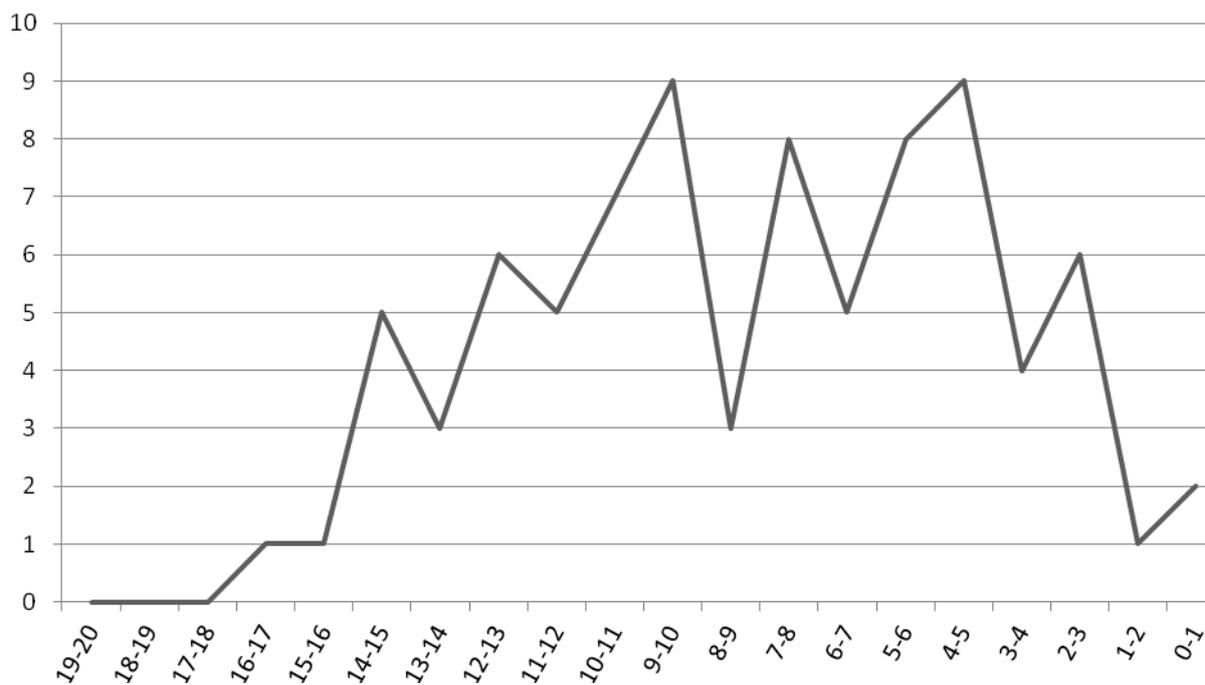
Les candidats qui, autour d'une problématique clairement énoncée, échafaudent leur réflexion en la charpentant d'exemples *sonores*, c'est à dire perçus comme tels par celui qui rédige et celui qui lit, répondent correctement à la question.

Ceux qui sont capables de mettre en lumière la question transversale, interrogeant leurs connaissances dans les trois domaines que le sujet effleurait entrent véritablement dans l'abstraction attendue d'une dissertation d'agrégation.

Eléments statistiques

83 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	19,00	16,5	16,6	16,07
Note la plus basse	0,50	0,5	0,36	0,57
Moyenne générale	7,20	7,88	7,37	8,21
Moyenne des admissibles	10,51	11,08	10,03	10,37

Répartition des notes



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2011

Epreuves d'admissibilité

Epreuve d'harmonisation

Texte réglementaire

3° **Harmonisation** à quatre parties pour une formation donnée (ensemble vocal mixte ou quatuor à cordes) d'une mélodie n'excédant pas trente mesures, tonalement analysable (durée : six heures ; coefficient 1).

Arrêté du 12 septembre 1988 – annexe I (modifiée par les arrêtés des 10 juillet 2000 et 21 juillet 2003).

Sujet

Vous harmoniserez pour quatuor à cordes la mélodie ci-dessous. Vous veillerez à rendre votre devoir sur la partition préparée jointe à ce sujet.

Nicht schnell und sehr gesangvoll

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 9/8 time signature. It consists of five staves of music. The first staff begins with a piano (*pp*) dynamic and a half note G. The second staff starts at measure 6 with a piano (*p*) dynamic. The third staff starts at measure 11 with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff starts at measure 16 with a sforzando (*sf*) dynamic. The fifth staff starts at measure 21 with a forte (*f*) dynamic. The melody is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

Rapport

Cette année, le sujet s'inscrivait clairement dans le langage romantique et faisait appel à des figures harmoniques caractéristiques de la première moitié du XIXe siècle.

Si le jury a pu constater un réel effort dans la mise en place du parcours tonal et des enchaînements harmoniques ponctuels, peu de textes ont su captiver le jury en présentant tout à la fois une maîtrise harmonique, une réalisation propre et un recul sur l'écriture instrumentale, témoins de véritables qualités musicales du candidat.

Rappels généraux

Comme chaque année, il semble nécessaire de rappeler quelques principes de base que tout futur professeur de musique, amené à composer ou à réaliser des arrangements pour ses élèves, doit maîtriser :

- identification de la tonalité principale et, c'est une évidence, cohérence de la tonalité de départ avec la cadence finale. Les styles de référence étant clairement ancrés dans le langage tonal, il y a peu de chance que la tonalité initiale et la tonalité finale diffèrent ;
- identification des repos et des cadences, si possible tous dans le bon ton ;
- identification des notes étrangères et accompagnement approprié des appoggiatures, broderies, notes de passage ;
- maîtrise des doublures (ne pas doubler les sensibles, les septièmes, les notes étrangères) ;
- résolution des sensibles et des septièmes, suppression dans les parties intermédiaires des appoggiatures qui n'existent pas (éviter les appoggiatures – et les retards – au ton inférieur : en dehors de l'éventuelle appoggiature au ton de la sensible, les appoggiatures inférieures se font au demi-ton, sauf exceptions comme ici sur le premier temps de la mesure 23 où, dans la logique d'une harmonie par temps, le do est à considérer comme retard du ré) ;
- vérification et suppression des octaves, quintes parallèles ou directes, non seulement entre les parties extrêmes, mais également dans les cinq autres paires de deux voix ;
- bannir les accords sans tierce et, notamment, les dominantes sans sensible.

Arrangement instrumental

Au-delà des problèmes strictement harmoniques, le jury regrette un manque d'aisance dans l'écriture pour quatuor et constate une absence de « formules » d'accompagnement même les plus simples, il déplore une écriture rythmique, dans l'ensemble uniforme voire pauvre. Il reste de trop nombreux passages harmonisés note à note, à la noire pointée, et les réalisations totalement bancales, truffées de contretemps homorythmiques hors de propos et anti-musicaux, témoignent d'une méconnaissance des styles, d'un manque d'écoute intérieure, d'un manque de travail en amont.

Trop de textes se bornaient à poser les harmonies sur chaque temps, proposant au jury une succession de noires pointées sans aucune musicalité. Il aurait parfois suffi de détacher les parties intermédiaires (violon 2 et alto) de la basse, d'en décaler l'attaque, de réfléchir à la notion de syncope

pour obtenir une texture beaucoup plus proche des idiomes de l'époque de Mendelssohn, de Schumann et de leurs contemporains (voir exemple ci-dessous).

Le jury rappelle par ailleurs que le texte proposé n'est pas modifiable et que les ajouts de nuances, phrasés et autres indications parfois incongrues (*sforzandi*, *pizz.*, variations de tempo ou propositions de caractère totalement hors de propos), tant dans la partie donnée qu'aux autres voix, seront prises au mieux comme une méconnaissance de la nature de l'épreuve, au pire comme une marque de désinvolture vis-à-vis du jury.

Éléments d'analyse du texte

Quels que soient les acquis du candidat, la démarche d'approche d'un texte ne peut déroger aux grands principes fondamentaux : tonalité principale, cadences, identification des notes étrangères, gestion du parcours harmonique et choix des basses, enfin réalisation d'un accompagnement techniquement maîtrisé et stylistiquement approprié. Les indications suivantes, loin de constituer un corrigé type du sujet, se veulent une sorte de « guide de bonne conduite » pour aboutir à une réalisation la plus cohérente possible.

Début du texte

Tout d'abord, le départ sur la quinte, particulièrement fréquent dans les œuvres de Schumann, ne devait pas faire douter d'un commencement sur l'accord de tonique de si bémol majeur. Au-delà de cette entrée en matière, la première mesure dans son ensemble a d'ailleurs dérouté un grand nombre de candidats, peu entendant que le *fa#* du deuxième temps n'était en aucun cas à traiter comme une sensible, même secondaire, et que la couleur de sol mineur était maladroite aussi tôt dans le texte. Il s'agissait en effet d'un simple chromatisme de passage, caractéristique en particulier de l'œuvre de Schumann. Loin d'appeler une unique réalisation, ce début pouvait tout à fait s'harmoniser de diverses manières, soit vers un V/IV-IV et progression type mesures 4-5 du lied « *Ich Grölle nicht* » de Schumann avec pédale interne et « faux » +6, soit avec un chromatisme sur pédale de tonique reliant un accord de quinte à un accord de sixte :

The image displays two musical examples of the beginning of a piece in 6/8 time, B-flat major. Both examples start with a piano (*pp*) dynamic and a chromatic movement in the right hand.

Example 1: The bass line starts on a dominant (5), moves to a secondary dominant (#5), and returns to the tonic (5). The right hand has a chromatic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The dynamics change to *p* in the second measure.

Example 2: The bass line starts on a dominant (5), moves to a secondary dominant (#5), and then to a tonic (6). The right hand has a chromatic line: G4 (quarter), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C4 (half). The dynamics change to *p* in the second measure.

Pour la prolongation de la dominante des mesures 5-6, plusieurs harmonisations s'offraient au candidat – on n'oubliera pas qu'il est toujours possible de chercher des balancements à distance de dominante sous une pédale –, nous renverrons à nouveau au lied « *Ich Grölle nicht* » pour une réalisation riche et colorée.

Cadences

Les deux principales articulations cadentielles de la pièce, bien qu'idiomatiques, ont dérouté par leur configuration de soprano. Celle-ci, avec le saut de tierce descendante, devait tout de suite faire penser à l'appoggiature non résolue de la quinte. Puisque le *la* (mes. 12) et le *ré* (mes. 25) descendaient, qui plus est de manière disjointe, il ne pouvait en aucun cas s'agir de sensibles. Une cadence centrale en *si bémol* majeur était donc impossible, d'autant plus que l'arrivée sur une quinte, de manière directe, ne pouvait correspondre avec l'idée d'un repos conclusif. La dernière cadence était identique, cette fois-ci en *si bémol* majeur.

La cadence intermédiaire de la mesure 17 laissait plusieurs ouvertures, certaines néanmoins maladroites. Une cadence parfaite générant un mouvement de quinte à la basse était lourd. De même, une cadence en *mi bémol* avec dominante altérée, quoique dans le style, préparait mal le passage suivant et était elle-même souvent mal amenée. Il fallait plutôt penser à une demi-cadence en *sol* mineur.

Préparations des cadences

L'identification de la nature des cadences est indissociable de la question de leur préparation. On envisage ainsi immédiatement l'arrivée sur la dominante, avec ou sans sixte et quarte, puis l'accord qui précède, normalement une sous-dominante, IV (iv), ii ou V/V.

La cadence des mesures 11 à 15 se présente de manière tout à fait traditionnelle : le premier temps de la mesure 12 ne peut être une sixte et quarte, c'est un iie degré que l'on chiffre 6 comme la plupart du temps. Le *mi bémol* qui précède, 2e temps de la mesure 11, permet de préparer cet accord par sa propre dominante, un V/ii harmonisé par une septième diminuée (la chiffré +6/5 plutôt que l'état fondamental engendrant une arrivée maladroite sur une quinte entre les extrêmes), justifiant par sa tension l'aboutissement du crescendo des deux mesures précédentes.

La cadence finale, construite sur le même modèle mélodique, pouvait alors adopter la même configuration de basse :

Par exemple :

A musical score for a piano piece in 6/8 time, consisting of four staves. The top staff is the melody, and the bottom three staves are accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score includes various rhythmic figures, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte) are indicated. The piece concludes with a fermata on the final note.

Quant à la cadence intermédiaire, la demi-cadence en *sol mineur*, elle appelait une préparation par une sixte augmentée.

Quelques progressions internes

La réalisation des mesures 8 à 12 découle naturellement de son premier enchaînement, V-i, vers une harmonie de *ré mineur* (mes. 8-9) qui conduit, par déduction, à un accord parfait de *fa* à la mesure suivante. Petit à petit, se dessine alors une possible ligne conjointe ascendante qui progresse du *do#* de la mesure 8 au *do* de la cadence précédemment évoquée :

A musical score showing a harmonic progression in 6/8 time. The score consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a figured bass line. The key signature has two flats. The progression is marked with figured bass notation below the notes, including a dynamic marking of *f* and an accent (>).

$\frac{6}{5}$	5	($\frac{6}{6}$)	5	Pass. (ou +6)	$\frac{6}{5}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{7}{6}$	5	
V/vi	vi	V ⁵	I	-	-	V/ii	ii	$\frac{7}{6}$ V	I

Les quatre temps de silence au centre du texte ne devraient plus dérouter les candidats, tant les textes de concours présentent régulièrement des pédales et des mesures « vides ». Entre retour du thème ou passage contrapuntique amenant un nouveau motif, le candidat pouvait facilement déduire ici qu'il s'agissait de la seconde option, d'une part par sa position centrale dans le texte, d'autre part par son aboutissement sur une cellule – le saut d'octave avec accent – qui n'avait encore jamais été entendue auparavant. Plutôt que d'envisager des enchaînements harmoniques trop compliqués, le candidat pouvait simplement opter pour une alternance V et I, à la manière d'un fugato. Les candidats les plus aguerris pouvaient opter pour une progression plus vaste qui rejoignait le *fa* de la mesure 15 en préparant la coloration d'*ut mineur*, soit en passant par un V/V en *fa* au lieu d'un V.

Des imitations plus rapprochées permettaient également d'éviter, de 17 à 19, une suite bancale de silences et de fâcheux contretemps.

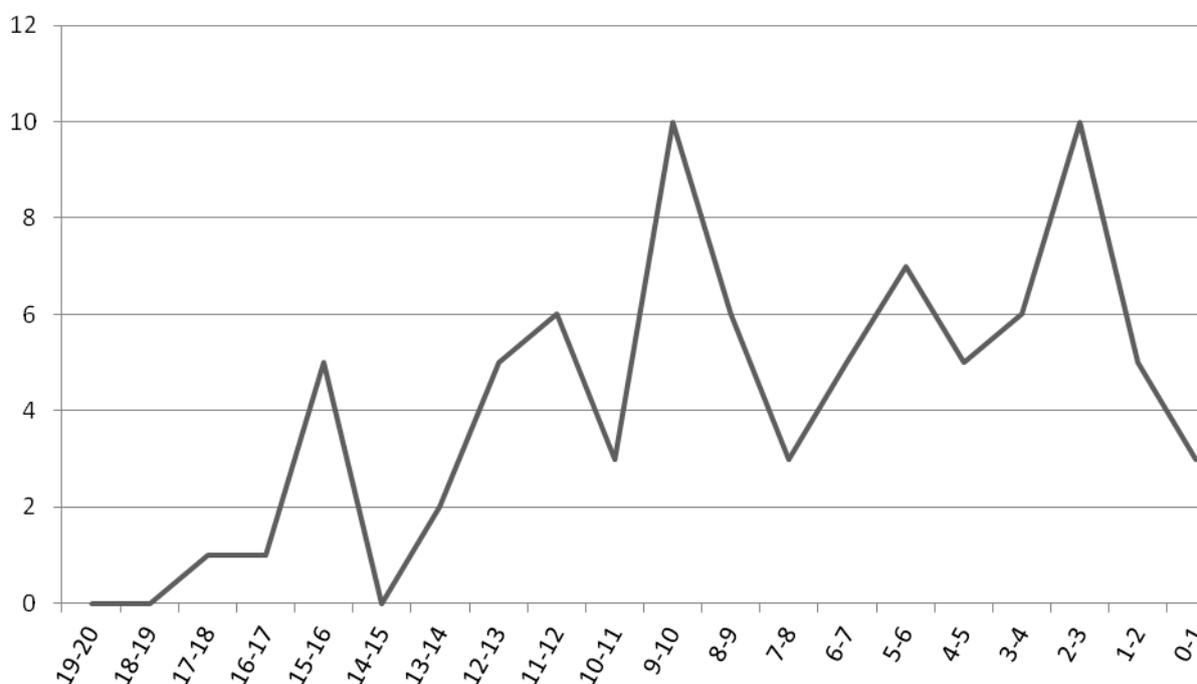
La dernière phrase, enfin, pouvait à nouveau se teinter de quelques colorations intéressantes, comme sur le dernier temps de la mesure 20 où l'on pouvait par exemple entendre un accord de quinte augmentée sur *mi bémol*, allant soit vers un accord de sixte soit vers un accord de *la bémol majeur*, comme pour l'enchaînement des deux premières mesures, mais avec chromatisme *si bémol* – *si bécarre* en partie intérieure.

Plus que tout autre conseil technique, nous encourageons les futurs candidats à la lecture et à l'analyse minutieuse des œuvres des maîtres, à leur copie, leur transposition, et ce d'autant plus que la nature des épreuves à venir fait maintenant référence à des styles à et des compositeurs clairement identifiés. Nous conseillons, dès lors, aux candidats de la future session, d'élargir leurs analyses à l'ensemble de l'œuvre des compositeurs référents ainsi qu'aux compositeurs contemporains de Corelli et de Schumann.

Éléments statistiques

83 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	19,65	18	16,03	17
Note la plus basse	0,61	0,8	0,21	0,5
Moyenne générale	7,31	8,74	7,34	7,16
Moyenne des admissibles	11,90	12,71	10,06	9,75

Répartition des notes



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2011

Epreuves d'admissibilité

Epreuve technique

Texte réglementaire

2° Epreuve technique:

Dépistage de fautes dans un fragment enregistré n'excédant pas seize mesures à trois parties maximum. Le candidat dispose d'un temps de lecture silencieuse de la partition d'une durée de vingt minutes avant la première écoute. Le fragment est entendu trois fois;

Notation de fragments mélodiques à deux voix, de fragments rythmiques à deux parties minimum, de fragments harmoniques à cinq sons réels au plus, par séquences de quatre accords enchaînés maximum.

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 12 septembre 1988 – annexe I (modifiée par les arrêtés des 10 juillet 2000 et 21 juillet 2003).

SUJET & CORRIGE POUR CHAQUE PARTIE DE L'EPREUVE

Dépistage de fautes

Vous disposez de vingt minutes de lecture silencieuse de la partition fautive reproduite sur votre copie. Vous entendrez ensuite trois fois l'enregistrement de référence, les deuxième et troisième écoutes étant précédées de trois minutes de silence.

Vous entourerez, sur la partition jointe, les fautes identifiées et vous décrierez chacune d'entre elles sur votre copie. Vous veillerez à les numéroter avec précision, respectivement sur la partition et sur votre copie.

N. B. 1 : Les fautes à identifier ne portent ni sur les indications de phrasé, ni sur les indications de dynamique.

Jacques Ibert, « Andantino » [extrait], *Cinq pièces en trio*.

Andantino

The musical score is for the piece "Andantino" by Jacques Ibert, from the "Cinq pièces en trio". It is written for three woodwind instruments: Hautbois (Horn), Clarinette en si bémol (B-flat Clarinet), and Basson (Bassoon). The time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system shows a dynamic shift from *mf espress.* to *p*. The third system starts at measure 13 and shows a dynamic shift from *p* to *pp* (pianissimo).

CORRIGE – version sans faute

Andantino

Hautbois
mf

Clarinette en si bémol
mf

Basson
mf

espress. *mf* *p*

espress. *mf* *p*

espress. *mf* *p*

13 *pp* *pp* *pp*

Notation de fragments mélodiques à deux voix

Premier fragment : le fragment sera d'abord entendu une fois intégralement, puis il sera fractionné en deux parties. Chaque partie sera écoutée quatre fois, enchaînement compris. Une écoute intégrale sera proposée pour terminer. Vous noterez la partie vocale de la première partie puis la basse et la partie vocale de la seconde partie (*vous pouvez utiliser la partition préparée reproduite ci-dessous*).

Claudio Monteverdi, « Antiphona : Paterni oblita amoris – Psalmus 121 : laetatus sum »
[extrait] *Vespro della Beata Vergine*.

Corrigé 2^e partie *Laetatus sum*

Tenor

Quintus

Bassus

Bassus generalis

Lae - ta - tus sum in

RR 6830

T. his quae dic - ta sunt mi - hi: in do - mum Do - mi -

Quint.

B.

B. gen.

8

C. Stan - tes e - rant pe - des no -

Sext. Stan - tes e - rant, pe - des

A. Stan - tes e - rant pe - des no - stri, pe - des

T. - ni i - bi - mus Stan - tes e - rant

Quint. Stan - tes e - rant pe - des no -

B. Stan - tes e - rant pe - des

B. gen.

EE 6839

Deuxième fragment : il sera diffusé intégralement à cinq reprises. Vous en noterez les parties de violon et de piano (*vous pouvez utiliser la partition préparée reproduite au verso*).

Franz Schubert, Quintette op.114, D667 Die Forelle, 2^e mouvement - Andante [extrait].

CORRIGÉ

The image displays a musical score for the second movement of Franz Schubert's Quintet in A major, Op. 114, D. 667, titled "Die Forelle". The tempo is marked "Andante". The score is arranged for Violin, Violoncello, Double Bass, and Piano. It consists of three systems of staves. The first system shows the Violin, Violoncello, and Double Bass parts. The second system shows the Piano part. The third system shows the Violin, Violoncello, and Double Bass parts. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p), and trills (tr).

The image displays a musical score for piano and strings, consisting of five systems of staves. The first system includes measures 10 and 11, with a double bar line and repeat sign at the beginning. The score features a variety of musical notations, including eighth and sixteenth notes, rests, and trills (tr). The piano part is written in the right hand of the grand staff, while the string parts are in the left hand. The notation includes dynamic markings such as *p* (piano) and *tr* (trill). The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical symbols and clefs.

Notation de fragments rythmiques à deux parties minimum

Premier fragment : il sera diffusé intégralement à six reprises. Vous noterez le rythme de la partie de glockenspiel et le rythme de la partie de marimba (*vous pouvez utiliser la partition préparée reproduite ci-dessous*).

Shone Ilyns [Anon.]

CORRIGÉ

The image displays a musical score for two instruments: Glockenspiel and Marimba. The score is organized into five systems, each consisting of two staves. The top staff of each system is for the Glockenspiel (Glk.) and the bottom staff is for the Marimba (Mrb.).

- System 1:** Glockenspiel starts with a tempo marking of $\text{♩} = 100$. The Marimba part begins with a p dynamic. Both parts feature a series of rhythmic patterns with accents.
- System 2:** Glockenspiel continues with rhythmic patterns. Marimba has a f dynamic marking and includes a triplet of eighth notes.
- System 3:** Glockenspiel features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Marimba has a simpler accompaniment.
- System 4:** Glockenspiel has a series of eighth notes. Marimba continues with its accompaniment.
- System 5:** Glockenspiel has a melodic line with accents. Marimba ends with a f dynamic.

Deuxième fragment : il sera diffusé intégralement à cinq reprises. Vous relèverez le rythme des parties de flûtes et le rythme des pizzicati de cordes (*vous pouvez utiliser la partition préparée reproduite ci-dessous*).

Igor Stravinsky, « Pas de deux : variation » [extrait], *Le baiser de la Fée*.

CORRIGÉ

C. VARIATION *Allegretto grazioso* ♩ = 120

175 *Poco rubato* *acceler.*

1 Fl. 1 *Solo* *mf scherzando*

2 Fl. 2 *Solo* *mf marc.*

Cl. bas. Sib

1 V-ni *pizz.* *p*

2 V-ni *pizz.* *p*

Viole *pizz.* *p*

Celli *Tutti con sord.* *pizz.* *p*

C.-B. *con sord.* *p* *senza sord.*

B. & H. 16 669

STRAVINSKY (suite)

176

1 Fl.
2 Fl.
3 Fl.
Cl. bas.
Sib.

176

1 V-ni
2 V-ni
Viole
Celli
C.-B.

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system covers measures 176 and 177 for the Flute and Clarinet sections. It includes staves for Flute 1, 2, and 3, Clarinet in Bass, and Soprano Clarinet. The second system covers the same measures for the Violin and Cello/Double Bass sections, including staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 176 features a dynamic marking of *mf*. Measure 177 features a dynamic marking of *mf* for the flutes and *p* for the clarinets.

177

1 Fl.
2 Fl.
Cl. Sib. 1

177

1 V-ni
2 V-ni
Viole
Celli
C.-B.

Detailed description: This block contains two systems of musical notation. The first system covers measures 177 and 180 for the Flute and Clarinet sections. It includes staves for Flute 1, Flute 2, and Soprano Clarinet. The second system covers the same measures for the Violin and Cello/Double Bass sections, including staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. Measure 177 features a dynamic marking of *p* for the flutes and *p* for the clarinet. Measure 180 features a dynamic marking of *p* for the flutes and *p* for the clarinet.

Notation de fragments harmoniques

Progression harmonique dont relèverez toutes les notes (*vous pouvez utiliser la partition préparée reproduite ci-dessous*).

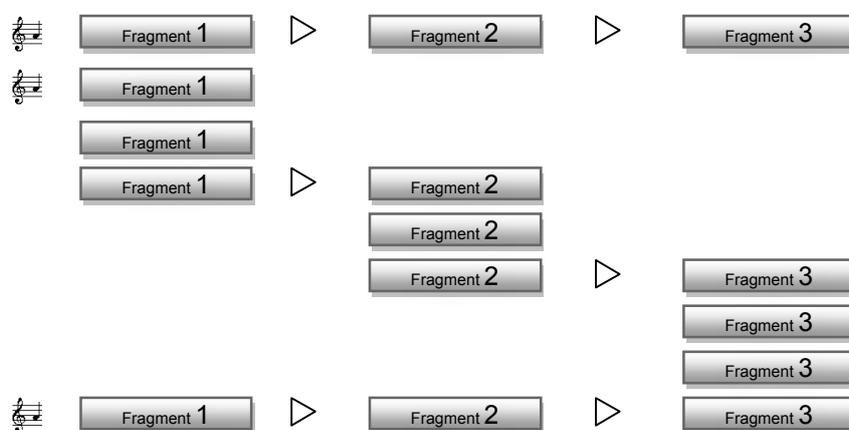
La séquence sera entendue intégralement au début et à la fin l'épreuve.

Après la première écoute intégrale, la séquence sera fractionnée en trois fragments. Ils seront diffusés à trois reprises, enchaînements compris.

Le *La* sera donné avant chaque écoute intégrale et avant la première diffusion du premier fragment.

L'usage du diapason manuel est autorisé.

Le schéma ci-dessous figure le déroulement de la diffusion :



CORRIGÉ

First system of musical notation, measures 1-5. The treble clef staff contains chords: C4-E4-G4 (quarter), Bb3-C4-E4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), and C5 (half). The bass clef staff contains chords: C4-E4-G4 (quarter), Bb3-C4-E4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), and C5 (half).

Second system of musical notation, measures 6-11. The treble clef staff contains chords: C4-E4-G4 (quarter), F4-A4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), E4-G4 (quarter), D4-F4 (quarter), and C5 (half). The bass clef staff contains chords: C4-E4-G4 (quarter), Bb3-C4-E4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), and C5 (half).

Third system of musical notation, measures 12-17. The treble clef staff contains chords: C4-E4-G4 (quarter), Bb3-C4-E4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), and C5 (half). The bass clef staff contains chords: C4-E4-G4 (quarter), Bb3-C4-E4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), G4-Bb4 (quarter), F4-A4 (quarter), and C5 (half).

Rapport

A l'instar des sessions précédentes, l'épreuve technique requérait de solides compétences musicales, acquises dans le cadre d'une préparation sérieuse et assidue.

La diversité de nature tout à la fois des extraits et des exercices proposés (dépistage de fautes, relevés mélodiques, rythmiques et harmoniques) exige des candidats une grande palette de compétences (oreille intérieure, mélodique et harmonique, mémorisation, rapidité de notation, etc.) La capacité à mobiliser ce large éventail constitue l'un des principaux écueils à l'obtention d'excellents résultats sur l'ensemble de l'épreuve technique. Il n'est pas rare, en effet, de constater, chez un même candidat, de grandes disparités dans les réponses aux exercices proposés.

Aussi invitons-nous les candidats à bien cerner les exigences de chaque type d'épreuve, afin de mieux s'y préparer et de remédier aux fragilités propres à chacun. Nous ne rappellerons jamais assez qu'un tel apprentissage, certes de longue haleine, dépasse largement l'obtention ponctuelle du concours de l'agrégation et s'impose comme acquisition des outils nécessaires dans le quotidien d'un futur enseignant de la musique. Celui-ci aura bien besoin de l'oreille la plus affûtée, au service de son intelligence musicale, pour de réagir au mieux dans la diversité des situations que comporte le métier (reproduire « à chaud » une ligne mélodique, harmoniser une proposition d'élève, relever et faire travailler un pattern rythmique, etc.)

Commentaire des différentes parties de l'épreuve

Dépistage de fautes :

Assez paradoxalement, le dépistage de fautes est la partie de l'épreuve qui recueille le résultat le plus faible. On pourrait pourtant s'attendre, avec un texte d'une difficulté raisonnable et des fautes, pour certaines, flagrantes, à ce que les candidats réussissent cet exercice.

La faible réussite à cette épreuve provient de la conjonction de deux phénomènes : l'omission de fautes et l'invention de « fautes imaginaires ». Peut-être les candidats s'imaginent-ils découvrir un texte à corriger dans sa quasi-intégralité, mais là n'est pas l'esprit de l'épreuve. Il s'agissait d'identifier huit fautes (ou groupe de fautes), toutes de natures mélodiques et/ou rythmiques.

La présence de la clarinette, instrument transpositeur écrit en sons réels, a trop souvent été considéré comme une faute, il n'en était rien.

Nous souhaitons enfin souligner l'importance de la clarté dans la présentation des copies, qui passe par :

- l'identification des fautes à l'aide d'un repère sur la partition, ce qui facilite la lecture de la copie,
- la simple correction des fautes, plutôt que par l'écriture de phrases longues, ampoulées et absconses.

Notation de fragments mélodiques à deux voix :

Monteverdi :

L'antienne pouvait naturellement se noter sans rythme, mais pas sans altérations ! Certains candidats semblent avoir été démunis face à ce répertoire qui se résumait pourtant à relever une seule et unique voix.

Il semble que la notation de parties vocales pose toujours davantage de difficultés que celle des parties instrumentales comme l'atteste le début du psaume où la partie de ténor, pourtant contenue dans un ambitus de 5te, a été souvent mal ou pas transcrite.

La basse continue a fait l'objet d'une attention plus soutenue, ce qui n'a cependant pas garanti le virage des mesures 4 à 6.

Schubert :

Cet extrait présentait comme principale difficulté, sa longueur. Pour y pallier, il était nécessaire de conjuguer des facultés de mémorisation et une bonne compréhension analytique de l'extrait, qui pouvait alors se réduire à quelques éléments répétés, soit textuellement, soit sous forme de marche. Les imitations ont globalement été repérées, mais la difficulté, pour beaucoup de candidats, à les caler dans la polyphonie demeure importante.

Privés de cette capacité de mémorisation, que nous invitons les candidats à travailler et à développer, nombreux sont ceux qui ont noté un thème qui va se délitant, n'atteignant pas toujours la première cadence. La suite tentait de proposer des bribes mélodiques, mais dans une assez grande perte de cohérence.

Notation de fragments rythmiques à deux parties minimum :

Une bonne écoute analytique du premier fragment rythmique permettait de le réduire à des éléments simples, traités en figures répétées. Les difficultés ont résidé dans le traitement de la polyphonie (trop de copies se contentent d'une seule partie), dans le respect des mesures (3/4, 5/4), dans la restitution des motifs récurrents et dans la bonne discrimination des deux timbres percussifs.

La brièveté de l'extrait du *Baiser de la Fée* de Stravinsky, ainsi que ses timbres bien différenciés, ont permis à davantage de candidats de rendre compte de l'esprit de la pièce, avec des imitations mieux relevées et une polyphonie plus complète.

Notation de fragments harmoniques :

L'oreille harmonique a semblé être mise à rude épreuve avec cet enchaînement de 27 accords. On regrette souvent des relevés très incomplets, se limitant aux deux voix extrêmes et qui ne proposent aucun élément représentatif de la couleur de l'accord concerné.

Il est également remarquable que le relevé du dernier fragment qui présentait des fonctions harmoniques beaucoup plus courantes et familières aux candidats, a été nettement mieux réussi que les deux précédents fragments, beaucoup plus mouvants.

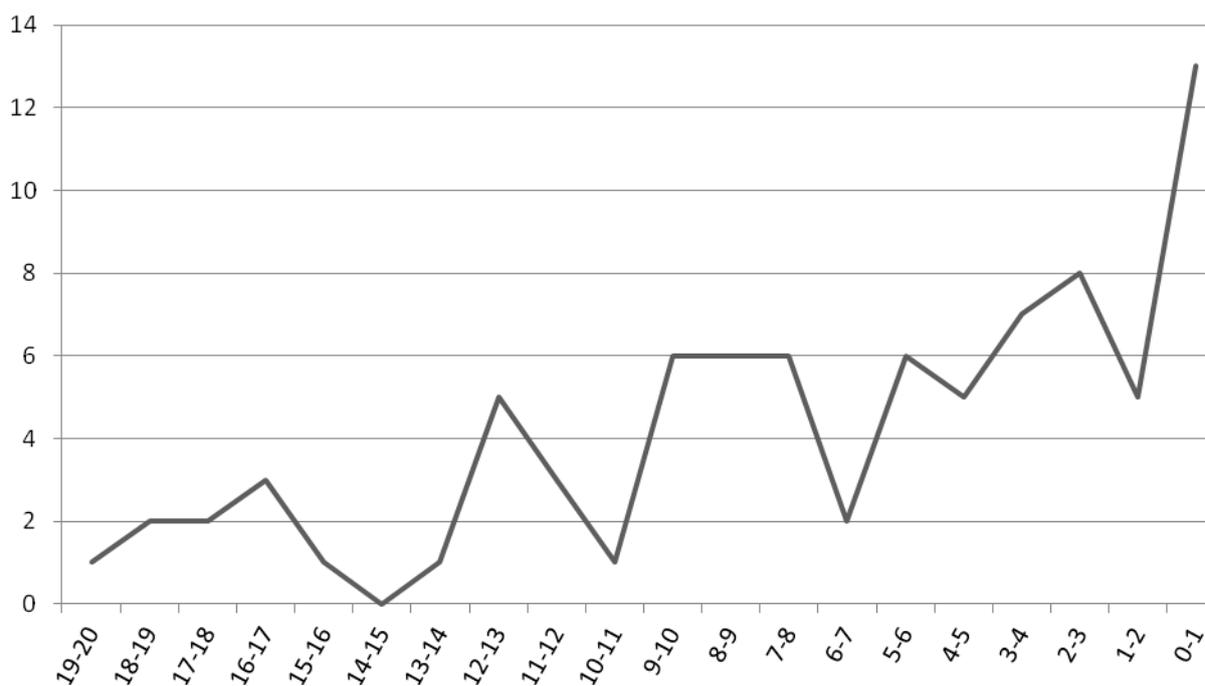
Aussi, bien que les chiffrages ne soient pas demandés, un travail préparatoire sur les couleurs, et ainsi, de s'approcher au plus près de la réalité musicale du texte.

Eléments statistiques

Dépistage de fautes

83 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	20,00	17,74	13,51	19,68
Note la plus basse	1,50	0,58	0,01	0,2
Moyenne générale	10,89	8,33	6,57	6,59
Moyenne des admissibles	14,50	10,86	9,67	9,88

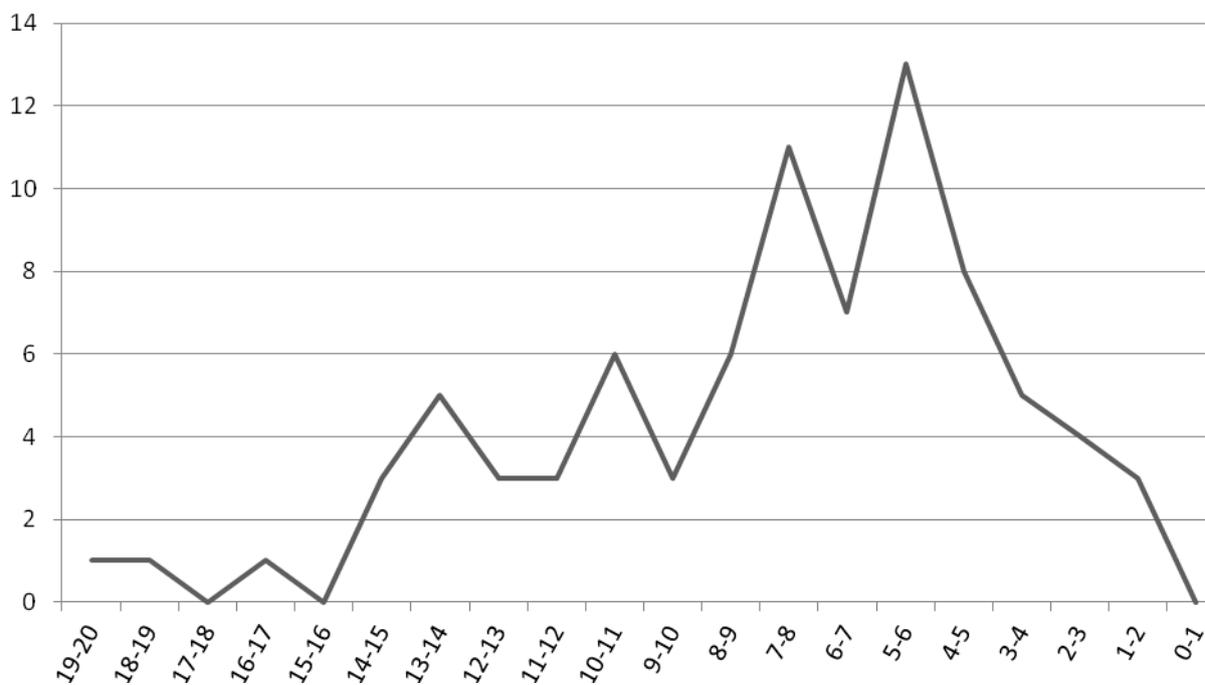
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



Fragments mélodiques

83 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	17,00	11,99	19,51	20
Note la plus basse	1,50	1,89	1,01	1,10
Moyenne générale	7,41	8,43	8,65	7,83
Moyenne des admissibles	10,75	11,21	10,86	9,92

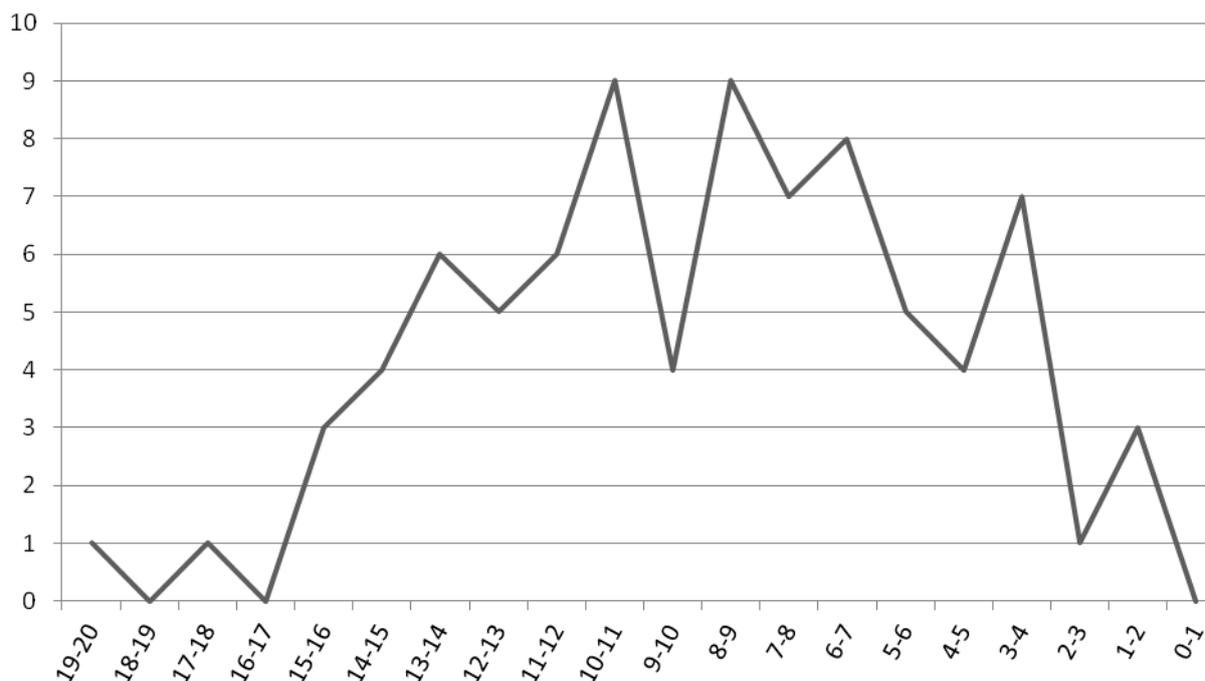
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



Fragments rythmiques

83 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	17,50	17,28	15,01	19,18
Note la plus basse	1,50	2,08	1,01	1,10
Moyenne générale	6,70	9,41	7,32	8,89
Moyenne des admissibles	8,71	11,13	9,93	10,43

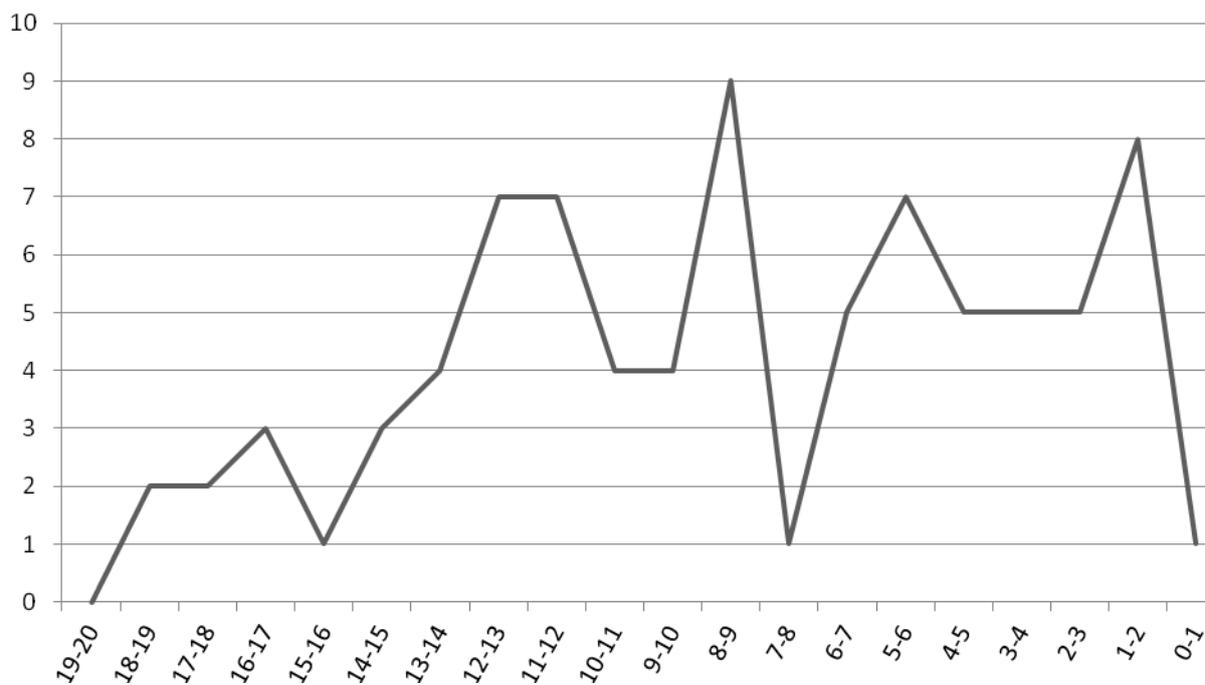
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



Fragments harmoniques

83 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	17,50	20	18,35	18,71
Note la plus basse	1,50	0,94	2,01	0,71
Moyenne générale	13,66	8,93	10,60	8,41
Moyenne des admissibles	16,86	12,62	14,14	11,07

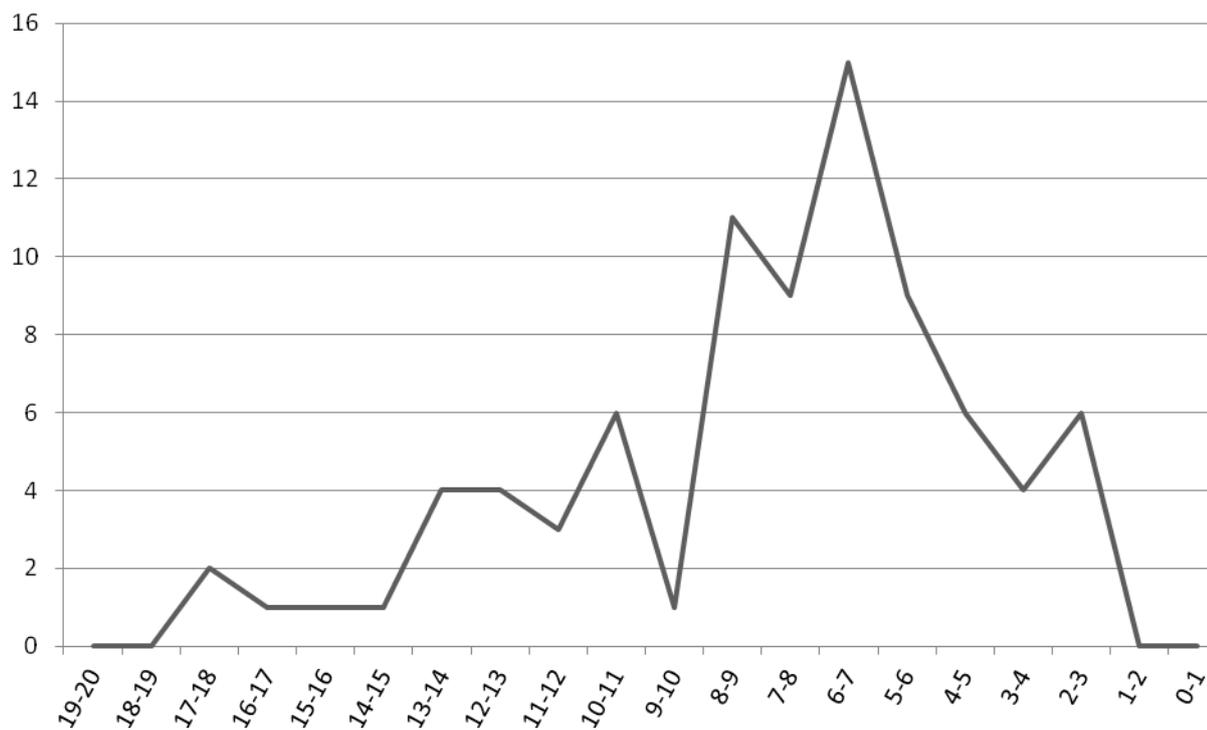
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



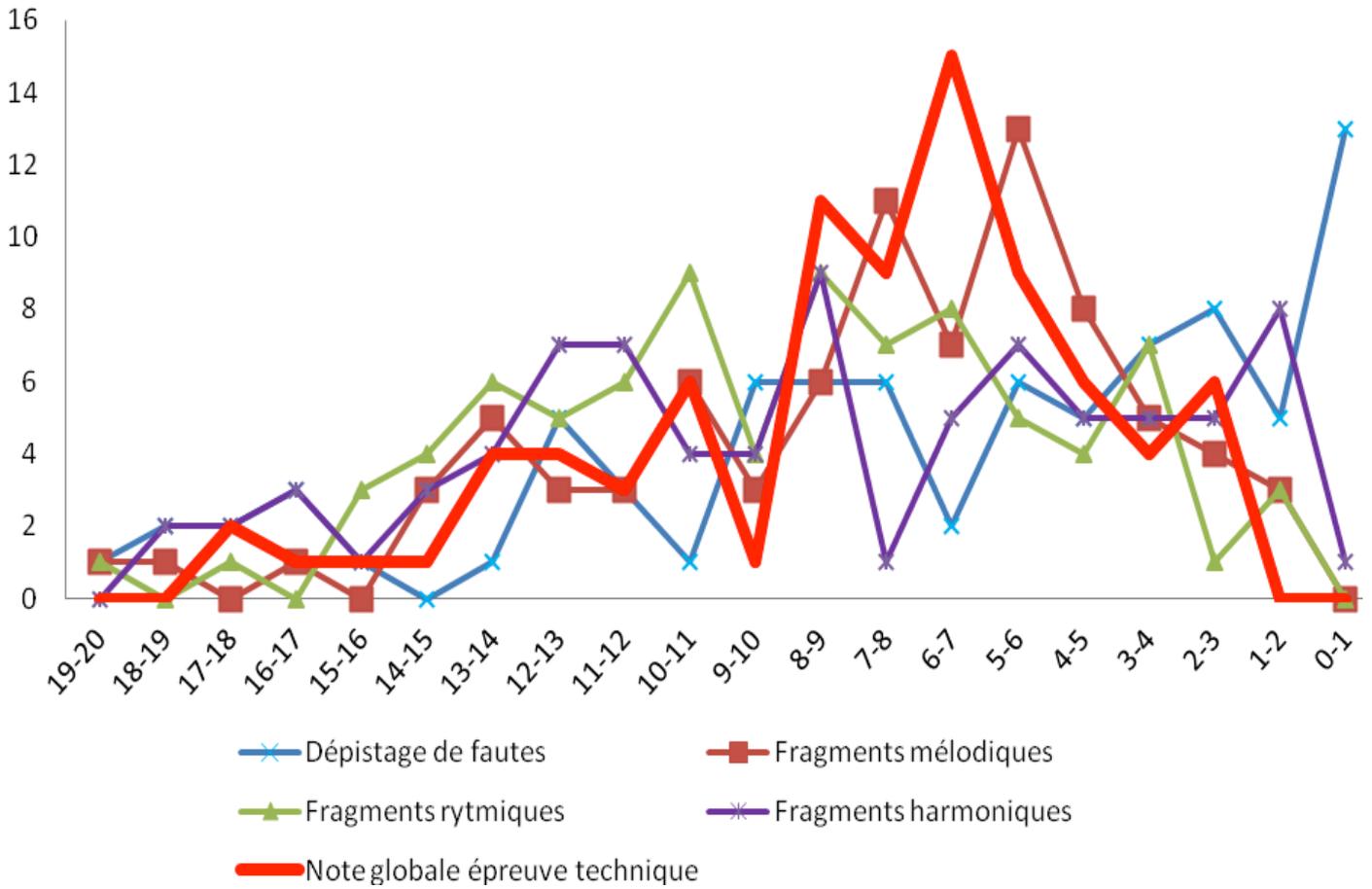
Ensemble de l'épreuve technique

83 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	17,50	16,12	16,01	17,85
Note la plus basse	1,50	1,58	1,82	2,06
Moyenne générale	9,67	8,77	8,29	7,93
Moyenne des admissibles	12,71	11,61	10,78	10,33

Répartition des notes obtenues pour la globalité de l'épreuve



Comparaison des notes des quatre parties (chacune rapportée à une échelle de 20 points)

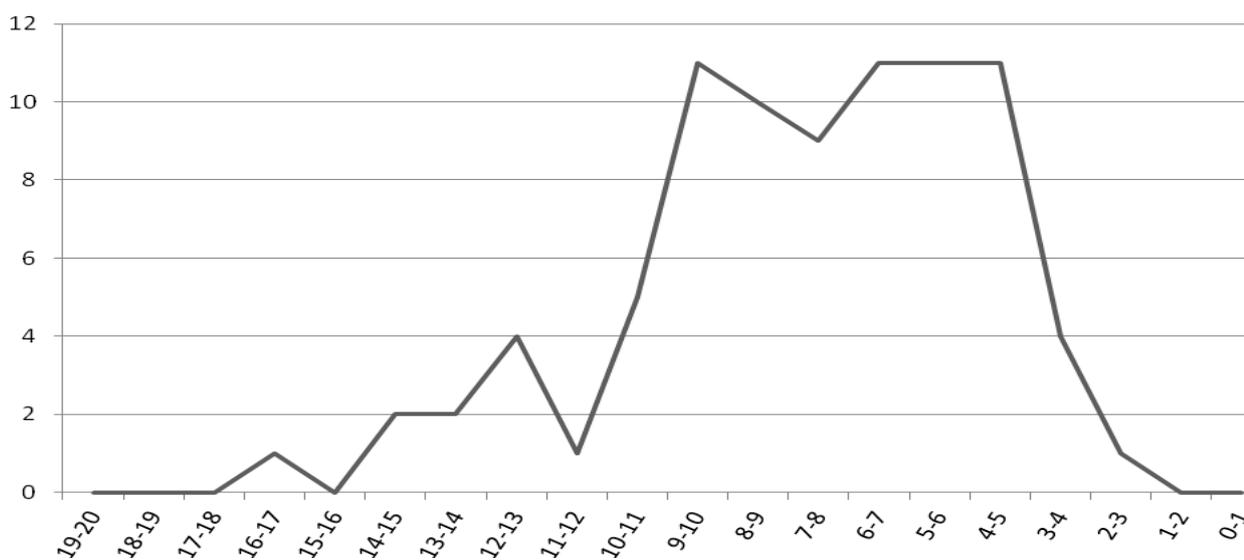


Eléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité

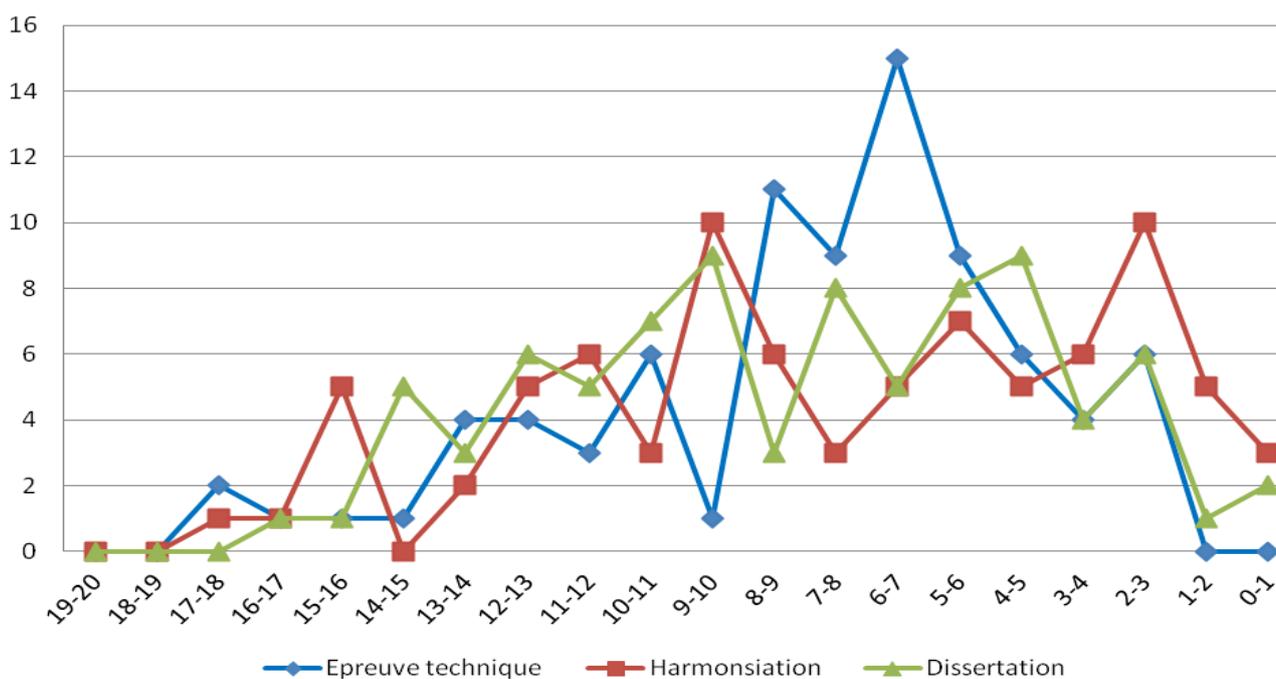
83 candidats notés et non éliminés	Session 2011
Note la plus haute	16,27
Note la plus basse	2,19
Moyenne générale	7,77
Moyenne des admissibles	10,15

Barre d'admissibilité : 7,46

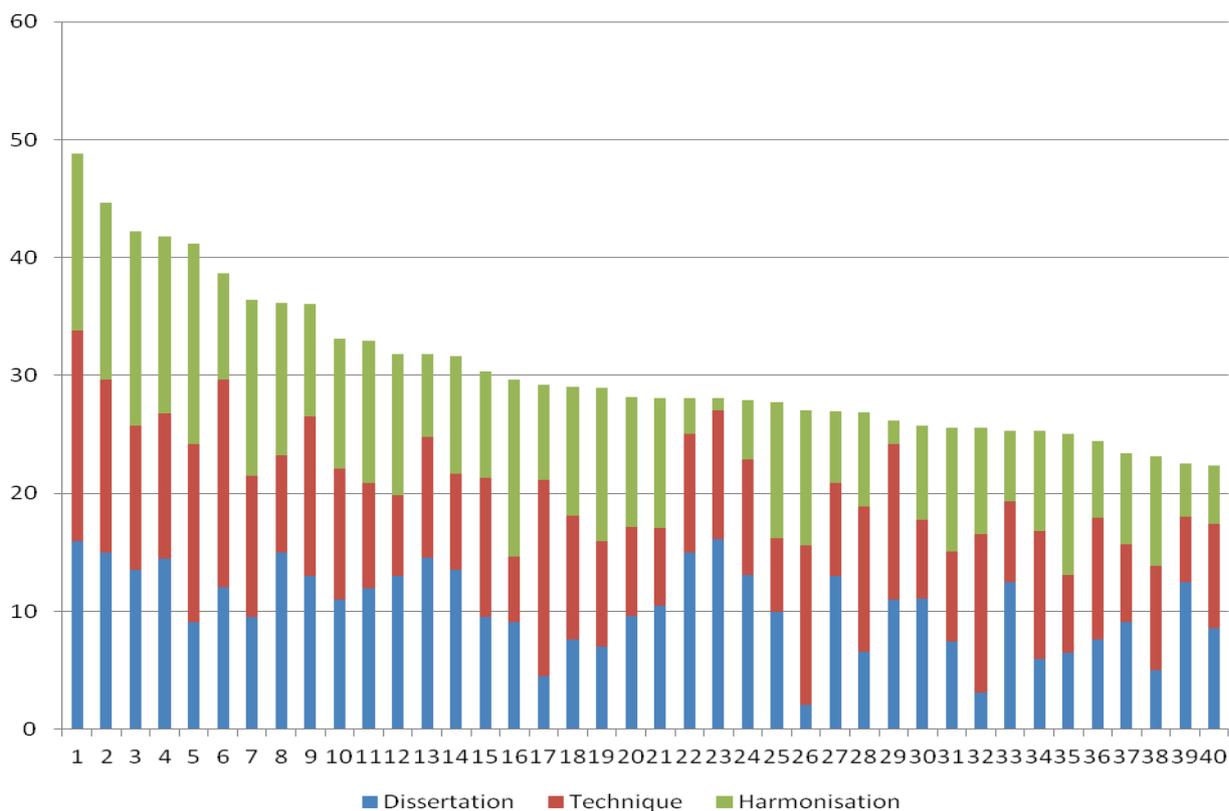
Répartition des moyennes générales des trois épreuves d'admissibilité



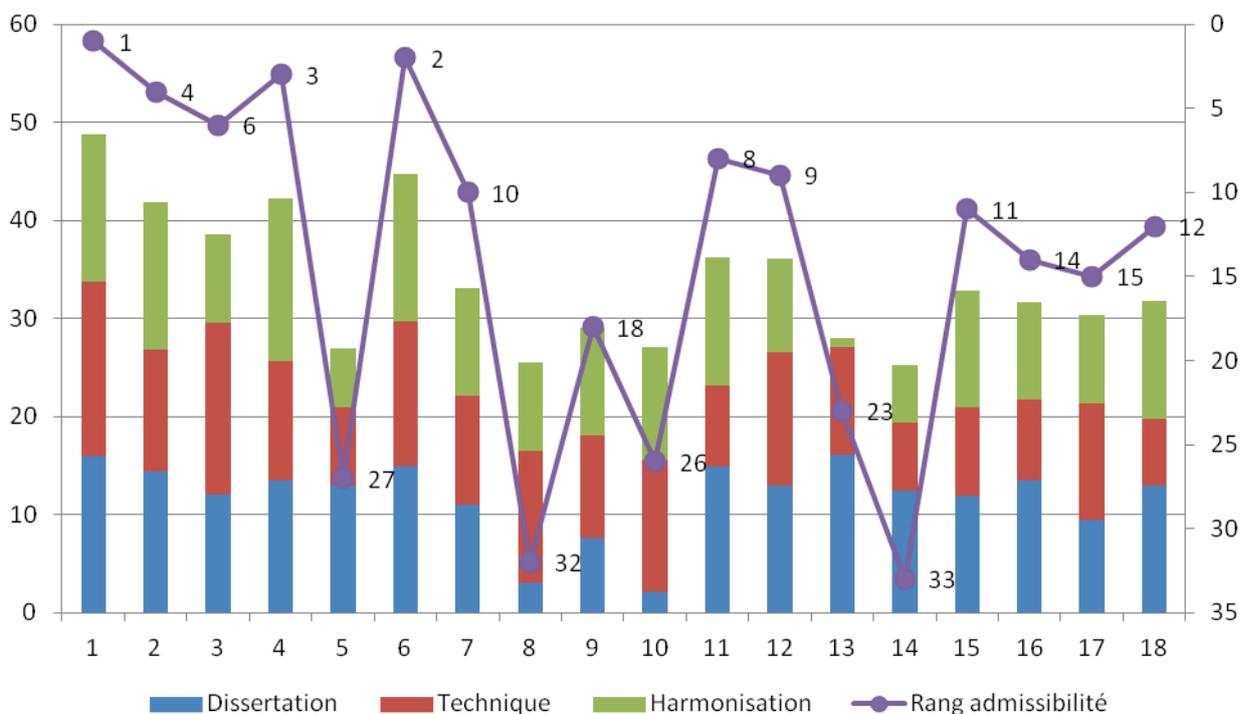
Répartition des moyennes pour les trois épreuves



Composition de la note d'admissibilité sur 60 des 40 candidats admissibles



Composition de la note d'admissibilité sur 60 des 18 candidats admis au terme de l'admission et rang de classement d'admissibilité



Admission

Agrégation de musique

Concours externe - Session 2011

Epreuves d'admission

Leçon & interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat 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 le jury : cette épreuve comporte un exposé de synthèse fondé sur l'analyse et la mise en relation de trois documents identifiés de diverses natures, dont une partition, un enregistrement audio ou vidéo, le troisième document pouvant être, notamment, un texte littéraire, un écrit sur la musique, un document iconographique ou multimédia.

Le candidat expose et développe une problématique de son choix en s'appuyant sur les trois 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 (durée de la préparation : six heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes [exposé : trente minutes ; entretien : vingt minutes] ; coefficient 2).

Seconde partie : interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat 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 – JO n°4 du 6 janvier 2010

Leçon devant le jury

Rapport

Le fond

Une des premières démarches de la leçon, comme de la dissertation, est la problématisation, cette fois à partir des trois documents proposés. On l'a souvent déplorée assez lâche voire inexistante de la part de certains candidats. Les candidats doivent sans aucun doute consacrer davantage de temps à définir une problématique qui inclue les trois documents et, en même temps, qui leur soit spécifique. Trop de problématiques annoncées par les candidats auraient pu s'appliquer à n'importe quels autres documents : « la musique et l'âme humaine », « l'expression des sentiments ou du "ressenti" »

émotionnel par les compositeurs », « liberté/contrainte », « la maîtrise du temps », « statisme/dynamisme », etc.

Le traitement du sujet peut alors être mis en œuvre. Pour cela il est indispensable d'affiner son argumentation, de faire appel à d'autres noms, à d'autres périodes, mouvements, œuvres, compositeurs, et à d'autres arts, et, sur ce point, certains candidats ont montré une volonté louable de convoquer leur culture générale. On rappellera, cependant, qu'il est impératif que les recours à d'autres œuvres que celles proposées, voire à d'autres disciplines, soient non pas "plaquées" mais réellement intégrées à la problématique, avec discernement et pertinence. En effet, l'économie de la leçon ne peut manquer de préserver une place centrale aux documents et à leur exploitation, c'est à partir d'eux que d'autres œuvres sont appelées pour donner force à l'argumentation.

Exploitation des documents

Il est nécessaire de rendre compte de chaque document en tenant compte de la nature diverse des supports, c'est-à-dire non seulement par le discours mais aussi en en donnant des exemples sonores ou visuels, notamment en ce concerne les documents vidéo de certains sujets. Plusieurs candidats, sur le sujet « Nosfell/Jarousky », ayant pris le parti de ne pas visionner ces deux extraits, se sont privés de la lecture critique des images à laquelle les documents invitaient. Les candidats qui délaissent presque entièrement l'un ou l'autre des documents prennent beaucoup de risques quant à l'évaluation de leur prestation. La nature des documents proposés n'est pas neutre : s'il y a une vidéo, *a fortiori* deux, il faut assurément en exploiter les images et en montrer un ou plusieurs extraits.

Certains candidats se sont limités à une simple description des différents documents qui leur avaient été donnés. Or, seule une véritable analyse leur aurait permis d'en tirer les éléments pertinents qui devaient servir à argumenter la problématique choisie. On l'a dit, la problématique fait souvent office de « lit de Procuste » où ces documents sont malmenés, voire carrément détournés.

Il est étonnant de constater, de la part de candidats musiciens, que la partition a parfois été seulement survolée, voire pas même lue dans son intégralité, ce qui fait douter de la capacité de certains d'entre eux à lire et à entendre une partition musicale et, par ailleurs, à la concevoir, quant à sa forme et à son contenu musical, comme une construction macroscopique.

L'élaboration de la problématique et l'exposé de l'argumentation ont fait apparaître que les documents n'étaient pas suffisamment confrontés les uns avec les autres et que, chacun à leur tour, dans une succession que n'animait aucune pensée dialectique, ils étaient « évoqués » pour « illustrer » une idée. On a apprécié, dans certains cas, une circulation fluide entre les documents, dans un tempo assez soutenu, qui renvoyaient les uns aux autres à l'intérieur de chaque étape de l'argumentation. Le choix de consacrer une partie de l'exposé à un seul document est généralement le signe d'une faiblesse, voire d'une absence de problématique.

Enfin, concernant certaines questions du jury plus ou moins induites selon les sujets, il est dommage que certains candidats se trouvent démunis au point de ne pouvoir mentionner d'autres exemples, d'autres artistes ayant illustré, à leur façon, la technique et les choix artistiques décrits, ou encore d'être incapable de donner une définition précise de certains termes employés.

La forme

On ne saurait trop recommander aux candidats de contrôler le déroulement temporel de leur prestation et de ne pas compter sur le jury pour être informés qu'ils ne disposent plus que de quelques minutes, ou qu'il est temps de conclure.

Certaines leçons ont présenté de très beaux diaporamas, Powerpoint ou autre mise en forme, cependant, pour quelques uns, difficiles à visionner de loin en raison de la police ou de la taille choisies. Néanmoins, d'autres excellentes leçons n'ont pas utilisé ces supports.

Le jury a valorisé la capacité des candidats 1) à faire une véritable « leçon », c'est-à-dire à exploiter leurs notes sans en donner une lecture stricte sur le ton du récitatif, 2) à illustrer leur propos d'extraits ciblés avec précision : restitués par le chant ou par le jeu (piano, frappé, instrument du candidat) de formules, de thèmes, de motifs musicaux, ces exemples renforcent utilement certaines analyses, qui en deviennent plus attrayantes et plus convaincantes. Certains candidats avaient apporté leur instrument personnel. Il est utile, voire gratifiant, d'en faire usage à la condition que les exemples donnés soient pertinents et non artificiellement ajoutés dans la leçon sans relation ni analyse apparentes. Dans cette perspective, on recommandera de ne pas « saupoudrer » les exemples mais de les articuler avec le déroulement d'une pensée clairement organisée. Dans de nombreuses leçons, cette exécution, parce qu'elle n'est pas organiquement intégrée à l'argumentation du candidat, finit par perdre tout son sens et n'apparaît plus que comme un exercice scolaire auquel le candidat se plie eu égard aux préconisations des rapports précédents.

De même, dans la qualité d'une leçon, l'expression musicale ne joue pas un rôle accessoire : il est impératif de soigner les qualités expressives des prestations musicales, que ce soit au chant, à l'instrument ou les deux simultanément.

Le jury a souvent déploré une pauvreté de vocabulaire (technique ou général) chez bien des candidats, et un certain laisser-aller de l'expression : peut-on parler de « 36000 ostinatos, commencer un propos par « donc, je vais... », ou terminer par « au final, ce qui m'amène à ... » ? D'une part, un langage approximatif ne permettra jamais une démonstration rigoureuse, d'autre part, l'agrégation menant à l'enseignement, il appartient à un professeur d'utiliser, vis-à-vis de son public, une langue française irréprochable.

Le manque de vocabulaire précis pour appréhender la matière musicale a donné lieu à des exposés souvent sommaires et superficiels, développant des lieux communs et s'éloignant du contexte historique, esthétique et stylistique des œuvres proposées. Il est regrettable qu'un candidat n'identifie pas le procédé d'écriture (teneur) utilisé dans la messe de « *l'homme armé* » ; ou encore qu'il confonde une forme *lied* et une forme « *durchkomponiert* » dans les *Romances sans paroles* de Mendelssohn.

Les documents proposés par le sujet pouvaient être préalablement commentés dans leur forme. La source d'une vidéo, les bandeaux en bas de l'écran, la présence d'un logo, le cadrage, les qualités de l'image, les déductions qu'on peut en tirer affermissent le propos de la leçon. Par exemple, un groupe de musiciens présenté sur un plateau de télévision ne joue pas dans les mêmes conditions qu'en concert ou en studio, et peut ne pas être au complet. Il était intéressant d'envisager la prise de vue de ces documents, et d'en analyser l'image comme des choix révélant des phénomènes de société.

Si la manipulation du matériel audio n'est pas le cœur de l'épreuve, elle conditionne le déroulement fluide d'une bonne leçon. Des règles élémentaires et musicales s'imposent : il est toujours recommandé, par exemple, de baisser le son avant des coupures d'extraits de longue ou de moyenne durée (il peut ne pas en être ainsi pour de très brefs extraits, de quelques secondes, qu'on compare les uns aux autres) ; il est préférable de choisir un niveau sonore à peine perceptible lors des reculs ou avances rapides sur un CD. Pour faciliter l'écoute morcelée et finement analytique d'une musique, une lecture sur l'ordinateur, avec un lecteur qu'y s'y prête comme VLC, permet une plus fine manipulation que celle d'un lecteur de CD.

Autres recommandations dans la manipulation fluide et convaincante du matériel informatique : préférer l'utilisation du pointeur de la souris (ou d'une « loupe »), plus confortable, tant pour le locuteur que pour son public, aux allers et retours entre la table et l'écran : numéroter, minuter, baliser soigneusement tous ses exemples et documents, quel que soit leur support. On évite les temps d'attente et les moments de panique.

Exemples de sujets

Exemple 1	<ul style="list-style-type: none">▪ Partition : Claudio MONTEVERDI, <i>Orfeo : acte II. Récit de la Messagère</i>▪ Image : Paul KLEE, <i>Jadis surgi du gris de la nuit</i>▪ Enregistrement : Pierre BOULEZ, Improvisation I –sur Mallarmé « Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui ».
Exemple 2	<ul style="list-style-type: none">▪ Enregistrement : Steve REICH, trois extraits : 1) <i>Electric Counterpoint</i> 1987), 1^{er} movt. (2’50) ; 2) <i>The Four Sections</i> (1987), 4^e movt, « Full orchestra » (2’40) ; 3) <i>Music for 18 musicians</i>(1976), 1e movt. « Pulseo » (2’10)▪ Partition : J.-S. BACH, « Toccata », <i>Toccata et fugue « Dorienne »</i>, BWV 538▪ Video : Charlie CHAPLIN, <i>Modern Times</i> [« Les temps modernes »] (1’40)
Exemple 3	<ul style="list-style-type: none">▪ Enregistrement : Franz Liszt, <i>Präludium und Fuge auf den Namen B-A-C-H</i> (S 260, 1855)▪ Partition : Josquin DESPREZ, <i>Nymphes des Bois</i>▪ Texte : Wolfgang Amadeus MOZART, <i>Lettre dédicatoire à J. Haydn</i>
Exemple 4	<ul style="list-style-type: none">▪ Partition : François COUPERIN, <i>Premier ordre</i>, extrait de <i>Pièces de clavecin : Premier livre</i>▪ Enregistrement : Robert SCHUMANN, <i>Carnaval</i>, opus 9. Cinq extraits [« Eusebius », « Florestan », « Chopin », « Pierrot », « Arlequin »]▪ Image : Gustav KLIMT, <i>Porträt der Emilie Flöge</i> [Portrait d’Emilie Flöge]
Exemple 5	<ul style="list-style-type: none">▪ Enregistrement : Yves MONTAND, <i>Battling Joe</i>▪ Partition : Hector BERLIOZ, <i>Roméo et Juliette</i>, « Convoi funèbre de Juliette »▪ Vidéo : Robert Wise, Jerome Robbins, Leonard Bernstein, <i>West Side Story</i>, « Quintette » précédant le combat

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>

**Interrogation portant sur la compétence
« Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable »**

Rapport

La maquette réglementaire qui encadre cette partie d'épreuve fait explicitement référence à la définition de la première des « dix compétences professionnelles à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation pour l'exercice de leur métier » (arrêté du 12-5-2010 - J.O. du 18-7-2010 abrogeant l'arrêté du 19 décembre 2006 portant « cahier des charges de la formation des maîtres en institut universitaire de formation des maîtres »). L'extrait de l'arrêté est reproduit dans l'encadré ci-dessous :

LES DIX COMPÉTENCES PROFESSIONNELLES

Les compétences professionnelles à acquérir au cours de la formation mettent en jeu des connaissances, des capacités à les mettre en œuvre et des attitudes professionnelles. Déclinées en fonction du métier exercé, professeurs, conseillers principaux d'éducation, elles sont toutes, à un titre ou à un autre, également indispensables.

1 - Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable

Tout professeur contribue à la formation sociale et civique des élèves. En tant qu'agent public, il fait preuve de conscience professionnelle et suit des principes déontologiques : il respecte et fait respecter la personne de chaque élève, il est attentif au projet de chacun ; il respecte et fait respecter la liberté d'opinion ; il est attentif à développer une attitude d'objectivité ; il connaît et fait respecter les principes de la laïcité, notamment la neutralité ; il veille à la confidentialité de certaines informations concernant les élèves et leurs familles.

Il exerce sa liberté et sa responsabilité pédagogiques dans le cadre des obligations réglementaires et des textes officiels ; il connaît les droits des fonctionnaires et en respecte les devoirs.

L'éthique et la responsabilité du professeur fondent son exemplarité et son autorité dans la classe et dans l'établissement.

Connaissances

Le professeur connaît :

- les valeurs de la République et les textes qui les fondent : liberté, égalité, fraternité ; laïcité ; refus de toutes les discriminations ; mixité ; égalité entre les hommes et les femmes ;
- les institutions (État et collectivités territoriales) qui définissent et mettent en œuvre la politique éducative de la nation ;
- les mécanismes économiques et les règles qui organisent le monde du travail et de l'entreprise ;
- la politique éducative de la France, les grands traits de son histoire et ses enjeux actuels (stratégiques, politiques, économiques, sociaux) en comparaison avec d'autres pays européens ;
- les grands principes du droit de la fonction publique et du code de l'Éducation : les lois et textes réglementaires en relation avec la profession exercée, les textes relatifs à la sécurité des élèves (obligation de surveillance par exemple) et à la sûreté (obligation de signalement par exemple) ;
- le système éducatif, ses acteurs et les dispositifs spécifiques (éducation prioritaire, etc.) ;

- la convention internationale des droits de l'enfant ;
- ses droits et recours face à une situation de menace ou de violence ;
- l'organisation administrative et budgétaire des écoles et des établissements publics locaux d'enseignement ;
- les règles de fonctionnement de l'école ou de l'établissement (règlement intérieur, aspects budgétaires et juridiques) ;
- les caractéristiques et les indicateurs de l'école ou de l'établissement d'exercice ;
- le projet de l'école ou de l'établissement d'exercice ;
- le rôle des différents conseils (conseil d'école, conseil des maîtres, conseil de cycle, d'une part, conseil d'administration, conseil pédagogique, conseil de classe, conseil de discipline, d'autre part).

Capacités

Le professeur est capable :

- d'utiliser ses connaissances sur l'évolution et le fonctionnement du service public d'éducation nationale pour recourir aux ressources offertes ;
- de se situer dans la hiérarchie de l'institution scolaire ;
- de participer à la vie de l'école ou de l'établissement ;
- de repérer les signes traduisant des difficultés spécifiques des élèves dans le domaine de la santé, des comportements à risques, de la grande pauvreté ou de la maltraitance ;
- de contribuer, en coopérant avec des partenaires internes ou externes à l'institution, à la résolution des difficultés spécifiques des élèves ;
- de se faire respecter et d'utiliser la sanction avec discernement et dans le respect du droit.

Attitudes

Agir de façon éthique et responsable conduit le professeur :

- à faire comprendre et partager les valeurs de la République ;
- à intégrer, dans l'exercice de sa fonction, ses connaissances sur les institutions, sur l'État (son organisation et son budget), sur ses devoirs de fonctionnaire ;
- à respecter dans sa pratique quotidienne les règles de déontologie liées à l'exercice du métier de professeur dans le cadre du service public d'éducation nationale ;
- à respecter les élèves et leurs parents ;
- à respecter et faire respecter le règlement intérieur, les chartes d'usage des ressources et des espaces communs ;
- à respecter, à sensibiliser et faire respecter les droits et devoirs en matière d'usage du numérique dans la société de l'information ;
- à collaborer à la réalisation d'actions de partenariat engagées entre l'établissement et son environnement économique, social et culturel ;
- à prendre en compte la dimension civique de son enseignement.

La maîtrise de cette compétence s'imposant dorénavant à tous les personnels éducatifs recrutés par l'Éducation nationale, cette partie d'épreuve s'ajoute, à compter de la session 2011, à toutes les sections de recrutement des concours externes, qu'il s'agisse des agrégations ou des CAPES, de l'enseignement public ou de l'enseignement privé. Les Présidents des concours d'éducation musicale

et de musique ont donc veillé à harmoniser leur approche de cette nouvelle épreuve pour aboutir à des sujets de même nature pour les quatre concours. Déclinant les attendus de l'épreuve, les critères d'évaluation ont également été harmonisés. Enfin, cet ensemble s'inscrivait dans la droite ligne des informations mises en ligne sur le site officiel des concours dès janvier 2011 (sujets 0 et note de commentaires). Le présent rapport, essentiellement adossé à l'analyse du traitement des sujets proposés par les candidats admissibles de l'agrégation externe, apporte ainsi des éclairages complémentaires qui doivent permettre aux candidats de la session 2012 et à leurs formateurs de mieux appréhender cette épreuve importante qui, rappelons le, « pèse » pour 5,55% de l'ensemble des points obtenus (admissibilité & admission).

Les sujets proposés privilégiaient la concision de l'énoncé. Chacun d'entre eux exposait dans un premier temps une situation précise susceptible d'être rencontrée par un professeur d'éducation musicale dans l'exercice de son métier. Dans un second temps, le sujet engageait le candidat à « exposer et développer la problématique induite par [la situation présentée] au regard de la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable » ». Dès lors, et la plupart des candidats a bien compris la nécessité de cette approche, il ne pouvait être question de répondre à cette demande en tentant laborieusement de « raconter » les étapes successives d'un traitement théorique de la situation par le professeur, mais bien davantage d'en identifier puis d'en étudier les ressorts et les enjeux éducatifs et la resituant dans un cadre plus général. Appréciant la situation selon des contextes concentriques et toujours plus larges (la classe, la communauté des élèves, celle de l'établissement), mobilisant des champs de valeurs auxquels s'adossent l'action éducative (unicité de l'individu, droits & devoirs de chacun, règles sociales reliant les individus, espace public et espace privé, élève / communauté scolaire vs enfant-adolescent / famille, etc.), le candidat pouvait sans peine témoigner de sa capacité à prendre la mesure de la responsabilité à laquelle il postule.

S'agissant d'un concours de recrutement externe, le jury ne pouvait attendre une connaissance précise des rouages qui permettent quotidiennement à un établissement scolaire d'assurer sa mission tout en régulant des difficultés de toutes natures qui ne manquent pas de se présenter. Pour les mêmes raisons, il ne pouvait envisager qu'un candidat connaisse avec toutes les nuances qui s'imposent l'organisation du système éducatif et la façon dont y prend place un établissement scolaire. Enfin, il était illusoire d'attendre qu'un candidat puisse exposer les liens complexes tissés entre les responsabilités des collectivités territoriales et celles de l'Etat concernant l'action éducative dans la pluralité de ses formes.

Cependant, si une exigence pointilleuse du jury en chacun de ces domaines serait inappropriée, aucun candidat ne peut totalement ignorer ce que recouvre chacun des points évoqués par le texte de référence sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable ». Il doit se les approprier, non pas en les étudiant chacun et successivement de façon approfondie, mais plutôt en réfléchissant à ce qui fonde leur importance au regard de l'histoire de la République et de son système éducatif, des tensions qui aujourd'hui traversent notre société comme des enjeux

contemporains de la politique éducative qui doit en permanence relever de multiples défis pour permettre à tous les élèves de réussir leur parcours de formation. Au-delà des représentations du métier de professeur qui circulent dans la sphère publique, souvent superficielles voire erronées, chaque candidat doit s'interroger sur les dimensions de l'action professionnelle qui fondent que, sous la rubrique de cette première compétence des maîtres, tel ou tel point soit évoqué. Suivant cette démarche, il sera non seulement au plus proche d'une posture de nature à fonder sa réussite à cette épreuve, mais sera aussi dans la nécessité d'enrichir son information et ses connaissances sans lesquelles il ne pourra construire les réponses aux questions préalablement posées.

La préparation à cette épreuve est exigeante et originale. Exigeante car elle brasse potentiellement un nombre considérable de connaissances de toutes natures qu'il faut apprendre à articuler et peut-être avant tout à hiérarchiser pour ne pas se perdre dans certaines d'entre elles et détrimement de beaucoup d'autres. Elle est originale car elle doit moins viser la connaissance quasi exhaustive du champ couvert par cette compétence que le développement d'une capacité à penser une situation donnée en imbriquant des connaissances de diverses natures.

Par voie de conséquence, le jury ne sanctionnera jamais un candidat qui, au fil de son développement, soulignera les limites de ses connaissances dans tel ou tel domaine qui, en l'état peuvent fragiliser sa réflexion et son raisonnement. Il appréciera même que le constat de ces limites l'amène à enrichir son propre questionnement et à exposer des pistes de réflexion qui, pour être efficacement investies, devront se nourrir de nouvelles connaissances. Par contre, le jury ne pourra que sanctionner un candidat dont l'assurance du propos masquerait une difficulté à manier des connaissances diverses et multiples et à les faire dialoguer les unes avec les autres au bénéfice de la réponse à la question qui lui est posée.

Cette nouvelle épreuve n'est pas un piège, bien au contraire. Elle permet aux candidats de faire valoir une dimension de leur personnalité dont la richesse et la qualité influera toujours sur celles du geste professionnel. Formé de professeurs expérimentés, le jury sait à quel point l'exigence d'une connaissance précise d'un système aussi complexe que celui de l'Education nationale serait vaine et illusoire pour des candidats sans expérience véritable de l'enseignement en collège ou lycée. Mais il sait aussi qu'exercer toutes ses responsabilités de professeur auprès d'un élève, au sein d'une classe, d'un établissement, d'un territoire, finalement d'une société démocratique et républicaine suppose une posture « éthique et responsable » qui sache sans cesse interroger les situations éducatives pour construire des réponses pertinentes au bénéfice de la réussite des élèves.

Exemples de sujets

Exemple 1	<p>Vous exposerez et développerez la problématique induite par la situation présentée ci-dessous au regard de la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable » définie dans l'annexe de l'arrêté du 19 décembre 2006.</p> <p>Une harmonisation des cours dans plusieurs disciplines et une répartition des tâches vous amènent à visionner tout ou partie d'un documentaire historique sur les camps d'extermination nazis à une classe de lycée avec laquelle vous étudiez la musique à l'image. Prévenu par certains de vos collègues, vous savez que ce film porte une charge émotionnelle considérable, que certaines de ses images sont difficilement soutenables et peuvent bouleverser certains élèves.</p>
Exemple 2	<p>Vous exposerez et développerez la problématique induite par la situation présentée ci-dessous au regard de la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable » définie dans l'annexe de l'arrêté du 19 décembre 2006.</p> <p>Dans le cadre d'une séquence pédagogique s'appuyant sur diverses pièces vocales, vous faites entendre, à une classe de 4ème, un chant grégorien. Un élève prend la parole et remarque que l' «on dirait une prière ». Quelques jours plus tard, des parents d'élèves interpellent le chef d'établissement sur l'opportunité de travailler ce répertoire dans le cadre scolaire.</p>
Exemple 3	<p>Vous exposerez et développerez la problématique induite par la situation présentée ci-dessous au regard de la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable » définie dans l'annexe de l'arrêté du 19 décembre 2006.</p> <p>Pour dynamiser son projet annuel, la chorale de votre collège travaille de concert avec plusieurs autres établissements le même programme. Au milieu de l'année, vous indiquez aux élèves choristes que l'un des concerts de fin d'année aura lieu dans une église. Quelques parents interdisent à leurs enfants de participer à ce concert.</p>

Exemple 4

Vous exposerez et développerez la problématique induite par la situation présentée ci-dessous au regard de la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable » définie dans l'annexe de l'arrêté du 19 décembre 2006.

En début d'année, alors que vous présentez brièvement les activités que vous mènerez avec la classe à chaque séance et les objectifs généraux de votre enseignement, certains élèves vous font remarquer que tout cela est inutile puisque « la musique on aime ou on n'aime pas » en fonction de « son ressenti ».

Exemple 5

Vous exposerez et développerez la problématique induite par la situation présentée ci-dessous au regard de la compétence « Agir en fonctionnaire de l'Etat et de façon éthique et responsable » définie dans l'annexe de l'arrêté du 19 décembre 2006.

Un travail d'écoute mené sur la base d'une chanson rap en classe de 3ème provoque une réaction très virulente d'un groupe d'élèves de la classe. Ils rejettent brutalement votre choix et insultent ce style musical comme ceux qui l'écoutent. Un autre groupe d'élèves se sent directement visé par cette critique et réagit à son tour, provoquant un climat de grande agressivité dans la classe.

Eléments statistiques

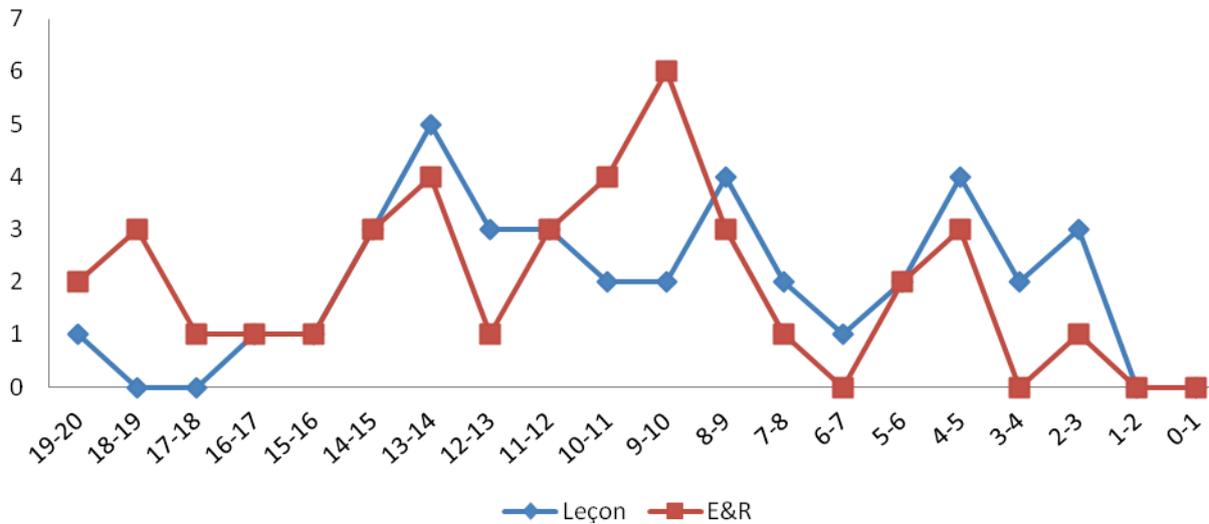
Première partie de l'épreuve, les notes étant rapportées à une échelle de 20 points

39 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	17,50	16,12	17,5	19
Note la plus basse	1,50	1,58	2,00	2
Moyenne des admissibles	9,67	8,77	8,06	9,24
Moyenne des admis	12,71	11,61	11,82	12,25

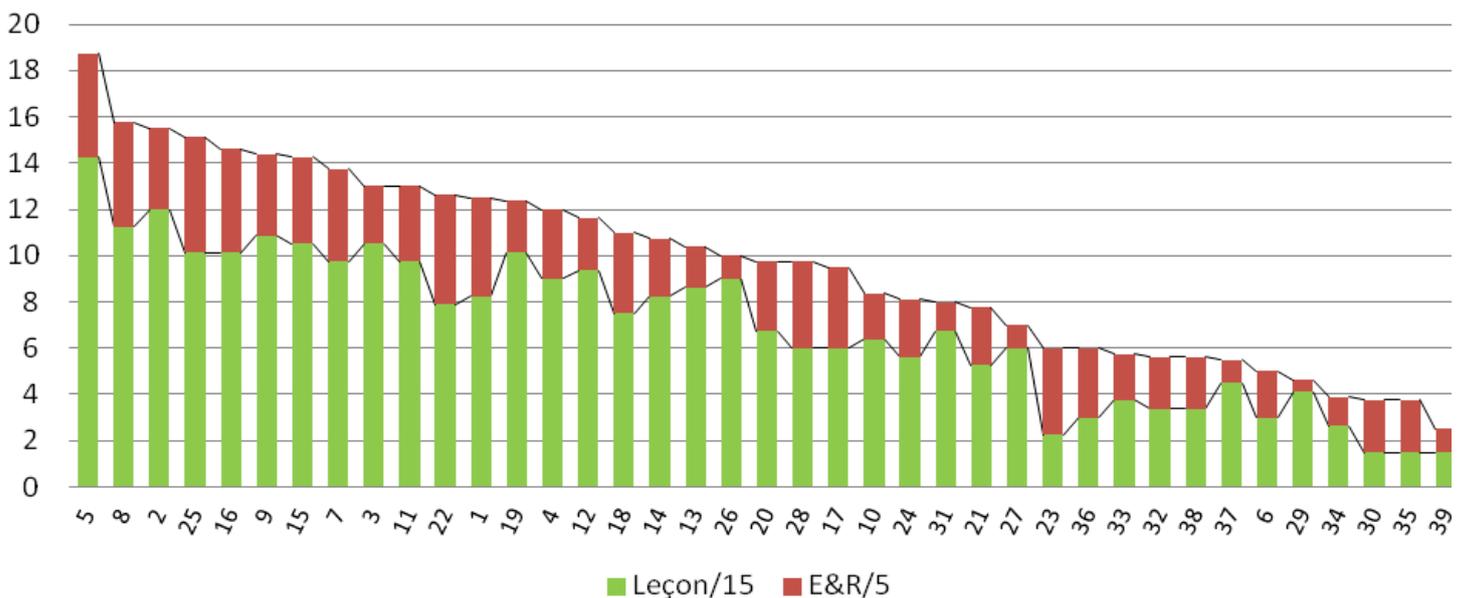
Deuxième partie de l'épreuve, les notes étant rapportées à une échelle de 20 points

39 candidats notés et non éliminés				Session 2011
Note la plus haute				20
Note la plus basse				2
Moyenne des admissibles				11
Moyenne des admis				13,06

Répartition des notes



Le graphique ci-dessous présente la note globale obtenu par chaque candidat admissible et les parts relatives des deux parties de l'épreuve dans chaque note globale. En abscisse figure le rang de classement de chaque candidat.



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2011

Epreuves 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 chanter intégralement ou en partie à un ensemble vocal.

Le candidat dispose d'un clavier 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 – JO n°4 du 6 janvier 2010

Rapport

« Puis-je, Monsieur, vous proposer mes services, sans risquer d'être importun ? »

C'est ainsi que commence *La Chute* d'Albert Camus, quand Jean-Baptiste Clamence propose à un compatriote de lui servir d'interprète dans un bar miteux d'Amsterdam. Si nous avons choisi de commencer notre rapport de cette façon inhabituelle, c'est d'abord pour essayer d'accrocher l'attention du lecteur, puis (comme Clamence) de lui servir d'interprète pour les deux excellents rapports, très complets, de 2009 et 2010 dont les candidats ont visiblement eu du mal à saisir le sens ou à tirer profit.

À première lecture, ces rapports semblent pourtant limpides : « une voix travaillée, juste, placée et timbrée » (rapport 2009) ne semble pas nécessiter d'explication. Et pourtant, combien de cas ont révélé des voix fausses, imprécises, ingrates (chevrotantes, juvéniles, rauques, serrées, etc.), non soutenues ? Cela avait été aussi mentionné dans le rapport de 2010. Au-delà de l'optique des concours, ce critère est fondamental pour une carrière de professeur agrégé de musique, car les textes de l'Éducation nationale soulignent fortement l'exigence artistique comme étant essentielle à la discipline. Ajoutons que la durée de vie d'une voix mal placée n'atteindra sûrement pas les trente-huit années de carrière pour lesquelles s'embarquent la plupart des nouveaux recrutés.

Malgré les défauts presque omniprésents des voix, les candidats ont semblé avoir compris qu'il fallait donner des exemples vocaux. Qu'est-ce qu'un exemple ? Le *Nouveau Petit Robert* définit ce terme ainsi : « Action, manière d'être, considérée comme pouvant être imitée ». L'adjectif « exemplaire » en est dérivé. Si le rapport de 2010 conseillait de travailler davantage par l'exemple que par le commentaire oral (ce qui est tout de même la manière idéale de travailler), certains candidats n'ont pas su assimiler cette idée. L'exhortation « plus aérien » adressée au chœur par une candidate était tout à fait adéquate : en revanche, l'exemple qui s'en suivait était plutôt un contre-exemple par sa lourdeur et son manque de grâce, si bien que la candidate aurait mieux fait de s'en tenir à son seul

propos. De même, le candidat qui persiste à donner des exemples faux met son système d'apprentissage en péril tout en révélant des carences élémentaires en solfège.

Le rapport de 2010 ajoute à ce propos qu' « il est préférable d'entendre (chanté ou au piano) ce que le candidat souhaite obtenir plutôt que de subir une litanie de consignes verbales ». Encore une fois, cela ne semble pas relever des arcanes de la technique de direction. Comment est-il ainsi possible de faire chanter un chœur pendant moins de dix minutes seulement, au cours d'une épreuve dont la durée est de vingt minutes ? Un chœur ne veut pas entendre une analyse de l'œuvre : il veut faire de la musique. Le conseil du chef d'orchestre Artur Rodzinski, « moins de bavardage, plus de doubles croches », mérite qu'on y réfléchisse. Quelle ironie que ce candidat prolix soit tombé sur *Io sono*, de Angelo Maria Trovato, qui évoque Jean-Baptiste prêchant dans le désert ...

Cette relation avec le chœur semble poser problème. Le rapport de 2009 précise que le candidat « doit garder à l'esprit qu'un chef de chœur construit avec un "matériau humain", et qu'il établit, dans le temps qui lui est imparti, une complicité éphémère fondée sur une exigence de qualité ». Peu de candidats ont su imprimer leur personnalité sur le chœur. Évidemment, le jury est pleinement conscient de la pression subie pendant l'épreuve, ses membres ayant pour la plupart été à la même place quelques années auparavant. Néanmoins, les candidats qui ont pris un plaisir quasi épicurien à faire travailler le chœur ont invariablement transmis du bonheur tant au niveau du chœur que des examinateurs. Ceux qui, à l'inverse, sont restés tétanisés par l'épreuve n'ont jamais pu dépasser le côté solfégique de l'apprentissage, et la musique n'est jamais arrivée à percer. Certains candidats, d'autre part, ont montré une telle désinvolture face à l'épreuve que leur ennui d'être là ne pouvait pas être plus grand que celui qu'ils communiquaient au chœur et au jury : à quoi pense le candidat qui ressent le besoin de glisser entre le pupitre et le piano comme sur des patins à roulettes imaginaires, quand la distance à parcourir ne dépasse pas un mètre ? Celui qui, prévenu qu'il est parvenu aux cinq dernières minutes de l'épreuve, répond d'un désinvolte « OK » ? Enfin, celui qui adresse des clins d'œil déconcertants aux membres du jury ?

La personnalité du candidat est une chose, mais chaque musique a aussi sa personnalité, et c'est le travail du chef que de la rendre apparente pour l'auditeur. En 2010, le rapport mentionne la « méconnaissance stylistique des répertoires proposés ». On ne peut effectivement pas travailler une chanson polyphonique de la Renaissance comme on ferait travailler un *gospel*, par exemple. Pourrait-on suggérer aux candidats, dans leur préparation, de rechercher à la fois des partitions du répertoire choral (internet est une mine inépuisable) et des interprétations d'ensembles renommés ? Mobiliser des connaissances musicologiques devrait aussi aider le candidat à mieux sentir un style. Nous espérons que dans le parcours d'instrumentiste des candidats, ceux-ci ne se contenteraient pas d'une prestation qui ne dépasse pas la dimension solfégique de la partition.

Le geste a certes été responsable d'un certain nombre de problèmes stylistiques (manque de profondeur ou bien de légèreté). N'a-t-il pas été dit en 2010 : « Le geste du chef de chœur doit être précis dans tous les différents instants du chant : inspiration, émission, fluidité des phrases, respiration, coupes finales, etc. » ? Comme l'a souligné Hermann Scherchen, « Il faut que le geste soit à l'image du son qui "prend vie" ». La façon d'aller d'un point à l'autre (c'est-à-dire d'habiter l'espace entre les points qui marquent chaque temps) est le moyen le plus simple de donner du

caractère à la musique. Plus de vitesse entre les points et plus de rebond pour une battue légère, une battue plus soutenue pour un son ample, si on veut être réducteur. Il n'empêche que lorsque le candidat ressent profondément le caractère de la musique, le geste va en découler, sans que le candidat ait à se poser de trop de questions.

Certains candidats oublient qu'ils ont deux mains. Tant qu'il est vrai que Richard Strauss expliquait aux jeunes chefs d'orchestre que s'ils ne savaient pas quoi faire de leur main gauche, il valait mieux la mettre dans leur poche, la direction de chœur demande à ce que les voix soient soutenues, et la main gauche est idéale pour cette tâche. Le rapport de 2010 mettait déjà en garde les candidats contre le fait d'adopter un geste symétrique, en soulignant que la main gauche se réserve pour l'expression et la dynamique. Quelques nuances indiquées avec la main gauche auraient donné un peu de relief aux « interprétations » ternes qui constituaient le plus gros des prestations de la semaine. Un dernier point : la main gauche n'intervient que rarement à la place de la main droite pour montrer la battue. Mais, en aucun cas, les deux mains ne peuvent être utilisées simultanément en répartissant la battue entre elles ! Un candidat, qui a choisi de battre à la croche un passage d'un morceau assez rapide en utilisant les deux mains alternées, donnait plus l'impression d'exécuter un mouvement de karaté que de diriger une chanson populaire.

L'imprécision du geste était aussi responsable d'un ensemble très approximatif. Comment le chœur peut-il chanter ensemble quand le moment précis de chaque temps n'est pas clair ? Le jury aurait apprécié le sens de l'humour du candidat qui dirigeait *Die Nonne* de Brahms en faisant un geste de bénédiction pour indiquer les quatre temps, si le manque d'ensemble du chœur ne faisait tort à l'écriture homophonique du morceau. Même si le jury pardonne volontiers certaines maladresses dans le geste, il va de soi que certaines conventions se doivent d'être respectées. Le candidat qui dirige une mesure à deux temps en allant vers l'intérieur se met d'emblée dans une position difficile.

Non seulement la gestique mais aussi la posture des candidats a souvent été en cause. Avoir un point de gravité est essentiel. En revanche, ceci ne doit pas non plus se transformer en raideur. Toute posture non propice à chanter est ressentie négativement par les choristes, et le son en pâtit.

Presque tous les candidats ont oublié que la musique vocale comprend un texte autant que des notes. Même si on choisit de commencer par un déchiffrement sans paroles (attention aux syllabes utilisées) le candidat doit se référer au texte à un moment donné. Les candidats ont semblé faire des efforts avec l'espagnol, et certains s'en sont sortis haut la main. Au détriment, semble-t-il, de l'anglais (le jury a enduré de pénibles déformations de la langue de Shakespeare) mais aussi ... du français ! Une meilleure réflexion sur la prosodie aurait aidé les candidats dans le travail musical et la conduite des phrases (à défaut de pouvoir montrer cette dernière avec la main gauche), et aurait aussi constitué une issue de secours dans un travail souvent dénué de véritables idées.

Quant à la méthode de travail, celle-ci a encore une fois fait défaut ; pourtant « la stratégie d'apprentissage » était déjà ciblée dans le rapport de l'année dernière. Que l'on ne se méprenne pas : une stratégie d'apprentissage ne se résume pas à une liste de points à faire travailler coûte que coûte dans un déroulement linéaire du temps. Un candidat n'est pas obligé de passer par un déchiffrement sur « no » pour mettre ensuite le texte, pour ajouter ensuite les nuances, pour veiller ensuite à l'équilibre

des voix (travail qui manquait cruellement, pourtant), pour parler ensuite du sens du texte, pour ensuite faire un enchaînement, pour ensuite refaire un enchaînement debout cette fois-ci... Ainsi, le rapport de 2009 précise : « Le candidat doit, donc, tout au long de l'épreuve, savoir "rebondir" à tout moment en fonction du résultat musical obtenu ». Tout apprentissage linéaire qui reste hermétique au résultat sonore est du même coup infructueux.

Il ne reste qu'à conclure en rappelant qu'une lecture intensive des rapports précédents s'impose pour les futurs candidats à l'Agrégation, car, visiblement, peu cette année les avaient assimilés. Pour revenir à *La Chute*, Camus termine son roman par cette phrase : « Il est trop tard, maintenant, il sera toujours trop tard. Heureusement. » Le jury ne saurait l'appliquer à la direction de chœur. Que les futurs candidats essaient de trouver un chœur amateur afin de s'entraîner, car la lecture de rapports, aussi bien faits soient-ils, ne remplacera jamais une pratique réelle de la direction de chœur. Qu'ils prennent quelques cours de chant. Qu'ils écoutent le plus possible d'enregistrements de chœurs réputés, partition en main. Et qu'ils commencent la préparation aussitôt que possible. Pour qu'il ne soit trop tard.

Exemples de sujets proposés

Michel LAMBERT, *D'un feu secret*

Josef RHEINBERGER, *Stabat Mater*

Charles WOOD, *Jesu, The Very Thought of Tree*

Orazio VECCHI, *Dolcissimo ben mio*

Felix MENDELSSOHN, *Verleih uns Frieden gnädiglich*

Juan VASQUEZ, ¿ *Con qué la Lavaré ?*

Chant traditionnel, *Jésus Christ s'habille en pauvre*

John DOWLAND, *Unquiet Thoughts your civil slaughter stint*

Joseph HAYDN, *Aus dem Danklied zu Gott*

Michel POLNAREFF, *Qui a tué grand-Maman ?*

Charles GOUNOD, *O salutaris hostia*

Frederick LOEWE, *My fair Lady*, « Ascot Gavotte »

Francis POULENC, *Belle et ressemblante*

Camille SAINT-SAËNS, *Les fleurs et les arbres*

Wolfgang Amadeus MOZART, *Litaniae Lauretanae*

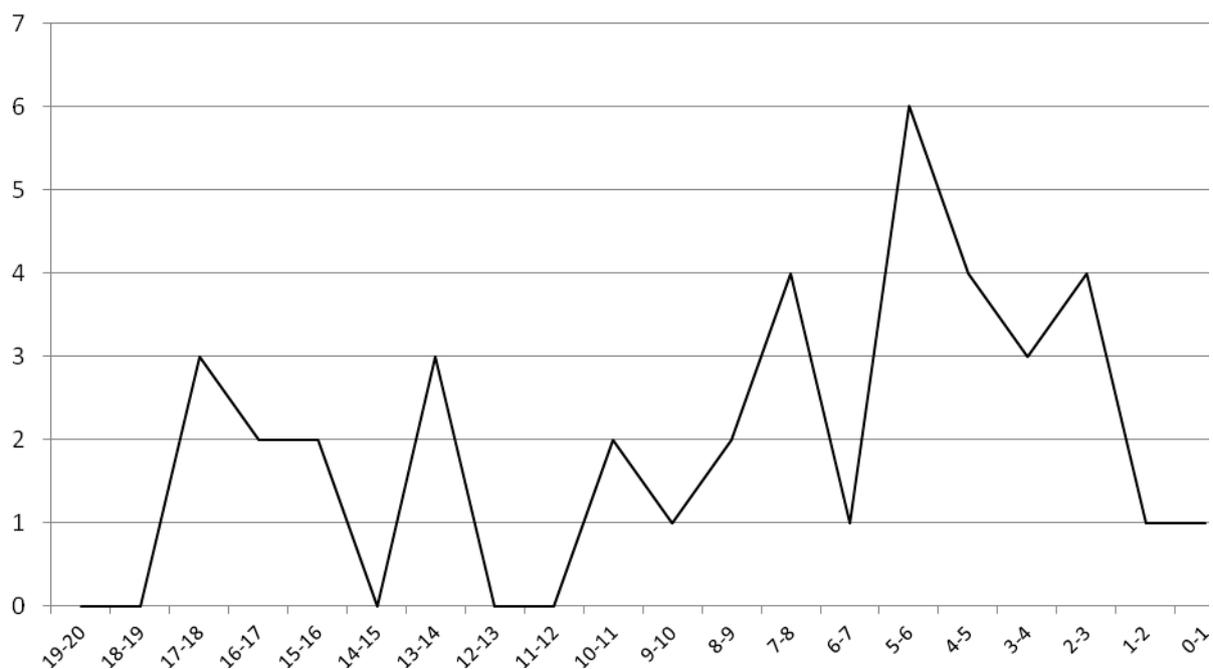
Certains de ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de l'éducation musicale dans la rubrique « concours » :

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

Eléments statistiques

39 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	18	19	17	17
Note la plus basse	1,5	0,5	1	0,5
Moyenne des admissibles	9,65	9,50	8,68	7,58
Moyenne des admis	11,53	12,26	11,32	10,39

Répartition des notes



Agrégation de musique

Concours externe - Session 2011

Epreuves d'admission

Pratique instrumentale

Texte réglementaire

3° Pratique instrumentale : une mélodie avec paroles est proposée au candidat, Il en réalise :
Un accompagnement en jouant ou chantant la mélodie, 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.
Le candidat dispose d'un clavier 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 – JO n°4 du 6 janvier 2010

Rapport

Les trois moments de l'épreuve de pratique instrumentale – interprétation *a cappella* d'une mélodie donnée, accompagnement sur instrument polyphonique de cette mélodie, chantée ou jouée, et improvisation, à partir de ce même texte, sur l'instrument de choix du candidat – ont chacun des spécificités qu'il faudra rappeler, d'une part, de façon générale et, d'autre part, en considérant des prestations des candidats de cette session 2011. Nous aborderons ces trois moments dans l'ordre énoncé, qui a été celui choisi par la plupart des candidats, tout en rappelant le caractère libre de ce choix.

L'interprétation *a cappella*, comme son nom l'indique, doit aller au-delà d'une simple lecture du texte proposé, aussi parfaite soit-elle. Évidemment, le temps de préparation doit permettre de repérer et d'aplanir les éventuelles difficultés liées à l'intonation de certains intervalles, au rythme et à la prosodie (pour laquelle on a souvent conseillé, à juste titre, de passer par une phase de lecture parlée-rythmée). Cependant, ce que l'on demande aux candidats est une véritable interprétation qui – sans aucune emphase inutile, et tout en restant naturelle – atteste de leur capacité à comprendre le caractère d'un texte, littéraire et musical, et à s'en imprégner pour le restituer de façon vivante et pertinente.

Parmi les textes proposés, certains indiquaient explicitement un caractère ou un tempo, ou encore une aire stylistique particulière (le tango, par exemple) ; d'autres ne comportaient aucune indication, mais étaient néanmoins assez caractérisés pour que la liberté du candidat fût guidée par une idée certaine de pertinence. Une interprétation est convaincante quand tous les paramètres qu'elle mobilise – articulation, phrasé, nuances, agogique, timbre – servent le texte. Ainsi, une chanson de variété, au texte et à la mélodie plutôt populaires, ne demande pas nécessairement le même type de vocalité et de timbre qu'une mélodie de Fauré, par exemple, et il faut faire attention à ne pas faire de contresens, juste pour montrer au jury une maîtrise de la voix lyrique, d'autant plus si celle-ci est maladroite ...

Cela implique, de toute évidence, un vrai travail vocal en amont, un travail de longue haleine, qui se révélera nécessaire pour cette épreuve aussi bien que pour celle de direction de chœur, profitable pour les autres épreuves d'admission, et de toute manière indispensable pour le métier visé. La nécessité de ce travail n'aura pas été comprise ou assumée par tous les candidats, ce qu'attestent des lacunes rédhibitoires (gestion du souffle et soutien, placement de la voix ayant un impact sur la justesse, notamment) chez certains candidats.

L'accompagnement instrumental a été réalisé au piano par la quasi totalité des candidats. Certains ont choisi de chanter la mélodie, d'autres de la jouer à la main droite. Certains candidats ont montré une réelle maîtrise de leur instrument et une richesse dans les harmonies et les formules d'accompagnement. D'autres, de toute évidence non pianistes, se sont limités à l'essentiel. Évidemment, la maîtrise de l'instrument est appréciée par le jury qui, dans une épreuve nommée « pratique instrumentale », en tiendra forcément compte. Cependant, quels que soient les moyens utilisés, l'accompagnement doit toujours servir et valoriser le texte donné, ce qui est son but premier : même avec des moyens techniques limités, on peut suggérer un style, un caractère, une ambiance – par un rythme caractéristique ou quelques notes de basse bien choisies, des enchaînements harmoniques à ne pas manquer. Même avec des moyens techniques limités, on peut réaliser un accompagnement sensé, le plus fluide possible – et d'ailleurs une certaine simplicité cohérente et fluide est, de loin, préférable à une complexité farcie d'hésitations nombreuses et répétées. Rappelons aussi que le candidat doit faire preuve de sensibilité musicale : on a parfois l'impression que certains ne s'écoutent pas suffisamment, lorsqu'on les entend saturer tout le spectre harmonique par une utilisation démesurée de la pédale *forte*, ou lorsqu'ils écrasent les harmonies dans le grave, à la main gauche, systématiquement, et en triades fondamentales. Toutes ces remarques peuvent aussi bien s'appliquer à l'improvisation, qui peut aller encore plus loin dans l'exploration des sonorités instrumentales.

Nous disions que l'accompagnement doit servir le texte donné et le valoriser ; dans le cas où il suit l'interprétation vocale *a cappella*, il peut constituer un moment d'approfondissement des choix interprétatifs précédents, il doit manifester la capacité du candidat à transmettre à un public, en en creusant le profil stylistique, une mélodie déjà caractérisée, plus qu'à en transgresser le caractère. Cette dernière option, en revanche, est envisageable lors de l'improvisation, qui a pour vocation d'être ouverte à tout langage musical.

Quel que soit le langage musical choisi, l'improvisation doit rester arrimée au matériau thématique, sans pour autant demeurer une paraphrase du texte entier, comme cela a été le cas pour quelques candidats (une minorité, heureusement), lesquels, les yeux rivés sur la partition, ont été incapables de s'en détacher et de produire autre chose qu'une relecture quelque peu variée, impersonnelle et sans aucune structure.

Pour la plupart des candidats, la qualité des liens thématiques, entre improvisation et texte, n'a pas posé de problèmes : les matériaux de départ étaient bien présents et reconnaissables mises à part quelques exceptions, dont un violoniste qui a dilué une bribe infime de texte, utilisée au tout début de

sa prestation et rapidement disparue, dans une sorte de rhapsodie vaguement gitane, sans structure et, surtout, sans plus aucun rapport avec la mélodie originelle, ce qui est extrêmement dommageable. Un candidat, dont l'improvisation avait gardé au contraire un bon rapport de filiation créative avec le texte source, a décidé de souligner davantage cette continuité par un enchaînement sans coupure entre l'accompagnement et l'improvisation, ce qui peut être intéressant à condition que cette dernière prenne l'envol pour faire entendre autre chose ...

Le choix du matériau peut aussi déterminer la forme de l'improvisation : quelques candidats (dont un pianiste et une chanteuse), par exemple, ont judicieusement choisi deux éléments mélodiques différents pour construire deux parties distinctes et différemment caractérisées.

Bien que, d'un point de vue formel, la présence d'une structure réfléchie et très identifiable ne soit pas strictement nécessaire, les improvisations « rhapsodiques », libres, entendues cette année, n'ont pas convaincu le jury. Non pas que cela constitue une mauvaise option en soi, mais, si cette façon de conduire l'improvisation n'est pas maîtrisée, c'est-à-dire si elle n'est pas « habitée », si aucune direction ou évolution organique ou nécessaire n'est pressentie, elle donne vite l'impression de tourner en rond et révèle un manque d'idées et de moyens. D'autre part, les formes AB ou ABA, très utilisées cette année comme par le passé, sont apparues souvent trop artificielles, trop manifestement plaquées de l'extérieur. L'exercice – exigeant, nous en convenons – demande de différencier les éventuelles parties tout en les intégrant dans une structure cohérente, qui apparaisse comme organique, même lorsqu'elle use de la discontinuité.

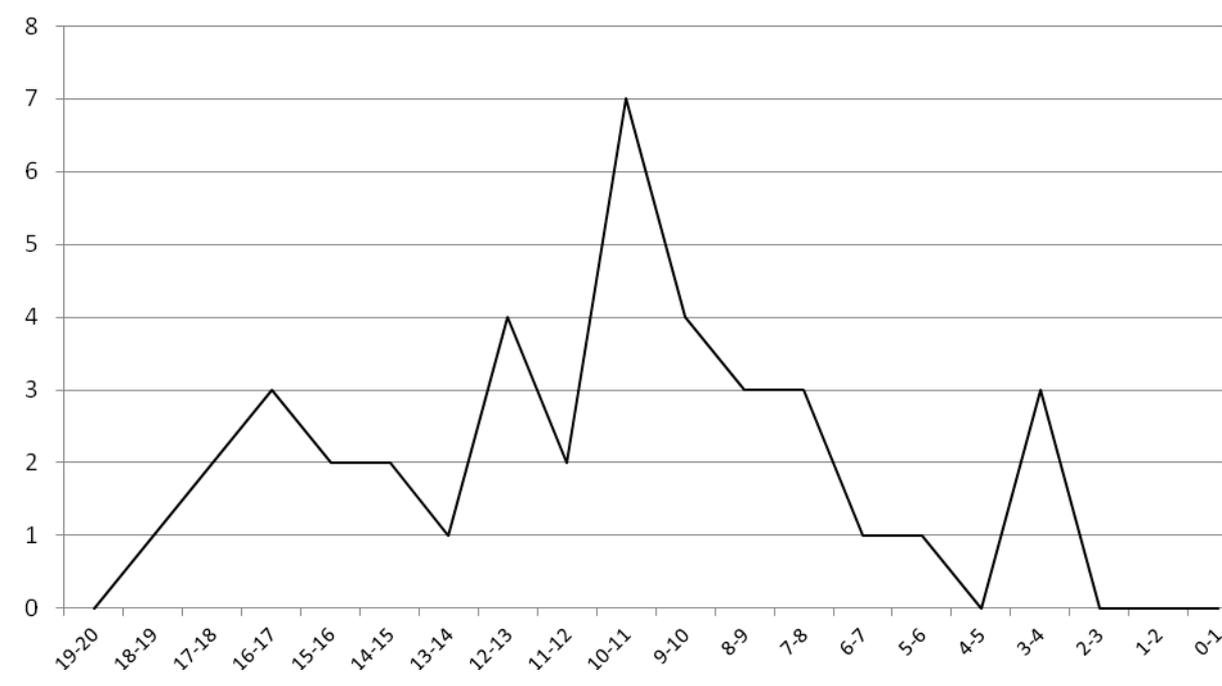
Le choix d'un langage, d'un style, d'une époque de référence, peut aussi suggérer la préférence pour une forme, comme l'a fait ce candidat pianiste, le seul à avoir improvisé des variations-rondo dans un style classique, vaguement beethovénien, un peu maladroit dans sa réalisation, mais cohérent et riche de bonnes idées – croisement des mains et mélodie dans le grave, avec une pédale aigue en trille à la main droite, changement de mode et de caractère, de mesure, de formules d'accompagnement, etc.

Par conséquent, et pour conclure, disons que l'improvisation, instrumentale ou vocale, révèle non seulement la sensibilité musicale et la créativité d'un candidat, mais aussi la qualité, l'épaisseur de ses références culturelles et sa capacité à les mobiliser. L'utilisation d'un langage n'est cohérente et sensée, en effet, que si elle manie sciemment l'ensemble des ses facteurs constitutifs. Une improvisation dans un style classique, comme celle à peine évoquée, devra nécessairement porter de l'attention à la carrure, par exemple, car une éventuelle transgression de symétrie n'est pas anodine dans ce contexte. De même, des accords parfaits seront particulièrement signifiants au milieu d'harmonies riches et dissonantes. Loin de prêcher pour un conformisme stylistique, nous attirons simplement l'attention des candidats sur une utilisation maîtrisée et intelligente de la matière sonore, qui est elle-même histoire : aucune revendication de liberté d'expression ne saura dissimuler la faiblesse et l'incohérence d'une pensée musicale.

Eléments statistiques

40 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	14	18	15,5	18
Note la plus basse	3	2,5	1,00	3
Moyenne des admissibles	10	10,29	10,19	10,74
Moyenne des admis	11,65	13,06	12,12	13,50

Répartition des notes



Les chanteuses populaires

Elles se te - naient de - bout et les seins en a - vant Pour dé - bal -
4
ler leur coeur sans mi - cro sans ma - nières A la bra - d'rie des larmes et des bons sen - ti -
7
ments Elles a - vaient la san - té les chan - teuses po - pu - lai - res Elles s'ap - pe -
10
laient Fré - hel — ou Berthe ou bien Da - mia — les cham - pionnes du mé - lo les stars de la ren -
13
gaine On re - pre - nait en coeur — au - tour d'un p'tit for - mat — dans les noces
16
et ban - quets elles sont tou - jours les mêmes Re - faites - nous l'coup du vieux — Pa - taud
19
— Des Go - é - lands du légion - naire Vos voix qui nous mènent en — bâ - teau
23
C'est pas — du — rôle — de poi - tri - nai - - - re

Pas d'inquiétude

Tempo de tango.



N'a - yez pas peur c'est la po-lice. Je vois que vo - tre front se plisse?



Il n'y a vrai-sem-bla-ble-ment pas de rai-son qu'en ce mo-ment l'on vous sus pecte in jus-te ment.



Vous n'a-vez vrai-ment rien à crain - dre, non, vous n'a-vez pas à vous plain - dre,



c'est i - nu-tile : dans votre af - fai - re, suf-fit d'a-voir un a - vo - cat bril -



lant. Vous a - vez dé - tour - né des som - mes, ca - mou - flé de gros bé-né fices,



mais ne cro - yez pas que nous som - mes un mons - tru - eux a - gent du fisc.



Non, je viens jus-te vous ap - pren - dre qu'a-vec un brin d'ha-bi-le té,



oui, vous al - lez pou - voir pré - ten - dre à di - ri - ger la so-cié-té!

Cadou s'est endormi

Ca-dou s'est en - dor - mi Sans é - tein-dre sa lampe Les â-nes sont par-

6

tis _____ a-vec Jammes au pa - ra - dis Et leurs mil-liers d'o - reilles _____ Des-

11

sinent des pé-tales au so - leil _____ on re - fer-me le bou - quin _____ Le po - è me pour-suit son che-

16

min _____ On re - fer - me le bou - quin _____ lè po - è - me pour-suit son che - min

CHANSON D'AUTOMNE

Lento poco dolente

pp Les san - glots longs des vi - o - lons de l'au -
5 tom - - - ne, bles - sent mon coeur d'u - ne lan - gueur mo - no -
9 to - - - ne. Tout suf - fo - quant et blé - me quand son - ne l'heu - re
13 *pp* poco tenuto je me sou - viens des jours an - ciens et je pleur -
17 - re. Et je m'en vais au vent mau - vais qui m'em -
21 por - - - - te de çà - de - là pa - reil à la feuil - le
25 mor - - - - - te.

Detailed description: This is a musical score for a song titled 'Chanson d'Automne'. It is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo and mood are indicated as 'Lento poco dolente'. The score consists of seven staves of music, each with a corresponding line of French lyrics. The lyrics describe the melancholy of autumn, mentioning 'sanglots' (sobs), 'violons' (violins), and 'le vent mauvais' (the bad wind). The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some measures containing rests. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'poco tenuto'. The score ends with a double bar line on the seventh staff.

Toc Toc Toc

J'en-tends la mer au creux d'un co-quil-lage Quand les
3 mouet-tes ri-canent au bout du quai Un cerf vo-lant qui cla-que sur la plage Les si-
7 rènes — à l'heure de s'em-bar-quer J'en-tends les cris dans la cour de l'é-cole Les oi-
11 seaux qui ré-cla-ment la béc-quée Sur un banc deux a-mou-reux qui ri-golent Un ma-
15 çon qui sif-fle la "Mer cal-mée" To toc toc ou-vre toi Dit la
20 puce A l'o-reille J'ai pour toi Des chan-sons Dres-se ton pa-vil-lon

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

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

Agrégation de musique

Concours externe - Session 2011

Epreuves d'admission

Commentaire d'une œuvre musicale

Texte réglementaire

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

Le candidat écoute trois fois avec le jury le document sonore proposé, L'écoute se déroule sans partition et le candidat est autorisé à prendre des notes. Ce dernier 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 (durée de l'épreuve : trente minutes; coefficient 1),

Arrêté du 28 décembre 2009 – JO n°4 du 6 janvier 2010

Rapport

Le bilan des épreuves de commentaire, session 2011, s'inscrit dans la lignée de ceux des années précédentes, qu'il s'attache aux sujets proposés, aux attentes du jury ou aux prestations des candidats. Aussi les observations consignées dans les rapports récents restent-elles entièrement d'actualité. Cependant, le lecteur à qui s'adressent ces notes, potentiellement futur candidat, gardera à l'esprit les modifications qui affecteront le déroulement de l'épreuve lors de la session 2012. Si elles n'en altèrent pas fondamentalement la nature, à tout le moins elle en infléchissent nettement les attendus.

Déroulement de l'épreuve

Dans la configuration de la dernière session, les candidats ont manifesté leur bonne connaissance du déroulement de l'épreuve. Leur gestion du temps imparti et des outils mis à disposition (piano et tableau) témoigne, dans la très grande majorité des cas, d'une préparation sérieuse.

Sujets

La diversité des sujets susceptibles d'être proposés est bien intégrée, et peu de candidats ont été déstabilisés par une plongée en *terra incognita*. De Berg à Dufay, en passant par Led Zeppelin, Youn Sun Nah et les lamentations funèbres des îles Salomon, l'éventail des esthétiques et des techniques musicales représentées était, comme d'habitude, très large. Si nul ne peut prétendre tout connaître en spécialiste, le jury attend d'un candidat qu'il dispose d'un bagage culturel et d'outils d'écoute suffisamment diversifiés pour dégager, de n'importe quel document sonore, les éléments les plus saillants et les mettre en perspective. Il n'est pas envisageable, à ce niveau de concours, de ne rien entendre à des musiques qui, pour ne pas être toujours au cœur des études universitaires, font néanmoins partie du paysage sonore du XXI^e siècle. Qu'il s'agisse de musiques actuelles ou encore traditionnelles, un futur enseignant ne saurait méconnaître totalement les enjeux esthétiques, sociologiques, les grandes figures ni la terminologie de base qui leur sont propres.

Perspicacité de l'écoute

De l'intelligence de l'écoute, découle la pertinence des axes de réflexion qui guideront l'élaboration du plan du commentaire. Elle doit s'appuyer sur une technique sûre, fruit d'un entraînement régulier. Le jury a déploré insuffisances et approximations qui ont conduit certains à ignorer des éléments déterminants du langage, par exemple, en ne percevant pas une échelle pentatonique, en confondant modes majeur et mineur ou soliste accompagné d'un orchestre à cordes et consort de violes. Les domaines de la structure et de la polyphonie sont de même trop souvent superficiellement appréhendés. Une vigilance particulière s'impose face à des musiques vocales : la présence d'un texte ne peut être tenue pour négligeable, *a fortiori* s'il est français. Dans le cas de langues étrangères, la prudence s'impose, une traduction erronée pouvant entraîner de grossières erreurs d'interprétation.

Organisation du commentaire

L'une des faiblesses souvent observées au cours des prestations, et le fait n'est pas nouveau, réside dans l'organisation ou le défaut d'organisation du discours. Tous les candidats ont pris acte de la nécessité de proposer un plan, mais peu d'entre eux s'y sont tenus, laissant à penser que l'annonce de ce plan ne constituait qu'un passage obligé purement rhétorique, dénué de lien réel avec le contenu de l'exposé. La pertinence des plans choisis était par ailleurs souvent discutable, qu'ils se bornent au lieu commun opposant forme et fond, ou qu'ils s'engagent dans des questionnements trop vastes eu égard au format de l'épreuve. Il convient de rappeler également qu'une bonne gestion du temps de parole doit s'accompagner d'un relatif équilibre dans le traitement des différentes sections : hypertrophier les premiers points au détriment des derniers conduit souvent à négliger la conclusion. Dans le même ordre d'idée, un commentaire ne peut intégrer de trop longs développements d'ordre historique ou technique, au risque de transformer l'extrait à commenter en exemple anecdotique au service d'une leçon plaquée sans lien fort avec la réalité sonore.

Qualité du discours

Le choix du mot juste devrait être un souci constant du candidat, qu'il concerne le vocabulaire technique spécifiquement musical ou le niveau général de langage. Identifier des « nappes de contrebasses » chez Bizet ou recourir à des néologismes tels « efforts dialogiques » ou encore « thèmes soubassés » à propos d'une œuvre de Dvorak, introduit un anachronisme qui nuit à la pertinence du commentaire. Par ailleurs, il s'agit, à un tel niveau d'épreuve, de ne pas se contenter d'observer des « accords pas très rassurants » ou un « parcours harmonique simple, entre guillemets ». L'imprécision des termes employés traduit le plus souvent, plus qu'une maladresse, une méconnaissance des ressorts intimes de la musique, une écoute réductrice ou des lacunes culturelles. Ainsi certains pans de l'histoire de la musique occidentale restant mal connus d'une partie des candidats, notamment les périodes du XV^{ème} et premier XVII^{ème} siècles, ils donnent lieu à des exposés entretenant un flou terminologique peu propice à la compréhension des œuvres. La

préparation au concours doit être l'occasion de consolider ses connaissances dans le domaine terminologique en se plongeant dans la littérature qui lui est consacrée.

Restitution d'exemples musicaux

Si la plupart des candidats, attentifs aux conseils prodigués dans les précédents rapports, ont illustré leur commentaire en restituant, vocalement ou au piano des fragments de l'œuvre écoutée, rappelons que le choix des exemples musicaux doit témoigner d'une réelle appropriation de la matière musicale entendue, et être guidé par un souci crucial de pertinence : tout élément anecdotique, excessivement parcellaire ou décontextualisé n'aura pas de portée, voire nuira au propos.

Il est, en outre, indispensable de s'attacher à l'exactitude des exemples retenus. Bien entendu, on privilégiera le respect de l'esprit plus que de la lettre, mais il a été constaté trop souvent, au mieux, une neutralisation des particularités de l'extrait par le recours à des formules standardisées, au pire, un hiatus entre un discours judicieux et des illustrations sonores tellement éloignées de l'original qu'elles allaient jusqu'à contredire la démonstration. Tel passage présenté comme éminemment dramatique perd toute sa substance lorsque ne subsistent du matériau thématique, qu'une vague ligne mélodique conjointe, dépouillée de son harmonie chromatique et de son instabilité rythmique.

Entretien avec le jury

Ce moment ne doit pas être perçu comme une mise à l'épreuve. Il permet d'affiner, de prolonger les questionnements, ou d'amener le candidat à prendre conscience d'erreurs éventuelles, en lui donnant la possibilité de les corriger. Il n'a pas vocation à encourager la versatilité : il ne s'agit pas de se rétracter à la moindre observation mais de manifester son aptitude au débat contradictoire.

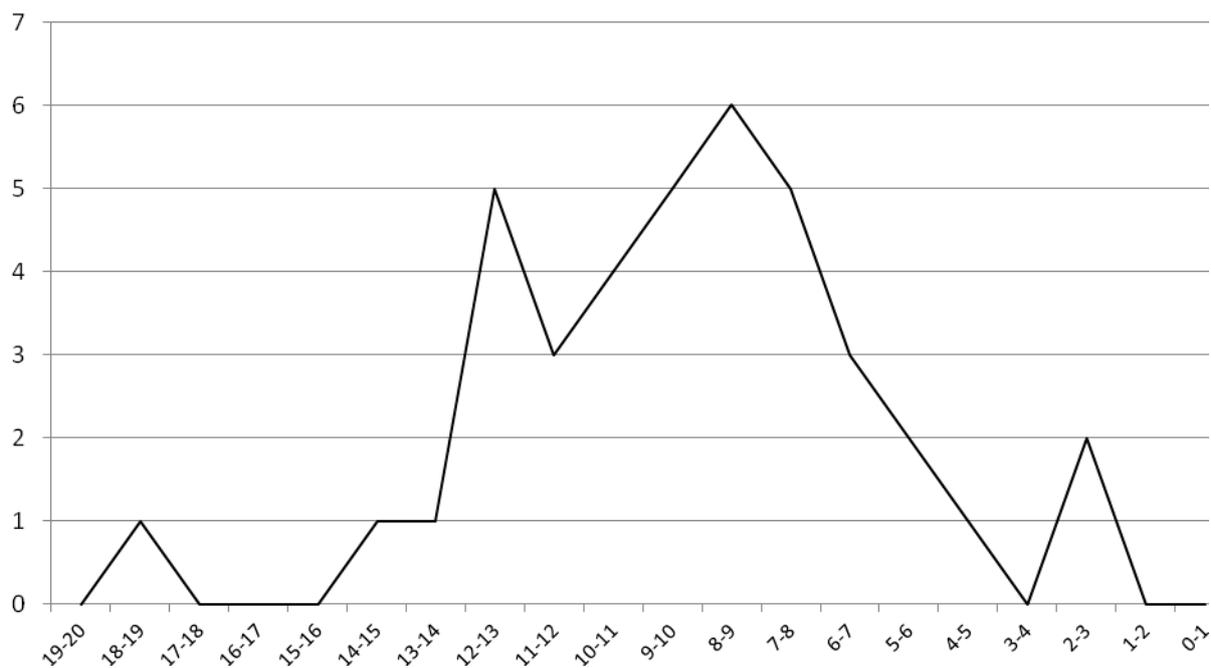
Pour conclure

Le jury a valorisé les prestations des candidats ayant démontré leur capacité à entrer dans une relation à la fois sensible et informée avec les œuvres proposées. Outre la précision du langage et des exemples choisis, l'ampleur de la culture et la pertinence des axes de réflexion, il encourage à développer un esprit de synthèse apte à rendre compte de la globalité de l'extrait tout en mettant en évidence sa singularité. Enfin, la finalité du concours, destiné à recruter de futurs enseignants, doit également révéler des qualités de médiateur : capacité à écouter, analyser, argumenter, et convaincre.

Éléments statistiques

39 candidats notés et non éliminés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	18	18	18	
Note la plus basse	1	2	2	
Moyenne des admissibles	9,78	10,99	9,39	8,78
Moyenne des admis	13,12	13,71	12,38	10,81

Répartition des notes



Exemples de sujets proposés

Nino ROTA	<i>Prova d'orchestra, « Galop »</i>
Igor STRAVINSKY	<i>L'oiseau de feu, « Berceuse »</i>
Robert SCHUMANN	<i>Mondnacht op.39</i>
Steve REICH	<i>Sextet 3e movt.</i>
W.A. MOZART	<i>Idomeneo, II « O voto tremendo »</i>
Architektur in helsinki	<i>Heart It Races</i>
Guillaume DUFAY	<i>Pour ce que veoir je ne puis</i>
Eugène YSAÏE	<i>Obsession</i>
Duke ELLINGTON	<i>Don't ever say goodbaye</i>
Iles Salomon	<i>Lamentation funèbre</i>
Orazio BASSANI	<i>Vergine Bella, Leziono du contrappunto</i>
Antonio VIVALDI	<i>Quatre saisons, « Hiver, I »</i>
Bella. BARTOK	<i>En plein air, « Musiques nocturnes »</i>
Alban BERG	<i>Altenberg Lieder (n°1)</i>
Michèle BERNARD	<i>Les petites filles</i>
Johannes BRAHMS	<i>Son. Op 108 (III)</i>
Pierre GUEDRON	<i>Aux plaisirs, aux délices</i>
Chilly GONZALEZ	<i>Never Stop</i>
Gaetano DONIZETTI	<i>Maria Stuarda, « Figlia impura di Bolena »</i>
Georges BIZET	<i>Symphonie Roma (II)</i>
Philippe MAZE	<i>Songs Of Experience - Introduction</i>
Carl Philipp Emanuel BACH	<i>Symph Wq 182-2, Allegro di molto</i>
Tita Merelo	<i>La milonga y yo</i>
Georges Delerue	<i>Compte à Rebours - Guet-apens</i>
Jean-Philippe Rameau	<i>Hyppolyte et Aricie, II, 5 «Vous qui de l'avenir percez la nuit ...»</i>
Youn Sun Nah	<i>Breakfast In Baghdad</i>
Jean-Joseph C.de MONDONVILLE	<i>Sonates en Symphonies op. 3, n°4, « Aria Andante Gracioso »</i>
Pink Martini	<i>Mar Desconocido</i>
Dhafer Youssef	<i>Old Elegy</i>
Anonyme	<i>Messe de Tournai, « Ite Missa est », « Deo gratias »</i>
Led ZEPPELIN Nguyen LEE	<i>Whole Lotta Love</i>

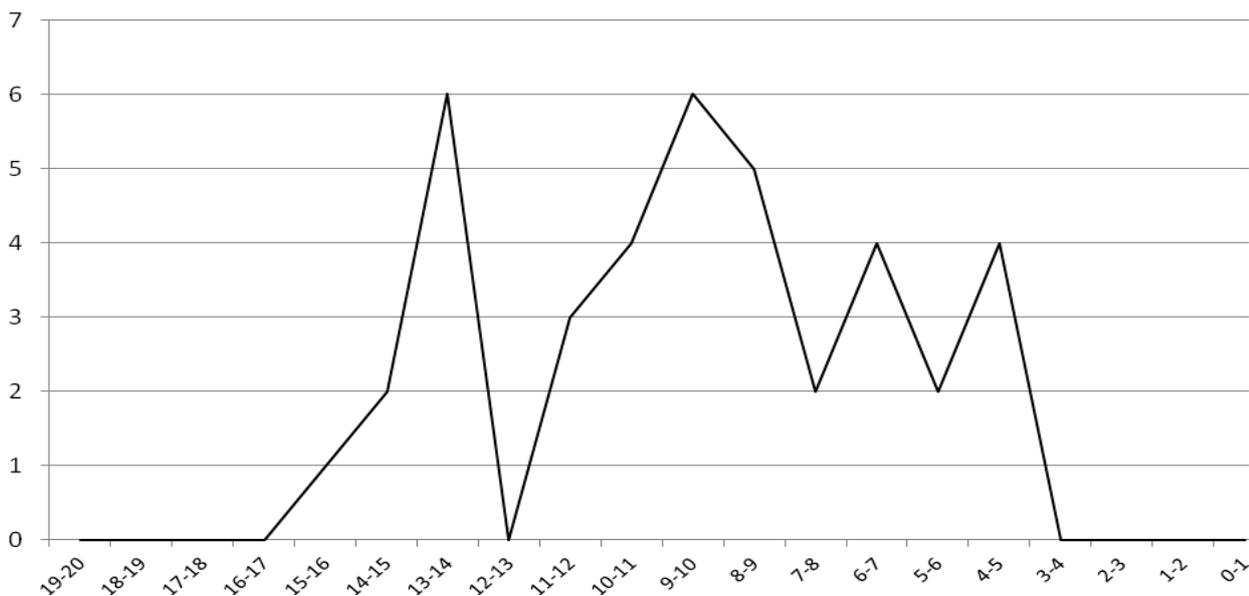
Ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de la musique dans l'éducation nationale dans la rubrique « concours » :

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

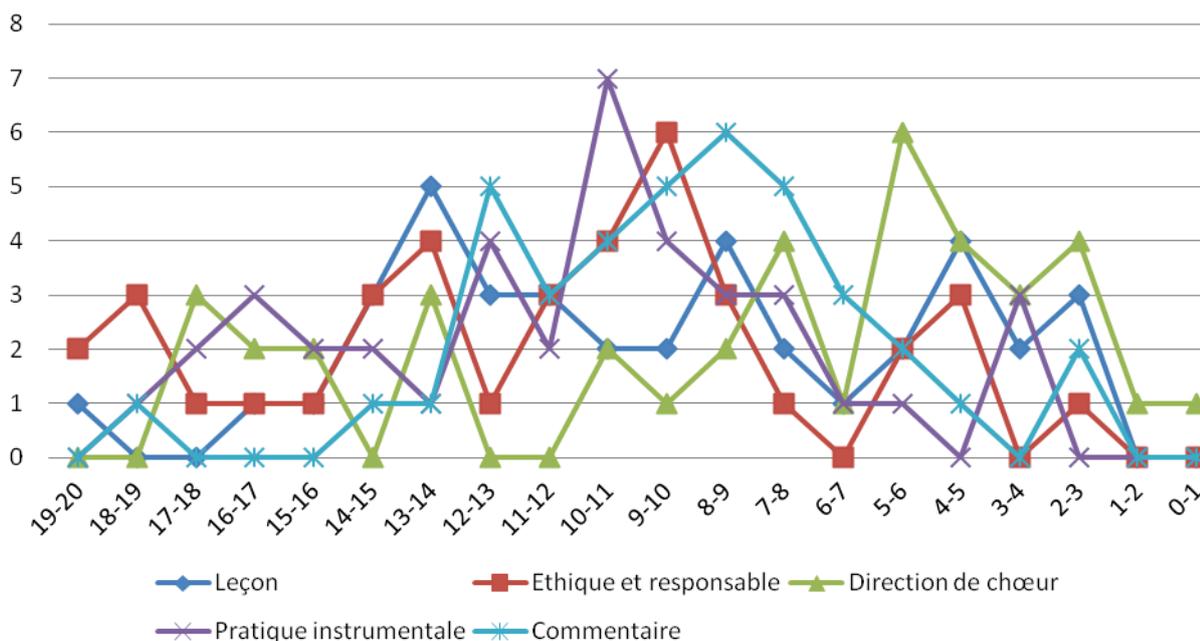
Statistiques sur l'ensemble de l'admission

40 candidats notés	Session 2008	Session 2009	Session 2010	Session 2011
Note la plus haute	14	13,80	13,92	
Note la plus basse	3,67	4,89	4,00	
Moyenne des admissibles	9,77	10,37	9,18	9,54
Moyenne des admis	12,23	12,19	11,78	12,18

Répartition des moyennes générales des quatre épreuves d'admission



Répartition des moyennes pour les quatre épreuves



Données statistiques générales agrégation externe - section musique

Sessions 2007 à 2011

Bilan de l'admissibilité

	2007	2008	2009	2010	2011
Nombre de postes	17	17	17	17	18
Barre d'admissibilité		8,24	8,47	07.95	7,46

	2007	2008	2009	2010	2011	
Inscrits		243	223	222	208	
Non éliminés		135	133	85	83	soit
						55,56%
						59,64%
						38.29%
						39,90%
						des inscrits

	2007	2008	2009	2010	2011	
Admissibles		42	42	42	40	soit
						31,11%
						31,58%
						49.41%
						48,19%
						des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

	2007	2008	2009	2010	2011
Moyenne des candidats non éliminés		8,08	8,47	07.69	7,77
Moyenne des candidats admissibles		11,69	11,80	10.10	10,15

Bilan de l'admission

	2007	2008	2009	2010	2011	
Admissibles		42	42	42	40	
Non éliminés		41	40	40	39	soit
						97,62%
						95,24%
						95.24%
						97,50%
						des admissibles

	2007	2008	2009	2010	2011	
Admis	17	17	17	17		soit
						41,46%
						42,50%
						42.50%
						46,15%
						des non éliminés

Moyenne portant sur le total général (admissibilité+admission)

	2007	2008	2009	2010	2011
Moyenne des candidats non éliminés		10,42	10,37	09.49	9,75
Moyenne des candidats admis		12,42	12,19	11.55	11,89

Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission

	2007	2008	2009	2010	2011
Moyenne des candidats non éliminés		9,77	9,64	09.18	9,54
Moyenne des candidats admis		12,23	12,06	11.78	12,19

Barre d'admission

2007	2008	2009	2010	2011
	11,05	10,88	10.24	9,98

Épreuves de l'agrégation externe section musique à compter de la session 2012 du concours

(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.