

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE

SECRETARIAT GENERAL

DIRECTION GENERALE DES RESSOURCES HUMAINES

AGRÉGATION

SECTION MUSIQUE

CONCOURS EXTERNE

Session 2012

**Rapport de Monsieur Xavier BISARO
Professeur des universités
Président du jury**

SOMMAIRE

Composition du jury	3
Préambule.....	4
Admissibilité.....	7
Épreuve de dissertation	8
Épreuve technique	18
Épreuve d'écriture.....	33
Éléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité.....	41
Admission.....	43
Leçon & interrogation portant sur la compétence « Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable »	44
Direction de chœur	51
Pratique instrumentale et vocale.....	57
Commentaire d'une œuvre musicale	67
Données statistiques générales	73
Épreuves de l'agrégation externe – section musique	74

Composition du jury

Directoire

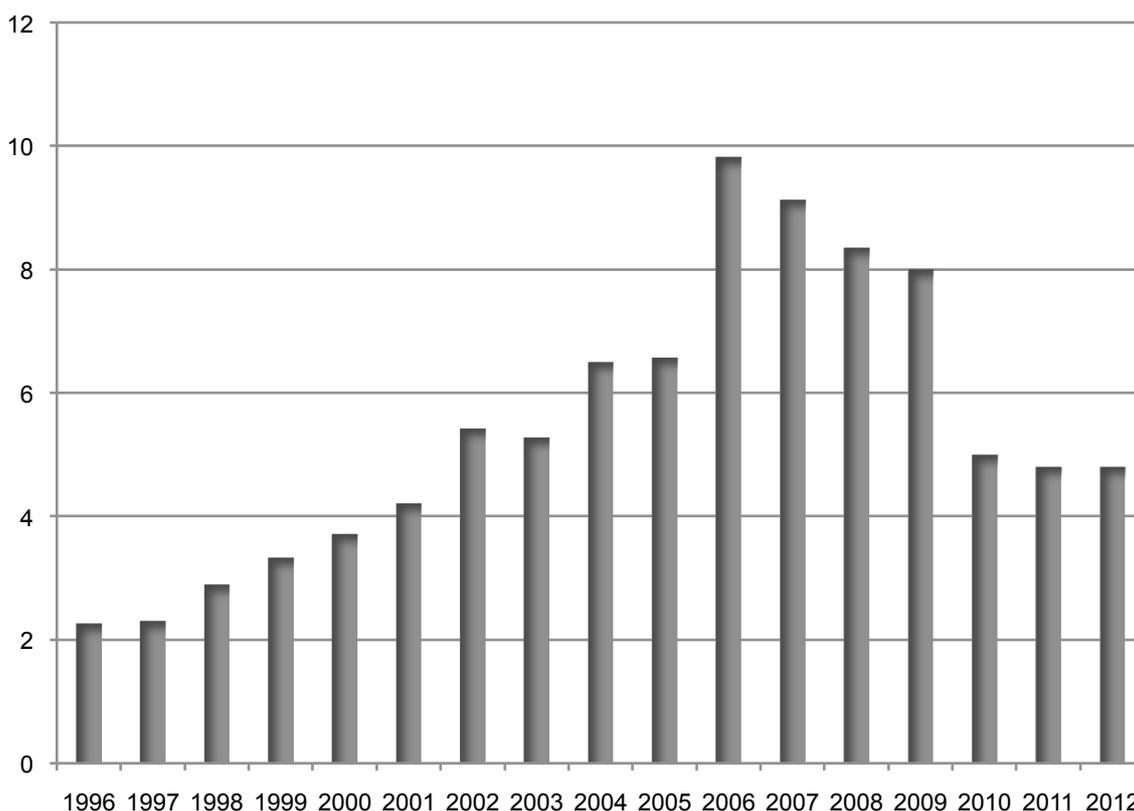
Monsieur	Xavier	BISARO	Professeur des universités – Président du jury
Monsieur	Philippe	BAZIN	IA-IPR – Vice-président du jury

Jurés

Madame	Marie-Catherine	BONARD	Professeur agrégé
Madame	Muriel	BOULAN	PRAG
Monsieur	Philippe	CANGUILHEM	Professeur des universités
Monsieur	Luc	CHARLES-DOMINIQUE	Professeur des universités
Monsieur	Giuliano	CHIELLO	Professeur agrégé
Monsieur	Vincent	COTRO	Maître de conférences
Madame	Marie	DELCAMBRE	Maître de conférences
Monsieur	Stéphane	DIETRICH	Professeur agrégé
Monsieur	Jean-Michel	ELOIRE	IA-IPR
Monsieur	Laurent	FICHET	IA-IPR
Madame	Nadine	GAGNANT	Professeur agrégé
Madame	Myriam	GARCIA	PRAG
Monsieur	Cédric	GARDE	Professeur agrégé
Madame	Amanda	HASCHER	PRAG
Madame	Céline	LECOMTE	Professeur agrégé
Monsieur	Michel	LEHMANN	Maître de conférences
Madame	Isabelle	LEMOYNE	Professeur agrégé
Monsieur	Emmanuel	PELAPRAT	PRAG
Monsieur	Eric	PLOQUIN	Professeur agrégé
Madame	Nathalie	RONXIN	PRAG
Madame	Catherine	RUDENT	Maître de conférences
Monsieur	Gaël	SAINT-CRICQ	Maître de conférences
Monsieur	Vincent	TIFFON	Professeur des universités

Préambule

Dans un contexte de diminution du nombre des candidats aux concours de recrutement de l'Éducation Nationale, la session 2012 de l'agrégation externe de musique a rassemblé 96 candidats présents aux épreuves écrites (sur 228 inscrits), soit un nombre légèrement supérieur à celui de la session précédente. Pour autant, avec l'ouverture de 20 postes, ce concours disposait d'un ratio présents/postes (4,8) encore largement favorable aux candidats.



Ratios présents/postes de 1996 à 2012

Outre cette donnée statistique, quelques rappels seront susceptibles d'encourager les étudiants titulaires d'un Master 2 à préparer l'agrégation. Ce concours offre tout d'abord la possibilité d'exercer le métier de professeur d'éducation musicale dans des conditions statutaires plus favorables que celles permises par l'obtention du CAPES. Dans un autre ordre d'idée, il sanctionne un haut niveau de qualification, une aptitude à transmettre des savoirs, à mobiliser des connaissances de diverses natures, ainsi qu'à développer une approche critique des faits et des répertoires musicaux. Pour ces raisons, la réussite du concours de l'agrégation est un des critères autorisant l'accession à des postes d'un intérêt particulier (lycées, classes à horaires aménagés) ou à des fonctions d'encadrement au sein du système éducatif (inspection, direction d'établissement). L'agrégation permet aussi de postuler à des emplois d'enseignant ouverts chaque année au degré supérieur (universités, IUFM, CFMI). Enfin, elle est la reconnaissance, par des représentants de la discipline musicologique, d'un niveau élevé de compétence scientifique et de savoir-faire pratique chez les lauréats. À ce titre, le concours offre la possibilité d'attribuer sa juste valeur à la conclusion d'un parcours universitaire, tout en constituant un avantage sérieux pour les étudiants désireux de s'engager dans la voie de la recherche doctorale.

La session 2012 a été marquée par l'application des modifications de la maquette du concours (cf. arrêté du 6 janvier 2011). Si les transformations pratiques de certaines épreuves (temps de préparation pour le commentaire d'écoute notamment) ont été correctement assimilées, on ne saurait trop conseiller de réfléchir au sens profond des nuances lexicales de cette nouvelle maquette. Trop de candidats paraissent ainsi n'avoir prêté que peu d'attention au remplacement du syntagme « faire chanter » par celui de « faire interpréter » dans la description de l'épreuve de direction de chœur. Pareillement, l'actualisation du texte régissant l'épreuve de dissertation (disparition de l'histoire des « civilisations » au profit de celle des « sociétés ») et d'écriture (ce terme remplaçant celui d'harmonisation) n'ont qu'insuffisamment affecté la préparation des candidats. D'apparence réduite, cette évolution du règlement du concours induit pourtant une nécessaire remise en question de certains automatismes : « écrire » de la musique, par exemple, est une action ne se limitant pas à placer quelques notes de basse chiffrée sous une ligne mélodique, avant de « remplir » sommairement l'harmonie sous-tendue par cette basse.

Mais le principal problème révélé par cette session est plus général, et se résume en quelques chiffres :

	barre d'admissibilité	barre d'admission
2011	7,46	9,98
2012	5,82	8,10

Barres d'admissibilité et d'admission (sessions de 2011 et de 2012)

De fait, le jury a été confronté à une chute sévère des notes obtenues par l'ensemble des candidats, et ce dans une proportion préoccupante pour toutes les épreuves. Certes, la question de dissertation sur *La chanson de variété en France à l'ère du microsillon* a pu paraître déroutante ; son inscription au programme est pourtant l'illustration de la place prise par les « musiques de grande consommation » dans la recherche musicologique, ainsi que de l'ouverture de la musicologie à des disciplines telles que l'histoire culturelle ou la sociologie. Pareillement, l'instauration d'un programme pour l'épreuve d'écriture impliquait de se pencher sur un genre et un style (la sonate en trio selon Corelli) en décalage avec les habitudes pédagogiques de l'enseignement supérieur. Cependant, le programme de l'épreuve d'écriture est désormais réduit à deux styles, alors que la précédente mouture de l'épreuve en comprenait implicitement au moins quatre, sinon plus. Par ailleurs, une approche musicologique de l'écriture « à la manière de » (en conjuguant analyse de pièces de Corelli, étude de l'environnement théorique de cette musique, connaissance des chiffrages de basse continue en vigueur à la fin du XVII^e siècle...) permettait de réussir, même médiocrement, cette épreuve. Afin d'éviter de se laisser surprendre par les sujets des épreuves d'admissibilité, on ne peut que conseiller aux futurs candidats à l'agrégation externe de s'approprier exhaustivement les programmes limitatifs des épreuves de dissertation et d'écriture, sans en négliger le moindre élément. À cet effet, il est indispensable de s'adonner à un travail de préparation régulier et complet, incluant notamment une part conséquente de lecture de travaux scientifiques, y compris en langues étrangères.

Pourtant, ces circonstances conjoncturelles ne suffisent pas expliquer les défaillances graves constatées dans de trop nombreuses copies ou lors des épreuves orales. Sans entrer dans des détails qui seront abordés dans les rapports relatifs à chaque épreuve, il convient de souligner en premier que la réussite au concours de l'agrégation de musique est impossible en l'absence d'un bagage musicologique élémentaire, tant historique qu'analytique, tout comme d'une aisance minimale dans les domaines du chant et de la pratique instrumentale. À cet égard, l'épreuve technique a dévoilé chez certains candidats des carences rédhibitoires, y compris pour des notions élémentaires de langage musical. Pareillement, les épreuves orales de leçon et de commentaire d'écoute ont confirmé le manque flagrant de connaissances relatives aux musiques « anciennes » ou « contemporaines » déjà relevé dans de précédents rapports. On ne saurait trop insister sur la nécessité pour les étudiants de se doter, année après année, d'une culture cumulative, largement

ouverte, aiguisée par un goût pour la discussion et la résolution de problèmes, afin d'éviter de donner l'impression qu'ils découvrent la musique et la musicologie au moment de préparer l'agrégation.

Malheureusement, il faut ajouter à cela qu'un candidat à l'agrégation doit maîtriser la langue française écrite aussi bien que parlée. Au grand désappointement de l'ensemble du jury, celui-ci a été contraint de constater des lacunes alarmantes dans ces matières, lacunes inacceptables à l'issue d'un parcours universitaire de cinq années minimum. De manière à ne pas dévaloriser l'enseignement auxquels sont destinés les lauréats de l'agrégation (que penser d'un professeur qui, non seulement, s'exprime mal et qui, de surcroît, n'a rien à dire ?), le jury restera particulièrement attentif lors des prochaines sessions à ce que ces critères soient pleinement pris en compte lors de l'évaluation des candidats.

Finalement, le niveau technique et scientifique moyen de cette session a contraint le jury à ne convoquer que 44 admissibles pour les oraux (contre 45 admissibles possibles), pour n'admettre que 19 nouveaux agrégés (au lieu de 20). Or, aucune modification des attendus du concours n'est à l'origine de cette impossibilité de pourvoir la totalité des postes : la présence au sein du jury de plusieurs membres ayant siégé ces dernières années a, effectivement, permis d'inscrire cette session 2012 dans la continuité des précédentes. Symbole fort, la limitation du nombre des admis s'est imposée suite au constat d'un indéniable déficit de compétences musicologiques et musicales chez de nombreux candidats. Elle a été décidée afin de ne pas dénaturer la vocation de l'agrégation, clef de voûte du système de recrutement et de promotion pour l'Éducation Nationale en même temps qu'un important facteur de vitalité pour de nombreux départements universitaires de musique et de musicologie. Il faut maintenant espérer que ce résultat, en soi inquiétant, sera interprété par les futurs candidats et par leurs formateurs comme une incitation à plus de vigilance dans l'acquisition de savoirs fondamentaux solides, et dans la considération à apporter à la dimension véritablement scientifique de la musicologie à toutes les étapes du cursus universitaire.

Xavier Bisaro

Professeur des universités

Président du Jury

NB : des précisions seront susceptibles d'être apportées par le Directoire du concours et publiées sur le site national de l'éducation musicale dans l'éducation nationale à l'adresse suivante : <http://eduscol.education.fr/musique/index.htm> (suivre « infos » ► « Examens et concours » ► « l'agrégation de musique » ► « session 2013 »)

Admissibilité

Agrégation de musique
Concours externe - Session 2012

Épreuves d'admissibilité

Épreuve de dissertation

Texte réglementaire

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

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

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

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

Programme limitatif 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.).

Frontières du chant et de la parole

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

(B.O. n° 10 du 10 mars 2011)

Sujet proposé

Dans un article publié en 1965, Edgar Morin réfléchit à « la chanson moderne qui est devenue satellite de l'industrie du disque ». À ce sujet, il écrit :

Comme dans le cinéma, il y a, dans la production-crédation des chansons, mise en œuvre concurrente de processus de standardisation et d'individualisation. [...] En effet, l'industrie de la chanson pose les problèmes-types de l'industrie culturelle – et notamment la contradiction fondamentale et stimulante entre production et création [...] ¹.

Vous vous demanderez dans quelle mesure ce propos peut éclairer l'histoire de la chanson française à l'ère de sa diffusion massive par le microsillon.

1. Edgar MORIN, « On ne connaît pas la chanson », *Communications*, VI (1965), p. 3.

Rapport

Ce rapport s'articule en deux grandes parties. La première est une analyse du sujet de dissertation de la session 2012 et en propose des traitements possibles (parmi d'autres). Elle intéressera plutôt les candidats ayant passé l'écrit lors de cette dernière session, et souhaitant avoir une idée de ce qui était attendu et de la manière dont leur copie a été lue par le jury. La deuxième grande partie donne des conseils généraux sur l'exercice de la dissertation et s'adresse plus largement à tous ceux qui préparent le concours pour la ou les prochaines sessions. Ils auront ainsi des indications utiles pour s'entraîner, y compris sur un sujet très différent.

1. Sujet de la session 2012

Pour comprendre la citation proposée par le sujet et traiter véritablement celui-ci, il était important d'y lire correctement les termes clés « industrie », « production-crédation » et « standardisation ». Ceux-ci renvoient à la critique des industries culturelles, telle qu'elle se formule chez Adorno par exemple. La « contradiction » interne sur laquelle Edgar Morin réfléchit ici est celle entre « industrie » et « création ». Mais il valait mieux savoir aussi combien Morin différait des critiques de l'École de Francfort. En réalité selon lui, la « culture de masse » est une culture au sens fort et c'est ainsi que dans les phrases citées par le sujet, il parle d'une contradiction « stimulante », et non pas « aliénante » ou destructrice : le standard est, selon Edgar Morin, un aiguillon pour la création.

Dans l'ensemble des copies, c'est souvent le terme « production » qui a été le plus mal compris. En effet, dans le domaine de l'industrie du disque, ce terme renvoie couramment à l'activité du « producteur », un terme qui revêt lui-même deux significations. Soit le producteur au sens juridique français, c'est-à-dire la personne qui a l'initiative financière, et du même coup la propriété, de l'enregistrement phonographique d'une œuvre. Soit le *producer*, qui en anglais désigne la personne en charge des aspects artistiques du processus d'enregistrement. Ici, aucun de ces deux sens n'est le bon. Toutefois, le jury a accepté des développements fondés sur l'une ou l'autre de ces définitions, s'ils étaient menés avec intelligence et rigueur. Ils pouvaient en effet venir à l'appui d'une réflexion sur les processus de standardisation ou d'individualisation dans l'industrie de la chanson. Il est en revanche plus contestable d'assimiler « production » et médias, comme l'ont fait certains candidats, car ce sens n'existe pas dans l'usage, même actuel, du terme : les médias participent à la diffusion des chansons et non à leur production.

En réalité, dans le texte de Morin, « production » désigne l'opération caractéristique d'une industrie (une industrie « fabrique » des « produits »), par opposition à celle qui relève de l'art (un artiste « crée » des « œuvres »). Ici le terme renvoie donc au paradoxe d'une « industrie de l'art » et questionne sa possibilité à travers une alliance de mots qui se veut contradictoire : la « production-crédation ».

Il était également bienvenu (mais presque jamais fait par les candidats) de réfléchir au terme de « standard ». Tout d'abord en en proposant une définition – ou, comme cela est toujours plus intéressant dans une dissertation, plusieurs définitions possibles. Appliqué à la création de chansons, le standard peut être assimilé au lieu commun, à ce qui se retrouve systématiquement d'une chanson à une autre. Il prend alors le sens de redite, engendrant la monotonie, et l'on voit tout de suite en quoi il peut être critiqué, dans une activité artistique, comme ce qui est banalité, cliché stylistique, ce que Charles Rosen appellerait le « style vernaculaire » ou l'art du papier peint (introduction du *Style classique*). Mais il était important de relever aussi que le mot « standard » renvoie à l'essence même de la rentabilité industrielle et de la facilitation commerciale : le standard est cette norme en vigueur, partagée par l'immense majorité des fabricants et des utilisateurs d'un produit donné, afin d'en généraliser l'usage donc d'en rentabiliser l'industrie. En ce deuxième sens aussi, le standard apparaît comme antinomique avec l'idée même de création d'une part, et avec les ambitions d'une culture édifiatrice de l'homme ou de la société d'autre part – et c'est l'objet des critiques d'Adorno concernant les industries culturelles.

Le terme « standard » est donc doublement péjoratif en art, parce qu'il désigne le cliché et parce qu'il connote l'industrie. Cependant, on peut considérer le standard sous un jour un peu différent, comme une « norme » ou une contrainte stylistique. On voit alors combien le rapport du standard à la création peut être complexe : s'il est une contrainte formelle ou stylistique, il a donc pleinement sa place dans le processus créatif, dont le propre est d'intégrer ce type de contraintes pour mieux les dépasser ou les sublimer. C'est pourquoi Morin écrit que les standards de toute culture de masse jouent aussi un rôle stimulant, les comparant explicitement, dans d'autres écrits, aux règles contraignantes de la tragédie classique française du XVII^e siècle. Ce même Morin adopte donc vis-à-vis des cultures de masse des positions intellectuelles pleines d'intérêt et d'une bienveillance très originale, surtout dans les années 1960, de la part d'un intellectuel sociologue et philosophe. On pouvait rappeler avec à-propos, et plusieurs candidats l'ont fait, que le même Edgar Morin a défendu le yéyé (le baptisant du même coup) dans deux articles retentissants publiés dans *Le Monde*, au lendemain des désordres du concert de la place de la Nation en 1963, alors que l'attitude générale était fortement critique, effrayée et méfiante.

Edgar Morin, donc, suggère ici que le standard est un levier de la création et qu'il est stimulant pour elle, au rebours de la manière de penser la plus répandue. Cette stimulation, qui est au cœur de la citation proposée, devait impérativement faire l'objet d'une réflexion appuyée sur des exemples de chansons. En quoi peut-on observer, dans l'industrie de la chanson de la période considérée, qu'il y a eu des standards fonctionnant non pas comme des limitations à la liberté créatrice des artistes, mais comme des contraintes permettant à l'artiste de pousser son art vers plus d'invention ?

En s'appuyant sur cette définition plurielle du « standard », on pouvait élaborer un plan de dissertation autour de ces phénomènes complexes de « standardisation » et d'individualisation des chansons. Voici par exemple un plan réfléchissant successivement à chacune des trois définitions : le standard comme cliché (l'individualisation étant alors la recherche d'originalité, voire d'excentricité), le standard comme norme industrielle (l'individualisation se rattachant à des démarches artisanales), le standard comme contrainte créatrice (rejoignant l'individualisation et se confondant paradoxalement avec elle). Ou encore, on pouvait réfléchir dans trois parties successives aux trois situations possibles du standard obstacle à la création individualisée, du standard coexistant pacifiquement avec elle sans s'y confondre, enfin du standard la stimulant et l'aiguillonnant.

Une autre particularité importante du sujet était la position chronologique et historique du texte de Morin. En effet, publié une première fois dans les années 1960, il est contemporain du phénomène yéyé, c'est-à-dire du grand exemple emblématique de « standardisation » de la chanson en France. Il est écrit avec cette explosion de l'industrie de la chanson sur disque en tête. Et pourtant, sa validité ne se limite absolument pas à cette période, et s'étend bien au-delà, non seulement à l'ensemble de l'ère du microsillon (jusqu'au début de la décennie 1980) mais à l'ère du disque dans son ensemble (ère numérique du CD comprise), voire reste d'actualité dans les faits de « mondialisation » contemporains et la circulation de musique dite « dématérialisée ». Le texte de Morin a d'ailleurs été repris par lui, à peine remanié, dans des ouvrages plus récents et, de plus, les idées formulées dans cette citation se retrouvent en substance dans d'autres textes de lui, comme l'article « Culture de masse » qu'il a signé

pour l'*Encyclopaedia universalis* – les candidats n'étaient évidemment pas supposés connaître ces détails et avaient matière à traiter parfaitement le sujet sans cela.

Il était donc intéressant d'adopter une double focale chronologique dans la dissertation : étudier la validité du propos à petite échelle, pour la période yéyé - et les exemples ne manquaient pas de Hallyday à Dutronc ou à Claude François, dont les dimensions singulières émergent au-delà de leur propension à dupliquer les succès américains ou à se dupliquer eux-mêmes - dans une décennie qui voit pourtant, parallèlement, se poursuivre ou naître des trajectoires plus visiblement singulières et « individuelles » où pourtant il est très facile de repérer la récurrence de clichés stylistiques ou de standards de fabrication (Brassens, Brel, Barbara, Anne Sylvestre, Léo Ferré, Nougaro et tant d'autres) ; puis élargir la perspective à des périodes plus larges. Cette double focale chronologique pouvait d'ailleurs être au centre du plan de dissertation, d'autant plus qu'en réalité on constate des phénomènes similaires dans l'ère de la diffusion massive de la chanson par la partition dite « petit format », la radio et le cinéma, soit avant la massification liée au disque microsillon. Il en serait alors résulté les trois parties suivantes : validité contemporaine de l'analyse de Morin, concernant les années 1960 ; puis validité à l'échelle de toute l'ère du microsillon, en incluant les années 1970 et le début des années 1980 ; enfin, remise en question du lien au microsillon (auquel invitait le sujet ainsi que la question de programme), puisque l'industrie « standardisante » de la chanson a commencé bien avant ce support, au moins dans les années 1920, mais sans doute dès l'émergence de la culture de masse à la fin du XIX^e siècle, et qu'elle n'est nullement finie actuellement, alors même que le support disque est en train de perdre sa position dominante.

2. Conseils généraux

2.1. Rédaction de l'introduction

Une bonne introduction s'empare du sujet tout de suite ; elle ne commence pas par des platitudes sans lien direct avec le sujet, comme : « Inventé à la fin du XIX^e siècle, l'enregistrement sonore a totalement bouleversé l'évolution de la musique pendant tout le XX^e siècle »¹. Il ne faut pas pour autant y citer le sujet *in extenso*. La réflexion doit commencer dès les premiers mots du travail et copier platement le sujet n'en fait assurément pas partie. L'objectif général d'une dissertation est d'intéresser le lecteur, en lui proposant des idées qui sont neuves et, dans le meilleur des cas, qui lui font comprendre d'une manière nouvelle les phrases du sujet, en « réveillant » en quelque sorte sa lecture.

Il faut aussi que l'introduction élucide la problématique, c'est-à-dire l'ensemble des concepts et notions théoriques auxquelles le texte recourt, explicitement ou implicitement, ainsi que les liens qu'il établit entre eux. Ici, l'opposition entre « standardisation » et « individualisation » est placée en annonce – mais non en synonymie – de la contradiction entre « production » et « création ». Les termes de « standard » et d'« industrie » doivent être regroupés comme renvoyant tous deux à une « production » rationalisée et rentabilisée.

Troisièmement, l'introduction doit situer ou contextualiser autant que possible la citation : dans notre cas, rappeler les positions de Morin, en ce qui concerne la chanson, les particularités de sa position intellectuelle, en opposition implicite avec la sociologie de la musique d'Adorno, enfin le contexte yéyé dans lequel l'article cité a été publié pour la première fois.

L'introduction repère également les difficultés particulières du sujet : ici, une légère difficulté formelle venait de l'amorce de citation à propos de la chanson « satellite de l'industrie du disque ». Loin d'être centrale (elle ne pouvait donc pas du tout faire l'objet d'une partie à elle seule) cette idée, dans une lecture correcte du sujet, apparaissait comme un simple préalable avec une double fonction : rattacher « la chanson » – objet de la citation centrale – au disque en tant qu'objet implicite de la réflexion ; et rappeler avec concision le déséquilibre de l'industrie de la chanson, centrée sur le disque et non sur

¹ Nous conservons la faute d'orthographe, marquée en italiques, qui affaiblissait encore cette phrase peu pertinente. On ne saurait trop conseiller de relire scrupuleusement l'introduction, encore plus que le reste de la copie, pour éviter de « déclasser » sa copie par une étourderie dès les premières lignes. Dans la suite de ce rapport, les italiques dans les extraits de copies signaleront les fautes d'orthographe ou de langue.

ce qui serait un art de la chanson comme composition ou comme objet scénique. Il ne fallait pas y lire une critique de la « chanson moderne » (elle ne serait « qu'un » satellite). Une telle interprétation, présente dans plusieurs copies, trahissait un manque de culture sur la question de programme et une lecture mal faite du sujet : celui-ci montrait au contraire les ambivalences prometteuses de cette industrie du disque.

Enfin l'introduction annonce explicitement le plan, clairement, mais si possible avec élégance. Cette annonce doit informer le lecteur avec concision sur la substance des parties.

2.2. Conception du plan

Nous avons indiqué plus haut trois des plans envisageables pour traiter cette citation. Comme pour toute dissertation, d'autres pouvaient être adoptés. Au fil des copies, nous avons souvent rencontré celui-ci, qui nous a paru correct bien qu'un peu plat : 1. Production 2. Individualisation 3. Quand la production stimule l'individualisation. Un plan plus faible, lui aussi fréquemment employé, posait une première partie en « panorama » (habitude répandue qui présente des défauts importants), une deuxième sur la standardisation et une troisième sur l'individualisation.

La première partie panoramique doit être évitée. Elle est souvent un plaquage oublieux du sujet qui dessert la copie au lieu de la renforcer. Elle est en général une facilité, l'occasion de réciter un savoir historique (parfois mal mémorisé ou mal compris) en se dispensant de réfléchir à neuf sur les termes et les idées mises en jeu par le sujet précis qui a été proposé. Le meilleur moyen de s'apercevoir de son interchangeable est de vérifier si cette partie aurait ou non eu le même contenu dans n'importe quel sujet portant sur la même question de programme. Si c'est le cas, il faut la retirer et trouver autre chose : dans une dissertation, une partie non nécessaire à la réflexion, interchangeable, est déjà pratiquement un hors sujet, c'est-à-dire l'erreur la plus grosse que l'on puisse commettre dans cet exercice de réflexion. Si on persiste à utiliser une partie « panorama » – parce qu'on n'a plus le temps de faire mieux ; parce que, dans la tension de l'épreuve, on n'arrive pas à trouver de meilleure manière de traiter le sujet, et qu'on adopte celle-là comme un pis aller – il faut alors le faire avec beaucoup de maîtrise intellectuelle, en la raccordant sans cesse, dans les termes et les idées, à la question précise posée par le sujet et à la problématique qu'il établit. Mais même ainsi, insistons-y, cela reste une démarche faible dans le cadre d'une dissertation.

À des plan aussi généraux que les deux énoncés ci-dessus, il faut préférer des parties abordant le sujet sous des angles particuliers, même si le traitement devient un peu partiel, à condition que cela résulte d'une réflexion propre à l'auteur (ce qu'il est convenu d'appeler « réflexion personnelle »). Car les dissertations souffrent souvent d'un degré de généralité trop important, s'en tenant à un discours superficiel, qui ne s'engage ni dans la musicologie, ni dans la sociologie, ni dans les sciences politiques – démarches auxquelles le sujet invitait pourtant. Ainsi, des copies procèdent par succession de clichés réaffirmés sans la moindre velléité de discussion, mentionnant par exemple le « troubadour » (métaphore expéditive désignant l'artiste dans sa singularité), pour évoquer sans autre forme de commentaire ou de réflexion « la chanson Rive Gauche » (elle n'est pas davantage définie) puis les « cabarets de *saint germain des prés* » où « le fond prime sur la forme » (aucun exemple à l'appui de ce stéréotype), expédiant le tout d'un dernier tour de passe-passe intellectuel, avec la formule « il suffit pour s'en convaincre », suivie de la mention du nom de Boris Vian, dont l'œuvre n'est pas plus analysée que le reste.

Ce qui signifie qu'on est presque toujours sur la bonne voie quand on s'attache, le temps d'un paragraphe à un aspect de détail – il faut bien évidemment contrôler que ce détail est en lien direct avec le sujet, et que ce lien est explicité, ce qui donne au lecteur la possibilité de le saisir. Une copie présentant par ailleurs de belles qualités de problématisation a ainsi proposé une troisième partie centrée sur les spécificités prosodiques de la chanson française : cet angle de vue, audacieusement partiel, n'était pas sans défaut – et n'était du reste pas traité aussi bien qu'il eût pu l'être – mais avait le mérite d'un approfondissement sur un aspect tout à fait pertinent et auquel aucun autre candidat n'a pensé.

Il arrive trop souvent dans les copies que le plan annoncé soit naïvement « farci » de digressions, sans doute pour essayer de ne pas faire l'impasse sur des champs de l'histoire de la chanson

française. En cela, ces écarts de trajectoire trahissent la faiblesse du plan, puisque celui-ci devrait permettre de balayer tous les aspects importants de la problématique (la dialectique entre production et création, dans notre cas).

Une faiblesse de plan était trop souvent additionnée d'une faiblesse du contenu : les parties consacrées à la standardisation et à l'individualisation, procédaient en général schématiquement et sans rigueur, traitant respectivement de la chanson yéyé (la standardisation) et de la chanson à texte (l'individualisation). Il est dommage de s'en tenir à des constats aussi superficiels : peut-on vraiment laisser entendre qu'une chanson de Brassens ou de Barbara n'utilise d'aucune recette toute faite ? Ou qu'il n'y a aucune singularité dans une chanson de Gainsbourg pour Gall, de Nino Ferrer, de Polnareff ? Tout l'intérêt du sujet était précisément d'aborder ces points avec des analyses fines et nuancées afin de montrer que la création et le standard ne s'excluent pas nécessairement.

2.3. Présentation

2.3.1. Expression

La qualité de l'orthographe et du français sont évidemment des critères majeurs du niveau d'une dissertation. Citons quelques-unes des fautes dans ce domaine, comme exemples de ce qui a paru insuffisant au jury, pour expliciter ses exigences et établir le niveau de rédaction attendu. Là encore, nous adoptons la convention des italiques pour signaler les erreurs dans les extraits de copies entre guillemets.

Parmi les multiples agacements que peut susciter le personnage de Johnny Hallyday, l'orthographe de son pseudonyme figure sans doute en bonne place. Il n'en reste pas moins qu'une copie d'agrégation doit prouver, à tout le moins, ce type de connaissance. Très peu de candidats savaient écrire ce nom – après plusieurs mois de préparation – et toutes les variantes ont été rencontrées, affectant particulièrement le nombre des *y*.

Des fautes rudimentaires étaient présentes dans une quantité de copies surprenante à ce niveau d'études et d'exigence intellectuelle : à notre grand étonnement, trop de candidats pratiquent mal l'accord entre sujet et verbe ou entre nom et adjectif. Cela peut évidemment se produire une fois ou l'autre dans une copie de plusieurs pages : c'est alors une simple étourderie ponctuelle dont on ne tient pas rigueur au candidat. Mais nous avons pu rencontrer dans une seule et même copie « les comportement » « sont évident », environnés par des monstres orthographiques comme « solitude », « libertée » et des barbarismes comme « la vie de bohème qui leur été promise ».

Il faut bien sûr éviter ce type d'erreur en début de copie, dès l'annonce de plan par exemple, comme ici : « une chanson française encré dans un processus d'individualisation ». La même copie accumulait du reste les bévues et nous offrait par la suite quelques perles : « Pour satisfaire le public, les majors lanceront des artistes tels que Johnny Hallyday avec "Les portes du Pennitencier", Eddy Mitchell avec "Sur la route de memphys" », et « Peu à peu, un véritable mattraquage radiophonique formattera l'écoute ». L'accumulation de telles bourdes est évidemment désastreuse. Quand on trouve dans telle copie à la fois un manque chronique d'accents et des fautes comme « nottamment », « renvoit », « ont envahit », « ambigü », « concurrence », « chansons française » et « ce rapport peut sembler déséquilibrer », on ne peut en lire le contenu avec la même attention aux idées qu'elle formule.

Lorsqu'un candidat a de fortes lacunes dans le domaine de l'expression écrite, il serait donc bon qu'il attende de s'être amélioré avant de se présenter au concours, ou qu'un enseignant lui fasse prendre conscience de ses manques avant qu'une copie en charabia n'arrive sous les yeux du jury. On ne peut être que très négatif vis-à-vis de quelqu'un qui écrit dans sa copie « Le cas de Gainsbourg est à remarqué car *composant* un très grands nombres d'albums », puis qui fait référence à la « Marseille » reggae du même Gainsbourg – une chanson qui, dit le candidat, « lui apportera les huées des fonctionnaires ». Il est affirmé un peu plus loin dans cette même dissertation (ponctuation reproduite exactement) qu'« Un travail sur les calembous à la place de la rime se fait connaître *apporte* une nouvelle vision des mots "Ta Katie t'a quittée" de Lapointe ou "Débit de l'eau, débit de lait" de Trenet sont deux exemples marquants du renouveau dans le langage ». Ce candidat ajoute aussi que « Le

succès d'une chanson ne réside simple pas dans le faite que ce soit une "bonne" ou une "mauvaise" chanson », la suite de la copie étant à l'avenant.

Les correcteurs ont pareillement relevé de trop nombreuses fautes d'expression, résultant de termes mal choisis rendant la phrase incompréhensible. Ceci trahit souvent une recherche lexicale au-dessus des moyens de l'auteur. On ne saurait donc trop conseiller aux candidats de s'en tenir à une langue correcte mais simple, surtout quand ils ne sont pas très sûrs d'eux à l'écrit. On ne trouverait pas alors dans une copie « le 33 tours *met en évidence* de nombreux changements par rapport au 78 tours », puis « Par cette citation, Ludovic Tournès montre la pérennité de la société *qualifiée de* 'trente glorieuses'. Le domaine musical va *mettre en lumière les apparences* de la société », suivi un peu plus loin de « La synergie entre ses différents médias va *mettre en évidence* la révélation de plusieurs artistes », et de « La chanson moderne est devenue *un phénomène d'écoute de société*. Par les différents acteurs qu'elle *entoure*, la chanson moderne est loin des premières sociétés chantantes, dénommées goguettes ». S'exprimer sobrement à l'écrit permettrait aussi d'éviter les formules creuses, comme « de *part* ses spécificités », alors qu'aucune « spécificité » n'a été étudiée précédemment, ni ne sera détaillée ensuite. De telles expressions dépourvues de sens véritable, sont fréquentes. Elles semblent être là pour donner artificiellement du poids à une assertion. La tendance peut alors culminer, dans la fièvre de la conclusion et vraisemblablement dans la fatigue de fin d'épreuve, dans un non-sens comme celui-ci, qui plombe la dissertation en produisant un effet absolument déplorable en fin de copie : « Cette dissertation montre combien le choix de l'artiste et de son répertoire ainsi que l'influence de la maison de disques sur l'artiste et sa création, mais aussi le choix stratégique du support et de ses différents moyens de diffusion en lien avec l'aspect culturel dépendant de la réception de l'œuvre par son public ; et enfin le choix aussi de l'artiste en question en forte corrélation production-crédation [...] ».

Il faut également éviter, à l'inverse, le style faussement alerte et aisé, reposant en réalité sur des images stéréotypées et des raccourcis de pensée, que l'on appelle généralement style journalistique. Une dissertation n'est pas une aimable causerie entre personnes qui se comprennent sans avoir besoin de s'expliquer, et qui prennent plaisir à réaffirmer des poncifs fédérateurs. Ce type de discours est inconciliable avec la remise en question des assertions, la nécessité de nuances et la mise en avant de connaissances approfondies et détaillées qui caractérisent au contraire un travail réussi. C'est encore pire quand on se permet des formulations légèrement familières, en guise de clins d'œil supposés humoristiques au lecteur. Des tournures comme celles-ci sont, pour ces différentes raisons, déplacées : Canetti « *a la brillante idée* de promouvoir ses artistes sur scène, avant de les faire signer dans sa maison de disques », « période *assez unique* dans l'histoire de France », « Des rimes faciles comme amour/toujours, bonheur/cœur/pleurs sont malgré tout d'une grande efficacité pour *faire fondre le cœur des midinettes* », « Contrairement aux vins, à la gastronomie, aux voitures... qui voient leurs prix croître suivant leur qualité, la musique *elle* nous offre pour le même prix [des chansons de qualités diverses] », « ses principaux acteurs *capitalisant* des revenus '*exorbitants*' qu'ils dépensent, *seulement en partie*, à travers le luxe *des soirées de St Tropez* (par exemple) et un niveau de vie *qui dépasse ce que peuvent imaginer les fans* », « '*lobotomiser*' le public » ; déplacée aussi, cette tentative de conclusion incisive, phrase finale de l'une des dissertations, et qui pourrait être tirée d'un discours moralisateur convenu : « L'accès à la culture est notre, encore *faut-il en faire bon usage* ». Tout style oral est à éviter également, comme les chevilles du type « Tout d'abord parlons », ou les tournures familières comme « Morin tape dans le mille ».

Enfin, à plusieurs reprises, les correcteurs ont constaté le manque de distanciation de candidats : certains ne peuvent s'empêcher d'écrire des affirmations du type « il faut faire attention à ne pas tomber dans une marchandise culturelle » ou « la route est longue pour sortir la chanson française du borbier capitaliste dans lequel elle s'est enlisée ». Il convient dans une dissertation de ne pas prendre position de manière tranchée et abrupte, mais seulement nuancée et argumentée. Cela implique, entre autres, d'adopter un vocabulaire modéré et explicite, ne jouant jamais volontairement sur l'ironie ni sur l'implicite des connotations.

2.3.2. Organisation des idées

Aucune dissertation ne doit présenter de titre souligné (ni simplement isolé par la mise en page), que ce soit en tête de partie ou au moment de l'annonce du plan. Tout doit être intégralement rédigé, sous forme de phrase entière – les phrases nominales, sans proposition principale, étant pour cette raison exclues.

Il faut aussi maîtriser les techniques d'enchaînement des idées : une idée théorique ou non, formant un point de départ, doit s'enchaîner par une formule dans la phrase suivante, comme « À ce propos », « donc »... Quand cela n'est pas fait, le fil est comme coupé : cela se produit dans de nombreuses copies qui laissent le lecteur désorienté. La copie glisse alors de constat en constat, laissant une impression de patchwork descriptif, au lieu de la construction d'une pensée analytique et synthétique. De même, les phrases de récapitulation et d'articulation entre deux parties sont nécessaires. Elles permettent à l'auteur de la copie de maîtriser sa progression logique en l'explicitant régulièrement et au lecteur de se repérer grâce à ces jalons de la réflexion.

Pour en venir au contenu des parties et des sous-parties, aucune idée ne peut être affirmée si elle ne s'appuie sur au moins un exemple. Les exemples doivent donc être présents de manière égale dans toute la dissertation. Ils ne doivent pas être expéditifs (un nom), ni accumulés en liste, mais ils doivent faire chacun l'objet d'un commentaire précis, lui-même adapté au sujet (et non pré-pensé en préparant le concours et « replacé » dans les mêmes termes quoi qu'il arrive). Ce commentaire doit être un peu développé pour l'un au moins des exemples d'une partie et être au minimum de quelques mots en incise ou en apposition pour les autres, s'ils viennent seulement à l'appui d'une idée.

Inversement, un exemple doit permettre de dégager, de façon claire et nettement formulée, une idée en rapport avec le sujet « discuté » (tel est le sens du mot « dissertation ») et à sa juste place dans l'ordre et le raisonnement que propose la copie. Il ne peut être simplement posé là, dans l'espoir que le correcteur saura lui-même faire le bon lien avec le sujet de la dissertation et avec le plan de la copie.

2.4. Rédaction de la conclusion

La conclusion est au moins la récapitulation de la progression d'idées que constitue toute dissertation. Elle peut aussi, comme on le dit souvent « ouvrir » sur des perspectives qui n'ont pas été évoquées auparavant. Mais si cette ouverture consiste à énoncer une banalité générale, discutable et pratiquement sans lien avec le sujet, il vaut mieux purement s'en abstenir, quitte à se contenter d'une conclusion un peu pauvre et circonscrite à l'énoncé de constats.

Ainsi, une grande majorité des copies concluait en évoquant l'actuelle « ère numérique » et la musique « dématérialisée ». C'était visiblement, dans l'esprit de ces nombreux candidats, une manière d'« ouverture », qui leur paraissait satisfaire aux exigences d'une conclusion de dissertation en sortant un peu du cadre du sujet, comme on le leur avait sans doute conseillé. Mais la redondance de cette « nouvelle piste », copie après copie, prouvait bien qu'il s'agissait en fait d'un lieu commun, au sens le plus strict, et même d'une platitude largement partagée. Peut-on alors encore parler d'ouverture ? Non seulement tout lieu commun enferme la réflexion au lieu de lui ouvrir des perspectives, puisqu'il rabat la pensée dans le sillon rabâché d'un cliché mais, en plus, se servir d'une généralité aussi banale dans une dissertation prouve que le candidat n'a pas produit une réflexion sur le vif de l'épreuve, ajustée avec précision et inventivité au sujet qu'il a découvert à cette occasion : au lieu de cela, il a puisé dans un stock préétabli et apporté avec lui d'idées formées à l'avance, ce qui est toujours à éviter.

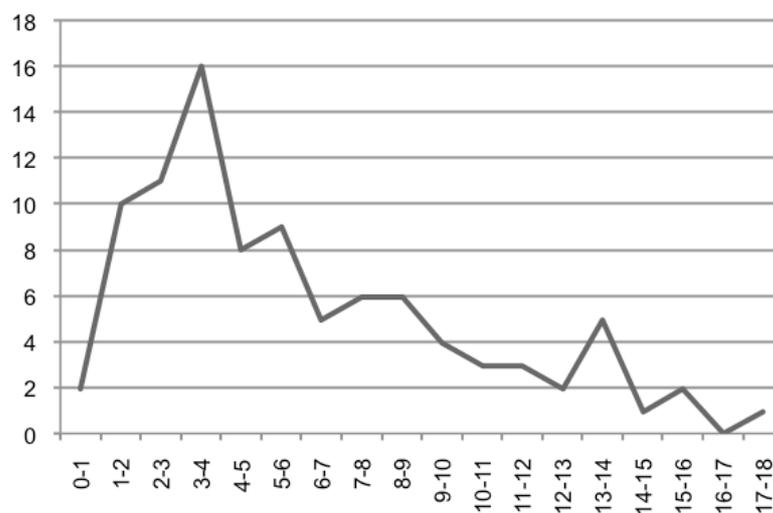
La plus emblématique de ces conclusions, parce que la plus maladroite, était sans doute celle-ci, qui après avoir évoqué, entre production et création une « symbiose si difficile à obtenir et facile à chambouler », finissait en affirmant hardiment : « L'ère du numérique est en marche. » De très nombreuses copies, sans doute le plus grand nombre d'entre elles, finissaient de fait sur cette idée (qui en est à peine une), sans faire l'effort minimal de la rattacher à la citation d'Edgar Morin : était-elle en contradiction ou non avec son propos ? Voilà ce que personne ou presque ne s'est demandé.

Cette uniformité de conclusions faussement « ouvertes » emprisonne donc toute la réflexion en la faisant aboutir à une platitude complètement irréfléchie. Il faut en tirer les leçons : lorsqu'on prépare cette épreuve de dissertation, une des démarches les plus utiles est de repérer les lieux communs existant à propos de la question de programme et de s'entraîner à les déconstruire, à les contester, à mettre en évidence leurs limites afin de ne pas « tomber dedans » le jour du concours. Une telle pratique améliorerait considérablement non seulement les conclusions des dissertations mais l'ensemble de leur contenu : c'est pourquoi cet ultime conseil servira de conclusion à ce rapport.

Éléments statistiques

90 candidats notés et non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	16,5	16,6	16,07	17,50
Note la plus basse	0,5	0,36	0,57	0,70
Moyenne générale	7,88	7,37	8,21	6,00
Moyenne des admissibles	11,08	10,03	10,37	8,38

Répartition des notes



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2012
Épreuves d'admissibilité

Épreuve technique

Texte réglementaire

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

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

Le diapason mécanique est autorisé.

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

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

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

Première partie

Notation de fragments mélodiques à deux voix

Premier fragment

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

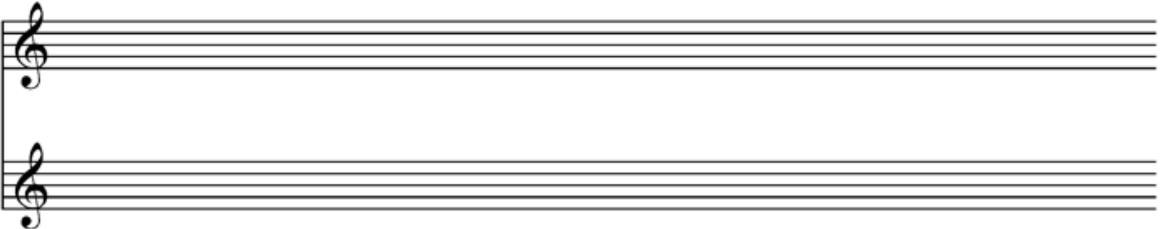
- écoute intégrale ;
- séquence 1 (trois fois) ;
- séquences 1 et 2 enchaînées ;
- séquence 2 (trois fois) ;
- séquences 2 et 3 enchaînées ;
- séquence 3 (trois fois) ;
- écoute intégrale.

Vous noterez les parties de soprano et de flûte.

Johann Sebastian BACH, *Oratorio de Pâques* (BWV 249), aria *Seele, den Spezereien* [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

flûte



soprano

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'flûte' and the bottom staff is labeled 'soprano'. Both staves are empty, with only the treble clef and a vertical bar line visible on each. The staves are connected by a brace on the left side.

Deuxième fragment

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

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

Vous noterez les parties de soprano et de basse du chœur.

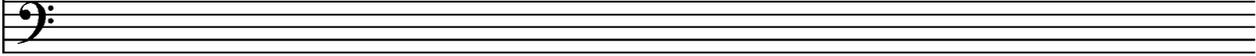
Leonard BERNSTEIN, *Chichester Psalms*, dernier mouvement [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

sopranos



basses



The image shows two empty musical staves. The top staff is for sopranos, indicated by the label 'sopranos' to its left and a treble clef at the beginning. The bottom staff is for basses, indicated by the label 'basses' to its left and a bass clef at the beginning. Both staves consist of five horizontal lines.

Deuxième partie

Notation de fragments rythmiques à deux voix

Premier fragment

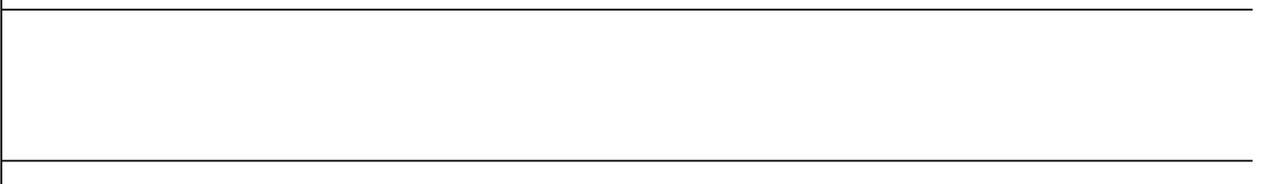
Il sera diffusé intégralement à cinq reprises. Vous noterez le rythme de la partie de violon et le rythme de la partie de violoncelle.

Maurice RAVEL, *Trio* [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

violon

violoncelle



The image shows two horizontal lines for musical notation. The top line is labeled 'violon' and the bottom line is labeled 'violoncelle'. A vertical line on the left side of the top line indicates the start of the notation. The lines are empty, intended for the candidate to write the rhythmic notation for the violin and cello parts.

Deuxième fragment

Il sera diffusé intégralement à cinq reprises. Vous noterez le rythme de la partie de cor anglais et le rythme de la partie de clarinette basse.

Dmitri CHOSTAKOVITCH, *Symphonie n° 4* [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

cor anglais

clarinette
basse



The image shows two empty musical staves. The top staff is labeled 'cor anglais' and the bottom staff is labeled 'clarinette basse'. The staves are represented by two horizontal lines with a vertical line on the left side, forming a rectangular frame for notation.

Troisième partie

Notation de fragments harmoniques

Premier fragment

Vous noterez intégralement la partie d'orgue.

Le fragment sera entendu selon ce plan :

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

Ernest CHAUSSON, motet *Tota pulchra es, Maria* [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

Assez lent

soprano

Tu, — glo - ri - a Je - ru - sa -

orgue

Deuxième fragment

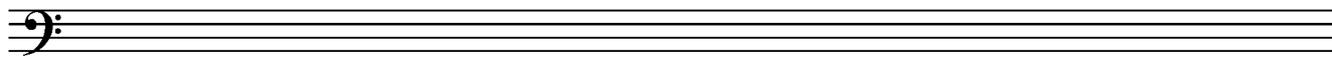
Vous relèverez la basse et vous établirez son chiffrage harmonique (chiffrages de fonction, chiffrages d'accords).

Le fragment sera ainsi diffusé:

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

Ludwig VAN BEETHOVEN, *Quatuor* op. 74, 2^e mouvement [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.



Rapport

La session 2012 a vu apparaître un certain nombre de dispositions nouvelles, et l'épreuve technique n'y a pas fait exception. Désormais fondée sur la « notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés », l'épreuve de cette session a été marquée par la disparition de deux exercices habituels jusqu'alors, à savoir le dépistage de fautes et la notation d'accords composés pour l'occasion.

Cette année, le jury a choisi de proposer des extraits de compositeurs allant de Bach à Bernstein en passant par Beethoven, écartant ainsi la musique ancienne et la musique contemporaine, et favorisant un langage musical a priori connu des candidats. Il était à espérer qu'une telle démarche contribuât à remonter le niveau de réussite de l'épreuve, niveau qui semblait périlcliter depuis quelques années. Pourquoi donc les membres du jury furent-ils à ce point consternés par la qualité des copies de cette session ?

Dans son article « Syndrome du Titanic » tiré du recueil *Dégagements* (Gallimard, 2010), Régis Debray écrit : « N'y aurait-il pas, dans l'évolution longue des sensibilités de l'Occident, quelque rapport entre l'affinement de l'optique et l'affadissement de la langue ? » On serait tenté de remplacer « langue » par « oreille » (bien que « langue musicale » semble une locution plus exacte) tant l'écoute paraît pâtir de la primauté du signe visuel de nos jours. Cependant, nous vivons aussi dans un âge technologique où les candidats à l'Agrégation de musique jouissent, grâce à internet, d'un accès inégalé à la musique enregistrée et aux partitions : en principe, la préparation de l'épreuve technique devrait en être facilitée. Constatons-nous, comme le disent les médiologues, un « progrès rétrograde » (un empirement des outils traditionnels, c'est-à-dire nos oreilles) face à ce progrès technologique ?

Tentons une autre explication : le manque de ce qu'Adorno appelait « écoute structurelle ». Voici l'exégèse de Peter Szendy de cette locution : « C'est une écoute *fonctionnelle* (elle est en *fonction de l'œuvre*) ; c'est une écoute qui, même si elle *analyse* (pour « saisir distinctement [...] l'intrication de ce qui est simultané ») est en fin de compte orientée vers une *synthèse*. » (*Écoute : une histoire de nos oreilles*, Éditions de Minuit, 2001, p. 127). Un bon nombre de candidats a montré une incapacité déconcertante à percevoir des structures harmoniques simples, se contentant de prendre une succession d'intervalles pour le moins approximativement sans les référer à une structure plus globale. Les résultats pour la plupart catastrophiques de la dictée harmonique mettent en exergue ce problème fondamental qui s'applique à toutes les parties de l'épreuve technique. La dictée musicale n'est pas une discipline hermétique, et les candidats ayant puisé dans leur formation en écriture et en analyse sont parvenus à des résultats bien plus probants. Comme l'École des Annales a pu décroquer l'histoire en croisant les sources, les candidats feraient mieux de mobiliser leurs connaissances dans tous les domaines de la musique (y compris leurs connaissances historiques) afin de les mettre au service d'une dictée qui ne vise pas à capter avec exactitude les fréquences et les durées comme un « échantillonneur humain », mais qui montrera que le candidat a compris l'essentiel de la construction de la partition, quitte à laisser quelques détails de côté, et qui transmettra cet essentiel en mêlant logique et sensibilité musicale. Une *synthèse*, en somme.

Jean-Sébastien Bach : Oratorio de Pâques (aria *Seele, deine Spezereien*)

Afin de mener à bien cette dictée, une analyse harmonique très simple était à effectuer lors de la première écoute. Cela aurait évité bien des incohérences dans les enchaînements des trois parties (l'extrait suivait un plan harmonique assez conventionnel) ; surtout, cela aurait facilité la prise de notes, car les mélodies de Bach sont généralement directement fondées sur des structures harmoniques. Le début est un exemple assez flagrant de ceci. Construit sur un accord brisé, il fallait reconnaître qu'il s'agissait bien du premier degré, afin de ne pas écrire des accords qui articulaient des premier ou deuxième renversements d'autres tonalités. Si le jury a accepté *si* mineur ou bien *do* mineur comme tonalité principale, même si l'enregistrement n'utilisait pas le diapason à 415 comme

Ernest Chausson : motet *Tota pulchra es, Maria* (extrait)

Quoique certaines harmonies aient pu s'avérer assez complexes à entendre, la principale difficulté de cet exercice résidait sans doute dans le problème de la transposition, puisque la partie vocale donnée (en *la* majeur) n'était pas dans la même tonalité que l'enregistrement. Plusieurs candidats ont simplement relevé la partie d'orgue en *fa* majeur (sans penser, pour la plupart, à changer l'armure ni à ajouter des altérations). D'autres ont fait l'effort de relever la partie d'orgue tout en transposant, démarche certes louable mais qui n'a servi qu'à les embrouiller. Il est à rappeler que dans le cadre de cette épreuve écrite, chaque candidat est loisible d'annoter sa copie. Malheureusement, peu ont profité de cette possibilité pour expliquer la différence des tonalités entre chant et orgue dans la résolution de ce sujet.

Pourquoi un tel exercice ? Plusieurs raisons sont à donner. D'abord, ce genre de situation survient fréquemment dans la pratique musicale courante : le pianiste qui accompagne des instruments transpositeurs et qui doit donc suivre une partition qui n'est pas dans la même tonalité que la sienne ; le chef d'orchestre qui doit gérer un certain nombre d'instruments transpositeurs en même temps ; le lecteur d'une partition de Lied qui n'est pas dans la même tonalité que l'enregistrement... Dans l'exercice de son métier, le professeur d'éducation musicale n'est pas non plus épargné par ce genre de discordance entre notation et enregistrement. Cependant, ce n'est pas uniquement sur le plan musical que cette démarche a été choisie. Le jury voulait aussi voir comment se comporteraient des candidats face à une épreuve qui n'avait pas été « bachotée » – dans la grande tradition des examens et concours – car aucun modèle n'existait dans les annales de l'Agrégation. Seraient-ils capables de réagir rapidement et avec lucidité pour tirer le meilleur parti d'un sujet, certes, difficile ? Rappelons que les nouveaux textes réglementant cette épreuve – « 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 » – laissent plus de latitude au jury pour s'écarter d'un formatage des épreuves, et les candidats des prochaines sessions auraient intérêt à s'en souvenir lors de la préparation de cette épreuve.

Ludwig van Beethoven : *Quatuor* opus 74 (extrait du deuxième mouvement)

Le traitement de cette partie de l'épreuve a franchement déçu les correcteurs. Le fragment à relever consistait en une basse plutôt simple à relever autant en ce qui concernait les hauteurs que les rythmes, et un chiffrage harmonique qui ne posait guère plus de problèmes, sauf peut-être au moment de la pédale vers la fin de l'extrait. Encore une fois, sous prétexte que ce genre d'exercice ne figurait pas dans les annales, les étudiants avaient généralement négligé de s'y préparer. Ainsi, l'incapacité à chiffrer correctement un quatuor de Beethoven a-t-elle mis en évidence des carences graves dans la formation de certains candidats. Souvent, ce chiffrage a été quasiment inexistant (mis à part un chiffrage d'intervalle rudimentaire de 5 ou 6), quand certaines couleurs d'accords ont semblé entièrement inconnues (+7, par exemple). Mais le fait que de nombreuses copies ne comportaient ni chiffrage de fonction ni aucune précision de tonalité constituait un problème plus grave encore. De même, le nombre de candidats capables d'identifier un emprunt s'est presque compté sur les doigts d'une main. Que penser de ceux qui se sont contentés de chiffrer la pédale avec uniquement un premier degré, à la manière du Prélude de *L'or du Rhin* de Wagner, sans remarquer les harmonies changeantes à l'intérieur ? Et Beethoven a-t-il écrit beaucoup de quatuors à cordes en n'indiquant que les hauteurs, sans se soucier des rythmes ?

Pour finir : les candidats ne disposent pas de beaucoup de temps lors de l'épreuve, et les moins sûrs d'eux-mêmes feraient bien d'utiliser la première écoute globale pour récolter des informations précieuses pour la prise de notes ultérieure au lieu de se précipiter aveuglément sur leur crayon. Tel le plan d'une ville nouvelle ou inconnue, ces informations permettront aux candidats de se mettre sur la bonne route et, en cas d'égarement temporaire, de reprendre la bonne direction. Même quelques indications sommaires feraient meilleure impression sur le jury qu'une copie blanche. C'est au moyen de cette *analyse*, rudimentaire mais efficace, que le candidat arrivera à son pendant, la *synthèse*.

Corrigé de fragment harmonique (Beethoven)

The image displays a musical score for a fragment by Beethoven, consisting of three systems of music. Each system includes a vocal line (soprano, alto, and tenor) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The score is annotated with performance instructions and harmonic analysis.

System 1 (Measures 1-8):

- Vocal:** Soprano line starts with a *Br.* (breath) mark. The tempo is *cantabile*. The vocal line is marked *mezza voce*.
- Piano:** The piano accompaniment is also marked *mezza voce*.
- Harmony:** The harmonic analysis below the piano part shows the following chords: I^5 , V^{+7}_{b6} , $IV^6 V^6 I^5$, V^5 , I^5 Emp. V^{+6}_5 , $(N.P.)$, (VI^6) , $V^6 I^5$, $(mi^b M: = II^5 V^{(6)}_{4+})$.

System 2 (Measures 9-16):

- Vocal:** The vocal line continues with *mezza voce* and includes *N.P.* (no pedaling) and *sf* (sforzando) markings.
- Piano:** The piano accompaniment includes *sf* and *cresc.* (crescendo) markings.
- Harmony:** The harmonic analysis shows: I^{+7}_5 , $la^b M: = V^{+4}$, $+6$, (3) , I^5 , $ré^b M: V^{+4}$, $+6$, I^5 , sf , V^6_5 , I^5 , $si^b m$, I^5 , V^{+6}_3 , I^6 , $cresc.$, $la^b M: = II^5$, V^{+4} .

System 3 (Measures 17-24):

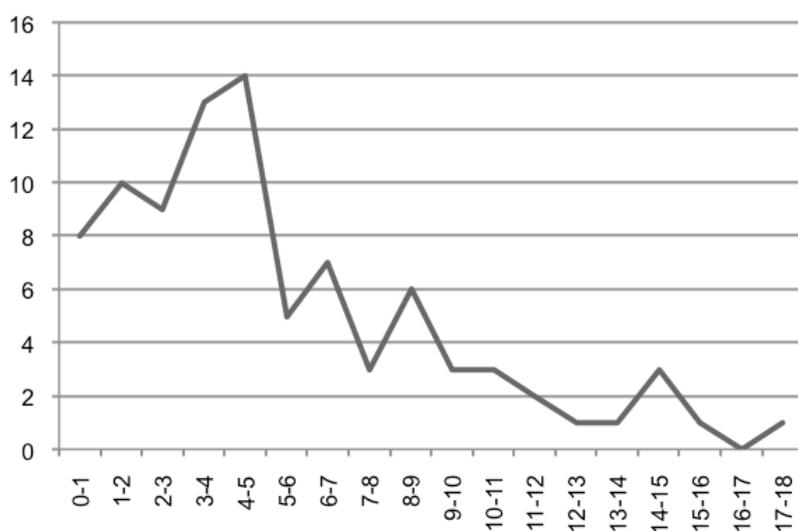
- Vocal:** The vocal line includes *App.* (appoggiatura), *N.P.*, *cresc.*, *sf*, and *p* (piano) markings.
- Piano:** The piano accompaniment includes *f*, *p*, *cresc.*, *sf*, and *p* markings.
- Harmony:** The harmonic analysis shows: I^6 , IV^6 , $V^{(6)}_{4+}$, I^5 , IV^6_4 , II^2 , V^{+7} , 5 , IV^6_4 , II^2 , V^{+7} , $cresc.$, I^5 , II^5 , V^5 , sf , p , I^5 .

Éléments statistiques

Fragments mélodiques

90 candidats notés et non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	11,99	19,51	20	17
Note la plus basse	1,89	1,01	1,10	0
Moyenne générale	8,43	8,65	7,83	5,22
Moyenne des admissibles	11,21	10,86	9,92	7,13

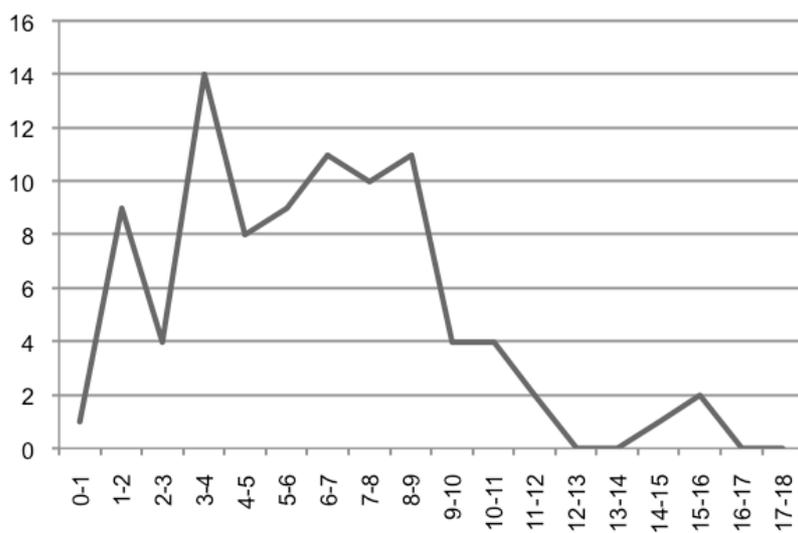
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



Fragments rythmiques

90 candidats notés et non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	17,28	15,01	19,18	15,25
Note la plus basse	2,08	1,01	1,10	0,25
Moyenne générale	9,41	7,32	8,89	5,95
Moyenne des admissibles	11,13	9,93	10,43	7,51

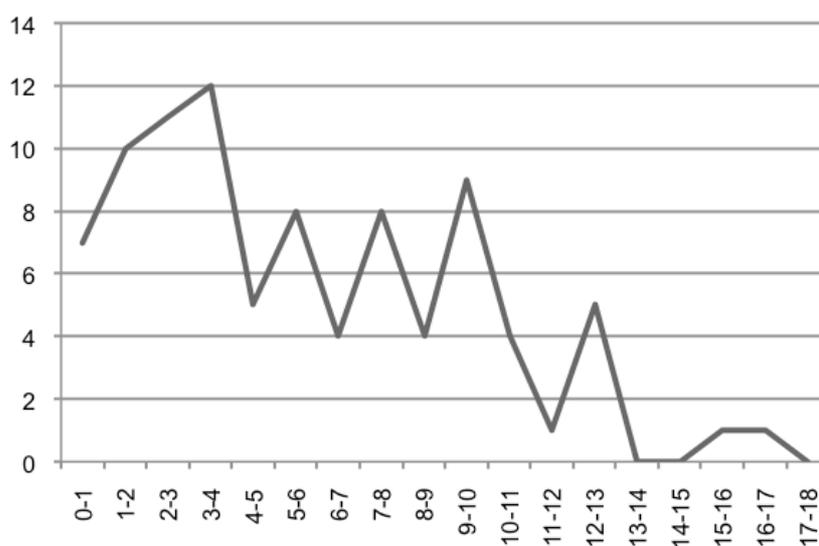
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



Fragments harmoniques

90 candidats notés et non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	20	18,35	18,71	16,75
Note la plus basse	0,94	2,01	0,71	0,28
Moyenne générale	8,93	10,60	8,41	5,56
Moyenne des admissibles	12,62	14,14	11,07	7,62

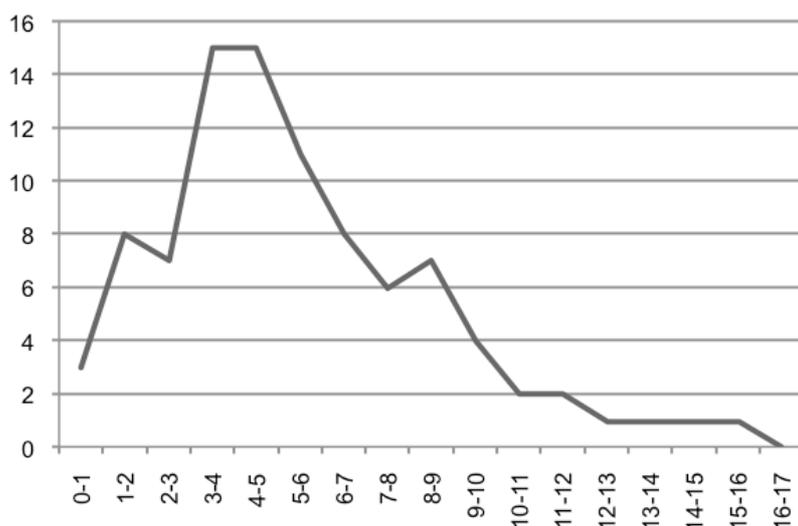
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



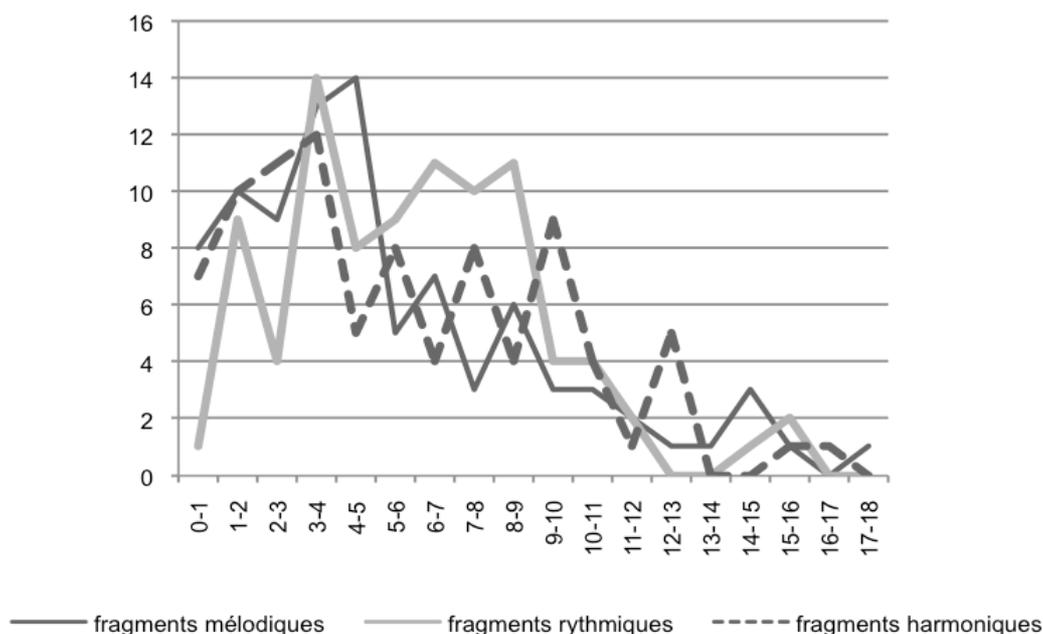
Ensemble de l'épreuve technique

90 candidats notés et non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	16,12	16,01	17,85	15,42
Note la plus basse	1,58	1,82	2,06	0,58
Moyenne générale	8,77	8,29	7,93	5,58
Moyenne des admissibles	11,61	10,78	10,33	7,42

Répartition des notes obtenues pour la globalité de l'épreuve



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



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2012

Épreuves d'admissibilité

Épreuve d'écriture

Texte réglementaire

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

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

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

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

Programme limitatif publié au B.O.

- Pièce en référence à l'écriture des sonates en trio de Corelli, pour deux violons et basse continue.
- Pièce pour piano et clarinette *sib* dans le style de Schumann.

(B.O. n° 10 du 10 mars 2011)

Sujet

Vous réaliserez le texte ci-dessous en vous inspirant de l'écriture des sonates en trio de Corelli pour deux violons et basse continue. Vous rendrez votre devoir sur la partition préparée jointe à ce sujet.

Violino I *Grave*



Violino II *Allegro*



Rapport

Pour la première fois depuis la création du concours de l'agrégation de musique, non seulement une orientation stylistique était proposée pour l'épreuve d'écriture, mais encore un programme limitatif permettait de cerner un corpus pour chacun des deux auteurs retenus. La précision avec laquelle les contours de l'épreuve étaient délimités évitait donc l'écueil des sessions précédentes dont la préparation était consacrée à l'étude des compositeurs les plus caractéristiques, de Bach à Fauré. Ce recentrage du programme impliquait d'une part, un confort de travail accru pour le candidat qui pouvait approfondir sereinement ses compétences relatives à deux champs variés mais bien circonscrits ; de l'autre, et par voie de conséquence, une plus grande exigence du jury en matière de connaissance des styles et de capacité à s'en inspirer. Or, sur ce dernier point, l'attente des correcteurs fut déçue, plusieurs des aspects caractéristiques du style de Corelli, compositeur choisi pour l'épreuve de cette session, n'ayant pas été acquis par de nombreux candidats. Cette absence de maîtrise ne favorisait pas l'aisance de ceux-ci face aux éléments inédits de l'épreuve qui ont pu contribuer à dérouter.

Nouveautés

Pour cette année, la délimitation des styles s'accompagnait d'un changement d'appellation de l'épreuve. Affectant la nature de celle-ci, cette modification n'était rien moins qu'anecdotique : remplaçant le terme « harmonisation », le nouvel intitulé « écriture » devait encourager le candidat à adopter une démarche plus pratique que théorique, autrement dit, aussi musicale que possible. C'est le sens de toutes les nouveautés qui ont émaillé l'épreuve :

- *le style* : très rarement étudié en écriture, Corelli présente pourtant l'avantage d'un langage harmonique relativement simple et néanmoins très distinctif. La recherche rhétorico-expressive y est centrale et la connaissance des retards, qui n'est pas l'apanage des compositeurs allemands, primordiale. De ce fait, les frottements de seconde sont omniprésents entre les deux dessus. De même, quelques "figures d'élocution" inhérentes à la musique italienne de cette époque étaient à connaître (enchaînement d'accords parallèles, opposition majeur/mineur, etc.) ;

- *le genre* : la sonate en trio est l'un des genres les plus importants de la période baroque. Son élaboration à deux dessus et basse continue était certainement inhabituelle pour les candidats et plus difficile que l'on pourrait le penser de prime abord. Cependant, le contrôle des trois voix est une dimension indispensable et formatrice dans l'étude du contrepoint. Certains usages harmoniques comme l'impossibilité de supprimer la tierce dans un accord au moment de son attaque (sauf dans les accords de septièmes et les unissons de tonique) n'ont pas été respectés par tous, prouvant malheureusement que des notions aussi essentielles n'ont pas été intégrées ;

- *la structure* : pour la première fois également, deux mouvements étaient proposés à l'attention des candidats. Ils incitaient à recourir à deux modèles d'écriture différents, fondamentaux chez Corelli et suffisamment contrastés pour offrir l'un ou l'autre des possibilités de faire valoir ses aptitudes ;

- *présence de la basse continue* : au-delà d'un simple chiffrage de basse, le jury attendait une posture bien plus scientifique que celle qu'il lui a été donné de constater. Le chiffrage est un élément à part entière du style, et tout candidat possédant un Master devrait être sensibilisé à une rigueur beaucoup plus développée concernant des indications aussi importantes que celles-ci. Or, seuls 39 % des candidats ont renoncé aux chiffrages français du XIX^e siècle ! De nombreuses copies contenaient des chiffrages $\overset{7}{+}$, parfaitement anachroniques dans une sonate de Corelli ; et seul un candidat sur dix a été en mesure d'utiliser les chiffrages propres au style, comme $\overset{\times}{\circ}$ par exemple. Enfin, parmi les 61 % de copies qui ne se conformaient pas à la notation adéquate, un tiers ne contenait aucun chiffrage ! La précision apportée par le jury aux textes officiels aurait dû être particulièrement observée pour ce point : « l'épreuve d'écriture nécessite de prendre en compte la totalité des éléments et des caractéristiques de la notation musicale propre au style choisi dans le programme limitatif ». L'assimilation de tous les paramètres définissant un tel style pose donc la question des sources musicales à consulter lors de la préparation de l'épreuve. Si l'étude systématique des manuscrits

autographes de Corelli ou de copies contemporaines peut s'avérer fastidieuse dans le cadre de cette épreuve, il ne semble pas inutile d'être animé d'un esprit de curiosité pour la notation originale des œuvres de référence du programme. Par conséquent, on exclura les partitions révisées pour privilégier l'examen d'éditions scientifiques ou, à tout le moins, « Urtext » ;

- *l'armure* : il n'a pas échappé aux candidats que celle-ci dépendait, chez Corelli, de principes en vigueur au XVII^e siècle : *ré* mineur sans *si*^b, *fa* mineur avec deux bémols seulement, *sol* majeur sans altération, etc. De même, dans les cinq premiers opus de Corelli, la tonalité de *si*^b majeur, ainsi que son relatif *sol* mineur, est toujours notée avec un seul bémol à la clef. C'était le cas du texte donné et les chiffrages devaient, évidemment, tenir compte de cette particularité de la notation ancienne ;

- *le chant donné était le Violino II dans l'allegro* : cette disposition suggérait une réalisation du texte véritablement contrapuntique, et non une simple "harmonisation". De plus, dans la sonate en trio, le rapport qui régit les deux dessus, est extrêmement variable, le deuxième violon passant fréquemment au-dessus du premier. Là encore, le constat est cruel : 60 % des candidats n'ont pratiqué aucun croisement ou presque, quand Corelli les utilise très naturellement. Les mesures 2 et 3 sont un exemple de passage où le croisement est requis, à moins d'un égarement complet de l'écriture.

Le style

Seule une bonne connaissance de l'œuvre de Corelli permettait de maîtriser précisément l'agencement de la *sonata da chiesa*, que le compositeur a pour souci d'équilibrer dans ces recueils (opus 1 et 3 ainsi que la première moitié de l'opus 5) à part égale avec la *sonata da camera*. Tandis que cette dernière fait implicitement référence à la suite avec ses mouvements de danse, sa prééminence de la structure binaire et sa tonalité unique, la sonate d'église alterne le plus souvent mouvements lents et mouvements rapides fugués, le troisième étant dans une autre tonalité. La mention « *Violone, e Organo* » pour la partie de basse offrait une ultime indication sur le type de sonate illustré par le sujet.

Le *Grave* initial est habituel avec son rythme de croches ininterrompues, ici placées à la basse. La première phrase immédiatement transposée est pareillement caractéristique. Les modulations et cadences utilisent les principales tonalités : demi-cadence en *si*^b (mes. 3) et en *fa* (mes. 8) ; emprunts en *ré* et *ut* mineur (8 et 9), demi-cadence en *sol* mineur (mes. 14). Les deux marches – récurrentes dans la musique italienne – étaient aussi des plus communes : la première, non modulante, suivant le modèle du « Canon de Pachelbel » (mes. 5/8 que l'on retrouve à 10/11) et la deuxième, modulante, sur le cycle des quintes (mes. 8/10). Ces deux harmonisations peuvent parfois s'échanger, la principale différence résidant dans la fréquence harmonique ; la dissonance reste cependant sur le temps fort tandis que la résolution se place sur le temps faible :

The image displays two alternative bass line harmonizations for a sequence of chords. The first line shows a sequence of eighth notes in a non-modulating pattern, while the second line shows a modulating pattern. A vertical dashed line separates the two options, with the word 'ou' written below the first line.

Enfin, une séquence harmonique utilisant le parallélisme d'accords de sixte (autre formule ordinaire chez Corelli) achevait ce mouvement.

Le principe d'écriture imitative, caractéristique de l'*Allegro*, a été adopté par l'ensemble des candidats. Néanmoins, le jury eut à déplorer une méconnaissance de procédés aussi élémentaires qu'un enchaînement sujet-réponse, pourtant inséparable de l'écriture en fugato. Certes, chez Corelli,

l'exposition du sujet en imitation à l'octave se rencontre, mais la tonalité de l'élément présenté mesure 20 (*fa* majeur) ne laissait pas de doute quant à la nature de celui-ci : il s'agissait bien d'une réponse. Peut-être trompés par l'armure, 68 % des candidats ont proposé une réponse au *Violino I*, mesure 19 ; et parmi ceux ayant évité cette erreur, la moitié seulement ont mené à terme une exposition complète (mes. 19 : sujet ; mes. 20 : réponse ; mes. 21 : conduit ; mes. 22 : sujet). Divers indices étaient ensuite à repérer : la présence du sujet au relatif (mes. 24) impliquait sa réponse, tandis que le retour de la tête (mes. 28) suggérait une exposition finale traitée en strette. D'autre part, la répétition de la syncope, mesures 22 et 25, suggérait la présence d'un contresujet. Enfin, la réalisation sur pédale de dominante, à la fin, était facultative, mais l'œuvre de Corelli recèle suffisamment de beaux exemples pour qu'il soit dommage de s'en priver (opus 1 n° 5, dernières mesures ; op. 3 n° 9, deuxième mouvement ; opus 5 n° 3, deuxième mouvement). Voici cependant une réalisation de ce passage sans pédale, et avec une strette plus aboutie :

[mesure 28] Adagio.

Sans entrer dans le détail des carences relevant de la première année d'écriture (cadences mal placées, tonalités saugrenues, enchaînement de degrés hasardeux, emploi d'accords incongrus, etc.) et face au manque de connaissances rudimentaires du style de Corelli relevé dans la plupart des copies, on ne peut que souhaiter de la part de prochains candidats une prise de conscience de l'importance de l'épreuve d'écriture, et les encourager à un investissement plus sérieux. Peut-on également espérer plus de minutie dans l'application des règles élémentaires de la graphie musicale ? Avant même de rappeler que les syncopes boiteuses (♩♩ par exemple) ne sont pas utilisées par Corelli, il faudrait malheureusement revenir sur des règles de solfège simples : ♩ font une ♩ (équivalence ignorée par plusieurs candidats...). De même, les usages concernant la direction des hampes paraissent avoir été oubliés par la plupart. À un niveau plus musical, un même soin doit conduire à ne pas écrire des signes de nuances et de phrasés (*a fortiori* sur la partie donnée) dans une partition faisant référence à un style remontant aux confins des XVII^e et XVIII^e siècles.

C'est par une lecture fréquente et raisonnée des partitions que l'on s'approprie le style d'un compositeur. À cet effet, il convient de travailler en s'appuyant sur une sélection d'œuvres judicieusement choisies, quitte à sortir du cadre imparti si cela se justifie : pour Schumann (autre compositeur au programme de cette session), on pouvait difficilement avoir pour seules références les trois pièces pour clarinette et piano qui constituaient le programme limitatif. Rien n'empêchait, pour Corelli, de lire et d'étudier les sonates de l'opus 5 (dont les fugatos contiennent des passages à trois voix) ou les *concerti grossi* de l'opus 6, dont le concertino reprend l'effectif de la sonate en trio. La réalisation de textes et leur correction complètent de façon indispensable cet entraînement. Dans la perspective du concours, il est également bon de travailler à plusieurs reprises dans les conditions de l'épreuve : c'est le meilleur moyen pour organiser son effort en fonction du temps imparti, ce dernier devant être largement consacré à l'étape primordiale de l'analyse du sujet. De plus, la méthode de préparation doit être pensée pour gagner en efficacité et éviter, au minimum, les manquements dans les éléments fondamentaux d'un style. C'est à ce prix que s'obtient la maîtrise suffisante du langage d'un compositeur, préalable à la transformation de l'exercice académique en authentique acte de création.

Suggestion de réalisation

Grave.

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

5

9

14

19 **Allegro.**

22

25

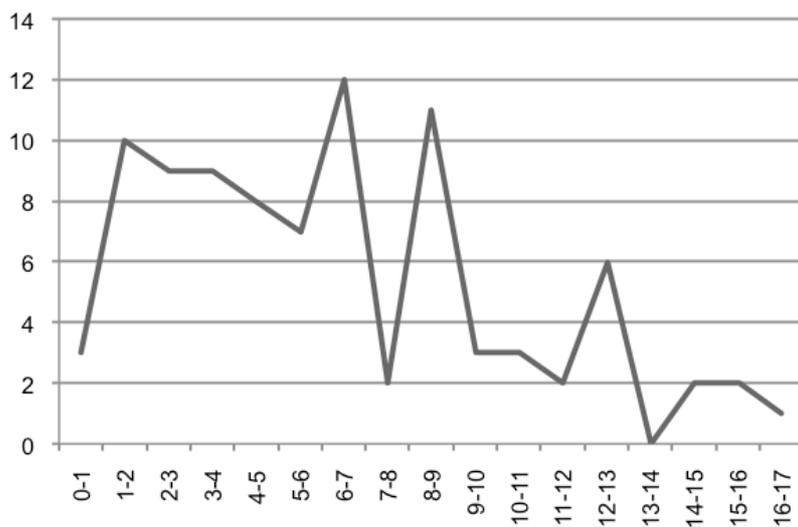
28 **Adagio.**

Tasto solo.

Éléments statistiques

90 candidats notés et non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	18	16,03	17	16,50
Note la plus basse	0,8	0,21	0,5	0,30
Moyenne générale	8,74	7,34	7,16	6,04
Moyenne des admissibles	12,71	10,06	9,75	8,95

Répartition des notes

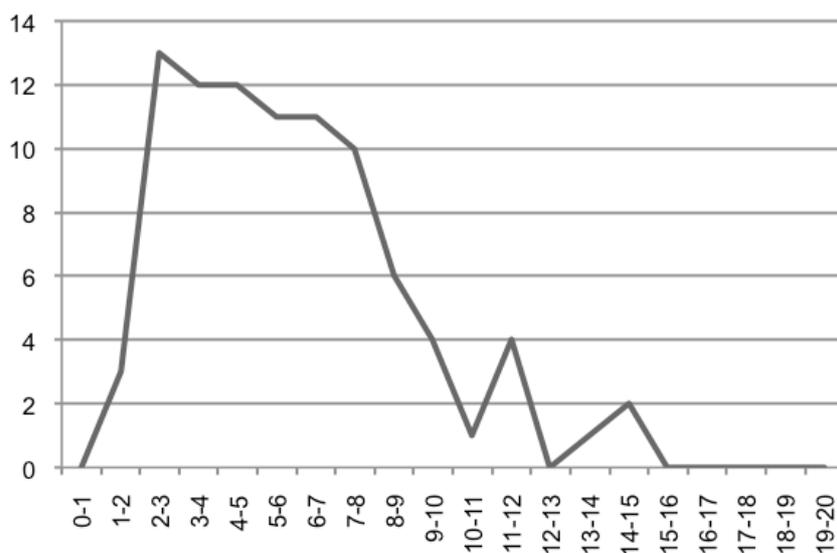


Éléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité

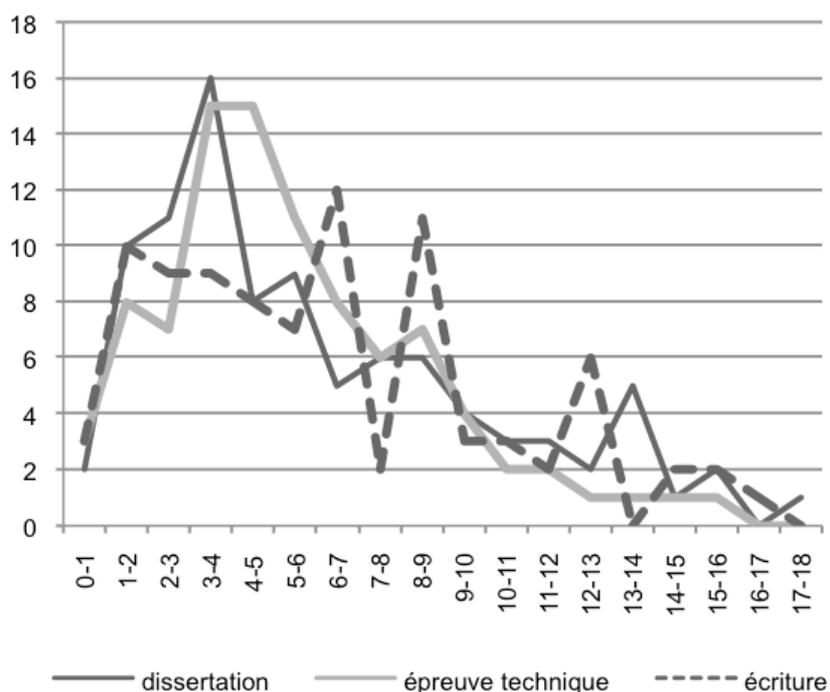
90 candidats notés et non éliminés	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	16,27	14,69
Note la plus basse	2,19	1,19
Moyenne générale	7,77	5,87
Moyenne des admissibles	10,15	8,25

Barre d'admissibilité : 5,82 (7,46 en 2011)

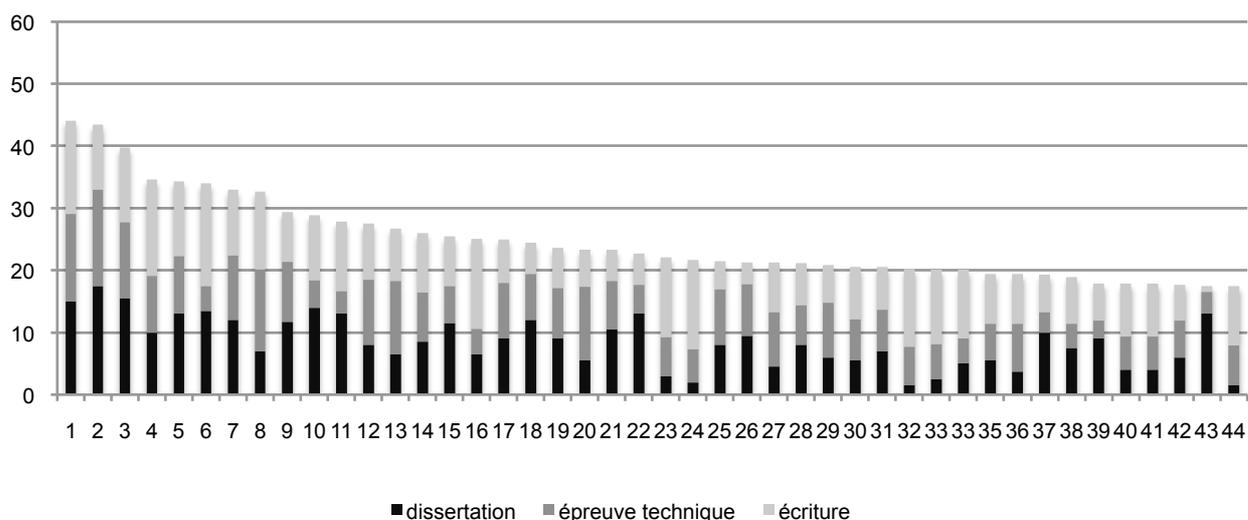
Répartition des moyennes générales des trois épreuves d'admissibilité



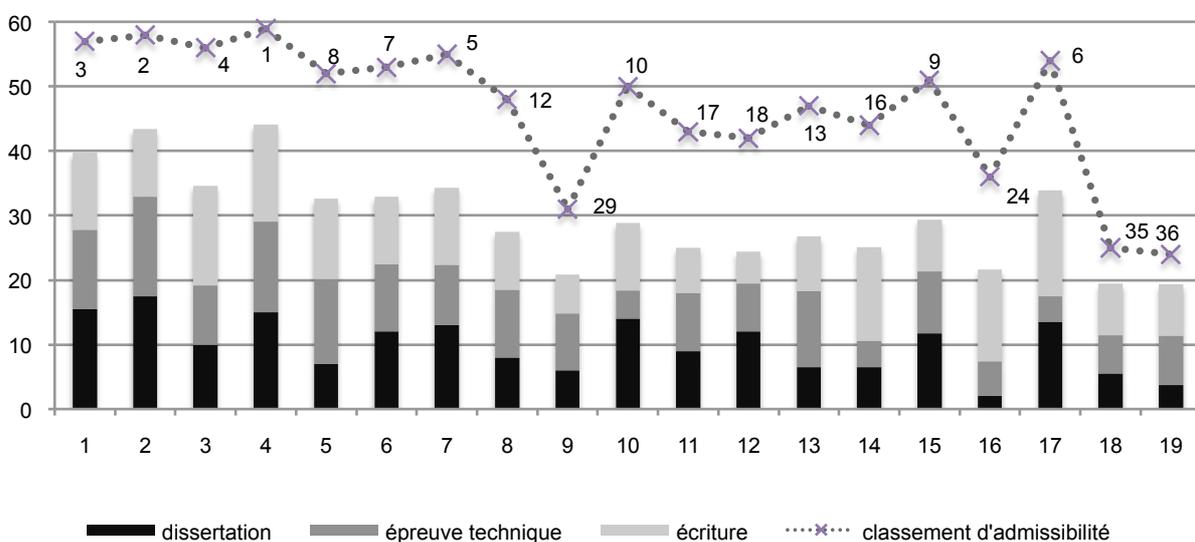
Répartition des moyennes pour les trois épreuves



Composition de la note d'admissibilité (sur 60) des 44 candidats admissibles



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



Admission

Agrégation de musique

Concours externe - Session 2012

Épreuves d'admission

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

Texte réglementaire

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

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

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

Pendant la préparation, le candidat dispose d'un clavier et du matériel nécessaire à l'exploitation des documents proposés.

Durant l'épreuve, le candidat dispose d'un appareil de diffusion et d'un piano (durée de la préparation : six heures ; durée de l'épreuve : cinquante minutes [exposé : trente minutes ; entretien : vingt minutes]).

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

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

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

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

Leçon devant le jury

Rapport

1. Leçon

Avant même le stade de la préparation et de l'entraînement indispensables à cette épreuve difficile, les futurs candidats doivent posséder une vision très claire de son déroulement, des attentes du jury et des principaux écueils – certains rédhibitoires – pouvant se présenter quelles que soient les spécificités du sujet proposé. L'ensemble de ces données n'a pas varié de façon significative entre la session 2011, à l'occasion de laquelle fut inaugurée cette nouvelle formule d'épreuve en deux parties, et la session 2012 : c'est pourquoi, plus encore qu'à l'habitude, on recommandera aux candidats des prochaines sessions de prendre connaissance du rapport de la session précédente avant même celui-ci, qui ne fera que le prolonger et l'éclairer par de nouveaux exemples. Pour mieux souligner cette continuité, la même subdivision sera adoptée (le fond, l'exploitation des documents, la forme) après quelques données chiffrées relatives à la session 2012.

Parmi les quarante-deux candidats admissibles qui se sont présentés à cette épreuve de leçon, dix-huit ont obtenu une note (sur 20) inférieure ou égale à 5, soit près de la moitié. Quatorze ont obtenu une note comprise entre 5 et 10 et huit une note comprise entre 10 et 15. Seuls deux candidats franchissent la barre de 15. Ces chiffres permettent d'insister sur l'importance décisive de cette épreuve dans le résultat final et doivent conduire les prochains candidats à une lecture attentive des observations et recommandations qui suivent.

Le fond

La leçon ne peut en aucun cas se réduire à trois ou quatre analyses juxtaposées. D'où l'importance du choix de la problématique induite par l'ensemble du dossier proposé : à partir de documents à priori déconnectés historiquement et/ou culturellement les uns des autres, le candidat doit démontrer sa capacité de synthèse et de réflexion. Toute la difficulté consiste à parvenir à dégager une problématique transversale sans tomber à un niveau de généralisation faible ou excessivement banal (« les artistes et l'expression des émotions », « les frontières entre le populaire et le savant »). Trop de problématiques n'en sont pas vraiment ou apparaissent forcées, voire fumeuses : « En quoi le populaire ou le passé sont-ils des sources d'inspiration pour les artistes ? », « Dans quelle mesure un modèle peut-il être réutilisé ? ». Dans d'autres cas, la problématique transversale choisie fonctionne pour une partie des documents seulement. Les candidats s'efforcent alors de trouver à tout prix des rapports entre un document et leur question, parfois jusqu'à l'absurde (l'utilisation de la tonalité serait vécue comme « une référence au passé » par Mozart). Certains candidats, à trop vouloir privilégier les relations entre les documents proposés, négligent la mise en valeur de leur spécificité, de leur historicité propre ou du champ culturel dans lequel ils s'inscrivent. Une bonne introduction de leçon doit être le lieu d'une présentation fine de ces caractéristiques, avant ou après l'exposé de la problématique qui permettra de les relier.

Trop souvent, un manque manifeste de culture générale et musicale engendre une grande naïveté face aux enjeux esthétiques posés par les documents. Ainsi un candidat, auquel on soumet à la fin de l'entretien l'une des problématiques suggérées par les documents, a cette réaction désarmante et symptomatique : « grande question ! ». On touche là à l'autre difficulté majeure de la leçon, qui suppose non seulement la maîtrise des œuvres-phares et des enjeux de l'histoire de la musique, mais aussi une certaine connaissance des principaux courants de l'histoire de l'art (au sens le plus large). En dehors de quelques solides, voire excellents candidats, on peut déplorer l'absence d'un socle culturel commun (quand Mallarmé ou Van Gogh d'un côté ou le chanteur Sting, de l'autre, n'évoquent rien aux candidats). Ici sont confondus Manet et Monet, là Le Tasse est un parfait inconnu, ailleurs Clément Marot est pris pour un contemporain de Gautier de Coincy. Prises isolément, ces absences ne sont bien entendu pas disqualifiantes mais, associées à un discours creux, elles révèlent un manque de curiosité intellectuelle et d'appétence pour les arts et la culture qui est alarmant à ce niveau, la grande majorité des candidats étant titulaires d'un master. Sur le plan strictement musical,

ici comme dans l'épreuve de dissertation se manifeste souvent une maîtrise fragile des formes instrumentales comme vocales les plus courantes, ou de certaines définitions spécifiques (la sérénade), ce qu'accentue un vocabulaire parfois inapproprié (l'archaïsme serait par exemple le « respect du passé »). Deux défauts majeurs sont à éviter : l'absence criante de références culturelles et musicales en dehors des documents traités, ou par opposition la convocation massive de références sans lien avec le sujet traité. Les déficiences d'ordre culturel concernent également la perception et l'analyse musicale, lorsque par exemple un piano préparé est confondu avec un clavecin ou qu'une mesure identifiée à 11/8 est qualifiée de ternaire.

L'exploitation des documents

Il va de soi, mais il faut encore le rappeler, que chacun des documents proposés doit faire l'objet d'une analyse (et non d'une simple description), laquelle est nécessairement fonction de la problématique retenue, du temps disponible et de son support spécifique : le candidat ne peut, notamment, faire l'économie des aspects visuels d'un document vidéo. Certaines prestations font une impasse totale ou partielle sur l'un des documents (quelques « oublis » ont même été constatés) qui dégrade nécessairement l'évaluation d'une leçon satisfaisante par ailleurs. Concernant les leçons comportant un grand nombre de documents, le jury a été sensible aux efforts faits pour n'en exploiter que les aspects les plus saillants. Toutefois, il est difficile d'admettre que seules quelques mesures ou passages d'une partition semblent avoir été lus et pris en compte dans l'exposé. La même remarque s'applique aux enregistrements, quand le commentaire semble révéler que seul le début a été écouté par le candidat. Comme dans le précédent rapport, on insistera sur la fragilité des plans consacrant une partie entière à un seul document, de même que peut être ennuyeux leur traitement uniforme (dans un ordre identique) à l'intérieur de chaque partie. Les candidats doivent s'entraîner à passer de façon fluide d'un document à l'autre, dans une dynamique qui épouse strictement l'argumentation et le plan adopté. Pour cela, une préparation minutieuse (et minutée) s'impose, prévoyant les extraits sonores à faire entendre, les mesures de la partition à mettre en lumière ou les passages (voire les mots) d'un texte littéraire à souligner.

La forme

Les futurs candidats sont invités sur ce point, là encore, à se reporter aux rapports précédents et notamment à celui de la session 2011, riche de conseils pour un exposé efficace dans la présentation et l'exploitation des documents selon leur nature. De même que le ton de l'exposé doit s'éloigner de la lecture parfois ennuyeuse d'un texte préparé, il faut éviter les « blancs » pouvant engendrer des développements improvisés ou hasardeux, à l'aide de notes soigneusement préparées. La manipulation du matériel audio doit proscrire la brutalité dans les débuts et fins d'extraits et maintenir le volume sonore baissé lors des défilements rapides. Plusieurs candidats ont tiré un parti avantageux d'une présentation Powerpoint bien conçue, permettant de dynamiser le propos et d'en synthétiser les étapes. D'autres n'ont pas su éviter l'effet de redondance entre les informations affichées à l'écran et leur propos : il faut éviter, autant que possible, la lecture fastidieuse de trop longues citations que les membres du jury peuvent faire par eux-mêmes. Il convient également de rappeler que, cette année encore, de très bonnes leçons n'ont pas eu recours au support d'un diaporama. Plusieurs candidats ont convaincu par leur aisance à l'oral, par leur bonne gestion du temps (il est toujours désagréable pour le jury de devoir intervenir à ce propos), ou par d'évidentes qualités de communication. Si la leçon n'est pas une épreuve pédagogique, on y apprécie néanmoins ces qualités indispensables aux futurs enseignants. Certains sont parvenus à un bon équilibre entre leur propos et les différents exemples musicaux joués ou chantés. La leçon ne saurait se substituer à l'épreuve instrumentale et vocale, mais elle est à sa manière une occasion d'apprécier, outre les compétences d'analyse du candidat, les qualités musicales de sa restitution. Face à un répertoire de variétés, de chant traditionnel breton ou de musique ancienne, certains candidats ont pu manifester de réelles qualités en ce domaine. Il faut enfin rappeler que les candidats doivent s'abstenir, durant l'exposé, de souligner eux-mêmes les lacunes de leur prestation, qu'elles concernent leurs connaissances ou la bonne exécution des exemples musicaux. Dans cet ordre d'idées, il faut insister sur l'importance de

l'entretien qui permet souvent de rectifier ou d'approfondir tel ou tel point de l'exposé et qui ne vise en aucun cas, de la part du jury, à pointer ou à amplifier les faiblesses du candidat. Essentiel pour les qualités d'auto-analyse et de réactivité qu'il suppose, l'entretien doit donc être préparé dans un esprit positif.

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

Les principaux attendus de cette épreuve ont fait l'objet d'un rapport complet à l'occasion de la session 2011, qu'il n'est pas souhaitable de paraphraser ici. Les futurs candidats sont invités à en prendre connaissance avec précision. Concernant la session 2012, les mêmes principes ont été retenus concernant tant les sujets proposés que les critères d'évaluation mis en œuvre. Il est apparu, de façon générale, que les candidats admissibles avaient préparé cette épreuve avec sérieux, et tiré parti de l'ensemble des conseils prodigués dans le rapport officiel de l'an passé et dans le cadre de leurs formations respectives.

Les résultats chiffrés de cette session placent plus de la moitié des candidats autour de la moyenne (soit entre 3 et 6 sur 10) pour cette épreuve, le reste d'entre eux obtenant à part égale une note inférieure ou supérieure à cette fourchette. Par ailleurs, ces résultats tendent à montrer que, pour un tiers seulement des candidats, l'écart est faible, voire très faible entre les résultats obtenus dans les deux parties de l'épreuve, tendant à dégager des profils homogènes (qualités de préparation, de réflexion, d'exposé et de communication). Là où, pour les deux tiers d'entre eux, apparaît une différence significative entre les deux parties de l'épreuve, cette différence est dans la plupart des cas au profit de cette seconde partie. Cette épreuve fait apparaître clairement l'expérience du terrain acquise par certains candidats, déjà placés en situation d'enseignement. Cette expérience leur est un atout incontestable, dans certains cas, en ce qu'elle favorise le pragmatisme et une connaissance concrète du fonctionnement d'un établissement, du rôle et des prérogatives de ses acteurs institutionnels, des rouages administratifs susceptibles d'être actionnés dans la résolution de certains des problèmes évoqués. Toutefois, ces candidats négligent parfois, au profit d'un souci de résolution théorique guidé par leur seule expérience, l'attendu principal de l'épreuve les engageant à « exposer et développer la problématique induite par [la situation présentée] au regard de la compétence "Agir en fonctionnaire de l'État et de façon éthique et responsable." » On citera ici un extrait du rapport de 2011 : « 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 en la resituant dans un cadre plus général. » Dans cette perspective, le jury a apprécié la capacité des candidats à formuler une problématique claire et pertinente à partir de la situation énoncée, à convoquer judicieusement les textes de référence susceptibles de l'encadrer, à l'élargir enfin aux enjeux principaux de ses missions éducatives.

Exemples de sujets (première partie de l'épreuve)

Exemple 1	<ul style="list-style-type: none">▪ Enregistrement : Luciano Berio, <i>Sinfonia</i> (III) « In ruhig fließender Bewegung »▪ Partition : Franz Liszt, <i>Richard Wagner. Venezia</i>▪ Autre(s) document(s) : Pablo Picasso, <i>Le Déjeuner sur l'herbe d'après Manet</i> / Paul Claudel, sonnet <i>Celui-là seul...</i>
Exemple 2	<ul style="list-style-type: none">▪ Enregistrement : anonyme, motet <i>Hier matin a l'enjornée / DOMINO</i>▪ Partition : Gauttier de Coinci, chanson <i>Hui matin a l'ajournée</i>▪ Autre(s) document(s) : Guillaume Dufay, <i>Agnus Dei</i> de la <i>Missa l'homme armé</i> / Cindy Sherman, trois clichés (sans titre) issus de la série <i>History Portraits/Old Masters</i>
Exemple 3	<ul style="list-style-type: none">▪ Enregistrement : Olivier Messiaen, <i>Sept Haïkaï</i> (1962), « Gagaku »▪ Partition : Louis Couperin, <i>Prélude à l'imitation de Mr Froberger</i>▪ Autre(s) document(s) : Utagawa Hiroshige, <i>Cent vues célèbres de Edo</i>, « Le pont Ohashi et Atake sous une averse soudaine » / Vincent Van Gogh, <i>Japonaiserie : pont sous la pluie</i> / Johann Jakob Froberger, <i>Toccata prima</i>
Exemple 4	<ul style="list-style-type: none">▪ Enregistrement : Simha Arom (éd.), « Chant pour les mânes des ancêtres (Ngbaka) »▪ Partition : André Danican Philidor, <i>Recueil de plusieurs vieux airs faits aux Sacres, Couronnements, Mariages et autres Solennitez faits sous les Regnes de Francois 1^{er}, Henry 3, Henry 4 et Louis 13</i>▪ Autre(s) document(s) : carte postale « Pibrac [Haute-Garonne]. Procession du St-Sacrement (reposoir du château) » / Hannah Arendt, <i>La Crise de la culture</i> (extrait) / Edouard Hanslick, <i>Du Beau dans la musique</i> (extrait)
Exemple 5	<ul style="list-style-type: none">▪ Enregistrement : Conlon Nancarrow, <i>Study for Player Piano No. 49b</i>▪ Partition : Wolfgang-Amadeus Mozart, <i>Serenade N°10</i> (KV 361, extrait)▪ Autre(s) document(s) : Pierre Boulez, <i>Moment de Jean-Sébastien Bach</i> (extrait) / Jiří Kylián, extrait du ballet <i>Sarabande</i>

Les matériaux exhaustifs de ces exemples de sujets sont disponibles sur le site national de l'éducation musicale

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

Exemples de sujets (deuxième partie de l'épreuve)

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

Exemple 1	En cours d'année, alors que vous présentez la nouvelle séquence que vous mènerez avec la classe, un élève vous interpelle en disant qu'il ne souhaite ni chanter, ni écouter « de la musique de vieux », mais uniquement « la musique qui [lui] plaît et qu'[il] écoute tous les jours ».
Exemple 2	Dans le cadre d'une séquence en classe de 5 ^{ème} , vous avez fait entendre le prélude de <i>L'Arlésienne</i> de Bizet. Afin que les élèves en mémorisent le thème puis repèrent ses différentes occurrences variées, vous leur avez fait chanter le début de la <i>Marche des Rois mages</i> en précisant que Bizet utilisait un Noël provençal. Au cours suivant, un élève vous apporte un mot de ses parents sur son carnet de liaison, lesquels s'indignent que vous ayez « fait apprendre en classe un chant religieux ».
Exemple 3	Dans le cadre du spectacle musical que vous montez avec vos élèves de collège, les garçons et les filles vont devoir être en contact et costumés comme le prévoit la mise en scène. L'un des parents vient vous avertir que sa fille ne pourra participer au spectacle que couverte de la tête aux pieds et à condition de ne jamais toucher un garçon.
Exemple 4	C'est la fin du premier trimestre. Avec votre classe de 3 ^{ème} , vous faites le bilan des résultats en éducation musicale et vous constatez une forte démobilitation du groupe, voire un désintérêt pour la matière. Afin de comprendre la situation, et dans le but de les aider à progresser, vous décidez d'en discuter avec eux. Un élève prend alors la parole et lance : « À quoi la musique va-t-elle nous servir plus tard ? ».
Exemple 5	Professeur d'éducation musicale et chant choral en collège « Eclair » (Ecoles, collèges et lycées pour l'ambition, l'innovation et la réussite), vous vous adressez à des élèves majoritairement d'origine maghrébine ou africaine. Afin de renforcer le lien social et de favoriser l'interculturalité, vous imaginez un spectacle de fin d'année qui fera intervenir, outre vos propres élèves, de jeunes musiciens des cités qui entourent votre établissement. Vous vous adressez, dans ce but, aux associations culturelles qui les soutiennent ; parallèlement, vous cherchez à obtenir une aide des collectivités locales et territoriales. Cependant, vous vous heurtez alors à la forte réticence de la mairie qui vous reproche de vouloir « faire du communautarisme ».

Éléments statistiques

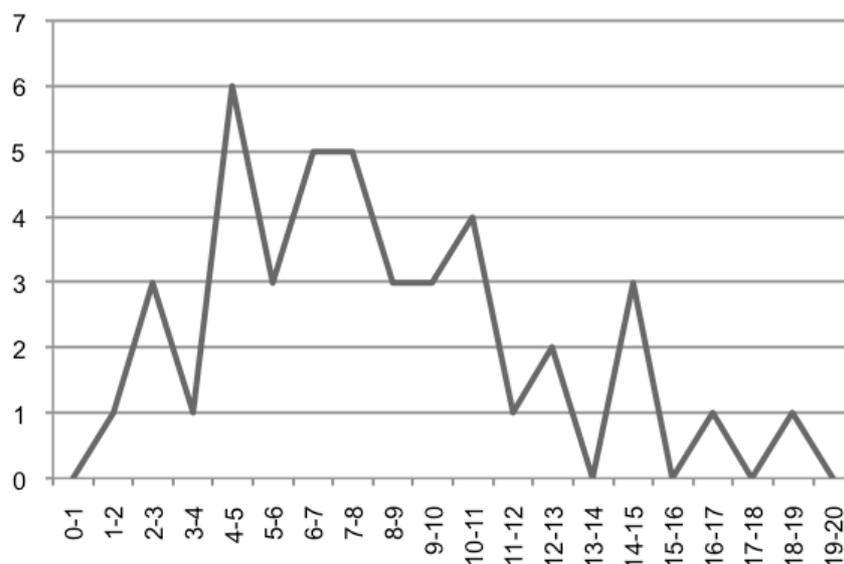
Première partie de l'épreuve, les notes étant rapportées à une échelle de 20 points

42 candidats notés et non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	16,12	17,5	19	18
Note la plus basse	1,58	2,00	2	1
Moyenne des admissibles	8,77	8,06	9,24	10,21
Moyenne des admis	11,61	11,82	12,25	7,20

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

42 candidats notés et non éliminés	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	20	18
Note la plus basse	2	2
Moyenne des admissibles	11	10
Moyenne des admis	13,06	11,1

Répartition des notes (totalité de l'épreuve)



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2012
Épreuves d'admission

Direction de chœur

Texte réglementaire

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

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

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

Rapport

Cette année encore, l'épreuve de direction de chœur a été un moment délicat pour les candidats visiblement mal ou non préparés qui, de fait, ont été désemparés durant les vingt minutes de leur passage. Il est effectivement impensable de se présenter à cette épreuve sans avoir un minimum d'expérience dans ce domaine. La méthode, le geste et la pédagogie ne s'acquièrent que par une pratique suivie de la direction auprès de tout public.

Les conditions de l'épreuve sont les suivantes : les candidats disposent de trente minutes de préparation, en loge avec piano, durant lesquelles ils doivent s'approprier la pièce en l'analysant, en la chantant, en la dirigeant et en l'interprétant. Il faut souligner que le texte officiel a modifié l'intitulé du sujet. Il était demandé les années précédentes de « faire chanter intégralement ou en partie à un ensemble vocal le texte polyphonique proposé ». Or, le verbe « chanter » a été remplacé par le verbe « interpréter » : cette nuance doit être intégrée par les candidats. Rappelons également qu'un chœur mixte (SATB) constitué d'étudiants en musicologie est mis à la disposition des candidats durant l'épreuve. Ce chœur était extrêmement performant : les voix étaient justes et belles, les pupitres équilibrés et homogènes. Enfin, les choristes déchiffraient bien, même avec paroles.

Les exemples musicaux et les faiblesses solfégiques

Les exemples musicaux – chantés ou joués au piano – doivent être d'une qualité évidente. Pourtant, il est trop fréquemment arrivé qu'ils soient faux du point de vue de l'intonation ou du rythme, dans un tempo différent de celui imposé au chœur, sans phrasé, sans conduite et sans musicalité. Cela ne semblait pas déranger les candidats qui, imperturbables devant leurs défaillances, se permettaient de reprendre le chœur, souvent maladroitement. Nombreux sont les candidats à avoir imposé des erreurs aux choristes comme des altérations et des silences ajoutés ou supprimés. Le jury a décelé à plusieurs reprises des défaillances en formation musicale, dont voici quelques conséquences :

- un unisson aux quatre voix chanté une seconde majeure au dessus par les soprani n'a jamais été corrigé ;

- un candidat a transformé une mesure à quatre temps en une mesure à cinq (dans une pièce simple de la Renaissance) parce qu'il ajoutait un silence aux soprani dans son exemple vocal et dans sa direction. Il était alors impossible aux quatre voix d'être ensemble, ce que le candidat a entendu sans identifier pour autant son erreur ;
- dans une pièce de Britten, un candidat a systématiquement ajouté un temps lorsqu'un quart de soupir était indiqué, faisant alterner ainsi des mesures à trois et des mesures à deux temps sans même s'en apercevoir durant les vingt minutes ;
- plusieurs candidats ont donné de fausses notes de départ aux choristes, ou ont exigé des choristes des corrections sur des passages chantés juste ;
- un candidat a donné durant plus de dix minutes les notes d'une partition en majeur dans le ton homonyme mineur.

La voix

Au risque de répéter des constats déjà publiés dans de précédents rapports, le jury a été préoccupé par le niveau vocal des candidats mais aussi par leur fréquente méconnaissance de la voix dans sa globalité. Pour pallier ces carences, les candidats doivent avoir une pratique régulière du chant en chœur ou en solo, afin que leurs voix soient exercées et décomplexées. Sans cela, comment diriger un chœur ou enseigner si la moindre gêne vocale subsiste ? Y compris avec leur voix parlée, au moment de la lecture du texte ou de sa traduction mais également de l'énoncé des consignes, les candidats doivent être en mesure de montrer les qualités attendues : placement, diction, musicalité, expression, intelligibilité, volume sonore suffisant.

Les candidats doivent par ailleurs bien connaître l'appareil vocal, sa technique et les difficultés liées à chaque pupitre. Voici quelques exemples de réflexions, de conseils ou exercices déroutants qui ont été proposés au chœur, à la grande surprise du jury :

- échauffement limité au chant de l'accord parfait du début de la pièce ;
- coupure ou attaques des phrases à des endroits inopportuns (un ou deux temps avant la cadence ou sur des aigus aux voix de soprani, c'est-à-dire sur le passage) ;
- emploi inconsidéré du verbe « soutenir » (un exemple de ce qu'il faut faire serait plus approprié car, bien souvent, ce verbe n'est pas assimilé) ;
- emploi de la voix de tête sans que celle-ci soit belle et maîtrisée ;
- omission d'un véritable travail sur la langue et sur le texte chanté ;
- « Allez, ouvrez plus », « Bien vertical », « En tirant le masque », « Je voudrais des sons qui résonnent derrière et surtout pas devant », « Ouvrez votre larynx » : même prises dans leur contexte ces remarques sont totalement grotesques et absurdes. Par ailleurs, les lieux communs et les phrases incompréhensibles ou approximatives sont à proscrire : toute simulation de savoir est inutile.

Le geste

Même si le jury n'exige pas de la part des candidats une gestuelle parfaite, certains attendus sont tout de même incontournables : savoir battre la mesure à 2, 3 et 4 temps, ne pas se perdre dans sa battue, éviter les deux mains parallèles, suggérer un peu de musicalité avec la main gauche et donner un départ ou des entrées en imitation. D'autre part, les candidats ne peuvent se permettre de n'être que des métronomes : il doit y avoir une correspondance entre leur geste et le son désiré.

De plus, il est impensable que les candidats se permettent de reprocher aux choristes, voire de les accuser de s'être trompés sur une entrée alors que le geste était faux, ou bien de leur demander d'être précis pour placer des consonnes en fin de phrase quand le tempo fluctue excessivement.

Le style

Sans un minimum de connaissances stylistiques sur le répertoire vocal de la Renaissance au XX^e siècle, il est impossible pour les candidats de réussir correctement cette épreuve tant elles sont indispensables à une bonne compréhension de l'extrait proposé et donc à un bon travail. Or, les conseils donnés au chœur sont parfois caricaturaux et trahissent une méconnaissance totale du répertoire travaillé.

Quelques exemples permettront de mieux comprendre ce handicap inhérent à un manque de culture :

- essentiellement pour les pièces de la Renaissance, les tempi étaient souvent trop lents, ce qui conditionnait le travail du phrasé, de la respiration, de la conduite, de la vocalité et du caractère ;
- dans une pièce légère de la Renaissance, un candidat qualifiait « d'écho pour sortir de la phrase » quelques « fa le li le la » censés être gais et enlevés. Le tempo était grave (sous prétexte que le morceau était en mineur) et n'invitait pas à la légèreté ;
- dans une pièce de Karl Jenkins : le tempo, trop rapide par rapport à l'indication chiffrée de tempo du compositeur, a empêché la candidate de phraser correctement et de réfléchir à l'harmonie de certains accords et de les colorer en conséquence ;
- dans l'*Agnus Dei* de la *Messe en mi bémol* de Schubert, le candidat a choisi un tempo trop rapide pour faire sortir le pathos (l'indication du compositeur n'est qu'*andante con moto*) et la battue à la mesure, insuffisamment maîtrisée, empêchait les basses de quitter correctement leurs notes liées ;
- dans une chanson extraite d'une opérette, le tempo de valse a été pris bien trop lentement, sans respecter les *ritenuti* sur les levées pour regagner aussitôt le tempo initial ;
- une pièce de Purcell qualifiée de « festive » par une candidate, a été travaillée dans un tempo funèbre ;
- à nouveau dans une pièce légère de la Renaissance, un candidat a « assommé » les choristes par un verbiage interminable et inapproprié leur demandant une accentuation sèche et violente alors que la musique et les propos se voulaient amusants, vifs et légers ;
- des nuances – que les choristes font très souvent sans que cela leur soit demandé – ont été énumérées fastidieusement ;
- la prononciation latine à la française a été exigée pour une pièce de Liszt ;
- un candidat a demandé un son bouche fermée pour la deuxième note de la syllabe latine « um » parce que celle-ci était suivie, sur la partition, d'un trait.

La méthode

De nombreuses carences concernant la méthode ont été constatées par le jury. En effet, lorsque les choristes effectuent un bon déchiffrage, beaucoup de candidats sont déroutés, ne sachant plus que faire, dévoilant ainsi leurs lacunes culturelles et vocales. Si au contraire, le chœur a davantage de difficultés pour déchiffrer, trop de candidats s'engluent dans l'apprentissage voix par voix, fastidieux, souvent inefficace voire anti-musical, démontrant clairement qu'ils sont novices dans ce domaine.

Le candidat doit réfléchir durant les trente minutes de préparation à la façon dont il va mener l'apprentissage de la partition. Il n'y a pas de recette à appliquer : c'est le texte musical qui induit une méthode.

Voici quelques exemples illustrant les problèmes rencontrés à cet égard :

- Des candidats enfermés dans ce qu'ils ont prévu et indifférents à la production des choristes. Après un déchiffrage très moyen pourquoi exiger des choristes qu'ils « sortent les yeux de la partition afin qu'ils équilibrent leur voix et qu'ils s'écoutent davantage pour plus de cohérence » ?
- Le manque d'exigence concernant la justesse, la musicalité, le son et le phrasé ou, au contraire, des exigences trop élevées même pour un chœur de qualité.

- Une mauvaise gestion du temps : certains candidats préfèrent demander l'heure plusieurs fois au jury plutôt que de regarder leur montre, d'autres commencent leur enchaînement final cinq minutes avant la fin de l'épreuve et ne savent plus quoi faire après, d'autres encore passent les deux tiers de leurs temps sur quelques mesures et sont contraints de bâcler la suite ou de ne réaliser que la moitié d'un texte court.
- Il faut éviter d'enfoncer des portes ouvertes soit en paraphrasant la partition soit en donnant des indications évidentes (par exemple, des respirations là où tous les choristes respirent déjà).
- Imprécision des consignes : il vaut mieux éviter d'en donner en les faisant suivre de « ... mais presque ».
- Le choix de pratiquer le parlé-rythmé peut-être efficace mais il a été souvent anti-musical, lourd et vain.
- Aucun travail harmonique alors que, dans bien des situations, il aurait permis de régler les problèmes de justesse très rapidement.
- Certaines phrases trahissent le désarroi du candidat : « un peu de piano ici et de crescendo là », « faut pas avoir peur », « les soprani, ben les soprani...euh aérien comme vous l'avez fait », « euh... et bien on va partir du même endroit ».

Enfin, le rapport aux choristes peut être surprenant car infantilisant, sec quand il n'est pas agressif, ou bien trop réservé. Au contraire, le candidat doit faire preuve de charisme en montrant fermement la perspective qu'il a adoptée tout en étant à l'écoute du chœur. Il s'agit bien d'une épreuve de *direction de chœur*, et cet intitulé implique qu'il faut donner un sens à son travail, pour aboutir à un résultat personnel dans lequel des choix musicaux se font sentir. Le chœur, aussi bon soit-il, doit être mené par un chef (de chœur) ayant la volonté d'amener ses choristes d'un point A vers un point B.

Conclusion

Le jury a utilisé l'éventail quasi complet de la notation, c'est-à-dire de 0,5 à 19 sur 20. Une rapide analyse de la prestation d'un candidat ayant obtenu 19 permettra, en guise de conclusion, d'illustrer ce que recherche le jury.

Dès les premières secondes, le candidat a réussi à faire sentir sa valeur auprès du jury et des choristes. Après une présentation courte mais efficace, il a enchaîné immédiatement avec un travail – excellemment mené – sur le texte. Ceci n'était pas inutile car le texte était en français ancien. Ce faisant, il a gagné la confiance du chœur et éveillé son intérêt, et il a pu convaincre le jury qu'il avait déjà largement la présence nécessaire à un bon chef. Le tempo était juste : la musique vivait. Le candidat montrait par son engagement et sa générosité qu'il désirait un retour de la part du chœur, et en cela il n'a pas été déçu. D'autre part, le candidat eut la lucidité de demander aux choristes une respiration individuelle quand les phrases étaient trop longues. Il donnait beaucoup de bons et beaux exemples vocaux (toujours dans un but précis) afin de montrer clairement et sans verbiage les idées qu'il souhaitait transmettre au chœur. Sa gestuelle était parfaitement en adéquation avec la musique, esthétiquement plaisante à regarder. Sa gestion du temps et le rythme de son travail ont été exemplaires, et le chœur n'a subi aucun temps mort pendant les vingt minutes de sa prestation.

Certes, le jury a trouvé quelques petits reproches à lui faire : quelques exemples vocaux auraient pu être plus soignés ou des passages auraient pu être affinés. Cependant, le jury a su faire la part des choses et ne lui a pas tenu rigueur de ces rares imperfections. Ce fut une prestation à laquelle le chœur, le jury et, disons-le, le candidat, ont pris un plaisir immense. Gageons que les futurs candidats sauront s'inspirer de cet admirable modèle.

Liste des sujets

Absil	<i>Bestiaire</i> : Le Dromadaire
Azzaiolo	<i>Chi passa per 'sta strada</i>
Bach	<i>Oratorio de Noël</i> : Fallt mit danken
Britten	<i>Gloriana</i> : Concord
Costeley	<i>L'ennui, le deuil</i>
Daunais	<i>Le Pont Mirabeau</i>
David J.-N.	<i>Missa choralis</i> : Agnus Dei
Dvorak	<i>Tui Nati vulnerati</i>
Encina	<i>Cucu, cucu !</i>
Ganne	<i>Les Saltimbanques</i> : C'est l'amour (harmonisation : Bernard de Crépy)
Goldman J.-J	<i>Il y a</i> (harmonisation : Marc-André Caron)
Haendel	<i>Le Messie</i> : Surely, Behold the lamb
Janequin	<i>Lamour, la mort et la vie - Las on peult juger</i>
Jenkins	<i>Requiem</i> : In paradisum
Kiel	<i>Aus der Tiefe rufe ich</i>
Kosma	<i>Deux escargots</i> (harmonisation : Robert Ott)
Lambert	<i>D'un feu secret</i>
Lassus	<i>A ce matin ce serait bonne estreinte - Matona mia cara</i>
Lau	<i>L'automne enfin venu</i>
Le Jeune	<i>Voicy le verd et beau mai</i>
Le Mault	<i>L'Albatros</i>
Liszt	<i>Ave Maria - O salutaris hostia</i>
Mendelssohn	<i>Abschied vom Walde - Jauchzet dem Herrn alle Welt</i>
Palestrina	<i>Messe Iste Confessor</i> : Kyrie
Porter	<i>Let's do it</i> (arrangement : David Blackwell)
Puccini	<i>Missa di gloria</i> : Kyrie
Purcell	<i>Ode pour l'anniversaire de la Reine Mary</i> : The day that such a blessing gave
Roger-Ducasse	<i>Digo Janeto</i>
Romero	<i>A donde vas, zagala ?</i>
Saint-Clair	<i>Lord, Make me</i>
Saint-Saëns	<i>Des pas dans l'allée</i>
Schubert	<i>Messe en mi b</i> : Agnus dei
Schumann	<i>Requiem</i> : Introit
Schwartz	<i>Ain't it good</i>
Sermisy	<i>Je n'ay point plus d'affection</i>
Videau	<i>Stabat mater</i>
Vittoria	<i>Caligaverunt oculi mei</i>
Vivaldi	<i>Gloria</i> : Qui tollis

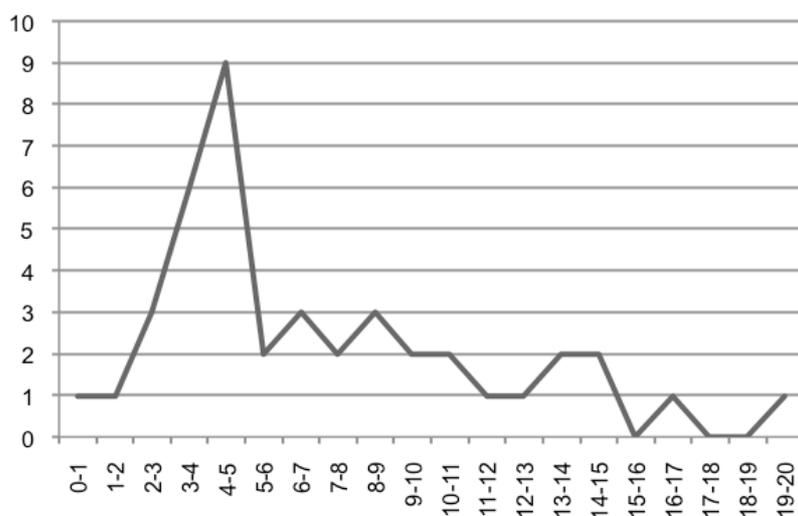
Certains de ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de l'éducation musicale dans la rubrique « concours » :

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

Éléments statistiques

42 candidats notés et non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	19	17	17	19
Note la plus basse	0,5	1	0,5	0,5
Moyenne des admissibles	9,50	8,68	7,58	6,76
Moyenne des admis	12,26	11,32	10,39	9,08

Répartition des notes



Agrégation de musique
Concours externe - Session 2012
Épreuves d'admission

Pratique instrumentale et vocale

Texte réglementaire

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

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

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

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

Le candidat dispose d'un piano pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve (durée de la préparation : une heure ; durée de l'épreuve : quinze minutes ; coefficient 2).

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

Rapport

La définition de cette épreuve a connu pour la session 2012 des modifications dans son intitulé qui stipule désormais, et ce n'est pas anodin, qu'il s'agit aussi d'une épreuve de pratique vocale. Son déroulement a également évolué : le candidat présente en premier lieu ses choix artistiques, l'interprétation à cappella disparaît au profit d'une seule interprétation vocale accompagnée ; quant à la partie réservée à l'improvisation, elle reste inchangée.

Exposé

L'exposé oral est un moment important car il annonce des choix, des éléments que le jury s'attend à reconnaître dans l'interprétation, l'accompagnement et dans l'improvisation. Il ne doit pas consister en déclarations d'intentions si le candidat n'a pas eu le temps d'en préparer l'accomplissement avec une certaine rigueur. Le discours du candidat se doit d'être clair, car ce moment est le seul de l'épreuve où les qualités de communication peuvent être évaluées. En outre, le langage doit rester aussi "agrégatif" et précis lors de cette épreuve pratique que pour les autres épreuves, puisque le jury évalue, ici aussi, la culture du candidat. Ceci signifie que les termes "classique" ou "romantique", par exemple, doivent être utilisés à bon escient et dans une acception historique, ce qui n'autorise pas pour autant de grands discours culturels dont on ne saurait retrouver la substance dans la prestation qui suit.

Si les candidats ont parfois présenté les options prises quant à leur interprétation vocale, ceux-ci ont peu abordé leur harmonisation ou, à quelques exceptions près, ils en évoquaient seulement le caractère "simple" ou "populaire". En revanche, le jury a apprécié quand cela a été fait intelligemment, notamment lorsque les choix artistiques découlaient du texte.

Une présentation détaillée de l'improvisation lors de cette première partie de l'épreuve est essentielle, car elle aidera le jury à bien percevoir au moment de la réalisation les intentions du candidat tant au point de vue stylistique que thématique, formel, tonal et rythmique. Encore faut-il évidemment que le résultat corresponde à ce qui a été annoncé.

Rappelons enfin qu'il n'y a pas d'entretien en fin d'épreuve. L'exposé est le seul moment où le candidat peut s'exprimer oralement : il convient donc de ne rien oublier.

Chant

Cette épreuve est une épreuve vocale, ainsi que nous l'avons souligné plus haut, et les compétences afférentes à cette dimension sont prépondérantes. Le jury attend donc du candidat lors de son interprétation la plus grande probité tant au plan technique qu'expressif. Cela suppose en premier lieu qu'il restitue avec exactitude le texte proposé : précision solfégique, justesse, articulation, respect du texte pour ce qui est de la diction et de la prosodie, respect du tempo, des nuances, du phrasé. Le jury ne peut admettre certaines approximations voire des erreurs de déchiffrage rédhitoires.

Il est attendu également du candidat qu'il soigne sa prestation vocale en veillant à soutenir la colonne d'air pour éviter au son de baisser en cours ou en fin de phrase, à être tonique, à articuler, à arriver sur la note et non par en dessous, à placer ses respirations selon le sens du texte et du phrasé musical, et non selon sa propre incapacité à conduire le souffle jusqu'aux points souhaités.

Enfin, le candidat veillera à l'expressivité du chant, liée au sens et au style du texte. Il devra donc concevoir une véritable interprétation, allant au delà d'un simple déchiffrage, en tenant compte du caractère de la pièce, bien entendu, mais aussi de tout son éventuel para-texte. Proposer des nuances participe également d'une lecture musicale du texte, donc de son interprétation. La qualité d'exécution doit laisser apparaître la sensibilité artistique autant que la culture vocale du candidat.

Rapport voix-instrument

La disparition du chant a cappella induit l'exigence d'une bonne maîtrise du chant accompagné : l'accompagnement (qui peut être assuré avec un instrument apporté par le candidat) représente certes un soutien harmonique qui peut aider à surmonter certaines difficultés mélodiques, mais une certaine aisance à l'instrument, une certaine indépendance de l'accompagnement par rapport à la voix, sont également nécessaires pour forger une réelle interprétation vocale. Cette maîtrise, qui s'acquiert au prix d'une pratique régulière, sera un sérieux atout pour le professeur lorsqu'il présentera à ses élèves les chants qu'ils devront apprendre.

Parfois fortement préoccupé par la réalisation au clavier, le candidat en délaisse le premier plan mélodique vocal. Quelques fois au contraire la pédale *una corda* a été utilisée à bon escient. En général, les candidats devraient davantage prêter attention à l'équilibre voix-piano de leur prestation.

Mieux vaut éviter de doubler systématiquement le chant à la main droite. Cela couvre encore davantage la voix qui, bien souvent, est trop faible et disparaît sous la puissance du clavier. Quelques candidats ont toutefois habilement doublé la mélodie à certains endroits (parfois même à la main gauche), produisant ainsi un effet opportun et un soutien efficace.

Accompagnement

Concernant l'accompagnement, l'identité et la cohérence stylistique sont des données essentielles. Certains textes ont mieux réussi aux candidats lorsque l'idiome était particulièrement dominé (samba, jazz, chanson...). Il faut cependant se préparer à l'éventualité de textes plus originaux où la sagacité stylistique ou la créativité peuvent imposer des principes structurants pour l'accompagnement. Les choix harmoniques et la réalisation instrumentale sont directement le résultat de la préparation à cette épreuve : si chaque candidat a immédiatement conscience de ses capacités techniques sur ces questions, plus insidieuse est la question du style qui ne doit pas être négligée. Rappelons qu'un texte musical, même si aucune indication ne l'impose, peut montrer, par sa tournure mélodique ou harmonique sous-jacente, son phrasé et les paroles qui y sont apposées, des caractéristiques stylistiques fortes qu'il convient évidemment de prendre en compte.

A contrario, le jury ne peut admettre qu'une prestation hésitante dans un constant rubato à la limite du récitatif soit justifiée par le candidat dans sa présentation en invoquant un caractère « romantique » donné à son interprétation.

Nous attirons l'attention des futurs candidats sur l'impératif de continuité harmonique : de même que l'écriture d'un chant est un tout et non l'enchaînement de formules mélodiques, l'harmonisation de ce chant l'est aussi. Combien de fois l'oreille du jury a-t-elle été heurtée par des modulations abruptes ou des cadences non préparées donnant l'impression d'un travail « par morceaux » reliés tant bien que mal. De même, on évitera les fautes de goût (ou les lacunes culturelles) telles les septième de dominante dans une harmonisation de style Renaissance – annoncée, à juste titre d'ailleurs, par un candidat.

Sans attendre des prouesses techniques, on peut espérer d'un candidat à l'agrégation un certain « métier » se traduisant dans les dispositions et formules rythmiques d'accompagnement. À cet égard, il convient d'éviter par exemple l'état uniquement fondamental des accords, ou bien une harmonie systématiquement plaquée et répétée à la main droite. Par ailleurs, introduction et coda ont été bienvenues ; au contraire, trop de candidats ont commencé sans même se donner une note ce qui, compte tenu des résultats, est à mettre sur le compte du stress plus que d'une oreille absolue.

Improvisation

Force est de constater que l'improvisation est trop souvent malmenée voire particulièrement mal maîtrisée. La pratique de l'improvisation se travaille longtemps à l'avance, ce que les nombreux candidats ne maîtrisant absolument pas cette partie de l'épreuve paraissent avoir oublié.

Le fait d'envisager l'improvisation dans le prolongement de l'exposé du texte paraît a minima relever d'une juste musicalité ; il en va de même de son enchaînement sans temps mort avec ce qui précède, ainsi que du respect de la logique tonale de l'ensemble de l'épreuve. Notamment en ce qui concerne les instruments transpositeurs utilisés lors de la séquence improvisée, le hiatus entre les deux parties de l'épreuve a parfois été du plus mauvais effet lorsque l'instrument n'était pas sorti de sa boîte, pas préparé (accordé si nécessaire) préalablement et que les motifs étaient présentés tels quels, lus dans la clé de sol.

Comme lors de la dissertation, le lien avec le texte source doit être effectif et ce qui a été annoncé lors de la présentation doit être suivi et articulé clairement. Trop souvent, l'improvisation a fait entendre une mélodie plus ou moins mesurée sur un parcours tonal plus ou moins rigoureux avec des références anecdotiques au texte de départ. Le choix d'improviser à partir d'un matériau thématique issu d'un ou deux passages mélodiques du chant n'est pas en soi une mauvaise option mais cela ne doit pas être une recette appliquée sans justification musicale (élément fort, propre au développement ; pour le cas de 2 éléments : contraste mélodique, tonal, dynamique par exemple), laquelle peut dès lors être présentée et expliquée lors de l'exposé oral.

S'il n'y a pas d'obligation à donner une forme précise à l'improvisation, il est en général souhaitable de proposer une prestation structurée (selon des modulations par exemple). Trop souvent, les candidats partent sans savoir où ils vont et ne font pas illusion. Ceux qui commencent avec une paraphrase du premier motif puis se perdent dans les méandres de leur pensée, sans modulation, sans respiration, sans mesure, ne peuvent éviter l'ennui à ceux qui les écoutent. Une série de variations du thème à peine transformé ou sur la trame harmonique du chant n'est pas plus intéressante.

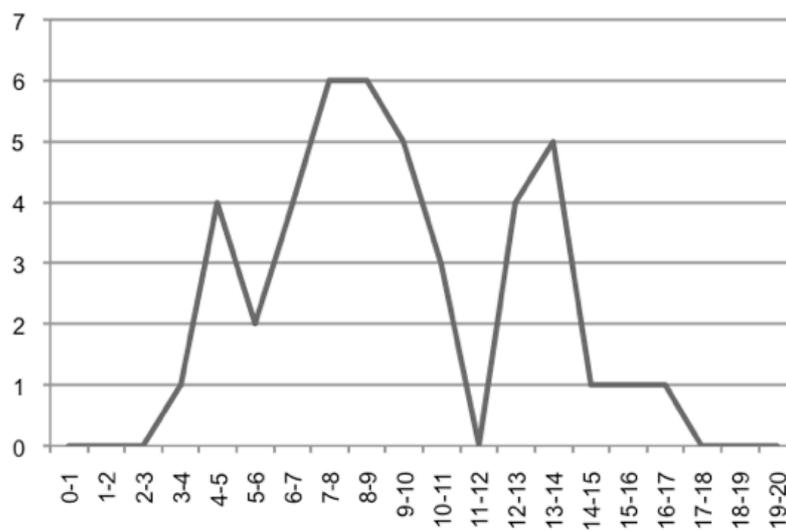
Il nous semble utile de préciser que, contrairement à ce que d'aucuns pourraient croire, l'évolution du discours harmonique (ou son absence d'évolution) est très facilement perceptible sur un instrument monodique. Cette dimension harmonique ne doit donc pas être éludée par l'instrumentiste qui croit abusivement pouvoir s'en abstenir. Par ailleurs, la dimension rythmique (pulsation, carrure) est souvent le parent pauvre des improvisations : il conviendra de ne pas sous-estimer cette composante dans la préparation de l'épreuve. D'autre part, une improvisation uniquement fondée sur le timbre, les modes de jeux et autres effets, peut être ressentie comme une solution de facilité qui évite l'invention mélodique et harmonique. Il faut donc qu'elle soit logique, très structurée et parfaitement explicitée dans la première partie de l'épreuve. La virtuosité et les modes de jeu spécifiques à l'instrument utilisé en improvisation sont appréciés uniquement s'ils s'intègrent à un projet musical : les plaquer et les juxtaposer de façon artificielle ne sert à rien. Enfin, rappelons la possibilité d'une improvisation vocale, qui offre beaucoup de liberté d'expression dont le jury a pu apprécier un bel exemple.

Pour conclure, se préparer à cette épreuve qui entre pour un tiers dans la notation globale des épreuves d'admission, nécessite avant tout de travailler avec rigueur la technique vocale ainsi que celle de l'accompagnement, de s'entraîner régulièrement au chant accompagné en développant son expressivité, d'acquérir ou de conforter des connaissances stylistiques. Il faut enfin développer son imagination musicale à l'aide de ces références pour mettre ses capacités techniques au service d'une réalisation personnelle construite à partir d'un matériau donné.

Éléments statistiques

42 candidats notés et non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	18	15,5	18	16
Note la plus basse	2,5	1,00	3	3
Moyenne des admissibles	10,29	10,19	10,74	8,86
Moyenne des admis	13,06	12,12	13,50	10

Répartition des notes



Exemples de sujets donnés

Moi j'irai dans la lune

Moi j'i-rai dans la lu - ne A - vec — des pe-tits pois Quel-ques mots de for-
5 tu - ne Et Blan - quet - te mon oie Nous dor-mi - rons là - haut Un
10 p'tit peu de guin - gois Au grand pa-ys du froid Où l'on voit des ba - teaux Re-te-nus par le
14 dos Ba - teau de bri - se - bi - se Dont les al-lées sont pri - ses Dans de vas-
19 tes ban-quistes Et des mes-sieurs sans os Re - mon-tent des pho - nos,

Lied

Andantino *p dolce*

Pour moi sa main cueil - lait des ro - ses A ce buis - son, Comme
6 elle en-core à peine é - clo - ses, Chè - re mois - son La gerbe, hé-las! en
11 est fa - né - e Comme elle aus - si, *cresc.* La mois - son-neu - se mois - son - né - e *dim.*
16 *pp rit.* Re - pose i - ci

LE ROSSIGNOL QUI INVITE A CHANGER D'AMI

Moderato

Ros - si - gno - let du bois jo — li, Il — chan-te
le jour et — la — nuit nuit. Ah! le jo - li
chant, Voi - ci le prin - temps, Si doux si char — mant
Vous — au - tres fill', Il faut chan - ger d'a — mant.

En passant le long du bois

En pas-sant le long du bois, près de la clai - re fon - tai - ne,
5 J'ai a - per - çu par ma foi, des la-pins, oui par dou - zai - nes!
9 Ils gam - ba - daient tous en - sem - ble, tous en - sem - bl'et tous en rond —.
13 Qui a vu cho — se sem - blable, des la - pins dans — ser en rond.
17 De — main j'i - rai pas au bois, c'est trop sur - pre — nant pour moi!

La grand' bête

Scottisch

Person' ne l'a vue mais tout le mond' a peur, la grand' bê-te la grand bê-te où se ca-che t'ell'?

Per son' ne l'a vue mais tout le mond' a peur, la grand' bê't' à quoi res-sem blet'ell'?

Per-son' ne l'a vue mais tout le mon-de trembl', la grand' bê-te la grand' bê't' a t'ell' le nez cro-chu?

Per-son' ne l'a vue mais tout le mon-de sembl' a - voir cru qu'ell' pas-sait dans la rue.

Vrai - ment, où se ca-che t'ell' donc? Dans u ne fo-rêt pro-fond' au creux de la mé moire?

Dans quel ma-rai, dans quelle ar-moire? A quel pa-ge du gri-moi-re de nos cau-che mars?

A quoi, à quoi res-sem-ble t'elle? Dents poin-tues, à cour-tes pat-tes, poi-lue dans le dos?

Les grif - fes com-me des cou teaux? Du sang, de la boue dé-gou-li-nant de son mu-seau?

Dolent départ

Do - lent dé - part _____ du lieu tant fort ay -
on tra vail _____ ne peut res ter es-
Fin
- - - - - mé, Tu as mon _____
ti- mé.

coeur mis en pri - son si du - - - - re que

sans ces - ser, sub - jec - ti - on m'y du - - - - re, Da capo

CARNAVAL SAMBA



CHANSON D'AUTOMNE

Lento poco dolente

pp Les san - glots longs des vi - o - lons de l'au -

5 tom - - - ne, bles - sent mon cœur d'u - ne lan - gueur mo - no -

9 to - - - ne. Tout suf - fo - quant et blê - me quand son - ne l'heu - re

13 *pp* 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.

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

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

Agrégation de musique

Concours externe - Session 2012

Épreuves d'admission

Commentaire d'une œuvre musicale

Texte réglementaire

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

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

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

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

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

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

Rapport

Diversité des sujets

Comme il fut de rigueur lors des précédentes sessions de l'agrégation externe, les sujets proposés aux candidats ont été tirés de musiques d'horizons géographiques, historiques et esthétiques très larges. Un tiers des sujets concernait des cultures de tradition orale, le jazz et la chanson. Les musiques occidentales du répertoire écrit constituaient les deux autres tiers du corpus sélectionné, avec notamment huit pièces positionnées au XX^e siècle. Si le répertoire de la musique occidentale écrite en langage modal et tonal (statistiquement plus écouté et intégré) est globalement connu, les sujets plus en marge de ce domaine ont été difficilement traités. Il convient donc de suggérer aux candidats de se documenter davantage sur l'histoire, l'esthétique et l'analyse des musiques de tradition orale, musiques anciennes et musiques électroacoustiques. Sans anticiper sur d'autres aspects abordés dans ce rapport, il faut rappeler qu'un candidat à l'agrégation doit faire valoir ses compétences en matière de culture générale sur tous les sujets potentiellement au programme de l'épreuve de commentaire. Certaines lacunes criantes ou de grossières erreurs sur le répertoire sont jugées comme rédhibitoires pour la réussite à un concours de ce type. On comprendra alors la forte proportion (22 notes sur 44) de notes situées entre 01 et 05 (cf. les éléments statistiques ci-dessous).

Justesse du repérage

La précision dans le repérage du genre, de la forme ou de la structure de l'extrait, du langage et des modalités d'écriture, des questions de timbre, d'instrumentation et d'orchestration est à la base de l'exercice. On s'étonnera donc d'entendre des candidats qui ne s'engagent pas à déterminer une structure formelle, ni même un parcours harmonique lorsque l'extrait le suggère. Ainsi, le relevé rapide mais précis des sujets, motifs ou gestes sonores est indispensable, et doit faire l'objet d'une

restitution au piano et/ou en chant. Il s'agit bien de proscrire les discours impressionnistes, qui ne peuvent masquer au jury l'absence de perspicacité de l'écoute.

Justesse du vocabulaire

Chaque période historique, chaque orientation esthétique, chaque sphère géographique possède son vocabulaire propre. Trop souvent, le jury se voit contraint de déplorer l'usage anachronique de certaines notions (tonalité/modalité), l'emploi inapproprié de termes cantonnés à des courants spécifiques, l'absence parfois de toute référence au lexique de rigueur. Ce point rejoint celui du déficit de culture générale constaté tout au long de cette épreuve, et sanctionné lourdement.

Choix argumentaires

Le commentaire est une épreuve qui permet de témoigner à la fois de son érudition en matière de culture générale, de ses qualités musicales (par la mobilisation de ses capacités à capter les éléments saillants de l'extrait) mais aussi de ses compétences scientifiques. Il faut en effet produire un exposé dans lequel les idées sont organisées et hiérarchisées. L'objectif est de soumettre au jury une proposition originale mais réaliste, à même de le persuader de la justesse des choix du candidat. Le plan proposé doit donc suivre un fil directeur, résultat d'une véritable pensée raisonnée, et non d'une récitation maladroite.

Qualités formelles de l'exposé

Exposé

Si les candidats sont pour la plupart rompus à l'exercice formel du commentaire d'œuvre (1. exposé du plan, 2. argumentation, 3. hypothèse sur l'origine de l'extrait), cette triade est trop souvent factice. Il ne suffit pas de répondre à ce canon de l'épreuve du commentaire pour s'assurer de convaincre le jury.

Concernant le premier volet, on notera qu'un plan proposé par le candidat doit répondre à une nécessité qui doit elle-même être explicitée en même temps que le plan est énoncé. Le plan doit ensuite être respecté, notamment pour permettre de conclure dans la logique propre de l'énoncé. Il en va de la cohérence de l'exposé, un des attendus forts de cette épreuve. Pour le second volet, le candidat doit veiller à ce que l'argumentation ne soit ni trop banale (tradition vs. modernité...), ni impossible à soutenir intellectuellement. Enfin, le dernier volet, visant à nommer ou à situer esthétiquement et historiquement l'extrait musical, n'est pas une fin en soi. Une excellente argumentation truffée d'exemples et de citations fort à propos est de nature à convaincre le jury quant à la compétence du candidat.

La gestion du temps imparti pour l'exposé est globalement assez bonne. Un commentaire riche n'atteignant pas les 10 minutes sera bien évidemment mieux apprécié qu'un commentaire répétitif dont la conclusion est bâclée par manque de temps.

Restitutions des exemples (piano, chant, extraits sonores)

Lorsque le répertoire interdit une transcription au piano et au chant (modes de jeu spécifiques, textures complexes, sons électroniques...), le choix des candidats consistant à faire entendre des extraits sonores du disque (souvent bien préparés) a été judicieux. En revanche, on évitera de donner des extraits sonores (sur disque) trop simples, inutiles pour expliciter une argumentation (le jury n'a pas besoin d'entendre sur disque une cadence rompue pour en comprendre le sens). Comme les rapports des années précédentes le mentionnent, l'usage du piano pour restituer quelques notes facilement chantables s'avère contre-productif. Doubler une mélodie simple au piano

n'est pas davantage utile. Le candidat doit être en mesure d'utiliser à bon escient l'ensemble des outils dont il dispose : voix, piano, tableau, lecteur CD.

Entretien avec le jury

Rappelons que l'entretien avec le jury vise à affiner ou à prolonger la réflexion que le candidat a menée au cours de son exposé, et parfois même à infléchir ou à corriger ses erreurs d'appréciation. Soucieux d'offrir aux candidats (parfois inhibés par l'enjeu du concours) une tribune pour faire valoir leurs aptitudes, le jury a souvent entendu des prestations dont les lacunes s'avèrent trop importantes au regard des attendus de l'agrégation de musique. Une nouvelle fois, la très forte proportion des notes égales ou inférieures à 05/20 est le symptôme d'impasses flagrantes en histoire de la musique. Par ailleurs, le jury attend que le candidat ne se laisse pas submerger par l'enjeu : s'entraîner à prendre la parole en public s'avère nécessaire pour cette épreuve (comme pour celle de la leçon). Il s'agit évidemment d'une aptitude essentielle du futur métier d'enseignant auquel se destine le candidat.

Modification du déroulement des épreuves en 2012 : bilan

À l'occasion de cette session 2012, une modification du déroulement de l'épreuve a concerné la phase de préparation avant le passage devant le jury : le candidat mis en loge durant 20 minutes avait l'occasion d'écouter l'œuvre autant de fois qu'il le voulait, en entier ou par extraits. Si les candidats semblent avoir profité plus largement du temps imparti pour mieux entendre certains passages (et ainsi mieux sélectionner certains extraits pour les besoins de l'argumentation), on peut constater que le temps passé à préciser des détails n'a pas pu servir à détecter des fondamentaux, comme par exemple le parcours harmonique (pour des œuvres qui s'y prêtaient) ou l'architecture formelle. On conseillera donc aux futurs candidats de s'assurer une à deux écoutes linéaires, avant d'entrer dans des écoutes plus ciblées sur des notions servant d'arguments à la proposition de commentaire.

Au demeurant, cette nouvelle configuration de l'épreuve ne change en rien ses attendus. C'est pourquoi la lecture des rapports précédents reste toujours vivement conseillée au moment de s'y préparer.

Exemples de sujets proposés

Traditionnel - Mongolie	<i>La Légende du cheval noir</i>
Traditionnel - Tanzanie (Wagogo)	<i>Cikuwuza gwe Msunnyhuno</i>
Traditionnel - Guinée	Chant de Louanges
Traditionnel - Java	Musique de concert <i>Tembang</i>
Traditionnel - Sardaigne	Chœur de la Semaine Sainte
Traditionnel - Italie	<i>Trallalèro : La Partenza</i>
Lenoir (Jean)	chanson de café-concert
Floyd (Eddie)	<i>Knock on wood</i>
Holiday (Billie)	<i>St Louis Blues</i>
Armstrong (Louis)	<i>I've got a feeling</i>
Legnini (Eric)	<i>Black President</i>
Truffaz (Eric)	<i>Less</i>
École de Notre-Dame	<i>Organum duplum</i>
De L'Estocart (Pascal)	Psaume "Réveillez-vous..."
Gabrieli (Giovanni)	<i>Canzona à 12</i>
Falvetti (Michelangelo)	extrait de <i>Il Diluvio Universal</i>
Cazzati (Maurizio)	<i>Capriccio</i>
Monteverdi (Claudio)	extrait des <i>Vêpres de la Vierge</i>
Bach (Jean-Sébastien)	Ouverture de la Cantate n° 61
Zelenka (Jan Dismas)	<i>Miserere</i>
Couperin (François)	Forlane extraite du 4 ^e <i>Concert Royal</i>
Haydn (Joseph)	<i>Les Saisons</i>
Haydn (Joseph)	<i>Allegro di molto</i> , extrait du <i>Quatuor en mi b M</i>
Schubert (Franz)	<i>Sonatine</i> pour violon et piano en ré m (D 384)
Haydn (Michael)	extrait du <i>Requiem</i>
Dussek (Jan Ladislav)	<i>Sonate</i> op.31/2 pour pianoforte
Brahms (Johannes)	<i>Quatuor</i> avec piano n° 3 en do m (op.60)
Glinka (Mikhaïl)	<i>Ruslan Lyudmila</i> , Acte 2
Strauss (Richard)	<i>Ariadne auf Naxos</i>
Reicha (Antoine)	<i>Fugue</i> en La M
Schumann (Robert)	Scherzo du <i>Quatuor</i> avec piano)
Dvorak (Anton)	« Quand ma vieille mère », op. 55 n°4
Farrenc (Louise)	Scherzo de la 3 ^e <i>Symphonie</i>
Ruggles (Carl)	<i>Sun Treader</i>
Stravinsky (Igor)	2 ^e mouvement du concerto <i>Dumbarton Oaks</i>
Coplan (Aaron)	<i>Appalachian Spring</i>
Ohana (Maurice)	<i>Tombeau de Louise Labé</i>
Zappa (Frank)	<i>Pound for a Brown</i> (transcription pour l'Ensemble Modern)
Harvey (Jonathan)	<i>Mortuos Plango Vivos Voco...</i>
Leroux (Philippe)	<i>Voi(rex)</i>
Zanési (Christian)	<i>Arkhéion, Les voix de Pierre Schaeffer</i>

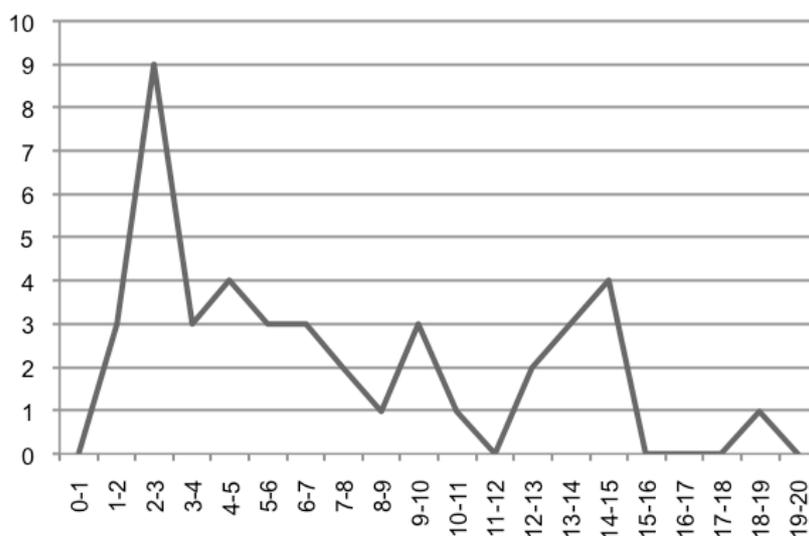
Certains de ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de l'éducation musicale dans la rubrique « concours » :

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

Éléments statistiques

42 candidats notés et non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	18	18		18
Note la plus basse	2	2		1
Moyenne des admissibles	10,99	9,39	8,78	6,62
Moyenne des admis	13,71	12,38	10,81	9,68

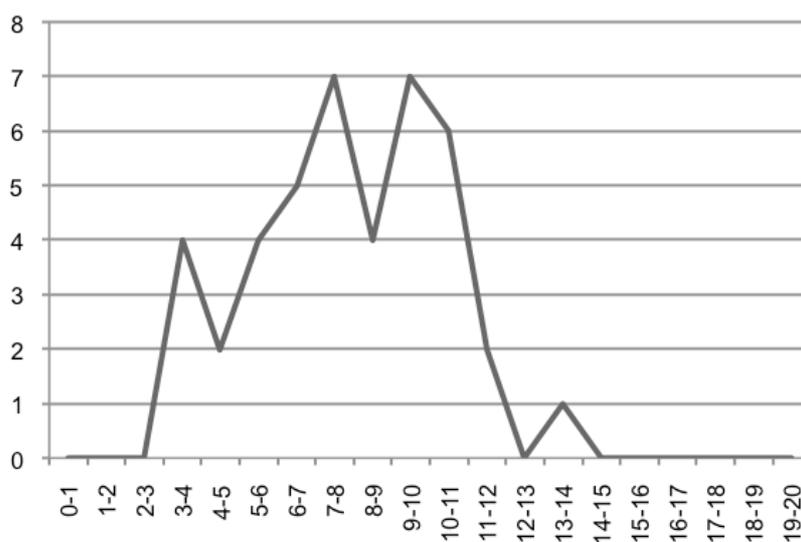
Répartition des notes



Statistiques sur l'ensemble de l'admission

42 candidats non éliminés	Session 2009	Session 2010	Session 2011	Session 2012
Note la plus haute	13,80	13,92		13,17
Note la plus basse	4,89	4,00		3,33
Moyenne des admissibles	10,37	9,18	9,54	7,82
Moyenne des admis	12,19	11,78	12,18	9,94

Répartition des moyennes générales des quatre épreuves d'admission



Données statistiques générales

Sessions 2008 à 2012

Bilan de l'admissibilité

	2008	2009	2010	2011	2012							
Nombre de postes	17	17	17	18	20							
Barre d'admissibilité	8,24	8,47	07,95	7,46	5,82							
							2008	2009	2010	2011	2012	
Inscrits	243	223	222	208	228							
Non éliminés	135	133	85	83	90	soit	55,56%	59,64%	38,29%	39,90%	39,47%	des inscrits
Admissibles	42	42	42	40	43	soit	31,11%	31,58%	49,41%	48,19%	47,78%	des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

	2008	2009	2010	2011	2012
Moyenne des candidats non éliminés	8,08	8,47	07,69	7,77	5,87
Moyenne des candidats admissibles	11,69	11,80	10,10	10,15	7,20

Bilan de l'admission

	2008	2009	2010	2011	2012							
Admissibles	42	42	42	40	44							
Non éliminés	41	40	40	39	42	soit	97,62%	95,24%	95,24%	97,50%	95,45%	des admissibles
Admis	17	17	17	17	19	soit	41,46%	42,50%	42,50%	46,15%	44,18%	des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission

	2008	2009	2010	2011	2012
Moyenne des candidats non éliminés	9,77	9,64	9,18	9,54	7,82
Moyenne des candidats admis	12,23	12,06	11,78	12,19	9,94

Moyenne portant sur le total général (admissibilité + admission)

	2008	2009	2010	2011	2012
Moyenne des candidats non éliminés	10,42	10,37	9,49	9,75	7,98
Moyenne des candidats admis	12,42	12,19	11,55	11,89	9,92

Barre d'admission

2008	2009	2010	2011	2012
11,05	10,88	10,24	9,98	8,10

Épreuves de l'agrégation externe – section musique

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

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

Épreuves d'admissibilité

1. *Dissertation*

- Durée : 6 heures
- Coefficient 1

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

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

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

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

- Durée totale de l'épreuve : 1 heure 45 maximum
- Coefficient 1

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

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

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

- Durée : 6 heures
- Coefficient 1

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

Le diapason mécanique est autorisé.

Épreuves d'admission

1. *Épreuve en deux parties.*

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

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

Première partie : leçon devant le jury

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

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

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

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

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

- Durée de la présentation : 10 minutes
- Durée de l'entretien avec le jury : 10 minutes

Le candidat répond pendant dix minutes à une question, à partir d'un document qui lui a été remis au début de l'épreuve, question pour laquelle il a préparé les éléments de réponse durant le temps de préparation de l'épreuve. La question et le document portent sur les thématiques regroupées autour des connaissances, des capacités et des attitudes définies dans le point 1 de l'annexe de l'arrêté du 12 mai 2010 portant définition des compétences à acquérir par les professeurs, documentalistes et conseillers principaux d'éducation pour l'exercice de leur métier.

Arrêté du 12 mai 2010

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

2. Direction de chœur

- Durée de la préparation : 30 minutes
- Durée de l'épreuve : 20 minutes
- Coefficient 1

Un texte polyphonique est proposé au candidat. Après une préparation, celui-ci dispose de 20 minutes pour le faire interpréter intégralement ou en partie par un ensemble vocal.

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

3. Épreuve de pratique instrumentale et vocale

- Durée de la préparation : 1 heure
- Durée de l'épreuve : 15 minutes
- Coefficient 2

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

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

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

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

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

- Durée de la préparation : 20 minutes
- Durée de l'épreuve : 20 minutes
- Coefficient 1

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

Durant la préparation, le candidat dispose d'un appareil d'écoute qu'il peut utiliser autant qu'il le souhaite. L'enregistrement n'est pas accompagné de partition. Le diapason mécanique est autorisé.

Durant l'épreuve, le candidat dispose d'un appareil de diffusion qu'il peut utiliser durant son exposé initial et d'un piano.