Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE, DE L'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR ET DE LA RECHERCHE

Concours du second degré

Rapport de jury

CONCOURS EXTERNE DE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS AGREGES

Section : Musique

Session 2015

Rapport de jury présenté par :

Monsieur Xavier BISARO
Professeur des universités

Président de jury

© www.education.gouv.fr

SOMMAIRE

Composition du jury 3

Préambule 4

Admissibilité 8

Épreuve de dissertation 9

Épreuve technique 14

Épreuve d'écriture 31

Éléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité 40

Admission 42

Leçon devant un jury 43

Direction de chœur 51

Pratique instrumentale et vocale 57

Commentaire d'une œuvre musicale 66

Données statistiques générales 72

Composition du jury

Directoire

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

Jurés

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

Préambule

Une nouvelle augmentation du nombre de postes (celui-ci passant de 35 en 2014 à 40 cette année) a placé la session 2015 de l'agrégation externe de musique sous les meilleurs auspices. En tenant compte du total de présents aux épreuves écrites, légèrement plus élevé que pour la session précédente (138 candidats évalués contre 130), ce concours reste à première vue très ouvert puisque le ratio entre postes et candidats présents s'établit à 0,29. À titre d'exemple, cette donnée pour la session 2014 était de 0,25 en mathématique, 0,2 en géographie, 0,19 en anglais, 0,17 en lettres modernes, 0,1 en histoire et philosophie, et 0,09 en EPS.

S'il faut saluer la démarche des candidats se décidant à passer le concours de l'agrégation, force est de constater que beaucoup d'entre eux ne savent pas profiter de ces conditions favorables. Le jury a constaté, cette année encore, des prestations trahissant non seulement une absence de préparation mais aussi une mauvaise connaissance des principes élémentaires du déroulement du concours. Il a ainsi été stupéfiant d'observer un candidat admissible attendre à l'issue d'une épreuve orale un entretien avec le jury qui n'existe pas dans le descriptif règlementaire de cette épreuve ! Au-delà de cette anecdote, les résultats reflètent une aggravation de la situation constatée en 2014, et ce dès le stade de l'admissibilité (figure 1).

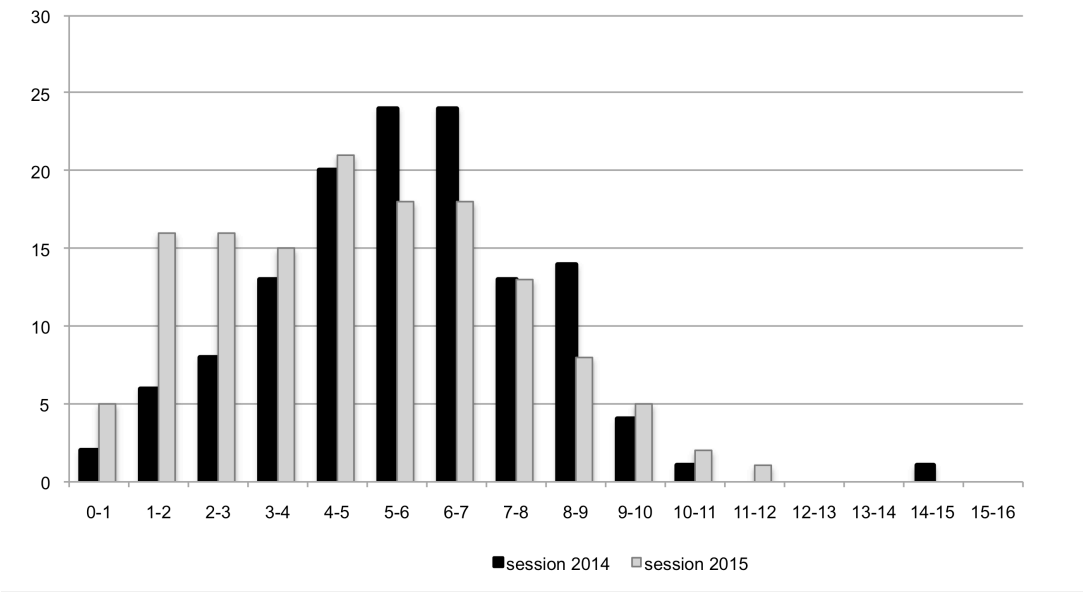


Fig. 1 – Répartition des moyennes d'admissibilité (sessions 2014 et 2015)

La comparaison avec la dernière session révèle une hausse inquiétante du nombre de candidats manifestement peu disposés à passer les épreuves écrites. Ainsi, une quarantaine de candidats (soit près d'un sur trois) ont obtenu une moyenne d'admissibilité inférieure à 03/20 alors que les attentes des correcteurs n'ont pas été modifiées d'une session à l'autre et que le sujet de dissertation avait été conçu de façon à laisser la possibilité à un maximum d'agrégatifs de faire valoir leurs qualités. Le tassement des notes dans une partie du spectre de notation aussi basse qu'étroite atteste malheureusement que trop de candidats se présentent sans avoir une idée suffisamment précise du niveau du concours et de la nature des épreuves qui le composent.

Si le tableau des moyennes par épreuve offre un point de vue plus contrasté, il n'en est pas moins préoccupant (figure 2).

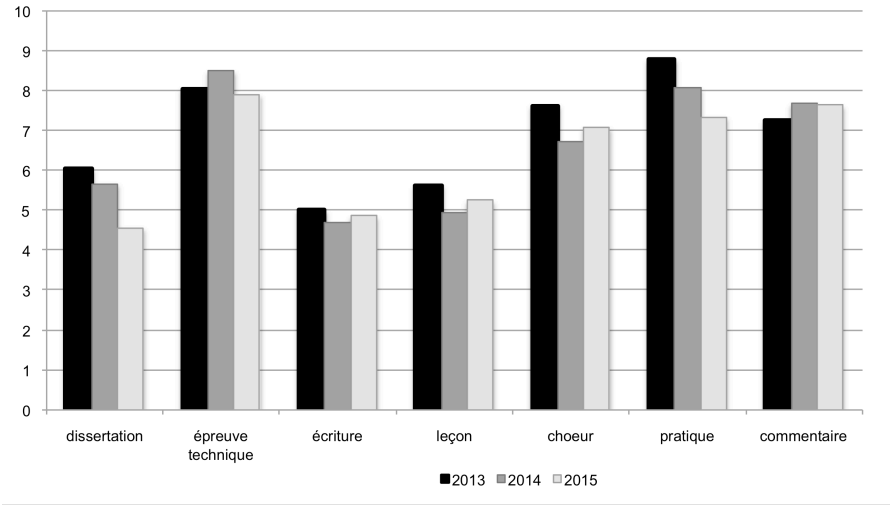


Fig. 2 – Moyennes des candidats classés par épreuve (sessions 2013, 2014 et 2015)

Ce récapitulatif révèle que les épreuves se partagent en deux groupes : celles sont les moyennes demeurent stables à un niveau faible et celles dont les moyennes marquent une nette tendance à la baisse. Parmi ces dernières figurent tant des épreuves de musicologie (la dissertation) que des épreuves basées sur des compétences musicales (la pratique instrumentale et vocale). La dissertation souffre de carences scientifiques (questions du programme peu voire pas étudiées, approche critique du sujet inexistante, culture historiographique désuète) et formelles (fragilités dans la construction du raisonnement, vocabulaire et syntaxe déficients). Face à cette situation, le jury incite les futurs candidats à travailler leur aisance à l'écrit sur le long terme et notamment durant les années de Master. Durant le deuxième cycle universitaire, la place moindre accordée aux évaluations écrites ne doit pas conduire les étudiants à perdre les réflexes acquis en premier cycle. Sous des formes plurielles dont la rédaction des mémoires de Master, il convient de maintenir une parfaite maîtrise de l'écrit universitaire et de rester attentif à l'actualité de la discipline musicologique pour éviter de se retrouver face à un à-pic infranchissable au moment de l'agrégation. Quant à l'érosion de la moyenne de l'épreuve pratique, elle s'explique d'autant plus mal que la proportion de candidats déjà en situation d'enseigner reste élevée. Après avoir été bien assimilée lors des précédentes sessions, l'épreuve commence à souffrir de déficiences techniques accrues et d'un certain formalisme consistant à vouloir s'appuyer sur des stéréotypes mal adaptés aux sujets proposés. La variété stylistique de ces derniers s'en trouve ainsi négligée, ce qui tend à dépersonnaliser les prestations évaluées par le jury.

Compte tenu des résultats de la session 2015, le jury a déclaré admis 14 candidats seulement. Il s'est donc avéré impossible d'attribuer la totalité des postes ouverts, et ce pour les mêmes raisons qu'en 2014 : gravité de certaines carences techniques, incomplétude manifeste de la culture musicale, difficultés à l'oral… Les membres du jury auraient sans conteste préféré profiter des 40 postes à leur disposition ; toutefois, cela aurait conduit à fausser la valeur de ce concours, à placer en face d'élèves des candidats qui n'y sont pas encore prêts et à fragiliser les fondements scientifiques et artistiques de l'éducation musicale.

Afin de permettre à un plus grand nombre de candidats de s'affirmer positivement au cours de l'ensemble des épreuves, plusieurs préconisations méritent d'être détaillées. Tout d'abord, il est fortement conseillé de ne pas se tromper de concours ou de moment pour le passer. Pour les

étudiants ayant préparé une thèse de doctorat après un master, il est souvent difficile de disposer de l'énergie nécessaire à la préparation de l'agrégation, ainsi que de retrouver toute la polyvalence indispensable à sa réussite. À l'échelle d'un parcours universitaire, il apparaît ainsi que le passage de l'agrégation gagnerait à être prévu à l'issue du deuxième cycle et non après le troisième. D'autre part, les professeurs certifiés disposent d'un concours adapté à leur parcours, l'agrégation interne de musique, dont le déroulement tient compte de l'expérience qu'ils ont acquise. Certes, il est tentant de penser que la préparation du concours interne permet, au prix de quelques efforts ciblés supplémentaires, de passer sans encombre le concours externe. Les résultats de ces dernières années montrent pourtant le contraire : le nombre d'épreuves, leurs spécificités respectives et les attentes propres à l'agrégation externe nécessitent une préparation à part entière, dispensée si possible au sein de départements universitaires dont les enseignants connaissent autant les difficultés inhérentes au concours que les besoins individuels de chaque candidat.

En fonction du point précédent, il apparaît évident que la préparation de l'agrégation externe de musique requiert une disponibilité totale pendant au moins une année académique. Toute tentative de passer ce concours en se reposant seulement sur une expérience de l'enseignement ou en étant mobilisé par des obligations professionnelles trop contraignantes est vouée à l'échec. Les professeurs déjà en fonction ont donc tout intérêt à préparer le concours interne, parfaitement adapté aux situations de reprise d'étude ou de combinaison entre activité professionnelle et entraînement aux épreuves. Ceux obtenant un congé pour passer l'agrégation et optant pour une double candidature interne/externe doivent prendre conscience des enjeux propres à chacun des concours et ne pas penser que certaines épreuves du second ne méritent pas une attention et une préparation spécifiques. Pour leur part, les étudiants doivent être attentifs à la difficulté de mener de front la préparation de l'agrégation externe et la poursuite d'autres cursus supérieurs : il faut savoir consacrer pleinement quelques mois de ses études à ce concours exigeant pour avoir toutes ses chances de le réussir.

En guise de dernier conseil, il convient d'insister sur le fait que passer les épreuves écrites et, plus encore, orales de l'agrégation externe de musique ne se limite pas à adopter une posture. Trop de candidats paraissent endosser la panoplie extérieure propre à un tel concours (ton de la prise de parole, termes-clefs supposément nécessaires…) en négligeant de s'investir, tant musicalement que scientifiquement, dans l'accomplissement des épreuves. Loin de réduire celles-ci à une série de figures obligées, le jury les considère au contraire comme autant d'occasions pour les candidats de manifester leur personnalité intellectuelle et artistique, de proposer les résultats d'une véritable réflexion musicologique ainsi que d'affirmer leur tempérament musical. C'est en se forçant à aller au-delà des seules formes du concours que les futurs candidats seront à même de faire montre de leur aptitude à rejoindre le corps des agrégés.

Parvenu au terme de son mandat, le directoire du concours tient à remercier les personnels administratifs et techniques, les choristes et les appariteurs ayant contribué efficacement au bon déroulement de ces quatre dernières sessions. Il exprime également sa gratitude à l'égard des membres du jury pour leur implication sans faille.

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 2016 »)

Admissibilité

Agrégation de musique

Concours externe - Session 2015

Épreuves d'admissibilité

Épreuve de dissertation

Texte réglementaire

1° Dissertation *: cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à solliciter ses connaissances sur la musique en rapport avec l'histoire des arts, des idées et des sociétés (durée : six heures ; coefficient 1).*
Un programme de trois questions est publié au Bulletin officiel de l'Éducation nationale. L'une des questions porte sur une notion ou une composante du langage musical étudiée à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents.
Les deux autres sont centrées chacune sur une période historique, un courant esthétique, une forme, un genre ou un auteur.

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

Programme limitatif pour la session 2015

Les modes d'élaboration et de transmission des polyphonies de l'*Ars antiqua* (nouveau sujet)

Le champ de l'étude est celui des polyphonies de l'*Ars antiqua*, depuis l'émergence du style et des genres parisiens dans le dernier quart du XIIe siècle jusqu'à leurs ultimes avatars aux alentours de 1320. Il s'agira d'examiner les processus de transmission de ces polyphonies, et notamment le rôle qu'y jouèrent l'oralité et la notation, les différents aspects de leur élaboration (citation, composition formulaire, réécriture, invention, etc.) et, enfin, les relations qu'entretinrent ces deux phénomènes. La réflexion portera sur les aspects musicaux et textuels de ce répertoire, et s'appuiera également sur le corpus théorique qui s'y rattache.

L'ethnomusicologie en France des années 1920 aux années 1980 (nouveau sujet)

La question porte sur l'activité ethnomusicologique en France dans son ensemble (celle attachée aux terrains lointains comme celle vouée aux terrains de proximité) depuis 1929 – date de la création du Département d'ethnologie musicale au Musée de l'Homme par André Schaeffner – jusqu'à la fin des années 1980, marquées par la disparition de Claudie Marcel-Dubois, par l'extinction de nombreux terrains du domaine français, par la création de la Société française d'ethnomusicologie et par la production de grands textes classiques de la discipline – Rouget notamment. On examinera particulièrement le poids de l'institution muséale dans la structuration et le développement de l'ethnomusicologie en France, l'évolution méthodologique et épistémologique de la discipline, son interdisciplinarité et son rapport à des disciplines connexes (archéologie et iconographie musicales, organologie…), ses matériaux d'étude (enregistrements sonores et visuels, collections de disques) et l'évolution de ses outils d'analyse, mais aussi ses grandes figures et leur production scientifique.

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

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

(publication sur http://www.education.gouv.fr le 13 mars 2014)

Sujet proposé

Vous vous demanderez dans quelle mesure des contingences matérielles et institutionnelles ont conditionné l'écriture pour ensemble orchestral, au cours de la période allant de l'époque des *intermedi* florentins jusqu'à *Atmosphères* de Ligeti.

Rapport

De même qu'en 2014, le sujet proposé cette année aux candidats prenait appui sur la question dite « transversale », consacrée à l'histoire de l'orchestre et de l'écriture orchestrale. Bien que les résultats très décevants de cette session ne puissent être explicables par cette seule donnée, il a néanmoins semblé aux correcteurs qu'une partie non négligeable des copies reflétait une impréparation faisant suite à une "impasse" assumée. Il est vrai que deux questions nouvelles et difficiles avaient dû être travaillées au cours de l'année : celle sur l'orchestre ayant déjà donné lieu à un sujet de dissertation lors de la session précédente, le calcul a pu s'imposer presque contre leur gré à certains candidats, qui ont alors choisi de se fier à de vagues souvenirs liés à leur préparation de l'année antérieure. Il faut donc rappeler que la programmation d'une même question de dissertation sur deux sessions consécutives est possible, ce cas de figure ayant été vérifié à plusieurs reprises pour ce concours.

À cela s'ajoutait une apparente difficulté supplémentaire, celle de la concision de la formulation du sujet : une seule et simple phrase, qui empêchait les candidats les moins préparés de se raccrocher à l'habituelle citation qu'ils auraient pu commenter, paraphraser ou contester. La citation fournit en effet un point de départ commode à partir duquel orienter sa copie, et son absence a pu en troubler plus d'un. Pourtant, la consultation des annales du concours aurait, une nouvelle fois, permis aux candidats de ne pas se laisser surprendre, des sujets sans citation ayant déjà été proposés.

Il reste qu'en dépit de ces obstacles initiaux, il fallait se lancer et répondre à la question posée. Comme chaque année, le jury a été attentif à un certain nombre de pré-requis qui font la qualité d'une dissertation de ce niveau : un plan logique qui organise le propos de manière dynamique ; des idées clairement exprimées ; des exemples fournis, variés, qui viennent véritablement illustrer une argumentation pertinente ; le tout démontrant de la part du candidat une culture musicale confirmée et une aptitude à la transmettre de façon efficace, ce qui est la moindre des choses de la part de futurs enseignants.

Pour atteindre un tel résultat, une analyse fouillée des mots-clés contenus dans l'énoncé constitue un préalable indispensable. La référence à « l'écriture » orchestrale orientait forcément le propos vers un discours spécialisé d'où les termes techniques ne pouvaient être exclus. Mais c'est avant tout le terme « contingences » qui nécessitait l'effort de réflexion le plus important afin de bien cerner les divers enjeux du sujet. En effet, se contenter d'assimiler les contingences à des contraintes – dans la mesure où elles « conditionnent » l'écriture orchestrale – comportait le risque de restreindre considérablement l'argumentation et de passer à côté de nombreux aspects de la question, tel celui des conventions, par exemple, qui ont structuré l'écriture orchestrale à diverses périodes de l'arc chronologique couvert par le sujet (on pense notamment à l'interchangeabilité des instruments à l'époque baroque).

De la même façon, les « contingences » du sujet envisagées uniquement comme des contraintes dirigeaient les candidats vers un piège à éviter absolument, celui d'une conception négative de ces contingences qui auraient été vécues par les compositeurs comme un frein à leur imagination créatrice, ceux-ci faisant tout leur possible pour s'en émanciper. Inutile de dire qu'hélas, plusieurs candidats n'ont pu se défaire de ces préjugés et se sont condamnés d'entrée. D'un autre côté, orienter son plan autour d'une opposition entre contingences liberticides et contingences épanouissantes pour la création aboutissait à une vision restrictive du sujet. D'une manière générale, trop de plans avaient choisi une option binaire, fondée soit sur la dualité « méchantes contingences / bonnes contingences », ou pire encore, sur la distinction « contingences matérielles / contingences institutionnelles ». Sauf exception, ces choix ont donné naissance à des copies forcément ratées, car nées sous de mauvais augures.

Si le jury a pu regretter un manque d'originalité dans l'organisation des travaux, c'est surtout la vision de l'histoire de la musique véhiculée dans de nombreuses copies qui l'a inquiété. En effet, nombre de candidats n'ont pu éviter de souscrire à une vision évolutionniste de l'histoire de l'orchestre, en construisant un plan chronologique – qu'il faut impérativement proscrire, rappelons-le – au sein duquel l'orchestre "progressait" tout au long de l'histoire de la musique, au fur et à mesure que les "contingences", tant matérielles qu'institutionnelles, s'allégeaient, permettant ainsi aux compositeurs les plus récents de créer enfin sans entraves. Il est étonnant pour le jury de devoir répéter que l'ensemble orchestral des débuts du baroque n'a rien d'un organisme en gestation, et qu'il n'offre pas forcément de solution de continuité avec l'orchestre classique, romantique et post-romantique. Chacun de ces cas doit s'observer à l'aune de ses propres conditions socio-historiques, évidemment reliées (parfois intimement) au langage musical correspondant.

Un autre défaut récurrent pointé par le jury a consisté à limiter les références aux XVIIIe et XIXe siècles. Il faut prendre garde à traiter toutes les périodes du sujet proposé, en faisant cependant attention à ne pas les outrepasser. Ainsi, certaines copies ont allègrement basculé dans le hors-sujet en citant des œuvres ou des compositeurs en dehors de la période considérée par la question : on a ainsi noté plusieurs références à l'IRCAM, mais aussi à Ockeghem ou aux « chansons paillardes » ! Dans le même ordre d'idées, la qualité et l'originalité des exemples présentés contribuent également à orienter le correcteur. Avec un tel sujet, il était certes difficile de ne pas faire figurer certains incontournables (Berlioz notamment), mais limiter les exemples cités aux plus attendus revenait à appauvrir la copie. Rappelons pour finir sur cette question que les correcteurs apprécient des références indiquées avec la précision nécessaire, et que les exemples musicaux notés ne sont pas obligatoires. Au contraire, lorsqu'ils arrivent sans aucune justification et qu'ils n'illustrent pas vraiment le propos de la dissertation, leur inclusion peut s'avérer hautement contre-productive.

On passera sur les perles linguistiques ou musicologiques qui parfois, il faut l'avouer, égayent la morne lecture de copies indigentes. Les correcteurs se sont néanmoins étonnés de lire des dissertations appartenant davantage à l'univers du premier cycle universitaire qu'à celui de candidats titulaires d'un master. Mais plutôt que de s'étendre sur les défauts des copies de cette session, en tous points similaires à ceux des sessions antérieures, il semble davantage utile, dans le présent contexte, de donner pour finir quelques conseils d'ordre général qui ne font que reprendre, comme chaque année, les recommandations présentes dans les précédents rapports.

Les copies notées favorablement ont fait l'effort de poser les enjeux du sujet en introduction et en ont soigneusement défini les termes essentiels : qu'entend-on précisément par « écriture orchestrale » ? Une copie a ainsi expliqué que ce terme pouvait renvoyer aussi bien à des questions concernant l'harmonie, l'orchestration, l'instrumentation, la disposition, que l'effectif choisi. On ne rappellera

d'ailleurs jamais assez combien une bonne introduction constitue la rampe de lancement d'une copie réussie. Après avoir posé les enjeux du sujet en explicitant les termes-clés, en soulignant l'intérêt des questions qu'il pose et en bornant ses limites (*de quoi* va-t-on parler ?), l'introduction doit présenter les différentes étapes par lesquelles la réflexion va passer (*comment* va-t-on en parler ?). Ce n'est certes pas en une petite dizaine de lignes que l'on peut remplir cet objectif, et il ne faut pas hésiter à structurer son introduction en deux ou trois paragraphes. Dans la quasi-totalité des cas, la seule lecture de l'introduction donne une indication très précise du contenu du devoir, qu'il s'agisse du niveau de langue et d'orthographe, de la compréhension des enjeux du sujet, et de la capacité à communiquer des idées.

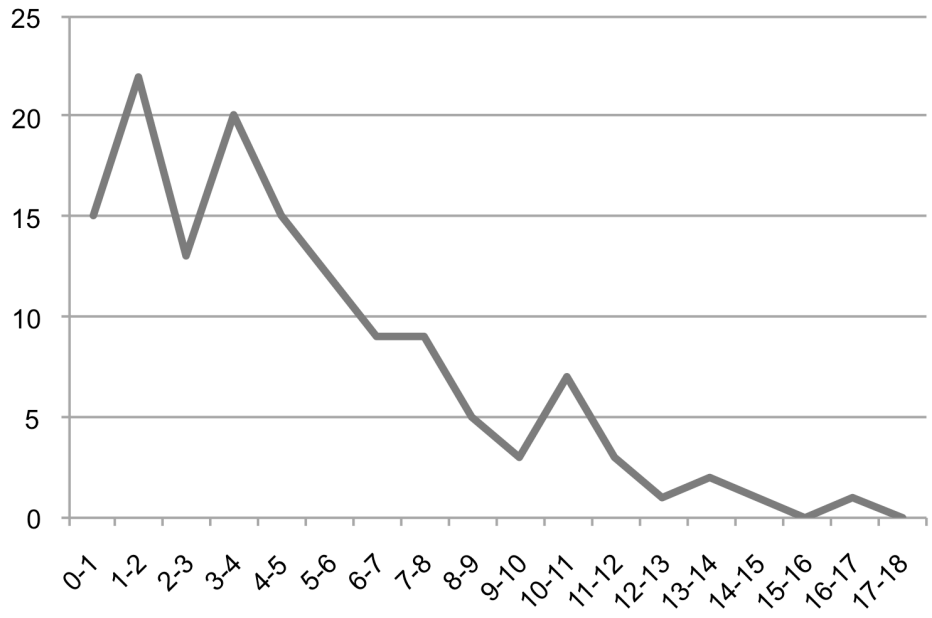
Quant au plan, il reflète trop souvent l'état d'impréparation et la confusion des idées des candidats. Rappelons qu'aucune loi ne l'oblige à comporter trois parties. Le triptyque thèse-antithèse-synthèse, notamment, est dangereux lorsqu'il est présenté de façon statique : il conduit les candidats à infirmer en deuxième partie les propos qu'ils ont exprimés auparavant, avant de réhabiliter l'ensemble dans la troisième partie au prix d'un sacrifice total de la cohérence et de la clarté. Un plan efficace nécessite plutôt une vision dynamique où les idées progressent sans retours en arrière.

Enfin, la culture musicale personnelle n'est pas suffisante pour aborder cette épreuve : une préparation soignée est indispensable, qui passe – en plus d'un cours – par la lecture d'ouvrages divers et représentatifs de l'état actuel des connaissances sur le sujet, par l'écoute de nombreuses œuvres en lien avec celui-ci et, surtout, par l'exercice répété de l'écriture tout au long de l'année de préparation. Comment en effet imaginer pouvoir réussir une dissertation lors du concours sans jamais s'y être entraîné auparavant ? Il s'agit donc avant tout d'écrire (avant de se lancer dans des dissertations complètes, on commencera par des paragraphes, des présentations d'exemples, des introductions, etc.) très régulièrement à partir des trois questions du programme, afin de pouvoir le jour venu exploiter au mieux ses connaissances et donner à l'exercice de la dissertation de musicologie tout le sens qu'il doit revêtir.

Éléments statistiques

138 candidats notés et non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*17,50*	*17,50*	*15*	**16,50**
Note la plus basse	*0,70*	*0,05*	*0,25*	**0,00**
Moyenne générale	*6,00*	*6,02*	*5,66*	**4,56**
Moyenne des admissibles	*8,38*	*8,33*	*8,11*	**7,11**

Répartition des notes



Agrégation de musique

Concours externe - Session 2015

Épreuves d'admissibilité

Épreuve technique

Texte réglementaire

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

Pour chaque extrait, le sujet précise les éléments à noter, qu'ils soient de nature mélodique, rythmique, harmonique ou qu'ils relèvent d'autres paramètres remarquables.
Le diapason mécanique est autorisé.
L'épreuve prend fin à l'expiration d'un délai de dix minutes suivant la dernière audition du dernier fragment.
La durée totale de l'épreuve ne peut excéder une heure quarante-cinq minutes (coefficient 1).

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

Première partie

Notation de fragments mélodiques

Premier fragment

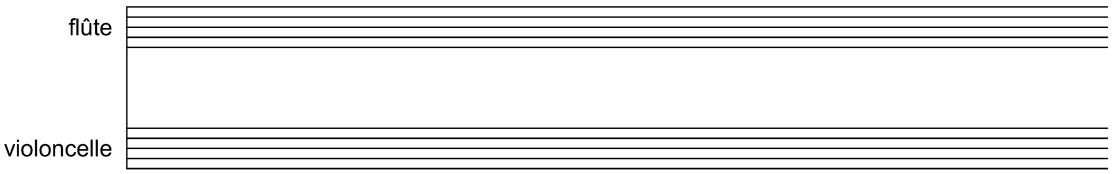
Il comprend quatre séquences dont les auditions s'organisent ainsi :

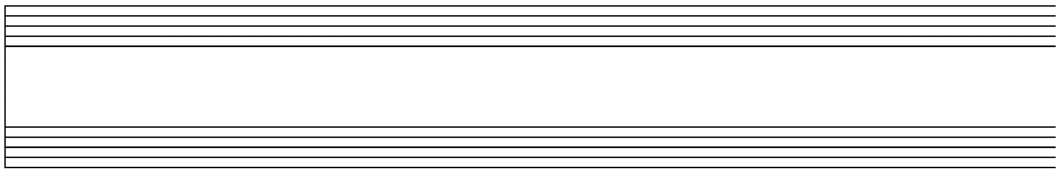
- écoute intégrale ;
- séquence 1 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 1 et 2 ;
- séquence 2 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 2 et 3 ;
- séquence 3 (deux fois) ;
- enchaînement séquences 3 et 4 ;
- séquence 4 (deux fois) ;
- écoute intégrale.

Vous noterez les parties de flûte et de violoncelle.

Gabriel PIERNÉ, *Sonata da camera op. 48*, deuxième mouvement « Sarabande » [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.





Deuxième fragment

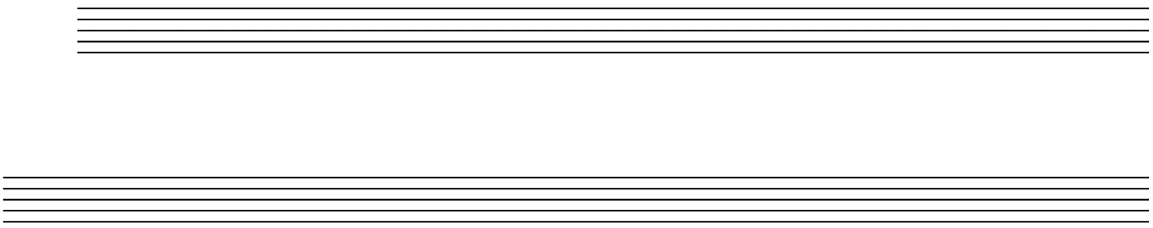
Il est constitué de quatre séquences qui seront diffusées selon le découpage suivant :

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

Vous noterez la partie de viole en utilisant, si nécessaire, des signes d'ornementation.

Marin MARAIS, *La Superbe* (IVe livre de pièces pour la viole).

Extrait du support fourni aux candidats.



Deuxième partie

Notation de fragments rythmiques

Premier fragment

Il sera diffusé intégralement à quatre reprises. Vous noterez le rythme des parties de clarinette.

Igor STRAVINSKY, *Symphonies d'instruments à vent* [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.

clarinettes I et II

Deuxième fragment

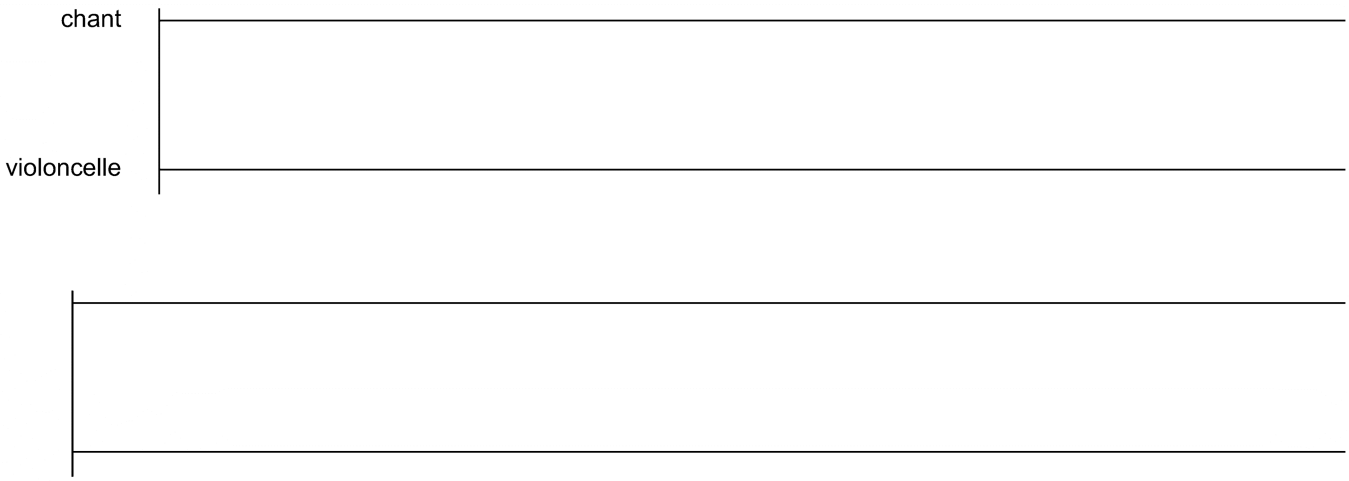
Il est constitué de trois séquences qui seront diffusées selon le découpage suivant :

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

Vous noterez le rythme des parties de violoncelle et de chant.

Maurice RAVEL, *Nahandove* (*Chansons madécasses*), « Andante quasi allegretto » [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.



Troisième partie

Notation de fragments harmoniques

Premier fragment

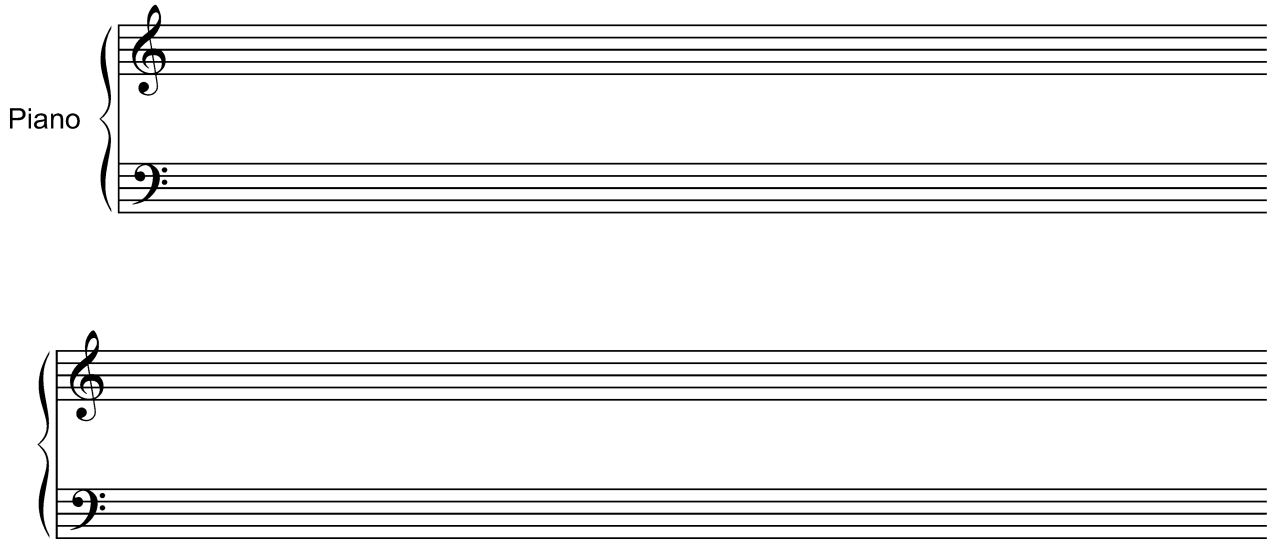
Il comprend deux séquences dont les auditions s'organisent ainsi :

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

Vous noterez entièrement la partie de piano.

Felix MENDELSSOHN, *Variations sérieuses op. 54*, thème.

Extrait du support fourni aux candidats



Deuxième fragment

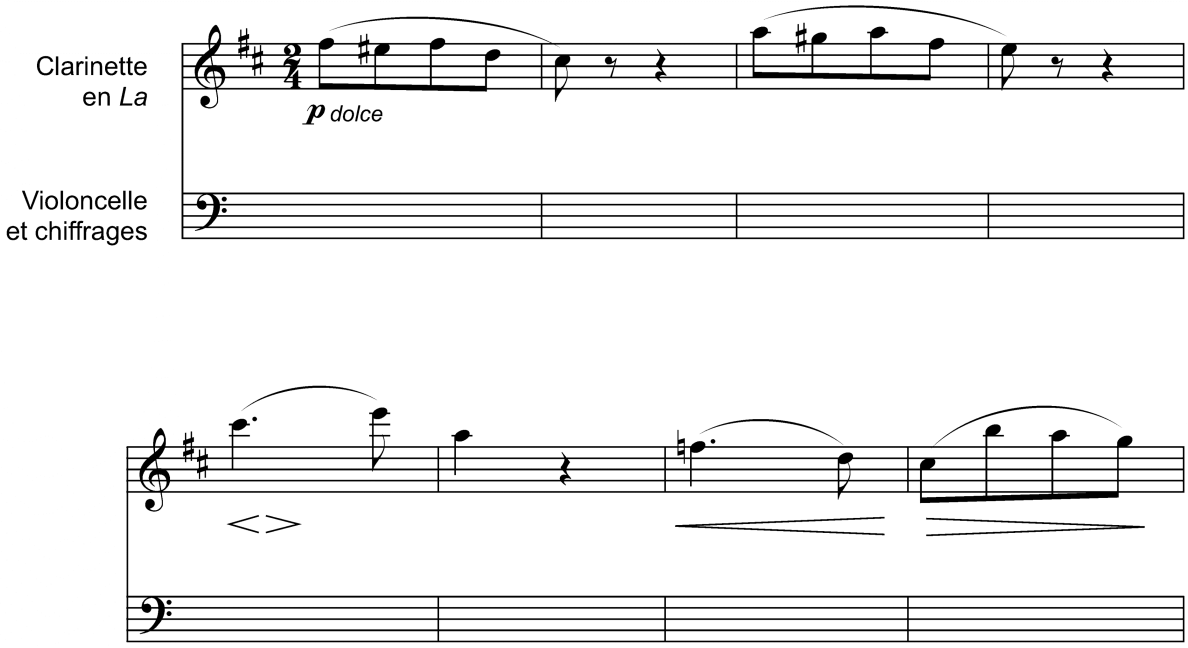
Il est constitué de trois séquences qui seront diffusées selon le découpage suivant :

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

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

Johannes BRAHMS, *Quintette op. 115* pour clarinette et cordes, « Con moto » [extrait].

Extrait du support fourni aux candidats.



Rapport

Se présenter au concours de l'agrégation demande de la part du candidat une préparation sérieuse, constante et efficace. S'il est une épreuve pour laquelle il est impensable de se confronter aux difficultés des exercices proposés sans entraînement, juste pour « *tenter sa chance* », c'est bien l'épreuve technique dont quelques exigences doivent être rappelées.

Les correcteurs de cette épreuve pour la session 2015 ont, à regret, constaté une forte hausse de candidats en position de repli total ou en très grande difficulté pour l'ensemble des exercices, certains ne parvenant même pas à saisir à l'aide du diapason mécanique la moindre note de départ ! La réussite au concours de l'agrégation de musique passe par un travail de l'oreille assidu dont l'agrégatif fera d'ailleurs montre à chaque étape des épreuves orales du concours, qu'il s'agisse de mémoriser un thème pour l'épreuve de commentaire d'écoute, de jouer un enchaînement harmonique approprié pour l'épreuve pratique, d'exploiter au piano ou à la voix un document sonore dans la leçon ou de déceler des erreurs d'intonation pour l'épreuve de direction de chœur.

Une oreille exercée et à l'affût représente non seulement un atout, mais l'outil nécessaire dans le quotidien d'un professeur de musique, du collège jusqu'à l'université. Une large palette de compétences doit être mise à disposition en toutes circonstances afin de s'adapter aisément aux situations devant lesquelles le professeur, musicien avant tout, se trouvera : corriger les intervalles non entendus des élèves, harmoniser un chant, relever "sans filet" un motif rythmique ou mélodique lors d'une écoute en classe, retranscrire une chanson, transposer un chant dans une tessiture adaptée à la mue des garçons… autant de situations variées qui justifient l'intérêt d'une solide préparation en amont et dont les membres du jury ont regretté pour la session 2015 qu'elle ne fût davantage soutenue. Les futurs candidats sont donc invités à acquérir un maximum de réflexes en adoptant une bonne "hygiène de vie" du musicien enseignant toujours prompt à solliciter son oreille intérieure, mémoriser ce qu'il écoute, s'habituer à la notation rapide et lisible, au chiffrage d'accords de ce qu'il joue, à la reconnaissance des différents intervalles, etc.

C'est en déployant largement cet éventail de compétences que le candidat parviendra à mobiliser ses aptitudes au bon moment et à garder toute la concentration requise durant l'ensemble de l'épreuve sans s'effondrer dès le deuxième fragment. La pugnacité et la volonté de bien faire pourront l'aider à se rattraper après un instant de défaillance. Nous ne pouvons ainsi qu'espérer une remontée de la moyenne générale de cette épreuve pour la session 2016.

Une dernière remarque pour finir : l'ensemble du jury enjoint les candidats à s'entraîner à rédiger clairement et lisiblement chaque exercice de cette épreuve technique.

Notation de fragments mélodiques à deux voix

Gabriel Pierné, *Sonata da camera* op. 48, 2ème mouvement « Sarabande » (extrait)

L'intitulé du mouvement *Sarabande* aurait aisément dû permettre aux candidats d'inscrire la totalité du thème énoncé à la flûte dans une mesure à 3/4, avec un rythme bien typé ne présentant aucune difficulté pour celui ayant déjà entendu les sarabandes les plus connues comme celles de Haendel ou de Rameau. Noter convenablement ce thème en *la* mineur (avec une forte couleur modale apportée par l'absence de sensible) ne relevait d'aucun exploit. Pourtant combien se sont fourvoyés d'entrée de jeu avec un départ en anacrouse et des altérations erronées.

Cet extrait présentait comme difficulté essentielle sa longueur et le fréquent retour d'éléments thématiques déjà entendus mais dans une version systématiquement transposée et altérée. Pour y remédier, il était nécessaire de conjuguer des facultés de mémorisation et une bonne identification des intervalles changeants lorsque les motifs étaient repris sous forme de marche par exemple. En amont du concours, il est donc indispensable d'entretenir sa mémoire intervallique en s'aidant d'un bon manuel d'exercices. C'est à ce prix que les altérations (*sib* et *do#*) ajoutées à la reprise du thème par le violoncelle auraient pu être non seulement perçues mais, ce qui est plus important encore, relevées sur la copie.

La partie de violoncelle a rarement été écrite dans la bonne tessiture. L'usage de la clé d'*ut4* n'est pas le seul possible, mais lorsque la clé de *fa* est choisie, le candidat ne semble pas conscient qu'il fait chanter l'instrument à l'octave inférieure par rapport aux sons réels. Il serait plus judicieux d'utiliser convenablement les indications d'*octava* ou d'*8va bassa* en clé de *sol*.

Trop de copies se sont transformées en dictée à une voix lorsque tous les efforts ont été portés sur la notation d'un seul des deux instruments. Parfois l'un a été totalement délaissé au profit de l'autre. Au début du 3ème fragment par exemple, le violoncelle se trouvant "en dehors", certains candidats ont perdu la partie de flûte à cet endroit pour ne noter ensuite que la partie de violoncelle à laquelle ils se sont raccrochés. Les correcteurs valorisent, rappelons-le, les copies dans lesquelles ils peuvent lire une réelle tentative de superposition des deux voix.

Enfin, une erreur inadmissible a été déplorée par le jury : l'inversion de l'écriture du rythme croche pointée-double croche qui abondait dans la pièce.

Marin Marais, *La Superbe* (IVème livre de pièces pour la viole)

La notation d'une partie de viole dans le cadre de ce concours constitue un exercice certes peu habituel. Pour autant, s'étant imprégné du style baroque français à travers l'étude des cantates de Clérambault et Montéclair prévue par le programme de l'épreuve d'écriture, tout candidat devait être suffisamment armé pour affronter sereinement cet exercice. Quelques rares copies, lisibles et bien remplies, l'ont d'ailleurs confirmé.

Le choix d'une mesure à 4 temps s'imposait à l'écoute, la plupart des phrases musicales étant clairement inscrites dans une carrure, avec un léger *cédez* en fin de période permettant d'entendre les appuis cadentiels. De nombreux repères pouvaient aider à la réussite de cet exercice : des accords en triples cordes arpégés lentement, des appuis harmoniques guidant le candidat dans le parcours tonal de cette pièce, des temps forts bien marqués, de nombreux mouvements mélodiques conjoints, des passages de croches en sixtes sous forme de marche... autant d'éléments identifiables qu'un candidat bien entraîné peut et doit noter rapidement afin de garder toute disponibilité pour les passages plus complexes, plus ornementés, avec de grands intervalles dans la ligne mélodique.

Rappelons qu'il est attendu que l'exercice soit noté à hauteur réelle lorsqu'il s'agit d'un instrument de l'époque baroque accordé au diapason, comme c'était ici le cas, de *la* = 415 Hz. Mais si le candidat s'aventure à noter une pièce de viole telle qu'elle est éditée à l'origine, il doit monter d'un demi-ton par rapport aux sons réels entendus et non l'inverse. Il en va de même pour le choix de la clé. Il est tout à fait possible de noter une telle musique dans une des deux clés actuellement les plus usitées (*sol* ou *fa*), la clé d'*ut3* n'étant pas obligatoire. Quoi qu'il en soit, une écriture dans la bonne tessiture donnera toujours une meilleure impression de la copie.

Les candidats étaient invités à employer les signes courants d'ornementation afin de ne pas avoir à effectuer une notation rythmique précise. Souvent une confusion s'installa dès le départ : l'ornement

initial ayant été pris pour la note réelle et placé au 1er temps de la 1ère mesure, un décalage a suivi avec l'impossibilité de placer convenablement les barres de mesure. Il n'est pas nécessaire d'être gambiste pour connaître et reconnaître les signes habituels d'ornementation de la musique baroque ; l'attitude pragmatique consistait à repérer la note ou le groupe de notes ornementée(s), et à délaisser pour ces éléments la notation rythmique stricte au profit d'une notation « musicale » telle qu'un instrumentiste la rencontre dans ce répertoire.

Parmi les maladresses relevées figurent également l'indication totalement anachronique d'un mouvement libre tel « *rubato* », l'application à noter des arpèges en triples croches successives et non en accords, ou encore le soin à noter en rythmes pointés les croches inégales en usage dans le style baroque français.

Observons ici que pour toute épreuve à laquelle l'agrégatif est confronté, il devra apporter la preuve d'une solide culture musicale qu'il ne pourra conforter qu'en multipliant les écoutes attentives et nombreuses, partition en main, afin d'analyser scrupuleusement les caractéristiques d'écriture d'un style et d'une époque.

Notation de fragments rythmiques

Igor Stravinsky, *Symphonies d'instruments à vent* (extrait)

C'est en général l'exercice le plus court de cette épreuve mais celui dont la rapidité de diffusion du rythme à relever nécessite vivacité, mémoire immédiate et méthode implacable. Sans entraînement régulier au cours des mois précédant le concours, comment éviter l'écueil d'une notation plus qu'approximative, ponctuée de mesures incomplètes ou vides, source de confusion et de manque de lisibilité pour le correcteur ?

Il était mentionné de prendre en dictée le rythme des clarinettes. Incapables de différencier le timbre des différents bois, trop de candidats ont dissipé leur énergie en ciblant de prime abord la partie de hautbois.

S'attendre à une alternance de mesures simples et composées lorsqu'un compositeur comme Stravinsky est annoncé semble incontournable. Pourtant nombre de copies présentèrent un enchaînement de figures de rythme dans une seule et longue mesure sans le moindre chiffre indicateur. D'autres ont préparé un certain nombre de mesures à l'avance et ont cherché à y faire rentrer le rythme coûte que coûte !

Au regard des difficultés, le jury a fait preuve d'indulgence pour les plus déterminés qui, à défaut d'indiquer les changements de mesure, ont au minimum observé une certaine exactitude rythmique en groupant convenablement les croches par 2 ou par 3, remarqué l'équivalence *noire* = *noire pointée*, repéré les liaisons à la fin de l'extrait et n'ont pas totalement désorienté le correcteur par des béances assorties d'inexactitudes invraisemblables.

Maurice Ravel, *Nahandove* (extrait des *Chansons madécasses*)

Pour la notation de ce deuxième fragment rythmique, l'immense majorité des candidats fut en difficulté voire en grande difficulté. Mais ils ne furent pas les seuls ! Car, malgré toute la bienveillance du jury, comment apprécier une écriture simpliste réduite à un flot continu de noires et de croches, parfois sans le repère des emplacements de début de fragments ? Bien inspirés ceux qui eurent l'idée de noter quelques bribes du texte permettant ainsi une meilleure lisibilité.

Il a déjà été signalé dans les rapports précédents que la notation des parties vocales pose toujours plus de problème que celles des parties instrumentales. Le sens des paroles, le caractère lascif de cette mélodie aurait pu engager le candidat à noter cette musique dans un rythme ternaire pourtant sensiblement souligné au violoncelle.

Pour un candidat familiarisé avec l'écriture vocale des compositeurs de mélodie française, il était possible de garder en mémoire les paroles et d'en noter le rythme selon la codification adaptée au style, en suivant le débit de la chanteuse dont l'articulation précise et le soutien de certaines voyelles permettaient une différenciation sans équivoque des valeurs brèves ou longues utilisées par Ravel.

À aucun moment le mot « Nahandove » n'est chanté avec deux valeurs égales sur les syllabes *Na-* et *-han*. Or, le rythme brève/longue n'est apparu que trop rarement dans les copies. La formule rythmique sur « Nahandove » devait aussi servir de repère ; bien que ces répétitions ne soient jamais à l'identique, elles permettaient de structurer la copie et de recaler régulièrement la voix et le violoncelle.

En raison d'une méconnaissance manifeste des caractéristiques du chant français à propos des *e* muets articulés dans la plupart des cas et ayant une valeur solfégique propre (« ô belle », « la lune »), la notation du rythme des paroles a été amputée de ces valeurs, entraînant conséquemment des décalages avec la partie de violoncelle elle-même trop souvent privée des liaisons chevauchant la barre de mesure et de la plupart de ses valeurs longues.

Notation de fragments harmoniques

Felix Mendelssohn, *Variations sérieuses* op.54 (thème)

En pleine déroute durant la notation des fragments rythmiques, les candidats ont affirmé une meilleure maîtrise de l'exercice de notation de fragments harmoniques, ce qui leur a permis de remonter sensiblement leur moyenne générale pour l'épreuve technique. Une fois le relevé des parties extrêmes assuré, les candidats les mieux préparés ont consacré le temps imparti restant au remplissage d'accords et au relevé des lignes mélodiques intermédiaires.

Quelques rappels semblent nécessaires cependant. En premier lieu, il est inutile de chiffrer les accords dans un exercice requérant la transcription de l'intégralité d'une polyphonie. Mieux vaut donc s'inscrire à ce concours en étant capable d'entendre une ligne de basse au piano et de différencier une tonalité de *fa* majeur de celle de *ré* mineur, clairement installée dans l'extrait proposé.... Il est également malvenu de laisser le choix du mode au seul correcteur en n'indiquant que la fondamentale et la quinte pour l'accord de départ comme pour celui d'arrivée.

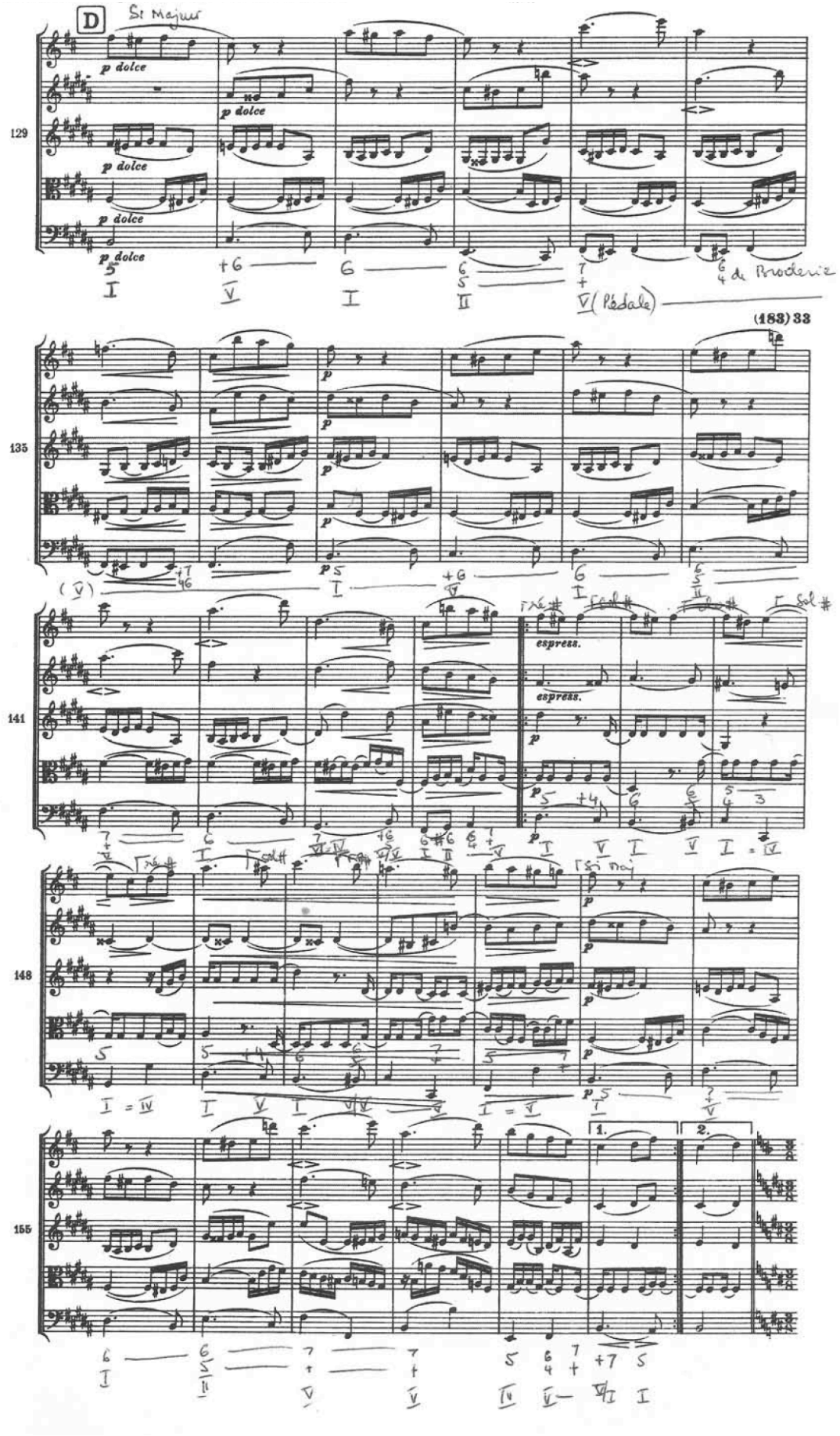
Johannes Brahms, Quintette op.115 pour clarinette et cordes, « Con moto » (extrait)

Cette année encore, près d'un candidat sur deux n'a pas trouvé la bonne tonalité de départ, gêné par la lecture d'une partition avec instrument transpositeur.

Nous avons signalé ci-dessus que certains candidats n'entendent pas la basse et ont donc relevé la partie d'alto ou de violon II. Dommage de s'être ainsi privés de points précieux que d'autres sont allés chercher avec plus de succès en relevant convenablement la basse et en indiquant un maximum de chiffrages harmoniques. Les accords de 7ème de dominante et leurs renversements ont été correctement entendus et chiffrés ainsi que l'accord de dominante sur tonique (+7) de la cadence finale.

La “zone de turbulence“, lorsque la basse devient plus chromatique au début du 3ème fragment et que le rythme harmonique s’accélère, est restée sans indications de chiffrages le plus souvent. On peut s’interroger sur le fait que la modulation n’ait été correctement perçue ni même, parfois, envisagée. Par ailleurs, il y avait des séquences entières répétées dans cet exercice, ce dont bien peu de candidats ont rendu compte dans leur copie.

Corrigé du 2ème fragment harmonique

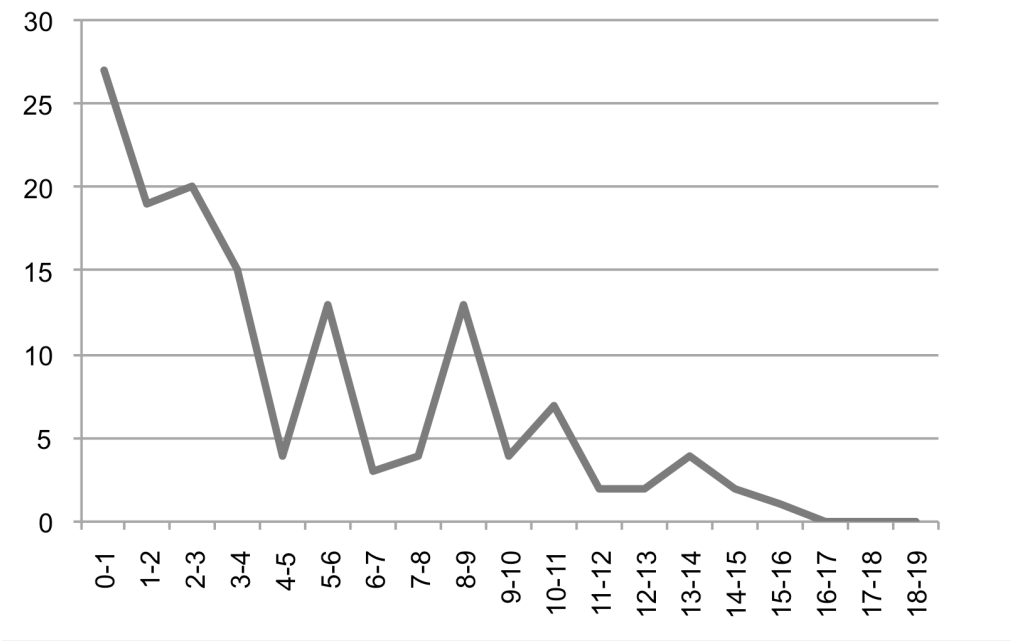


Éléments statistiques

Fragments mélodiques

138 candidats notés et non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*17*	*18*	*17,25*	**15,05**
Note la plus basse	*0*	*0,30*	*0,5*	**0,00**
Moyenne générale	*5,22*	*5,29*	*6,64*	**4,44**
Moyenne des admissibles	*7,13*	*7,20*	*8,45*	**7,21**

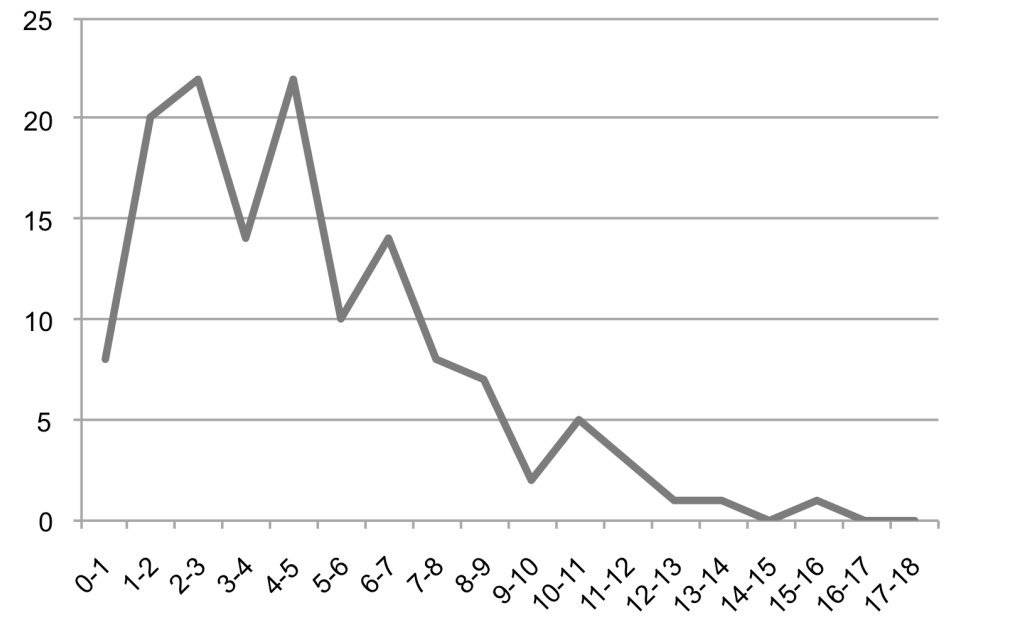
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



Fragments rythmiques

138 candidats notés et non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*15,25*	*17,65*	*17,50*	**15,75**
Note la plus basse	*0,25*	*0,25*	*0,00*	**0,00**
Moyenne générale	*5,95*	*6,20*	*5,85*	**4,63**
Moyenne des admissibles	*7,51*	*7,28*	*7,64*	**5,90**

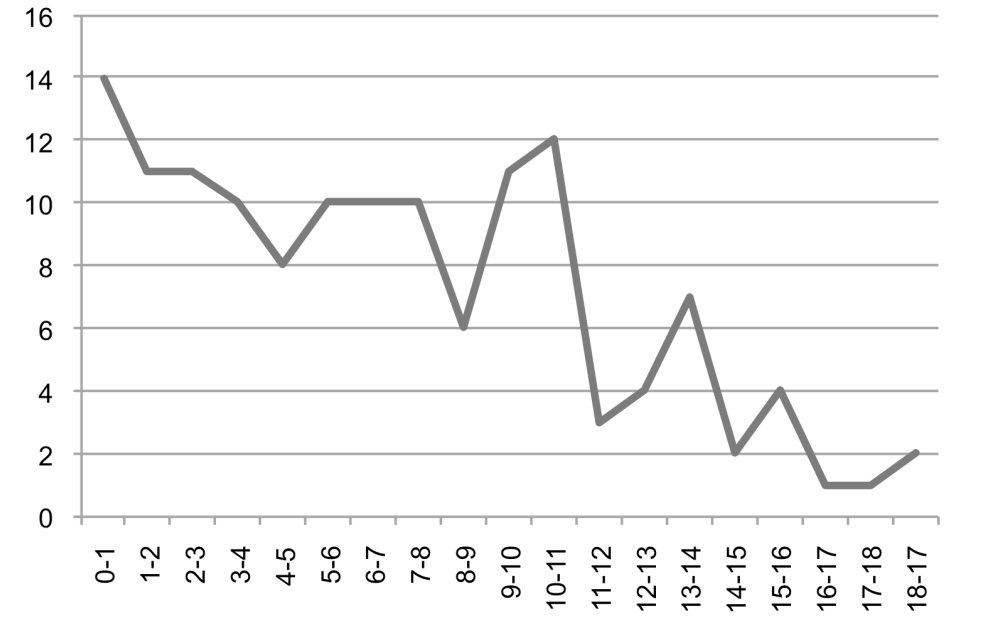
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



Fragments harmoniques

138 candidats notés et non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*16,75*	*17,75*	*17,50*	**18,25**
Note la plus basse	*0,28*	*0,40*	*0,00*	**0,00**
Moyenne générale	*5,56*	*7,07*	*7,23*	**6,81**
Moyenne des admissibles	*7,62*	*9,63*	*9,36*	**10,60**

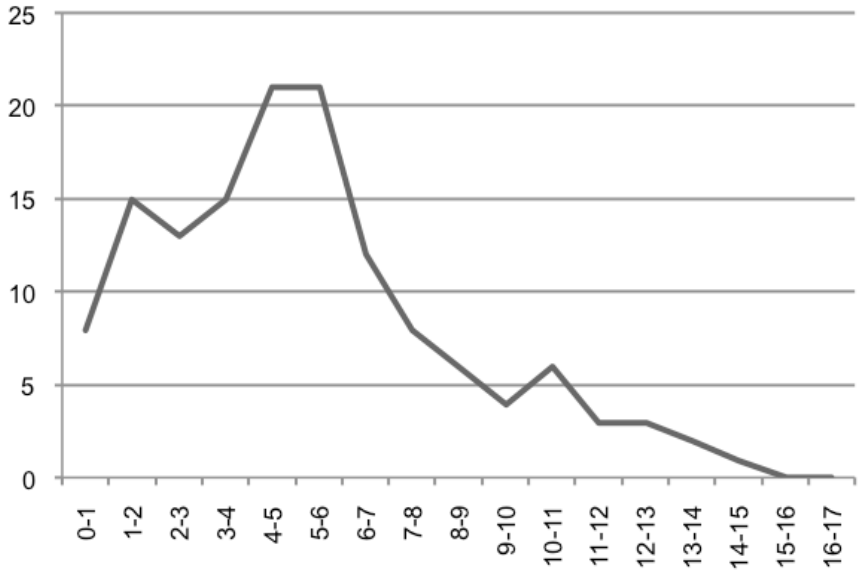
Répartition des notes (chacune rapportée à une échelle de 20 points)



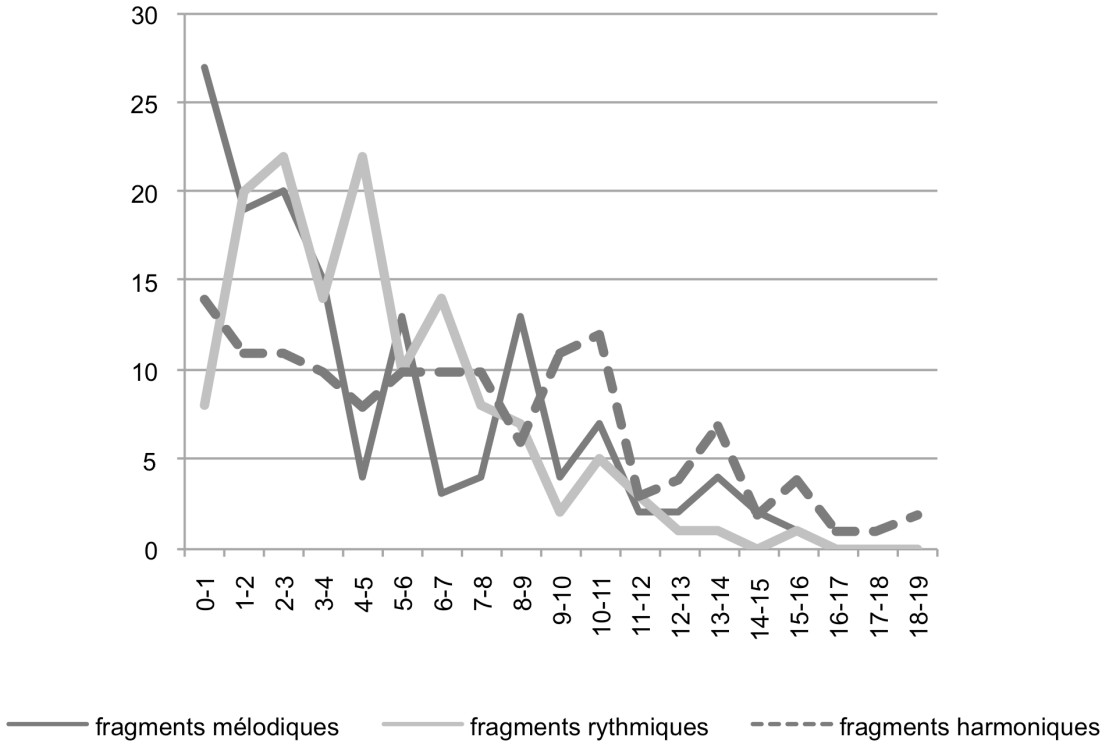
Ensemble de l'épreuve technique

138 candidats notés et non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*15,42*	*16,83*	*15,50*	**14,92**
Note la plus basse	*0,58*	*0,77*	*0,20*	**0,13**
Moyenne générale	*5,58*	*6,19*	*6,58*	**5,29**
Moyenne des admissibles	*7,42*	*8,04*	*8,49*	**7,90**

Répartition des notes obtenues pour la globalité de l'épreuve



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



Agrégation de musique

Concours externe - Session 2015

Épreuves d'admissibilité

Épreuve d'écriture

Texte réglementaire

3° Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures.
Un programme limitatif renouvelé périodiquement est publié au Bulletin officiel de l'éducation nationale. Il précise deux styles d'écriture définis en référence à des compositeurs, chacun lié à une ou plusieurs formations instrumentales ou vocales ou associant un ou plusieurs instruments à une ou plusieurs voix.
Le diapason mécanique est autorisé (durée : six heures ; coefficient 1).

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

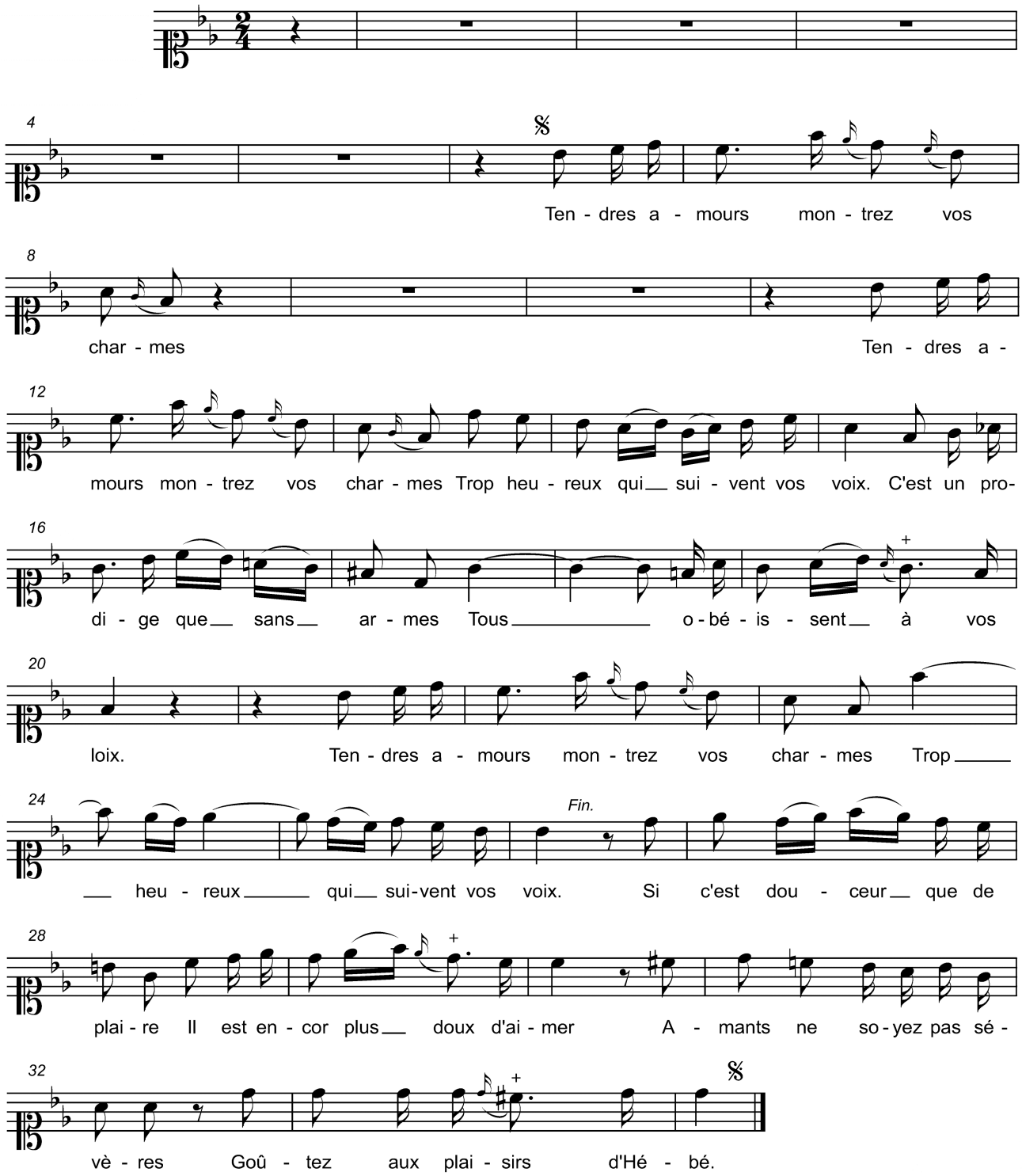
Programme limitatif pour la session 2015

- Pièce pour violon et piano dans le style des sonates de Beethoven pour cet effectif **(nouveau sujet)**.
- Pièce dans le style des cantates pour voix soliste, instrument de dessus et basse continue de Clérambault et de Montéclair.

(publication sur http://www.education.gouv.fr le 13 mars 2014)

Sujet

Vous réaliserez le texte ci-dessous en vous inspirant de l'écriture des cantates pour voix soliste, instrument de dessus et basse continue de Clérambault et de Montéclair. Vous rendrez votre devoir sur la partition préparée jointe à ce sujet, en précisant l'instrument de dessus que vous aurez choisi.



Rapport

L'épreuve d'écriture de la session 2015 proposait la réalisation d'un air pour voix soliste, instrument de dessus et basse continue dans le style des cantates de Clérambault et de Montéclair, le candidat devant préciser son choix pour l'instrument de dessus.

Les résultats ne peuvent que susciter des questions, sinon des doutes quant à la préparation des candidats à ce travail : en effet, la moyenne s'établit pour cette session à 4,85/20. Si 11,5 % des copies obtiennent une note entre 10 et 16,5, ce qui représente une amélioration eu égard aux deux années précédentes, 60 % se situent entre 0,25 et 5, ces réalisations révélant malheureusement chez une grande majorité des candidats un manque d'habileté voire des difficultés certaines à mettre en œuvre ne serait-ce que les principes de base de l'harmonie (tonalités, fonctions harmoniques, cadences, modulations…). Au-delà de la méconnaissance de certaines règles, c'est surtout le manque d'oreille qui est en cause, au point de manquer des enchaînements évidents.

Le parcours tonal

Le jury rappelle l'importance de l'analyse du texte dans sa globalité avant de se lancer dans l'écriture proprement dite. Le sujet proposait un air de cantate en *si bémol* majeur, avec une cadence finale bien marquée dans le ton principal aux mesures 25-26. La deuxième partie, plus courte, passait par le ton de *do* mineur puis concluait en *ré* mineur avec éventuellement la tierce picarde. Certains candidats n'ont visiblement pas retenu la structure avec *da capo* et ont considéré qu'il s'agissait d'un morceau en sol mineur, ce qui était de toute façon incompatible avec la tête du thème principal mes. 6-8 (qui contient un *fa* naturel).

L'analyse préalable passe également par la reconnaissance des carrures qui amènent au placement des cadences ; ces périodes sont liées au chant donné, tant à la mélodie et au texte qu'aux silences écrits. À cet égard, le sujet induisait certaines irrégularités : ainsi, une introduction sur 12 pulsations était suivie d'une première phrase sur 8 répétée après une incise instrumentale sur 8 pulsations puis une deuxième phrase sur 12, etc. Conséquence de cette insuffisante prise en compte de ce paramètre de l'analyse du sujet, le jury a déploré trop souvent des cadences mal placées, c'est-à-dire situées trop tôt par rapport à la réelle fin de phrase, et ce dans le but de conserver une hypothétique régularité qui n'avait pas lieu d'être dans ce type de répertoire vocal.

Le choix des instruments

Outre la partie imposée de chant en clé d'*ut* première ligne et le continuo en clé de *fa*, les candidats devaient choisir un instrument en cohérence avec le style. Le violon semblait bien convenir, ou encore le *traverso* (*i. e.* la flûte traversière baroque), le hautbois voire la viole de gambe pour peu qu'elle soit jouée dans une tessiture aiguë. De nombreux candidats ont fait un effort louable en rédigeant le dessus en clé de *sol* première ligne, mais parfois certains se sont trompés de clé en cours de travail. Certaines réalisations ont manifesté des lacunes organologiques graves : un dessus (certes pour flûte) trop aigu, une basse qu'un violoncelle n'aurait pas pu réaliser, sans parler des croisements farfelus entre le continuo et le dessus… Et que dire de l'emploi pour le moins anachronique de la clarinette comme instrument de dessus ?

La réalisation harmonique

Le style attendu pour ce sujet devait garder « *ce caractère tendre, aisé, naturel, qui flatte toujours, sans lasser jamais* » pour reprendre les mots de l'Avertissement placé en tête du premier volume de *Brunetes…* publié chez Ballard en 1703. La difficulté consistait alors à doser exactement, à ne pas trop fournir l'harmonie, mais aussi à ne pas tomber au contraire dans la banalité (combien de devoirs ont fait un copié-collé intégral à chaque reprise du chant, avec bien entendu des fautes de réalisation chaque fois répétées… jusqu'à satiété). La basse continue devait soutenir le chant par des appuis stables, tout en restant légère ; le rythme harmonique à la noire semblait approprié au vu du caractère allant du texte, avec quelques resserrements cadentiels.

Les harmonies pouvaient être riches à certains moments, comme l'emploi du retard de 9ème, mais les dissonances devaient (sauf rares exceptions) être préparées et résolues. Certaines copies ont d'ailleurs eu tendance à abuser par exemple de l'accord de 7ème de dominante en premier renversement alors que la septième n'était ni préparée ni résolue.

Quelques rares copies ont proposé des enrichissements passagers comme l'emploi de la quinte superflue ou plus simplement le +4 de passage, mais certains candidats ont alourdi leur réalisation par des enchaînements qui ne fonctionnaient pas en pratique.

La basse continue

Le chiffrage a fourni au jury un révélateur de l'aptitude réelle des candidats à maîtriser l'écriture harmonique. On passera rapidement sur certaines copies qui n'ont pas proposé de chiffrage. Il ne s'agissait pas non plus de noter un chiffrage à chaque changement de rythme, comme un devoir d'analyse, option ici anachronique. Les candidats devaient bien comprendre que la basse continue émane d'un souci pratique de réaliser l'harmonie avec les instruments polyphoniques de l'époque (clavecin, théorbe). Le jury acceptait bien entendu qu'il ne soit pas précisé de chiffrage lorsque l'harmonie était claire (comme l'état fondamental de l'accord), éventuellement sur une partie de phrase si l'harmonie était évidente ou déjà énoncée précédemment. Mais il faut déplorer plusieurs erreurs grossières qui ont montré que certains candidats méconnaissent absolument l'analyse harmonique. Premièrement, l'emploi de chiffrages ne correspondant pas à l'analyse du chant donné et/ou du dessus réalisé : on ne peut pas naïvement chiffrer 5 alors que la réalisation fait entendre, par exemple, une quarte et sixte… Deuxièmement, l'abus de chiffrages qui semblaient correspondre au style mais qui étaient mal employés ou qui, encore une fois, contredisaient l'harmonie de l'instant.

La conduite mélodique de la basse est essentielle car elle a le double rôle de soutenir l'harmonie et de participer au contrepoint à trois voix de la réalisation. Du point de vue harmonique, elle doit contribuer à l'installation d'une tonalité ou d'une cadence, alors que le recours trop fréquent aux renversements en début de phrase ou rompant une cadence nuit à la clarté du discours. D'autre part, le rythme de la basse est un élément de cohérence de la réalisation. Aussi était-il souhaitable d'y introduire la cellule dactylique croche-deux doubles croches ou de lui faire imiter quelques éléments mélodiques. Le respect du style enfin va de soi : la sobriété de cette voix devait faire écho à celle du chant, les batteries rappelant Vivaldi ou les basses d'Alberti n'ayant pas leur place avec un tel sujet.

Les silences

En cette matière, la première difficulté consistait à réaliser une introduction de 12 temps. Beaucoup de candidats ont observé la mesure de levée (identique à celle de l'*incipit* de la mélodie) et ont donc proposé une anticipation instrumentale à la partie de dessus de la mélodie des mes. 6 à 8, ce qui semblait être le choix le plus judicieux. Restait à négocier la fin de l'introduction de manière équilibrée afin d'arriver sur une cadence parfaite nette entre les mesures 5 et 6. Ceci permettait de laisser entrer le chant éventuellement *a cappella* jusqu'au deuxième temps de la mes. 8, ce qui aurait constitué une présentation du thème typique du style de la cantate française. Dès cette introduction beaucoup de candidats ont malheureusement montré un savoir-faire indigne du niveau attendu au concours : longueurs et banalités, réalisations avec des fautes grossières d'harmonie en dépit d'une écriture réduite à deux voix. Certains candidats ont même essayé de changer la métrique de la mesure de levée.

L'interruption avant la reprise de la première phrase n'a souvent donné lieu qu'à une répétition instrumentale de cette phrase, ce qui produisait un effet redondant. Certains candidats, de manière plus pertinente, ont anticipé la deuxième phrase.

Les deux temps de silence mes. 20-21 ont embarrassé la plupart des candidats. La cadence franche qui précédait induisait pourtant le début d'une nouvelle carrure. Quelques-uns en ont habilement déduit un dernier énoncé du thème en imitation débutant par le dessus.

La réalisation du dessus

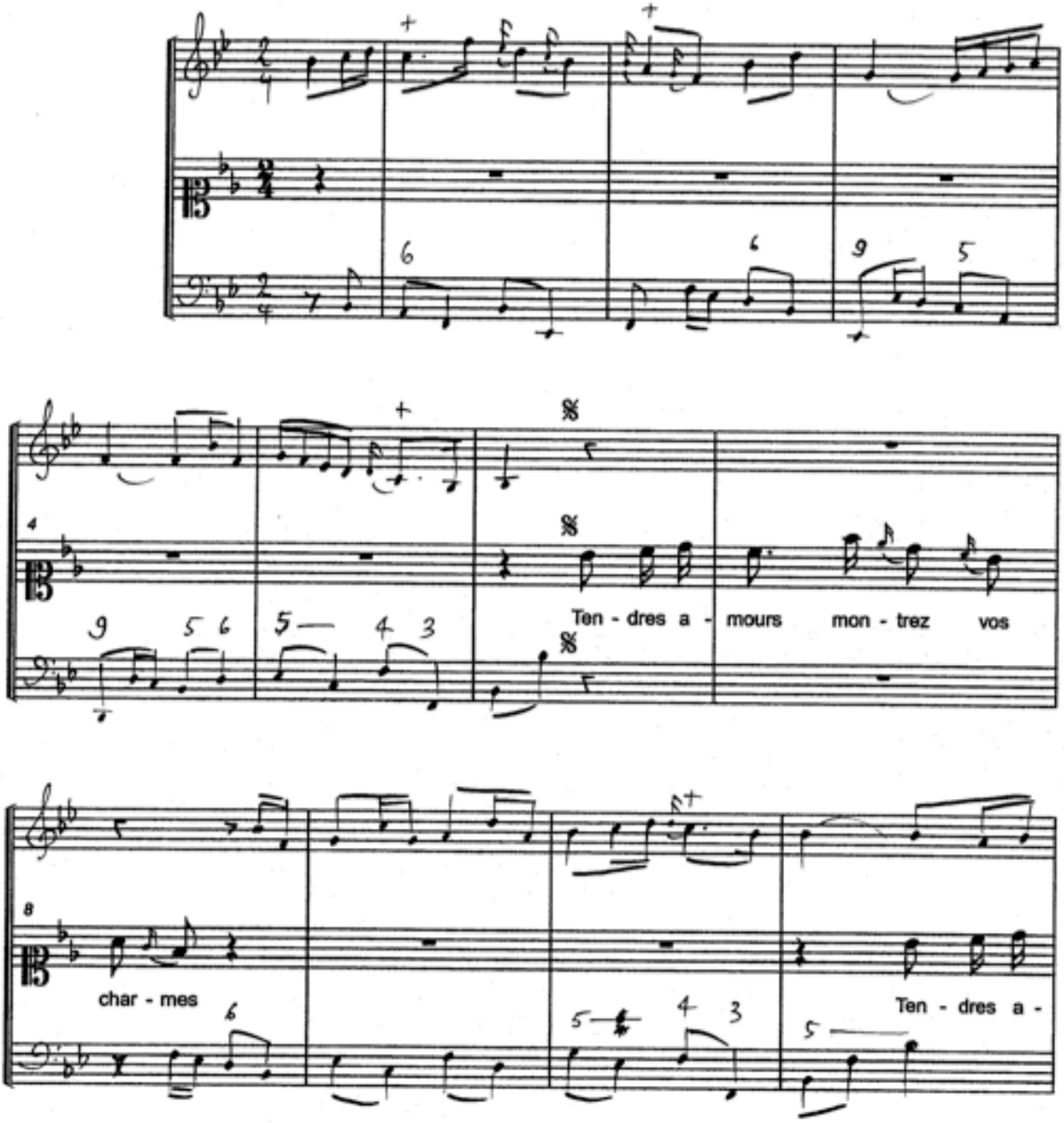
Il fallait trouver un équilibre entre un dessus quasi inexistant dans certaines copies ou simplement cantonné à un rôle de remplissage harmonique sans souci mélodique et, à l'opposé, un dessus volubile qui se perdait dans des diminutions rappelant certes la musique baroque, mais pas vraiment le style français. Sa présence à certains moments ou son absence pouvait d'ailleurs servir la mise en valeur de la structure générale du sujet.

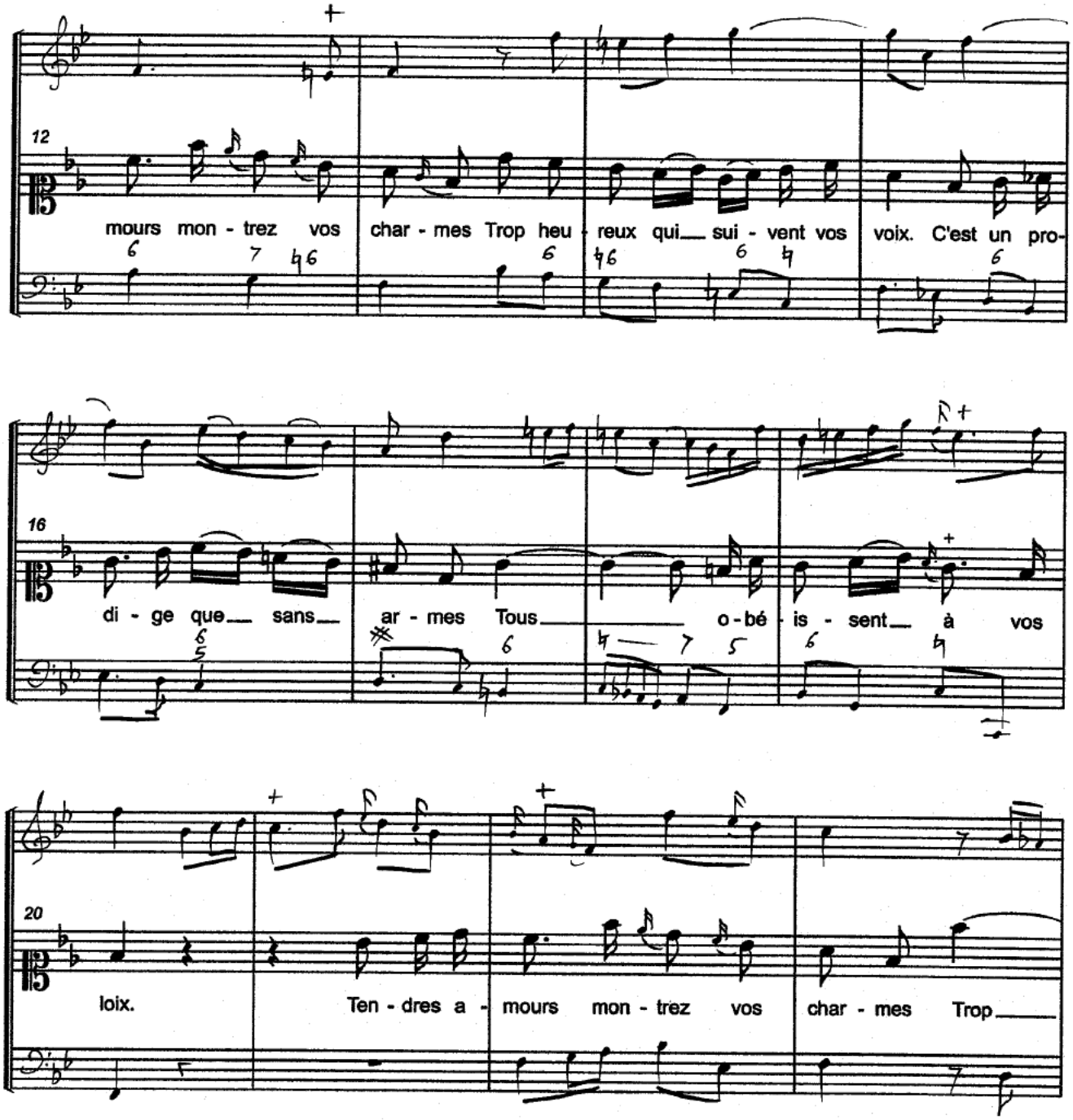
Sans abuser des entrées en canon ou des répétitions de phrases, on pouvait jouer sur l'imitation simple d'éléments mélodiques du chant, sur l'utilisation, comme pour la basse, de cellules rythmiques récurrentes du texte donné. L'utilisation des retards est un élément stylistique qui s'imposait, mes. 23-25 par exemple, de même que les ornements.

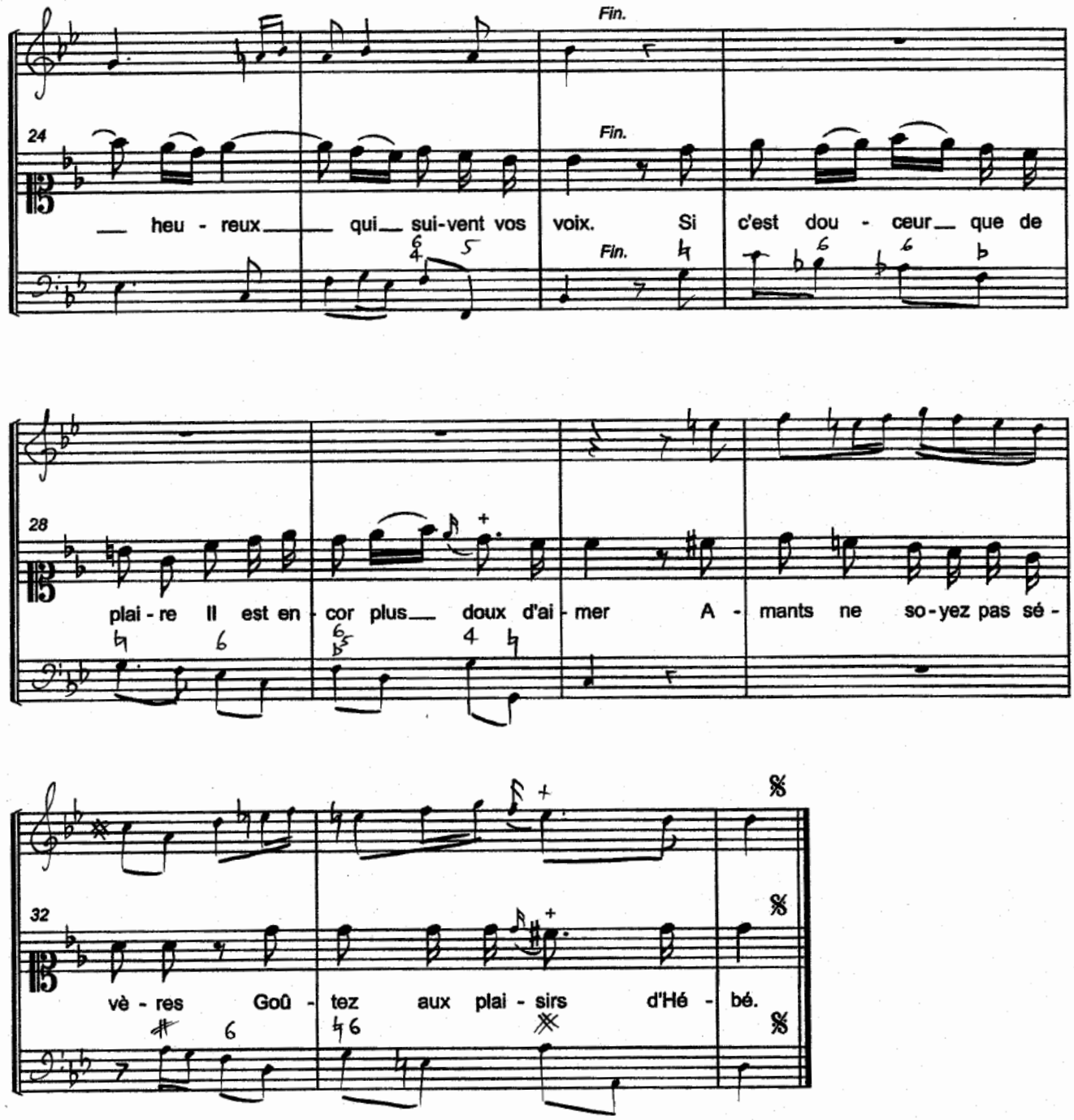
Par ailleurs, une connaissance minimale des règles élémentaires du contrepoint était nécessaire à la bonne conduite des voix. Le jury a souvent déploré l'utilisation trop systématique des doublures à la tierce ou à la sixte, de même que des fautes patentes d'octaves ou de quintes parallèles (voire de secondes consécutives !) sans compter des quintes ou octaves directes pour le moins abruptes. Les croisements mal maîtrisés ou un trop grand écart de tessiture entre dessus et voix furent également dommageables.

Pour conclure, le jury tient à insister sur l'importance de la relecture, horizontale autant que verticale, qui permettra de corriger les nombreuses erreurs d'altérations, croisements, doublures ou parallélismes malencontreux, fautes de chiffrage ou de rythmes excédant la mesure et autres écueils relevés plus haut. Enfin, une fois de plus, nous recommandons aux futurs candidats dans leur préparation de l'épreuve d'écriture, avant même d'aborder le travail stylistique propre au programme limitatif, de se (re)plonger dans la syntaxe basique de l'écriture tonale. C'est ce qui leur permettra d'entendre harmoniquement le sujet avant de travailler à sa réalisation.

Suggestion de réalisation



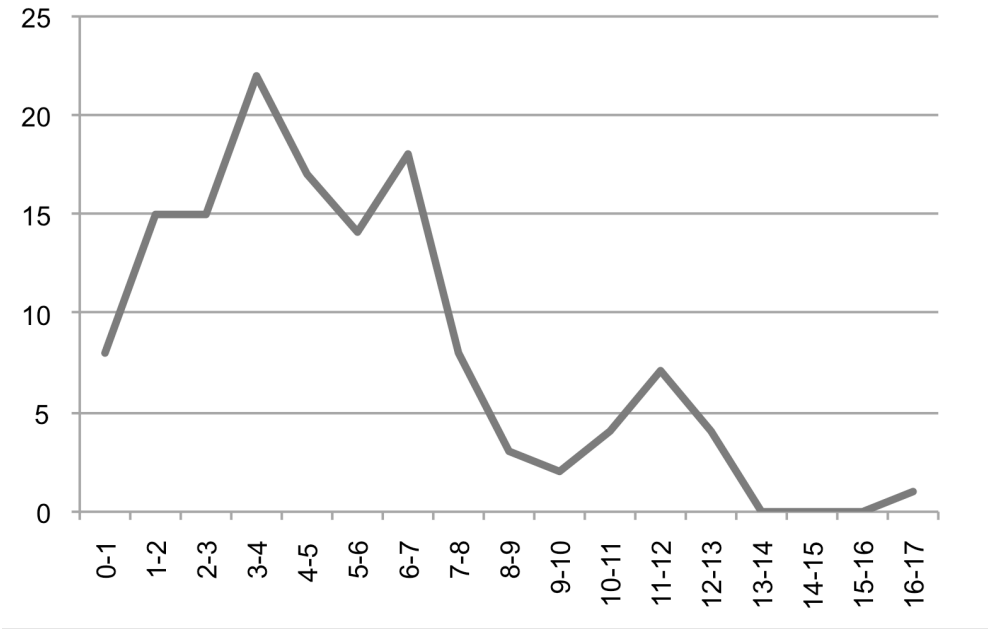

12
mours mon - trez vos char - mes Trop heu - reux qui sui - vent vos voix. C'est un pro-
16
di - ge que sans ar - mes Tous o - bé - is - sent à vos
20
loix. Ten - dres a - mours mon - trez vos char - mes Trop


Fin.
24
heu - reux qui sui-vent vos voix. Si c'est dou - ceur que de
28
plai - re Il est en - cor plus doux d'ai - mer A - mants ne so-yez pas sé -
32
vè - res Goû - tez aux plai - sirs d'Hé - bé.

Éléments statistiques

138 candidats notés et non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*16,60*	*15*	*16*	**16,50**
Note la plus basse	*0,30*	*0,25*	*0,25*	**0,25**
Moyenne générale	*6,04*	*4,99*	*4,69*	**4,85**
Moyenne des admissibles	*8,95*	*6,78*	*6,17*	**7,42**

Répartition des notes

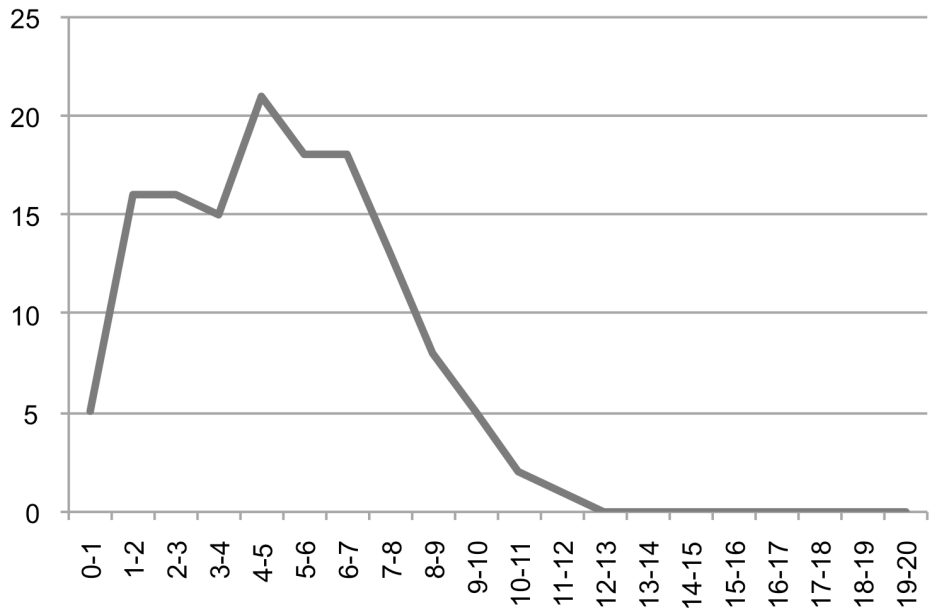


Éléments statistiques sur l'ensemble de l'admissibilité

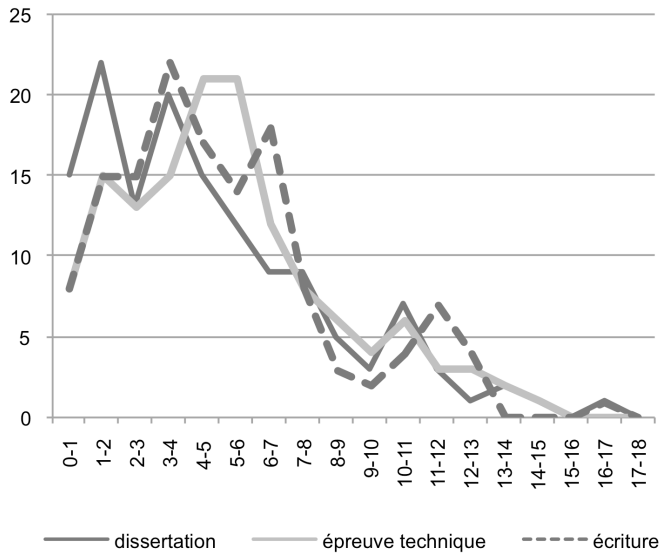
138 candidats notés et non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*14,69*	*15,26*	*14,33*	**11,25**
Note la plus basse	*1,19*	*0,74*	*0,57*	**0,38**
Moyenne générale	*5,87*	*5,73*	*5,64*	**4,90**
Moyenne des admissibles	*8,25*	*7,71*	*7,59*	**7,48**

Barre d'admissibilité : 5,70 (6,01 en 2014)

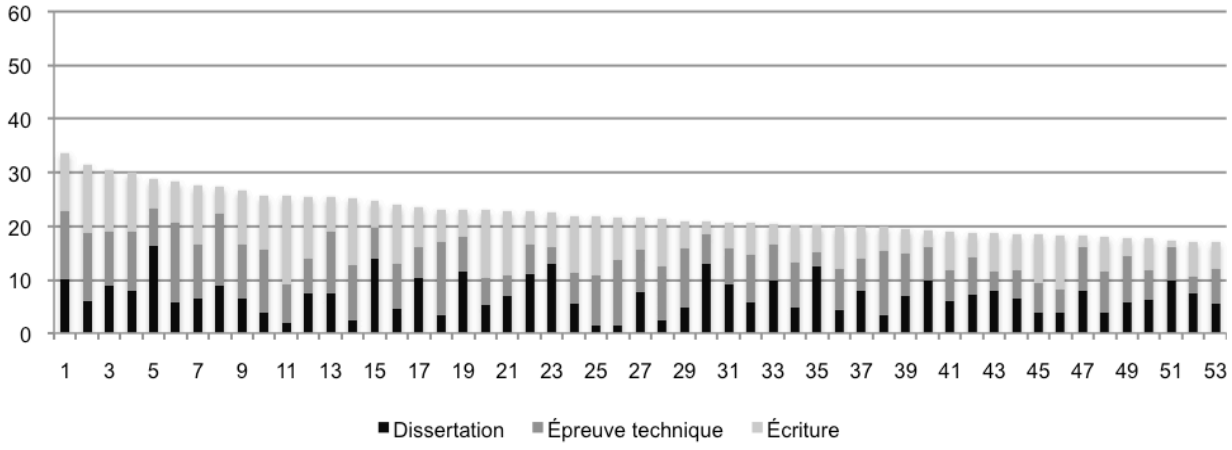
Répartition des moyennes générales des trois épreuves d'admissibilité



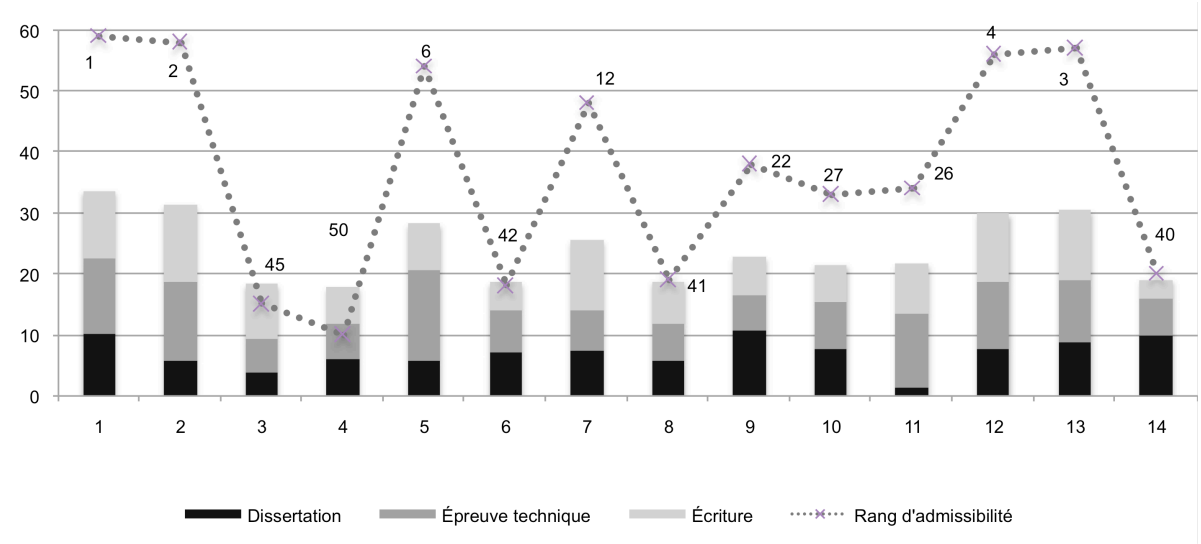
Répartition des moyennes pour les trois épreuves



Composition de la note d'admissibilité (sur 60) des 53 candidats admissibles



Composition de la note d'admissibilité (sur 60) des 14 candidats admis au terme de l'admission (avec leur rang de classement d'admissibilité)



Admission

Agrégation de musique

Concours externe - Session 2015

Épreuves d'admission

Leçon devant un jury

Texte réglementaire

Durée de la préparation : 6 heures

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

Coefficient 2

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

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

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

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

Rapport

Leçon devant le jury

Les attendus : fond et forme

L'introduction de ce rapport 2015 ne dérogera pas à la règle : le jury rappelle d'emblée l'obligation de lire et relire les rapports des années précédentes qui pointent souvent, les uns après les autres, les mêmes écueils et réitèrent les attendus propres à la leçon.

Il convient néanmoins de les rappeler à nouveau ici. La leçon est une épreuve difficile qui exige des capacités d'analyse, de synthèse ainsi qu'une certaine éloquence. Son lien avec la dissertation écrite est étroit, et le candidat à l'agrégation se doit d'organiser et de présenter sa pensée à l'oral avec la même exigence et la même rigueur que lorsqu'il l'expose à l'écrit. En dehors des attendus spécifiques et des contraintes de la présentation orale, les conseils méthodologiques de la dissertation peuvent très bien s'appliquer à l'épreuve de leçon.

Les attentes du jury propres à la leçon sont les suivantes, tant du point de vue du fond que de la forme :

- Une leçon dure au maximum 30 minutes, moment où le jury se doit d'interrompre le candidat pour respecter la règlementation en vigueur, mais au minimum 25 minutes, durée jugée nécessaire à l'exposé d'une pensée complexe, riche, assortie d'exemples musicaux. Trop souvent, la gestion du temps pose problème. Soit certains candidats terminent vraiment trop tôt (ce qui est problématique et fait très mauvais effet), soit le rappel par le président du jury de l'épreuve qu'il ne reste plus que cinq minutes de temps de présentation provoque une véritable panique, les candidats terminant alors dans la précipitation.

- Selon l'adage voulant que « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », les candidats sont invités, dans leur présentation, à user d'un langage clair, d'un vocabulaire précis et riche ainsi que d'une élocution distincte.

- Une leçon circonscrit une thématique qui doit obligatoirement être associée à une problématique, le plus souvent sous la forme d'une question, bien pensée et bien formulée, à laquelle le candidat se propose de répondre. La pertinence de cette question transversale est essentielle.

- Une leçon se déroule selon un plan clair et cohérent, à la manière d'une dissertation. Ce parcours ne doit occulter aucun des documents du corpus et doit, en outre, s'attacher, après les avoir approchés de façon critique, à les relier à d'autres exemples musicaux, mais aussi à des références issues d'autres domaines artistiques et tirées de la culture générale du candidat.

La préparation et la mise en loge

Pour se mesurer à l'épreuve de la leçon, une culture musicale solide est absolument nécessaire. Celle-ci doit concerner toutes les époques et tous les styles de musique, et doit être assortie d'une culture générale étendue, en particulier dans les domaines historiques et artistiques puisque, bien souvent, deux voire trois des documents du corpus ressortent de l'architecture, de la littérature, de la poésie, de la peinture, de la sculpture, du cinéma, etc. Le jury ne peut donc qu'encourager les candidats à construire et à consolider cette culture pluri-artistique et humaniste.

Les six heures de préparation doivent être utilisées pleinement, sans souffrir d'aucun temps mort. À de multiples reprises, le jury a dû conclure à une imparfaite utilisation de ce temps de mise en loge. En témoignent, notamment, les mauvais repérages dans les fichiers audio (alors qu'un montage Audacity, logiciel à la disposition des candidats, est rapide et sûr) ou la piètre qualité des exemples pianistiques et vocaux de certains candidats. À cet égard, il paraît évident qu'il faut s'entraîner à jouer ou à chanter les exemples prévus pour ne pas s'effondrer lors du passage devant le jury. Il est possible, pendant les six heures, de réduire tel passage de partition d'orchestre (voire d'en réécrire/transcrire certaines parties), de travailler telle modulation périlleuse dans un extrait de Rameau, de jouer correctement au piano et à la bonne hauteur telle mélodie de cor anglais (*Tristan*). Le jury a noté une insuffisance générale des candidats à analyser musicalement leurs documents et, surtout, à jouer du piano et chanter (cette dernière carence ayant été constatée pour la presque totalité des candidats). Ceci est évidemment rédhibitoire dans un tel concours. L'appropriation technique de l'ensemble du corpus suppose que le candidat soit capable, sur invitation du jury, de trouver rapidement un plan tonal, de déchiffrer des thèmes mélodiques simples (vocalement et en s'accompagnant au piano), d'analyser tout type d'accord.

Lors de la mise en loge, il faut prendre connaissance intégralement de l'ensemble des documents (pour éviter notamment que les enregistrements plutôt longs ne soient exploités que pour leurs premières secondes !) et de lire toutes les indications qui les accompagnent. Les dates des œuvres sont précisées, de même que les références des interprétations, les dimensions des œuvres picturales, les durées des enregistrements, etc. Ces données doivent être non seulement consultées, mais assimilées, afin d'éviter de commettre des contresens malheureux ou de lourdes erreurs dans la mise en situation et l'analyse des documents. La lecture du paratexte est également importante. Ainsi, cette année, un document suggérait la reconstitution d'une harpe médiévale d'après une peinture ancienne. Or, bien que le terme « reconstitution » figurât dans la légende du document et que la présentation du document fût absolument explicite de ce point de vue, plusieurs candidats n'ont absolument pas compris qu'il s'agissait d'une reconstitution. De la même manière, l'*Ave Maria* de Gounod était proposé aux candidats dans une version transcrite, ce qui a engendré des confusions, pourtant facilement évitables, dans le parcours de l'œuvre depuis le premier prélude du premier livre du *Clavier bien tempéré* de Bach jusqu'à la transcription pour piano seul de l'adaptation de cette pièce par Gounod. L'ensemble des informations portées à la connaissance du candidat doivent donc être prises en compte.

Pour cette session, le choix avait été fait de proposer des sujets de leçon dans lesquels les thématiques étaient fortement induites, les attentes du jury se situant alors dans la façon dont les candidats allaient présenter et traiter leur problématique. Malgré cela, il a fallu déplorer quelques problématiques aberrantes, cadrant mal avec les documents du sujet et excluant souvent un ou deux d'entre eux. Il faut donc que les candidats réfléchissent un peu plus à cet élément très important de la leçon qui conditionne toute l'épreuve. Pour en terminer avec ce point, il ne suffit pas de dégager un thème de leçon : encore faut-il formuler une problématique solide et articulée, ce que le jury est en mesure de requérir après six heures de préparation.

Enfin, le candidat est invité à répéter son exposé en fin de préparation, notamment pour bien choisir son vocabulaire, pour être à l'aise dans la gestion de ses notes et pour mieux restituer les articulations entre les différentes parties de son plan.

La présentation devant le jury

La présentation devant le jury est, bien entendu, le point névralgique de l'épreuve. C'est elle qui va prioritairement mettre en avant les qualités du candidat. Par conséquent, elle doit impérativement faire l'objet d'une répétition intérieure, même partielle, durant la mise en loge.

Cette année, il est apparu que nombre de candidats ont préparé cet aspect de l'épreuve. Ils ont ainsi fait un réel effort de présentation formelle et de structuration de leur leçon. Le plan a été annoncé et en général respecté ; la diction et l'attitude générale ont plutôt donné satisfaction. Un travers cependant : trop de candidats lisent encore leur texte *in extenso*, sans jamais (ou presque) lever les yeux en direction du jury. Avoir un conducteur écrit est nécessaire mais la leçon est une épreuve de communication orale. On comprendra donc qu'une lecture intégrale pendant trente minutes est impossible, et que le ton doit être vivant, convaincant, sans tomber non plus dans l'excès inverse d'un ton artificiellement dynamique.

Parce qu'elle se repère dès l'entrée du candidat dans la salle du jury, la maîtrise pratique des documents demande un minimum d'anticipation et d'efficacité. Il est malvenu de se présenter avec un tas de feuilles en vrac que le candidat met un certain temps (qui paraît bien long) à classer et à mettre en ordre. De même, s'il est laissé au candidat une marge pour mettre en place la clé USB ou le CD, il est bon de ne pas passer trop de temps à retrouver les documents électroniques, la présentation PowerPoint ou le montage Audacity éventuellement élaborés par le candidat pendant la préparation. On prêtera notamment attention à la manière dont sont projetés les documents iconographiques, même si le jury dispose de l'ensemble du sujet au format papier.

S'il s'agit bien d'un passage obligé de l'introduction, globalement respecté par les candidats, la présentation des œuvres constituant le corpus doit se faire de façon concise et synthétique. On peut facilement se passer de poncifs tels que « Nous avons affaire à quatre œuvres de natures et d'époques différentes » (étant entendu que c'est là, d'une certaine façon, une des règles de constitution des sujets) ; « Debussy, compositeur français, 1862-1918, a composé la pièce… » ; etc. Dans le meilleur des cas, la présentation liminaire des documents du sujet doit tendre vers le dévoilement de la thématique puis de la problématique – toutes deux induites par les documents, et non plaquées de façon artificielle et forcée.

De la même manière, l'annonce du plan est un aspect que les candidats ont rarement omis. Mais le jury invite à davantage de rigueur dans la formulation du plan et regrette notamment les plans « par document », ou ceux qui juxtaposent des idées maîtresses sans lien ni transition logique les unes avec les autres. L'articulation est une donnée fondamentale d'un plan réussi. Il est vrai que les problématiques intelligentes et propices à l'analyse sont celles qui naissent d'une bonne compréhension du corpus et qui ne se résument pas aux couples stéréotypés d'antagonismes schématiques. Par exemple, plusieurs candidats, dès lors que les sujets tournent autour des questions du populaire ou du savant, développent des propos extrêmement caricaturaux (« le côté peu sérieux de l'Auvergne » !), dichotomiques (alors que la réalité est toujours plus complexe) voire tributaires d'une certaine musicologie aujourd'hui désuète.

Lorsque le candidat s'attaque à l'analyse des documents, il semble que celle-ci pourrait souvent être plus poussée, au-delà de la simple description (à laquelle se cantonnent de nombreux exposés), sans que soit passée sous silence telle ou telle dimension essentielle du document. Certains candidats oublient qu'une œuvre vocale comporte un texte, qu'un extrait d'opéra appartient à une œuvre de dimension plus vaste, etc. Aucun document ne doit être laissé de côté, et tous doivent être traités et analysés en profondeur – par exemple, il est impensable de réduire à une seule phrase l'exégèse du

texte de “la madeleine” de Proust sans décrire le processus du déjà-vu qui s’y lit. Tous les documents du corpus sont dignes d’une analyse qu’il convient d’approfondir et de contextualiser : une œuvre appartient souvent à un mouvement esthétique, à une époque de l’histoire de l’art, à une période créatrice d’un auteur… Si ces données sont pertinentes pour l’analyse, le jury voudrait entendre le candidat évoquer, à propos d’une œuvre, et à l’encontre de la recommandation de Julien Gracq adressée aux critiques littéraires (dans *En lisant en écrivant*), « son milieu, ses relations, son éducation, ses amies d’enfance ! » En effet, de nombreux candidats ne mentionnent presque pas de références à des artistes, œuvres, courants artistiques, etc. Cette carence en culture générale les empêche parfois de discuter un document littéraire ou iconographique. Il faut donc veiller à enrichir la leçon de références, d’exemples personnels visant à élargir la réflexion, mais utilisés à bon escient et avec pertinence. Trop souvent les œuvres extérieures au corpus sont citées sans plus de comparaison avec celles confiées aux candidats et sans distance historique. L’interaction entre les œuvres du corpus, et entre celles-ci et les références apportées par le candidat permet d’exploiter pleinement la problématique choisie, et conduit à développer les idées les plus complexes et les plus nuancées.

Le jury se montre également attentif à la fluidité de l’argumentation et de la présentation. Là encore, les liens logiques doivent impérativement être utilisés par le candidat pour dévider naturellement le fil de sa leçon et pour aider le jury à la compréhension de celle-ci. Des expressions encore souvent entendues cette année (“Voilà pour Mahler” ; “Passons (sans transition) à la deuxième partie”) sont définitivement à proscrire. Pour finir, certaines carences en culture générale et musicale sont rédhibitoires : un *staccato* pris pour un « *pizzicato* de hautbois » ; une erreur de lecture problématique entre les termes « emphatique » et « empathique », sans que le candidat soit à même de définir aucun des deux termes ; la mélodie de *Frères Jacques* passée sous silence dans la *1ère Symphonie* de Mahler, etc. Ces lacunes sont d’autant plus regrettables qu’elles concernent souvent des œuvres très connues de l’histoire de la musique et de l’histoire de l’art – le jury ayant souhaité, cette année, placer dans chaque sujet au moins une œuvre que les candidats ont dû rencontrer dans leurs études et qu’ils ont, de ce fait, dû écouter, jouer, analyser. Enfin, certains agrégatifs livrent parfois des phrases creuses qui, de ce fait, dévalorisent immanquablement leurs prestations (« Rien ne se crée, rien ne se perd, tout se transforme », « Regarder vers le passé, c’est aller vers l’avenir »). Il faut donc rappeler que de telles considérations, indignes du concours de l’agrégation, sont à éviter.

L’entretien avec le jury

Même si le candidat aborde souvent l’ultime partie de la leçon avec appréhension et non sans fatigue, il convient de souligner que les vingt minutes d’entretien avec le jury ne sont pas faites pour le piéger. Il faut envisager cette séquence avec un esprit positif car le jury est là pour inviter le candidat à reprendre certains points de sa problématique ou de son analyse, à préciser telle ou telle notion, à approfondir les liens avec une œuvre ou un courant précédemment convoqués, etc. Sont ainsi mises à l’épreuve les capacités du candidat à procéder à une remise en cause, à faire montre d’une culture mobilisable, à étayer un point dont le traitement a été jugé ténu.

La réactivité est donc une donnée fondamentale de l’entretien. Un candidat peut se perdre dans les méandres de sa pensée, comme il peut très bien réagir aux questions qui lui sont posées. Là encore, le jury rappelle que les réponses doivent être énoncées le plus clairement possible, sans précipitation (il est possible de réfléchir quelques secondes en silence avant de formuler sa réponse), sans aplomb déplacé (ce n’est pas parce que l’on répond vite et fort que la réponse sera considérée comme juste…), sans soupçonner un quelconque esprit retors de la part du jury qui ne prend aucun plaisir à l’humiliation mais qui cherche, bien au contraire, à faire valoir, parfois à l’issue d’une lente et délicate

maïeutique, les qualités du candidat, si tant est que celui-ci soit disposé à les mettre en avant.

L'entretien peut concerner aussi bien des points fondamentaux de la leçon (comme la problématique choisie) que des données jugées plus brutes ou anecdotiques (parfois des aspects purement chronologiques). Mais les questions du jury ont aussi pour but de circonscrire l'ensemble des zones d'ombres et des éléments erronés, ou au contraire particulièrement pertinents (pour approfondir encore la réflexion), pour mesurer les capacités d'auto-analyse du candidat – qui peut confirmer malheureusement les mauvaises tendances prises lors de sa présentation ou, inversement, manifester un esprit critique bienvenu. Bien souvent, les questions de terminologie et de culture sont nombreuses ; on ne peut donc qu'inciter les candidats à maîtriser celles-ci, notamment via la lecture et l'étude des usuels d'analyse musicale et d'histoire de la musique. Cette précaution permettrait sans doute d'éviter les regrettables aveux d'ignorance et d'être au clair avec les notions musicales, les styles, les périodes, les tendances actuelles de la musicologie historique et de l'analyse musicale.

Pour conclure, il faut redire que la leçon est le lieu du discours sur l'art et la musique, né de l'interprétation, de la conceptualisation et de l'argumentation. Sont donc évaluées avant tout la faculté critique du candidat, sa capacité à réfléchir, à formuler une pensée. Qu'importe que le corpus lui convienne ou non, qu'il connaisse au préalable les œuvres qui le constituent et qu'il soit familier de la thématique induite par le sujet. Le mot d'ordre à suivre pour cette épreuve est bien le suivant : « C'est votre sujet, il vous intéresse et faites-le savoir ! ».

Exemples de sujets

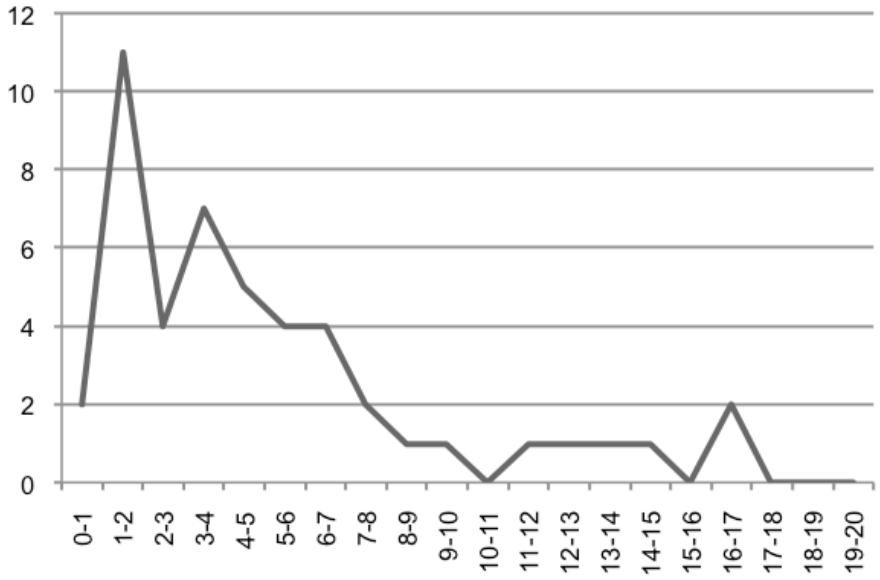
Exemple 1	▪ enregistrement : G. Mahler, *Wo die schönen Trompeten blasen* (extrait de *Des Knaben Wunderhorn*) ▪ partition : Cl. Le Jeune, préface et extrait de la chanson *Revecy venir du printans* (éd. H. Expert, 1900) ▪ autre document : F.-A. de Moncrif, extrait du *Choix de chansons : A commencer de celles du Comte de Champagne, Roi de Navarre* (1755) ▪ autre document : V. D'Indy, extrait du discours *Une école de musique répondant aux besoins modernes…* 1896) ▪ autre document : Y. d'Arcizas, relevés et reconstitution d'une harpe d'après un tableau de Jérôme Bosch
Exemple 2	▪ enregistrement : Cl. Janequin, *Voulez-vous ouyr les cris de Paris ?* ▪ partition : Fr. Couperin, *Le Tic-Toc-Choc ou les maillotins – Le gaillard boiteux* (1722) ▪ autre document : E. Hopper, *Nighthawks* (tableau, 1942) ▪ autre document : G. Apollinaire, *Le musicien de Saint-Merry* (1918)
Exemple 3	▪ enregistrement : J. Lhéritier, motet *Nigra sum sed formosa* (1532) ▪ partition : Ch. Gounod, *Ave Maria*, transcription pour piano seul par J. Schad (1871) ▪ autre document : G. P. da Palestrina, *Kyrie* de la messe *Nigra sum* (enregistrement) ▪ autre document : R. Magritte, *La reproduction interdite* (1937) ▪ autre document : W. Benjamin, extrait de *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (1935)
Exemple 4	▪ enregistrement : J. Ph. Rameau, « Entrée des Incas du Pérou », extrait des *Indes galantes* ▪ partition : M. Bonis, *Salomé*, exrait des *Trois pièces pour piano* (1900) ▪ autre document : Fra Angelico, *Danse des anges au Paradis* (1431-1435) ▪ autre document : B. Castiglione, extrait traduit du *Libro del Cortegiano* (1528)
Exemple 5	▪ enregistrement : T. Takemitsu, « Echo II », extrait de *In an Autumn Garden* ▪ partition : C. Saint-Saëns, extrait de la *Rhapsodie d'Auvergne pour piano et orchestre* (1884) ▪ autre document : G. de Nerval, extrait de *Sylvie. Chansons et légendes du Valois. La Reine des poissons* (1856) ▪ autre document : Ch. Burney, extrait traduit du voyage musical en France et en Italie (1770)

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

Éléments statistiques

48 candidats notés et non éliminés	*Session 2012* (*1ère partie de l'épreuve*)	*Session 2013* (*1ère partie de l'épreuve*)	*Session 2014* (*1ère partie de l'épreuve*)	**Session 2015**
Note la plus haute	*18*	*16*	*16*	**17,25**
Note la plus basse	*1*	*0,5*	*0,5*	**0,1**
Moyenne des admissibles	*10,21*	*5,61*	*4,95*	**5,24**
Moyenne des admis	*7,20*	*8,43*	*8,34*	**9,43**

Répartition des notes



Agrégation de musique

Concours externe - Session 2015

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

Se préparer à l'épreuve

Peu de candidats semblent avoir l'opportunité de pratiquer régulièrement la direction de chœur. Ceci transparaît cette année encore à travers un manque de technique dans la gestique, qui devrait pourtant apparaître essentielle aux candidats : on peut avoir les meilleures intentions du monde, il sera compliqué de les réaliser si la maîtrise du geste n'est pas suffisante. Avoir une gestuelle adaptée à ce que l'on veut faire passer évitera, par exemple, de diriger avec des gestes exagérément amples alors que l'intention est de chanter dans une nuance piano ! Pour combler ce déficit, les candidats ont, du coup, souvent tendance à trop parler (parfois même pendant l'exécution musicale) et à sur-indiquer verbalement leurs intentions.

Il est donc nécessaire de pratiquer face à un chœur afin d'acquérir l'indépendance des bras, de maîtriser les départs sur tous les temps et en levée, de ne pas avoir une battue trop haute (habitude de diriger derrière un piano ?), mais d'avoir une ampleur de mouvement adéquate de façon à capter l'attention des choristes et d'utiliser des gestes qui aideront l'exécution des passages délicats. Lorsque, par exemple, un C barré se transforme en une battue à 4 temps, sans aucune explication, le jury se demande s'il s'agit d'une mauvaise lecture de la partition, d'une perception erronée du sens du texte musical, d'une attention portée au texte ou tout simplement d'un problème de battue... De plus, l'anticipation a parfois fait défaut et, pour certains, la direction s'est calée sur les propositions du chœur, voire était en retard sur le chœur ! Lorsque le chœur semble faire avancer la répétition et non le candidat, l'on n'est pas loin du contre-sens.

Afin d'acquérir une gestique naturelle, souple, expressive, incitative et facilement compréhensible, le jury ne peut qu'inviter les futurs candidats à assister aux répétitions d'un chœur (dans lequel ils peuvent d'ailleurs chanter) dirigé par un chef expérimenté. Par ailleurs, il faut s'obliger à prendre régulièrement la direction d'un groupe qui chante à 4 voix (lors de stages de direction par exemple) pour se forger une expérience plus solide dans le temps. D'autres outils, comme s'entraîner devant un

miroir ou encore se filmer pendant une répétition, peuvent s'avérer très efficaces.

Temps de préparation

L'épreuve de direction, comme chacune des épreuves de l'oral, est précédée d'un temps de mise en loge. Il est de trente minutes pour cette épreuve et permet au candidat de découvrir, dans une salle avec clavier, la partition qu'il va ensuite devoir faire interpréter au chœur.

Ce temps doit permettre de préparer au mieux les vingt minutes qui seront passées avec les seize choristes (4 sopranos, 4 altos, 4 ténors et 4 basses), des lecteurs dont les voix sont travaillées. Pour autant, le candidat devra dès les premières minutes écouter attentivement le chœur afin de détecter les pupitres ayant besoin d'aide pour certaines intonations, pour la prononciation des paroles ou pour toute autre difficulté. La préparation doit aussi être consacrée à réfléchir aux passages à faire travailler si la partition proposée semble trop longue pour le chœur après le premier déchiffrage, et doit prendre en compte l'intérêt technique et musical pour les quatre voix du chœur, sans oublier ni la longueur ni la difficulté. Certains candidats ont commencé au milieu ou à la fin de la pièce, ce qui est possible, mais semble incongru lorsqu'il n'y a aucune raison valable de faire ce choix.

Il convient alors d'avoir une vision globale de ce que l'on veut mettre en relief dans la partition, mais aussi de porter dès le début une attention au sens du texte qui peut donner des indications précieuses d'interprétation, en évitant l'écueil de la mise en valeur de tel ou tel mot, ici ou là, sans les relier au sens général.

Les choristes, même s'ils sont d'un bon niveau, auront souvent besoin de travailler certains passages aux intonations plus difficiles ou aux harmonies complexes, harmonies repérables au préalable et requérant d'anticiper la démarche à adopter pour un résultat efficace. Il est donc nécessaire de réfléchir à la meilleure stratégie d'apprentissage possible pour les choristes, de ponter l'éventuelle ressemblance des voix de façon à faire travailler la polyphonie intelligemment et non au hasard, de mettre quelques harmonies sur la partition pour soutenir le chœur lorsqu'aucun accompagnement n'est noté, d'indiquer ses nuances.

Ce choix des nuances doit être réfléchi pendant ce temps de préparation, et être concrétisé dès le début du travail afin de ne pas apparaître, comme ce fut fréquemment le cas, comme un passage obligé arrivant après l'apprentissage solfégique, mais plutôt comme un réel apport musical au texte.

Le passage devant le jury

Rapport au chœur

Les candidats ont dans l'ensemble su établir un bon rapport avec le chœur. En ce qui concerne leur arrivée dans la salle et la prise en main de l'épreuve : après les salutations d'usage et le rappel de la pièce, le candidat peut en quelques mots présenter ses attendus en regard de ce qu'il connait du style ou du caractère de la pièce qu'il vient de préparer. À ce moment-là, il faut avoir à l'esprit que le jury et les chanteurs ont la pièce sous les yeux et qu'il n'y a aucun avantage à exposer des évidences, encore moins à avancer des explications oiseuses ou des précisions déplacées voire erronées. Le ton doit rester simple et viser une entrée en matière rapide sur la mise en musique du texte, afin d'emporter d'emblée l'adhésion du chœur et du jury.

Bien entendu, pour que le chœur se sente en confiance et fasse confiance à son chef, rappelons qu'il est primordial de repérer les erreurs de certains pupitres et de trouver des solutions pour y remédier. Cependant, il faut éviter le trop souvent entendu "on reprend", prélude à une ou plusieurs reprises

d'un fragment finissant généralement par laisser au chœur le soin de se corriger lui-même. Dans ce genre de situation, si le candidat repère vraiment la voix ayant besoin d'aide, un temps précieux peut être gagné.

Sur la durée totale de l'épreuve, il faudrait enfin arriver à se détacher autant que faire se peut de la partition pour mieux échanger avec le chœur et utiliser le regard en complément de la gestique (et non à la place de celle-ci, telle une candidate donnant son départ avec un coup de menton !).

Présentation de la pièce

La plupart du temps cette présentation a été effectuée dans un souci méthodologique (les candidats ont donné le titre, l'époque, la traduction) bien que déconnectée de la suite du travail, et notamment d'intentions non réalisées après avoir été annoncées.

L'attention au texte est souvent présente durant la première minute d'épreuve (lors de la présentation générale) mais trop largement oubliée ensuite. Peu de candidats se soucient du sujet, du sens du texte, de sa prononciation (latin et allemand ayant souvent fait défaut à ce propos). Le chœur n'a pas la traduction du texte : il est donc bienvenu de la lire, mais ce soin perd son sens lorsque la traduction n'est lue qu'une fois en début d'épreuve, d'autant plus si le texte est long. Afin de gagner en efficacité, un résumé peut suffire lors de la présentation pour cerner le thème global de la pièce ; il est plus opportun par la suite de revenir sur la traduction d'un passage, pendant le travail, afin d'expliquer une volonté d'interprétation.

Utilisation du piano et de la voix

L'exemple vocal est de bon ton pour donner de l'élan au déchiffrage, y compris en ce qui concerne la prise en charge d'une prononciation spécifique (langue ancienne ou étrangère). Ensuite, dans le contexte du plan d'apprentissage, l'oreille du chef doit rester aux aguets de toute la polyphonie pour en relever les passages essentiels à corriger en donnant un exemple clair et précis, tant dans l'optique de la mise en son du texte (intonation, rythme, prononciation…) que dans son éventuelle interprétation sensible (accents, nuances, fluctuation du tempo…). Notons en résumé que, globalement, il aurait été nécessaire de donner davantage d'exemples vocaux.

Très peu de prestations ont fait un bon usage du piano (soutien harmonique, accompagnement éventuel) et, pour certains candidats, le piano est un moyen de se rassurer ou de pallier des difficultés personnelles d'intonation. Quelques candidats l'ont toutefois judicieusement utilisé, pour vérifier la justesse ou pour accompagner le chœur, tandis que d'autres s'y sont "réfugiés", n'utilisant que peu voire pas du tout leur voix, et abandonnant presque le chœur en se dissimulant derrière le clavier.

Intentions musicales

Le jury a souvent reproché le manque de projet musical des candidats. Il convient donc de préciser ce que "projet musical" veut dire dans une épreuve comme celle-ci : face au sujet qu'il reçoit, chaque candidat doit déterminer au cours de sa préparation ce qu'il va mettre en priorité en polyphonie et anticiper au mieux les stratégies d'apprentissage adaptées aux obstacles à surmonter. Mais le travail ne doit pas se limiter à une mise en place ; la priorité est de "faire de la musique" et, par conséquent, d'interpréter la partition qui a été donnée en opérant des choix musicaux. Quelques candidats ont commencé un travail de cet ordre mais ils ont semblé hésiter pour le mener à bien, comme s'il fallait avancer à tout prix dans la partition.

Trop de candidats arrivent avec la seule idée de lancer un déchiffrage sans autre préalable. Selon les

difficultés du texte et les capacités du chœur à les dominer, cela peut, cahin-caha, aller jusqu'à la fin de façon insatisfaisante et toujours laborieuse mais, dans la majorité des cas, l'initiative se solde par une déroute au bout de quelques mesures. Il est d'ailleurs important de ne pas laisser le chœur s'enliser dans un déchiffrage vacillant, de ne pas vouloir absolument aller au bout de la pièce car cela déconcentre les choristes et ne les met pas en confiance pour la suite du travail.

Dans l'ensemble, le jury a regretté le manque d'attention portée à la couleur et à la qualité vocale du chœur. Le travail a souvent porté sur la justesse et la mise en place, parfois sur les nuances, mais trop peu de candidats ont recherché une couleur vocale soignée et homogène, ou tout au moins tenté de corriger rapidement la mauvaise qualité vocale de certains pupitres en quelques endroits des œuvres. Même si plusieurs candidats ont énoncé des intentions musicales au début de l'épreuve, elles ont parfois été oubliées en chemin ou n'ont pas bénéficié d'une gestique adaptée à leur réalisation. Certains candidats ont encore semblé surpris par la qualité du chœur et démunis au moment de dépasser un déchiffrage parfois fort satisfaisant. D'autres ont au contraire ignoré les flottements du chœur qui nécessitaient pourtant d'être corrigés.

Gestion du temps

Il est important de veiller au rythme de la séance. Des candidats ont affronté les difficultés de tel ou tel passage, sans chercher à les éluder, construisant pas à pas leur séquence avec courage et ténacité, tandis que d'autres se sont enferrés dans des répétitions longues et fastidieuses, reléguant l'interprétation (nuances, phrasés, rapport texte/musique) à la fin du temps imparti.

La gestion du temps de passage dépend aussi du travail effectué sur la partition pendant la préparation en loge. Un passage en imitation ou fugué méritera d'être abordé par un exposé limitatif mais rigoureux des seules entrées ; un passage en mélodie accompagnée impliquera de faire répéter séparément la mélodie et l'accompagnement ; un passage jazzy où la polyphonie des voix est conçue comme une section d'anches (écriture en parallèle) gagnera sans doute à être entendu verticalement accord par accord puis dans le tempo par couplage de voix (tout en choisissant soigneusement des voix complémentaires avec, par exemple, des lignes à la tierce plutôt que des enchainements de 9e…). Par ailleurs, il faut veiller à ne pas faire trop de travail en voix séparées, parfois inutilement, et à ne pas délaisser des pupitres pendant un temps trop long.

Si cette année aucun candidat n'a perdu de temps à déplacer le chœur ou à faire un échauffement (inutile puisque le chœur a été chauffé avant le passage du premier candidat), les futurs candidats devront toutefois faire attention aux bavardages non nécessaires qui se font au détriment du temps à consacrer à la musique.

Pour conclure, nous terminerons par conseiller aux candidats des prochaines sessions de ne surtout pas arriver avec une stratégie toute faite qui se réduirait à un collage de savoir-faire (un peu de piano par-ci par-là, quelques exemples vocaux de temps en temps, du travail deux voix par deux voix, quelques accords à faire sonner, etc.). Il est beaucoup plus avisé de s'habituer à lire des partitions pour chœur puis, le plus souvent possible, à les faire interpréter afin de proposer un travail efficace, cohérent et judicieux, démontrant ses qualités musicales tout en restant en lien étroit avec le texte proposé. Les circonstances du concours ne doivent pas faire oublier que cette épreuve consiste avant tout en un temps de musique et de partage avec le chœur ; et lorsque chacun aura ressenti du plaisir musical, alors l'épreuve sera réussie.

Liste des sujets proposés

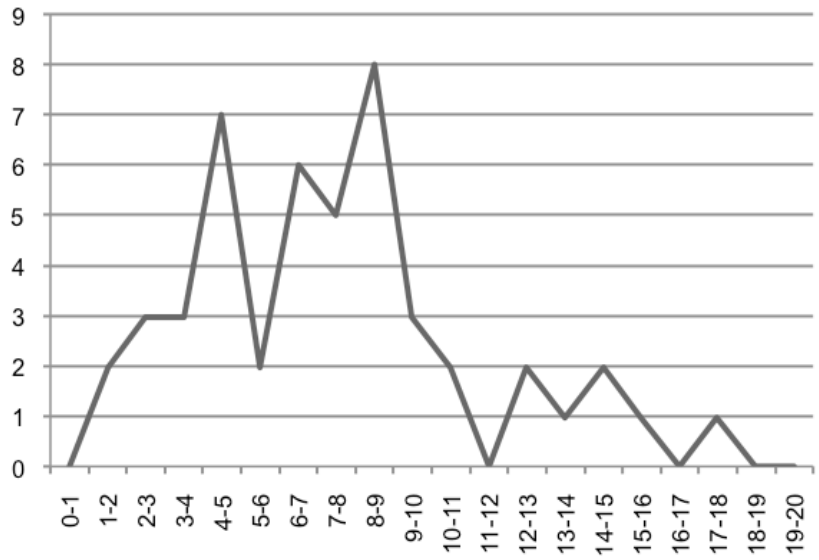
Arlen	*Over the rainbow*
Bach	*Cantate 150* (extrait)
Beethoven	*Nei Campi*
Bor (arr.)	*El Periquito*
Brahms	*Ach, Arme Welt*
Brahms	*Gegrusset Maria*
Bridge	*The Goslings*
Bruch	*Herr, Schicke*
Busto	*A tu lado*
Charpentier	*Credo (extrait)*
Charpentier	*Kyrie*
Costeley	*Allez mes premieres amours*
Costeley	*Je vois des glissantes eaux*
Costeley	*Le jeu, le riz, le passetemps*
De Ranse	*Sur le joli jonc*
Dietrich	*Une prière*
Elgar	*As torrents*
Fauré	*Benedictus*
Gasparini	*Adoramus te*
Gevaert	*L'Abandonnée*
Gevaert	*La charmante étoile*
Gounod	*Cum vidisset*
Gounod	*Unus autem*
Haydn	*Der Augenblick*
Haydn	*Die Warnung*
Henge	*Ave Marie*
Janequin	*Or vit mon cœur*
Lassus	*Super flumina*
Lotti	*Kyrie*
Mendelssohn	*Psaume 115*
Mendelssohn	*Hirtenlied*
Moruja	*Pater noster*
Mozart	*Beatus vir*
Mozart	*Placido e il mar*
Palestrina	*Hodie Christus natus est*
Ploquin	*L'indicatif*
Saint-Saëns	*Les fleurs et les arbres*
Schubert	*An die Sonne*
Sermisy	*Pilons l'orge*
Shaw	*Balquidder lasses*
Stravinsky	*Ave Maria*
Victoria	*Ave Maria*
Victoria	*Tamquam ad latrones*
traditionnel	*The sailor and the young Nancy*
traditionnel	*The oak and the ash*
traditionnel	*The ash grove*
traditionnel	*Live a humble*

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

48 candidats notés et non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*19*	*18*	*18*	**17**
Note la plus basse	*0,5*	*0,5*	*0,5*	**1**
Moyenne des admissibles	*6,76*	*7,61*	*6,71*	**7,07**
Moyenne des admis	*9,08*	*10,90*	*9,74*	**9,68**

Répartition des notes



Agrégation de musique

Concours externe - Session 2015

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 moyenne de l'épreuve de pratique instrumentale et vocale de la session 2015 s'élève à 7,3/20 et dénote un affaiblissement significatif du niveau général des candidats. En raison du coefficient double de cette épreuve, cette diminution par rapport aux sessions précédentes a eu un effet négatif sensible sur les moyennes des admissibles. Ce constat doit conduire les prochains candidats à une lecture attentive de ce rapport de jury et de ceux des années antérieures, afin de s'assurer du déroulement et des attendus de l'épreuve et d'en tirer les conséquences nécessaires.

La grande majorité des candidats organisent correctement les trois phases de présentation, interprétation accompagnée et improvisation constituant cette épreuve. Cependant, quelques excellents ou bons candidats ne cachent pas la forêt de ceux qui, décevants, n'ont pas suffisamment préparé cette épreuve en amont afin de l'appréhender de manière solide et cohérente. De nombreuses situations pédagogiques auxquelles seront confrontés ces futurs professeurs requièrent la triple compétence vocale, harmonique et instrumentale requise pour cette épreuve. Or, l'aisance dans tous les aspects musicaux sanctionnés lors de cet oral leur sera précieuse. Disposer de plusieurs cordes à son arc demeure une des meilleures façons d'intéresser un groupe d'élèves.

Exposé

La présentation est une étape importante de l'épreuve durant laquelle le candidat doit exposer sa prestation, ses choix artistiques, ses intentions que le jury sera en mesure d'identifier clairement au cours de l'interprétation accompagnée et de l'improvisation qui suivront. En d'autres termes, il doit y avoir une réelle continuité entre les idées annoncées et la réalisation.

Le jury attend, comme dans toute épreuve orale, un langage précis, rigoureux, scientifique, non des

expressions imagées ou vides de sens, telles que « le coulis de croches » et tant d'autres métaphores évoquées par des candidats lors de cette session. N'oublions pas que sont également évaluées les qualités de communication et la culture du candidat lors de cette épreuve pratique. D'autre part, une présentation détaillée de l'improvisation est incontournable, ainsi qu'une description de la thématique (base de l'invention) et des techniques d'accompagnement (forme, plan tonal, style). Malheureusement, ces différents aspects ont parfois été occultés ou négligés.

Enfin, s'il est de bon ton d'expliquer le sens des textes des chants proposés – souvent explicite –, il est infondé de les sur-interpréter en leur attribuant une signification pseudo-philosophique qui n'a aucune incidence sur la réalisation et qui dessert la prestation.

Interprétation accompagnée

Trop souvent, des candidats ont négligé l'exécution vocale lors de cette session et n'ont pas su tirer profit du temps de préparation pour s'emparer du sujet. Une lecture plus qu'approximative et des erreurs de déchiffrage rédhibitoires (une quarte au lieu d'une quinte, une seconde mineure au lieu d'une seconde majeure...) sont indignes du niveau de ce concours.

Le candidat doit interpréter le texte proposé avec exactitude : précision solfégique mais aussi justesse et expression sensible, prononciation audible du texte, respect du phrasé. Il doit donc d'abord se l'approprier : un déchiffrage fluide témoigne d'une bonne compréhension du texte. Ensuite, il faut en identifier le style (classique, baroque, traditionnel, jazzy, chanson poétique...) et le caractère, afin de mobiliser la couleur vocale appropriée, d'opérer les choix indispensables à son interprétation. Or, bien peu de candidats ont, par exemple, traité comme il convient les chants baroques proposés. Quant à l'exécution vocale, si elle n'exige pas une technique infaillible, elle requiert impérativement un travail de la voix en amont, la dimension vocale constituant, dans cet oral et pour ces futurs enseignants, une compétence prépondérante. Il faut donc de ne pas négliger la préparation de la prestation vocale.

Ensuite, une pratique régulière du chant accompagné s'impose, dans les styles aussi variés que possible. Elle permettra au candidat d'acquérir de l'indépendance et une bonne coordination entre le geste instrumental et la voix. Certains candidats semblent plus anxieux de leur accompagnement que d'une interprétation vocale propre, expressive et respectueuse du texte ; il en résulte alors une restitution très approximative et incertaine du rapport entre la mélodie et le texte littéraire.

Accompagnement

Le jury attend moins d'un candidat une maîtrise instrumentale souveraine qu'une intelligence musicale du texte interprété et accompagné, et de la pertinence dans les choix qu'il effectue afin de laisser transparaître sa culture musicale (notamment lorsque le style d'un texte est bien perçu). On ne peut donc que regretter des chants baroques accompagnés comme des *lieder* romantiques, voire harmonisés de façon modale – erreurs déjà commises lors de l'épreuve d'écriture au stade de l'admission –, ou bien un texte humoristique traité comme une histoire dramatique... Notons que des pianistes confirmés utilisent parfois des recettes tellement évidentes qu'elles en sont malvenues.

Le temps de préparation doit permettre une analyse harmonique approfondie du texte. Durant la mise en loge, le candidat doit :

- repérer la tonalité, les modulations et les cadences ; établir le trajet tonal en ayant à l'esprit la logique des fonctions ; penser aux fonctions essentielles et aux tons voisins, aux degrés harmoniques intermédiaires ;

- mémoriser l'arrangement des cadences ;
- fixer la ligne de basse en gardant en perspective les enchaînements cadentiels, en privilégiant le mouvement conjoint ; rechercher des renversements afin de la rendre intéressante.

Les textures d'accompagnement peuvent varier d'une partie à une autre, afin de redonner de l'intérêt à un texte et mettre en exergue sa structure formelle (accords répétés, arpèges, *walking bass*...). Une simple harmonisation en accords plaqués ne répond pas aux attendus de cette épreuve.

Enfin, un accompagnement ne doit pas doubler la voix, ce qui s'est produit encore trop régulièrement cette année. La mélodie peut, en revanche, servir de lien entre différentes parties d'un texte.

Improvisation

Si le jury a eu l'occasion d'apprécier quelques improvisations abouties, les objectifs de cette épreuve ne semblent pas toujours bien intégrés. Nous invitons les futurs candidats à considérer l'improvisation selon les principes suivants.

Le jury attend une improvisation raisonnée et construite. Son cadre doit être minutieusement préparé par le candidat et exposé préalablement. Si l'incipit ou telle cellule caractéristique (mélodique, que choisissent souvent les candidats, mais aussi rythmique ou harmonique) clairement identifiés peuvent être les prétextes à l'improvisation, ce matériau ne doit pas être trop court, voire réduit à un intervalle comme l'ont proposé bon nombre de candidats cette année. Un intervalle, une gamme, un arpège ne constituent pas en eux-mêmes des éléments thématiques et ne permettent pas d'établir un lien organique fort et singulier avec le texte source. Ils peuvent également attirer la suspicion du jury en laissant penser à une création recourant exclusivement à des formules stéréotypées. Comme il a été dit dans les précédents rapports, quelques candidats, croyant peut-être abuser le jury, alignent des séquences vraisemblablement préparées à l'avance, sans aucune relation avec le modèle donné. De surcroît, choisir un seul thème offre des possibilités d'élaboration relativement restreintes. Cerner les potentialités de deux éléments thématiques caractérisés et contrastés sur les plans mélodique, tonal, dynamique, constitue certainement un gage d'intérêt du discours.

Trop souvent l'improvisation, pour le candidat, se limite à des mutations mélodiques, à une ornementation d'un matériau musical issu du sujet. Un parcours tonal doit structurer la prestation et être clairement identifiable, y compris lorsqu'il s'agit d'un instrument monodique. L'improvisation mélodique n'exclut ni une élaboration, ni un développement harmonique : par exemple, on peut transposer des éléments thématiques retenus afin de faire évoluer le plan tonal. Encore faut-il différencier le collage tonal de la véritable modulation qui utilise des accords pivots et des cadences préparées. Il s'agit bien d'emprunter un ou plusieurs éléments du sujet, mais pour les déconstruire et leur donner une nouvelle organisation, fruit du développement d'une réelle imagination sonore.

Enfin, nous rappellerons que si l'improvisation doit être structurée, aucune forme précise n'est attendue. Or, nombre de candidats annoncent une forme ABA en la respectant plus ou moins lors de la réalisation. On peut cependant s'interroger à bon droit : l'objectif d'une improvisation est-il de réexposer une partie déjà entendue ? L'essentiel est que le cadre déterminé permette l'expression musicale. La culture et les réflexes de chacun jouent ici un rôle décisif. Connaître intimement le style du texte donné éveille, au fil de l'improvisation, d'inévitables réminiscences. Il existe une mémoire de l'oreille, une mémoire des doigts que le savoir-faire, le sens musical contrôlent et soumettent à l'idée initiale. Cette culture suppose une fréquentation assidue de différents répertoires (classique, jazz, variété) sous forme de déchiffrage, d'analyse, qui devrait permettre une meilleure qualité des prestations en accompagnement comme en improvisation.

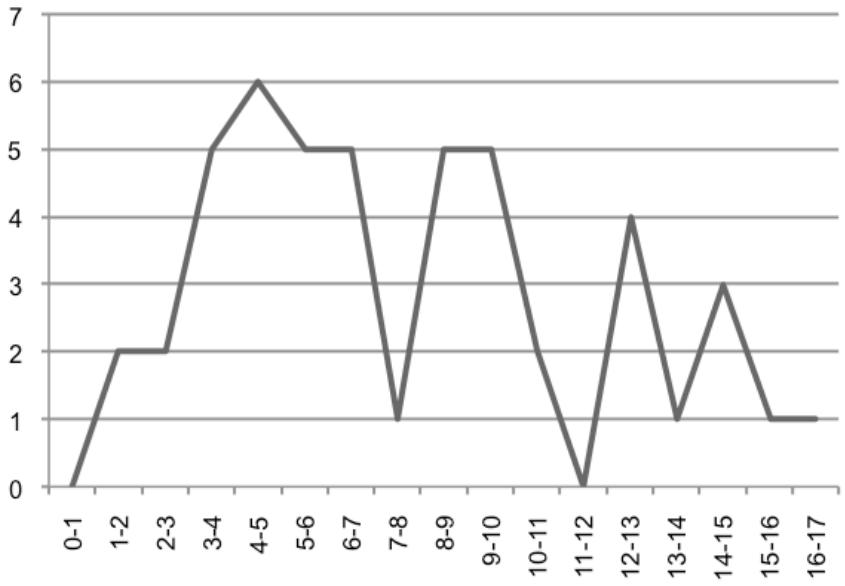
Conclusion

Cette épreuve, particulièrement impressionnante pour le candidat et d'une intensité spécifique compte tenu de sa brièveté, est difficile car elle mobilise rapidement des compétences multiples, des qualités à la fois personnelles et musicales, qualités d'ailleurs requises chez un musicien et chez un enseignant : connaissance des styles, capacités expressives, technique vocale et instrumentale, mais aussi maîtrise de soi, sens de la communication... Ainsi qu'il a été conseillé d'année en année, ces compétences doivent être développées sur le long cours, très en amont de l'année de préparation à l'agrégation.

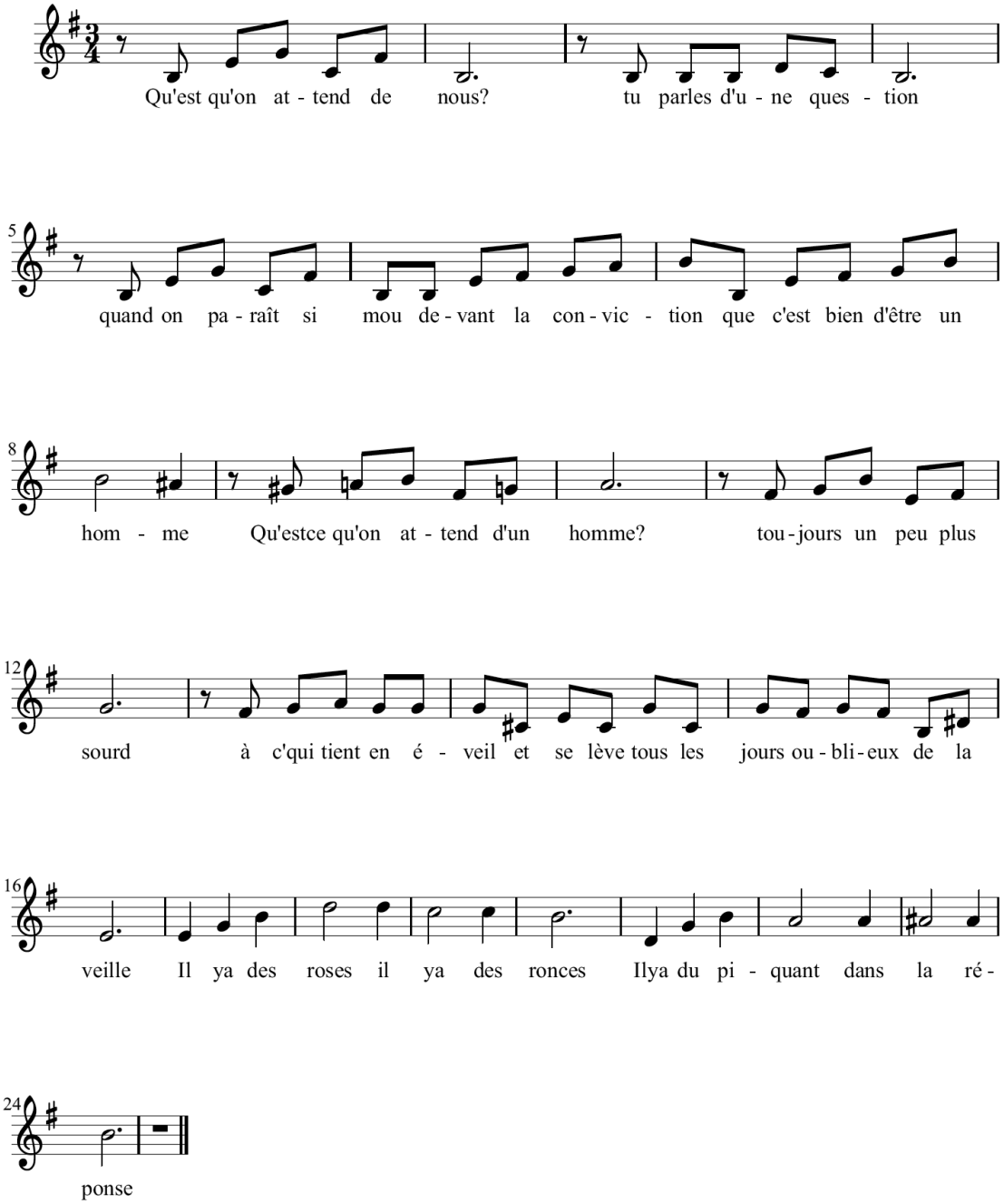
Éléments statistiques

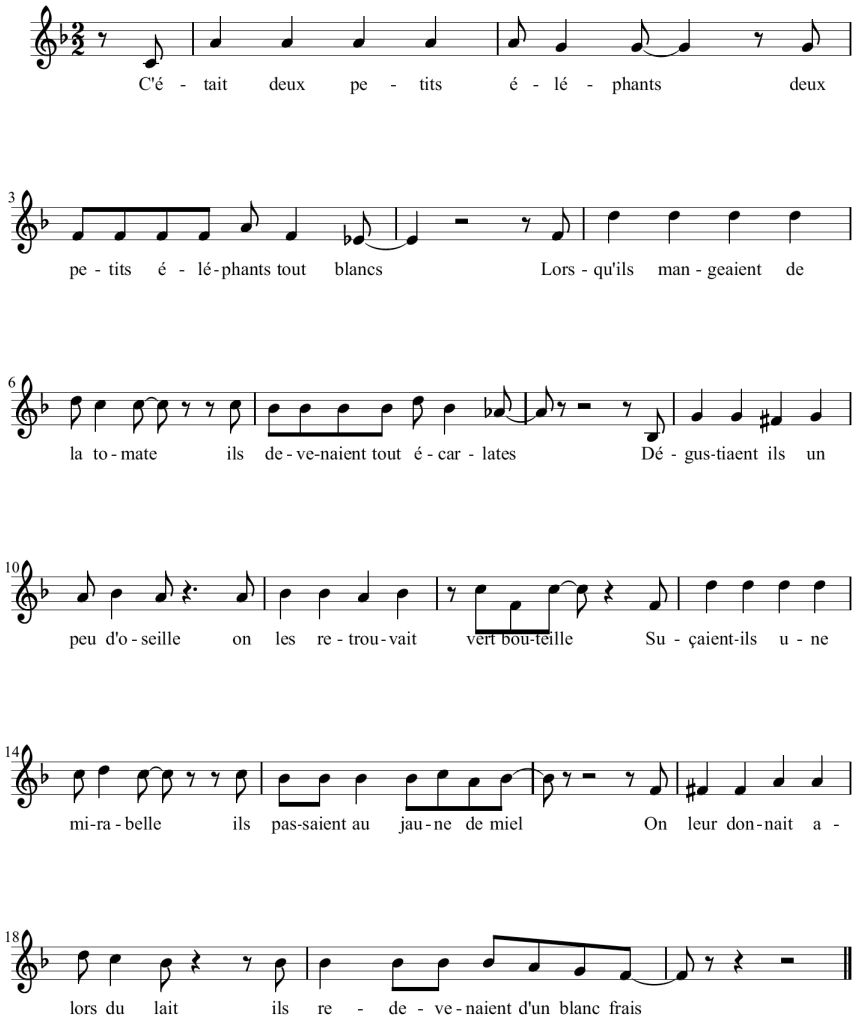
48 candidats notés et non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*16*	*16*	*15*	**16,50**
Note la plus basse	*3*	*1*	*2*	**1**
Moyenne des admissibles	*8,86*	*8,77*	*8,06*	**7,33**
Moyenne des admis	*10*	*11,77*	*10,71*	**9,32**

Répartition des notes

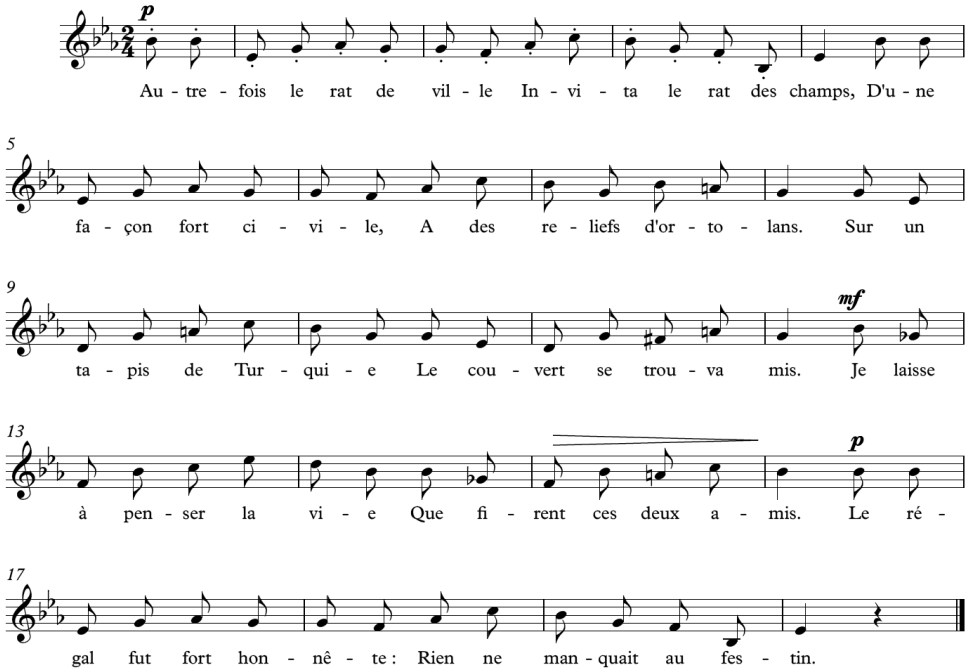


Sélection de sujets





Andantino scherzando.



Joyeux (♩= c. 100-108)

La com-po - tée du re-pas de mi - di et la ba-vette à man-ger en-tre_a-

mis, ça s'ar - ro - se bien fort et bien rou - ge: rends-moi le vin par i -

ci, c'est toi qui l'as mis beau-coup trop loin. Bien - tôt, il n'en res - te - ra plus

rien... Il va fal - loir qu'on re-pren - ne de - main! C'est un po - è - me cet - te vie, il faut trin -

quer: au son des ver - res, là trin - què - rent nos aî - nés! Ça fait des

heuresque je te dis, mais tu n'é - cou-tes vrai-ment rien... Il va fal - loir qu'on re-pren-ne de-main!

La sau-te - rel - le n'a pas d'é-chel-le, la sau-te - rel - le n'a pas d'é-chas-ses. Mais el-le

5

sau - te saute et res - sau - te, dans l'her-be hau - te de la ter-rasse. La de-moi -

9

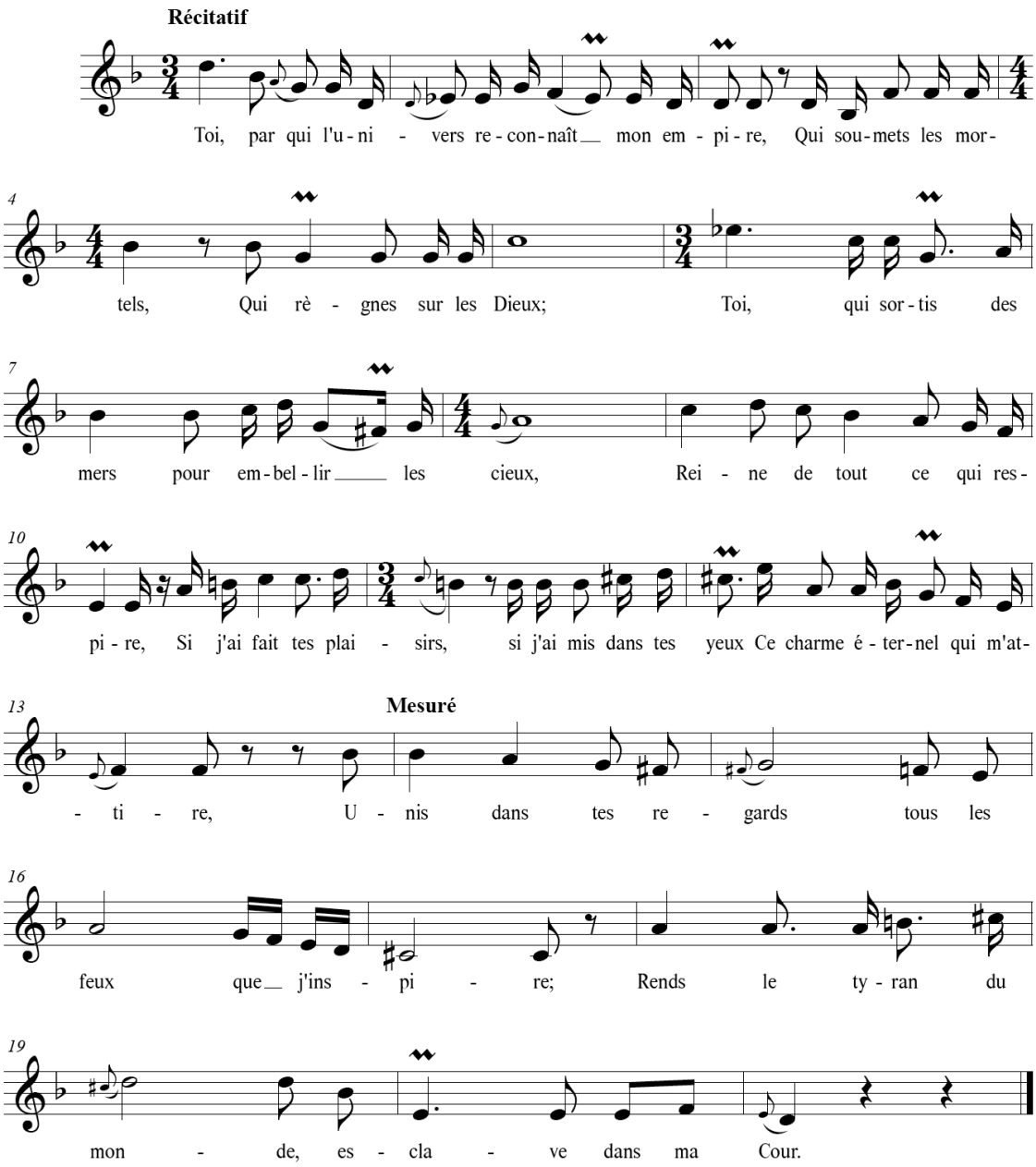
sel - le se fâche et mord dès qu'on l'ap - pel - le "pattes à res - sorts". La sau-te -

13

rel - le n'a pas d'é - chel - le, la sau-te - rel - le n'a pas d'é - chas - ses. La sau - te -

17

rel - le est é - las - ti - que, c'est u - ne bre - telle à mu - sique!



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 2015

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

L'épreuve de commentaire d'écoute du concours de l'agrégation externe de musique recèle deux difficultés principales. En premier lieu, il s'agit d'une épreuve de rapidité : il est attendu des candidats qu'ils puissent, en peu de temps, formuler une problématique et présenter une discussion précise, illustrée et structurée d'une œuvre le plus souvent inconnue. Mais c'est également une épreuve au cours de laquelle se mesure la culture musicale générale d'un candidat, et pas seulement son regard sur l'extrait qui lui est donné. C'est autour de ce second aspect que sont apparues la plupart des difficultés et impasses importantes manifestées cette année par les candidats.

En effet, une large culture musicale ne s'improvise pas : il faut conforter et consolider ses propres connaissances pendant la préparation au concours. Lectures, écoutes, concerts, conférences voire fiches de synthèse sont indispensables pour produire une analyse consistante lors de l'épreuve. Au-delà des bonnes intentions, l'intelligence d'un commentaire réussi consiste à produire une réflexion nourrie par des références culturelles adaptées et adéquatement mises en perspective les unes avec les autres.

En ce sens, il n'est pas de trop de rappeler que, sans véritable contenu pour les structurer, les dix minutes dont disposent les candidats seront toujours un temps mal géré. Il est essentiel de pouvoir orienter sa présentation selon une problématique pertinente et claire. Celle-ci peut venir, par exemple, de l'insertion de l'œuvre dans son contexte historique ou social, de particularités quant à la forme ou à l'instrumentation du morceau, de rapports établis entre l'extrait proposé et d'autres œuvres (voire d'autres disciplines)... Les possibilités sont multiples mais le choix fait par le candidat, quel qu'il soit, doit pouvoir être clairement annoncé assez tôt dans la prestation et doit guider son déploiement.

Malheureusement, le jury a pu constater l'inexistence de problématique ou même d'un fil directeur du commentaire chez bien trop de candidats. Il faut garder à l'esprit qu'une simple analyse linéaire du morceau proposé ne constitue pas un commentaire d'écoute : la forme musicale ne peut pas être la forme du commentaire. Une problématique annoncée mais qui n'est pas suivie n'améliore guère la situation : elle met au contraire en évidence un manque de recul par rapport à l'œuvre, alors qu'un tel recul serait extrêmement souhaitable pour éviter de tomber dans la description plate et ainsi entamer une véritable discussion. Il faut souligner l'importance de regarder au-delà de ce qui est donné à entendre pour organiser son commentaire non selon l'extrait lui-même, mais bien selon une pensée indépendante *sur* et *avec* cet extrait.

Une telle pensée doit, à son tour, être communiquée de manière cohérente et claire. La pertinence des concepts convoqués et leur articulation sont les garants de l'intelligibilité du commentaire. Le jury a ainsi déploré que de nombreux candidats aient été tentés par des effets de catalogue ou de simple juxtaposition de certaines idées ou données. Mal employés, ces éléments, qu'ils ont pu considérer comme les « valeurs sûres » de leur fonds culturel, finissent par créer des liens maladroits (ou directement faux) entre des concepts, des artistes, des faits historiques... Tout cela ne peut que desservir l'analyse du morceau et rendre confuse la prestation.

Plus précisément, le jury souligne l'emploi trop souvent inapproprié et hors de propos de termes tels que « contrapuntique » ou « modalité », des généralisations floues comme « la période contemporaine » ou « le style baroque », ou encore la citation immédiate de Steve Reich dès qu'il y a répétition (toutes époques confondues). Les candidats peuvent se retrouver enfermés dans un ensemble trop restreint de connaissances, parfois correctes en elles-mêmes, et ne pas percevoir les réponses à leurs propres questionnements sur le morceau proposé. Une bonne problématique peut employer judicieusement toute une gamme de connaissances, mais ne peut pas se construire à partir d'une liste dont on voudrait à tout prix utiliser les éléments.

Le jury n'exige évidemment pas une précision de spécialiste lors du commentaire d'écoute, mais il s'agit pour les candidats de montrer qu'ils possèdent une expérience *sensible* de la musique occidentale et des musiques du monde. Ceci se fait, bien entendu, par l'exactitude du vocabulaire mais également en prenant appui directement sur la matière sonore. En effet, la plupart des affirmations sur un extrait (son appartenance à une période, une esthétique, une région ; telle spécificité dans l'orchestration, dans la forme, dans la technique d'écriture) gagneraient à être démontrées à l'aide d'un exemple bien choisi joué au piano, chanté ou directement pris sur le CD.

Encore une fois, la capacité à produire de telles démonstrations ne s'improvise pas. La rapidité exigée par l'épreuve se construit sur un temps long, par l'entraînement technique régulier et l'attention portée aux éléments qui caractérisent ou différencient une œuvre par rapport à d'autres. Le manque de relevés rythmiques, thématiques, harmoniques ou formels, rencontré trop souvent lors des épreuves, est lui aussi à déplorer cette année. Il révèle une faiblesse technique des candidats qui nuit directement à leur capacité à commenter et à discuter une œuvre, donc à se situer au cœur de l'épreuve.

S'il est attendu que les candidats se servent de leur voix, du tableau, du piano et du CD qui contient l'extrait commenté, il faut souligner que tout cela n'a de sens qu'au service du commentaire. Le jury n'exigerait pas l'utilisation de la voix à propos d'une œuvre électroacoustique, ni du piano pour un extrait de pièce en tempérament fortement inégal, par exemple. Cependant, il faut regretter que nombre d'occasions aient été manquées d'appuyer et de confirmer une analyse par l'exemple

concret, savamment choisi et construit. Il est bien plus aisé de différencier une œuvre vocale du XIe siècle d'une autre du XIIIe (qui sont les deux « médiévales »), ou la musique électronique des années 50 de celle des années 90 (les deux « contemporaines ») si l'on donne à entendre précisément les éléments qui font cette différence. Or, il ne s'agit pas là de différences négligeables ; il serait souhaitable que des agrégés de musique sachent les identifier, et d'autres encore, correctement. C'est à cette fin que les aspects techniques de l'épreuve sont si importants.

Toutes ces composantes techniques et culturelles doivent enfin s'articuler en une présentation relativement courte. Encore une fois, c'est une problématique bien construite qui permettra de mettre en ordre la présentation de l'extrait et de ses caractéristiques principales, l'annonce de la discussion proposée à partir de l'extrait, les exemples qui appuieront les démonstrations, les conclusions et ouvertures du commentaire. Dans un exposé aussi concentré, il est impératif que tous les éléments puissent être directement rapportés à une même conduite de la pensée. La présence d'un fil directeur est d'une importance capitale ici, et un tel fil a souvent été absent des commentaires cette année.

Malgré ces graves défaillances qu'il a fallu relever, il a été possible d'apprécier un usage globalement correct de la langue, autant lors des exposés que lors des entretiens avec le jury. Le jury a également constaté la bonne réactivité des candidats aux questions posées. Il est utile de rappeler que ces questions ont toujours pour objectif d'aider à clarifier certaines idées, de donner l'occasion de revenir sur un point important, d'élargir la discussion. En aucun cas il ne s'agit de "pièges" tendus aux candidats. Elles sont néanmoins révélatrices, elles aussi, du bagage culturel : un commentaire moyen peut gagner ou perdre beaucoup lors de l'entretien selon la capacité des candidats à approfondir leur propre pensée et à entrer dans d'autres questionnements. Les insuffisances graves apparaîtront ici d'autant plus qu'elles ne pourront pas être masquées par le reste de l'exposé. Inversement, des bases solides se feront toujours visibles avec leur véritable portée.

L'approfondissement de sa propre culture musicale et générale, associée à une mobilisation pertinente de bons outils techniques, demeure la meilleure des solutions, quoique longue à mettre en œuvre, pour pouvoir réagir avec aisance et pertinence aux exigences du commentaire d'écoute.

Liste des sujets proposés

G. de Machaut	*Hoquetus David*
A. Berg	*Suite Lyrique,* « All. Misterioso »
W. Byrd	*Messe à 4 voix – Agnus Dei*
J.-C. Bach	*Symphonie concertante,* Larghetto
J. Gilberto	*Que reste-t-il de nos amours*
A. Brumel	*Tous les regretz*
J. S. Bach	*Cantate BWV 67 (Halt im Gedächtnis)* – Aria pour basse
G. Grisey	*4 chants pour franchir le seuil (n° 2)*
T. Riley	*Salome dances for peace*
G. F. Handel	*Rinaldo* (ouverture)
J. Wiener	*Chopinata*
F. Landini	*Adiu, Adiu, Dous Dame*
H. Jadin	*1er Quatuor – Largo-Allegro*
F. Mendelssohn	*Schilflied op.71-4*
K. Stockhausen	*Gesang der Jünglinge* (extrait)
trad. (Irlande)	*The Drunken Piper*
J. Sibelius	*Pohjola's daughter*
Kactus Groove Band	*Mimi*
A. Divitis	*Requiem* (*Communio*)
E. Granados	*Danza n° 5* (*Andaluza*)
F. Say	*Alla Turca Jazz*
J.-Ph. Rameau	*Troupe de Spartiates* (*Castor et Pollux*, I,1)
W. A. Mozart	*Sonate pour violon et piano K378* (*Rondo*)

École de Notre-Dame	*O summis regis mater*
B. Britten	*A Midsummer Night's Dream I, 1*
trad. (pays valencien)	*Cant d'Estil*
F. Bayle	*Vibrations composées (Rosace 5)*
P. Locatelli	*Capriccio n° 16*
G. Fauré	*C'est l'extase*
trad. (Bolivie)	*Yaku Kantu*
G. F. Handel	*Salomon* (extrait)
G. Scelsi	*Aion* (2e mvt)
F.-J. Gossec	*Tuba Mirum*
J. L. Bach	*Trauermusik*, choral *Wie du hast zugesaget mir*
A. Orologio	*Intrada I*
V. Peirani	*Hypnotic*
K. Szymanowsky	*Stabat Mater,* « *Qui est homo* »
F. Liszt	*Bagatelle sans tonalité*
F. Schubert	*Quatuor n° 14*
A. Boesset	*Nos esprits libres et contents*
W. A. Mozart	*Concerto pour basson,* 3e mvt
J.-C. Risset	*Mutations*
G. F. Handel	*Artaserse,* aria *Son qual nave*
Les Double-Six	*Tickle Toe*
H. Diaz	*La siete de abril*
Codex Las Huelgas	*Fa fa mi fa / ut re mi ut*
J. S. Bach	*Cantate BWV 4, Versus II*
I. Stravinski	*Circus Polka*

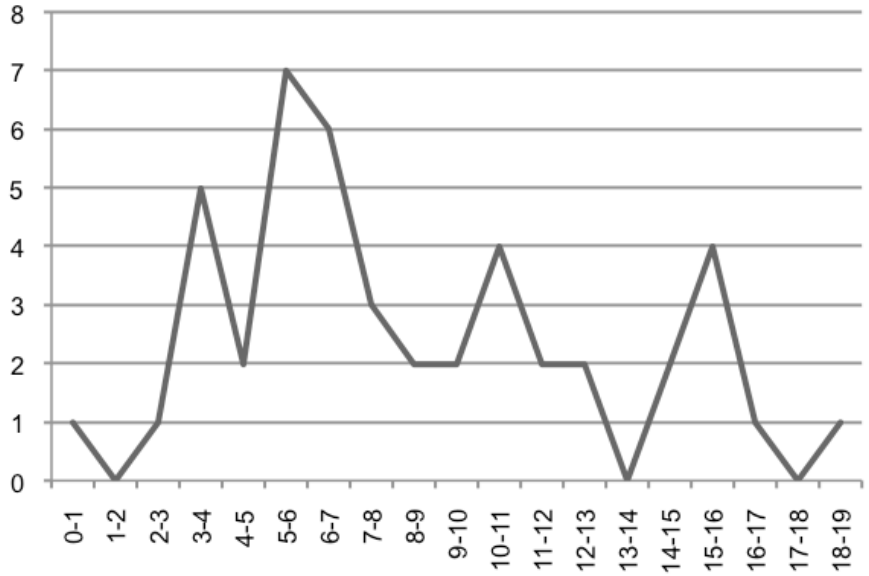
Ces sujets sont disponibles en ligne sur le site national de l'éducation musicale dans la rubrique « concours » :

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

Éléments statistiques

48 candidats notés et non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*18*	*17*	*17*	**18**
Note la plus basse	*1*	*1*	*0,5*	**0,5**
Moyenne des admissibles	*6,62*	*7,23*	*7,67*	**7,63**
Moyenne des admis	*9,68*	*10,37*	*10,58*	**10,50**

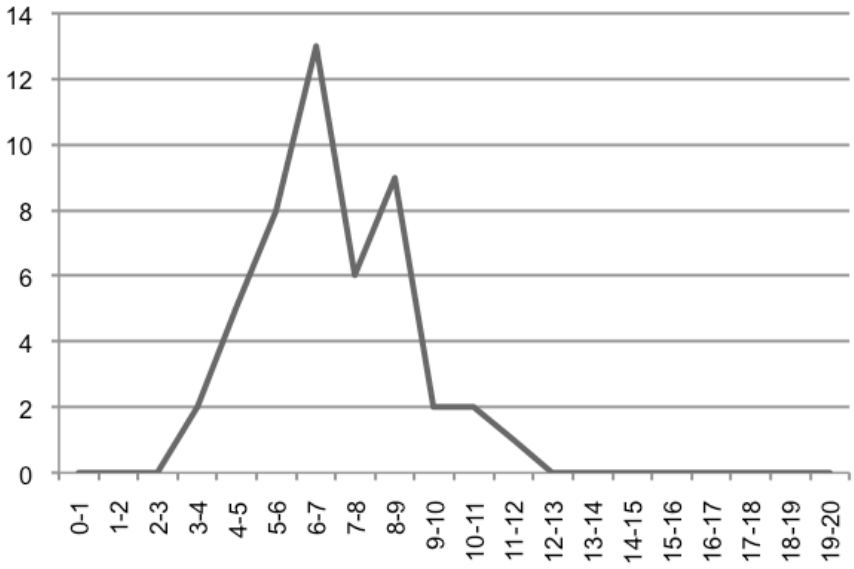
Répartition des notes



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

48 candidats non éliminés	*Session 2012*	*Session 2013*	*Session 2014*	**Session 2015**
Note la plus haute	*13,17*	*13,47*	*13*	**11,69**
Note la plus basse	*3,33*	*3,89*	*2,21*	**3,78**
Moyenne des admissibles	*7,82*	*7,43*	*7,34*	**6,93**
Moyenne des admis	*9,94*	*10,33*	*10,17*	**9,10**

Répartition des moyennes générales des quatre épreuves d'admission



Données statistiques générales

Sessions 2011 à 2015

Bilan de l'admissibilité

	2011	2012	2013	2014	**2015**
Nombre de postes	18	20	30	35	**40**
Barre d'admissibilité	7,46	5,82	5,86	6,02	**5,70**

							2011	2012	2013	2014	**2015**	
Inscrits	208	228	236	221	**258**							
Non éliminés	83	90	88	130	**138**	soit	39,90%	39,47%	37,29%	58,82%	**54,55%**	des inscrits
Admissibles	40	43	46	57	**53**	soit	48,19%	47,78%	52,27%	43,85%	**38,41%**	des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves de l'admissibilité

	2011	2012	2013	2014	**2015**
Moyenne des candidats non éliminés	7,77	5,87	5,73	5,64	**4,90**
Moyenne des candidats admissibles	10,15	7,20	7,71	7,59	**7,48**

Bilan de l'admission

	2011	2012	2013	**2014**	**2015**		2011	2012	2013	2014	**2015**	
Admissibles	40	44	46	**57**	**53**							
Non éliminés	39	42	42	**52**	**48**	soit	97,50%	95,45%	91,30%	91,23%	**90,57%**	des admissibles
Admis	17	19	15	**19**	**14**	soit	46,15%	44,18%	35,71%	36,54%	**29,17%**	des non éliminés

Moyenne portant sur le total des épreuves d'admission

	2011	2012	2013	2014	**2015**
Moyenne des candidats non éliminés	9,54	7,82	7,43	7,34	**6,64**
Moyenne des candidats admis	12,19	9,94	10,33	10,17	**9,61**

Moyenne portant sur le total général (admissibilité + admission)

	2011	2012	2013	2014	**2015**
Moyenne des candidats non éliminés	9,75	7,98	7,51	7,43	**6,93**
Moyenne des candidats admis	11,89	9,92	9,78	9,58	**9,10**

Barre d'admission

2011	2012	2013	2014	**2015**
9,98	8,10	7,84	8,28	**8,02**

Annexe

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

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

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

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

Épreuves d'admissibilité

Dissertation

Durée : 6 heures

Coefficient 1

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

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

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

Durée totale de l'épreuve : 1 heure 45 maximum

Coefficient 1

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

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

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

Durée : 6 heures

Coefficient 1

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

Le diapason mécanique est autorisé.

Épreuves d'admission

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

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

Leçon devant un jury

Durée de la préparation : 6 heures

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

Coefficient 2

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

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

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

Direction de chœur

Durée de la préparation : 30 minutes

Durée de l'épreuve : 20 minutes

Coefficient 1

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

Épreuve de pratique instrumentale et vocale

Durée de la préparation : 1 heure

Durée de l'épreuve : 15 minutes

Coefficient 2

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

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

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

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

Durée de la préparation : 20 minutes

Durée de l'épreuve : 20 minutes

Coefficient 1

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

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