



**MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction générale des ressources humaines

RAPPORT DU JURY

SESSION 2025

Concours : Agrégation externe

Section : Musique

Rapport de jury présenté par :

Matthieu CAILLIEZ, MCF, Président

Anja LOUKA, IGÉSR, Vice-Présidente Sandrine

PETRALI, IA-IPR, Vice-Présidente

Sommaire

Sommaire	2
Préambule	3
Admissibilité.....	8
Dissertation	9
Écriture pour une formation donnée à partir d'une ligne mélodique d'environ trente mesures	15
Épreuve technique	24
Admission	34
Épreuve de leçon devant un jury.....	35
Épreuve de direction de chœur	45
Épreuve de pratique instrumentale et vocale.....	64
Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée.....	74

Préambule

Le présent rapport du jury de l'agrégation externe de musique, session 2025, rend compte du déroulement du concours et de ses résultats. Il présente pour chaque épreuve une analyse fondée sur les bilans des membres de jury, assortie de conseils destinés à éclairer et accompagner la préparation des futurs candidats.

Dans cette perspective, il convient tout d'abord de rappeler quelques éléments généraux.

I. Données générales et tendances du concours

Les 35 postes offerts au concours lors de la session ont tous été pourvus, contre 33 postes en 2024 et 30 postes par an de 2018 à 2023. Comme chaque année, le nombre de postes ouverts pour la prochaine session devrait être arrêté et communiqué par le ministère au mois de décembre.

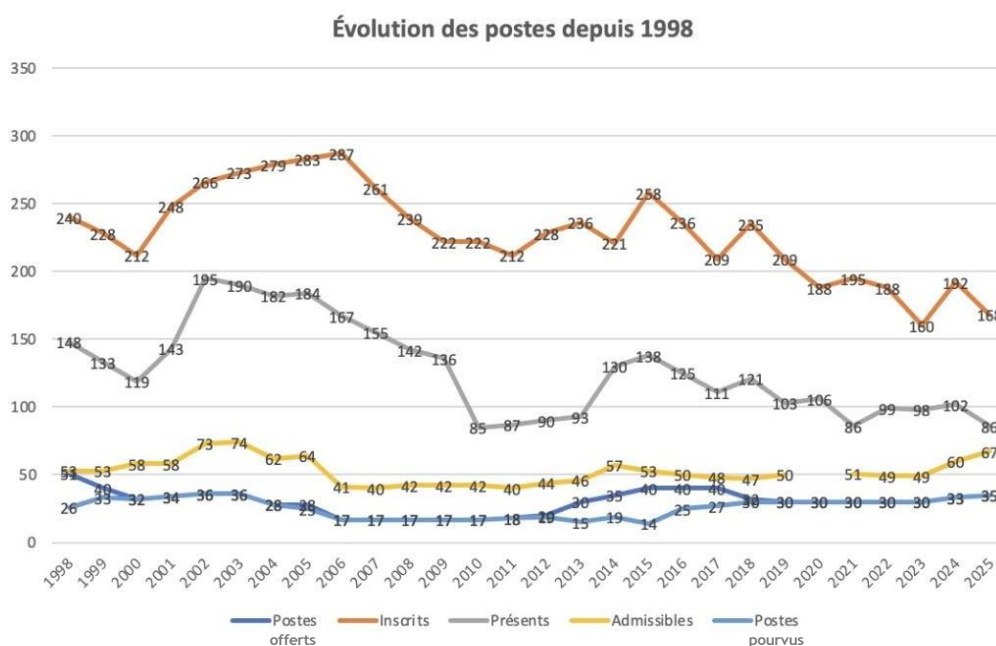
Sur les 168 candidats inscrits en 2025, 86 ont été présents lors des trois épreuves d'admissibilité, 67 ont été admissibles et 35 ont finalement obtenu l'agrégation à l'issue des quatre épreuves d'admission.

Les données et graphiques ci-dessous visent à illustrer les constats observés lors de la session 2025 et à apporter un éclairage objectif sur l'évolution du concours. Ils constituent un outil d'information et de compréhension globale.

1. Évolution des postes depuis 1998

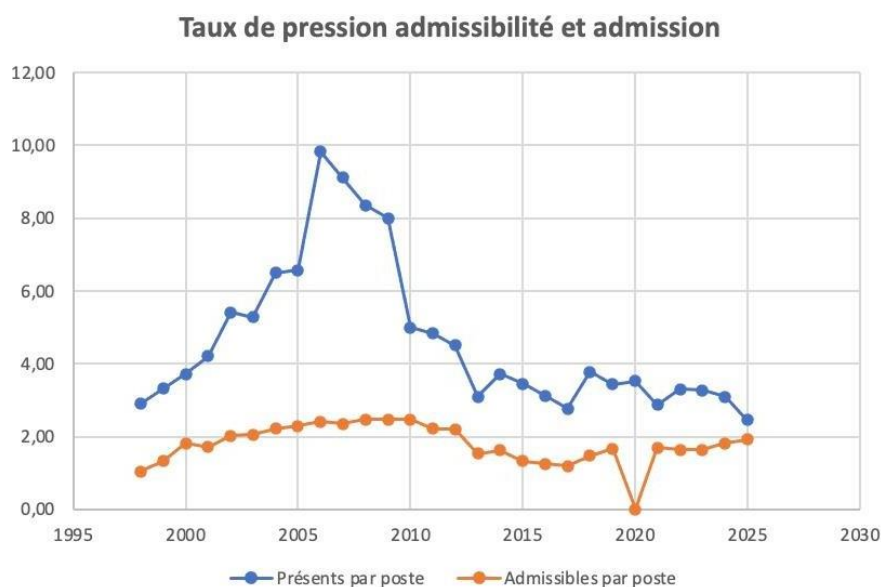
Le nombre d'inscrits a progressivement diminué depuis le pic du milieu des années 2000 (près de 280 inscrits en 2005) jusqu'à moins de 170 en 2025. Le nombre de présents suit la même tendance, passant d'environ 190 au début des années 2000 à moins de 100 récemment. En revanche, le nombre de postes ouverts reste relativement stable sur la période, oscillant entre 15 et 53, avec une moyenne autour de 30-35. Si cette évolution traduit un recul de l'attractivité du concours, le maintien du calibrage offre aux futurs candidats de réelles perspectives de réussite. Le nombre d'admissibles varie de 40 à 70 selon les années, avec une hausse notable depuis 2022.

Ces données témoignent de la stabilité du concours sur le long terme et permettent d'apprécier les évolutions d'inscription et de résultats au cours des dernières années.



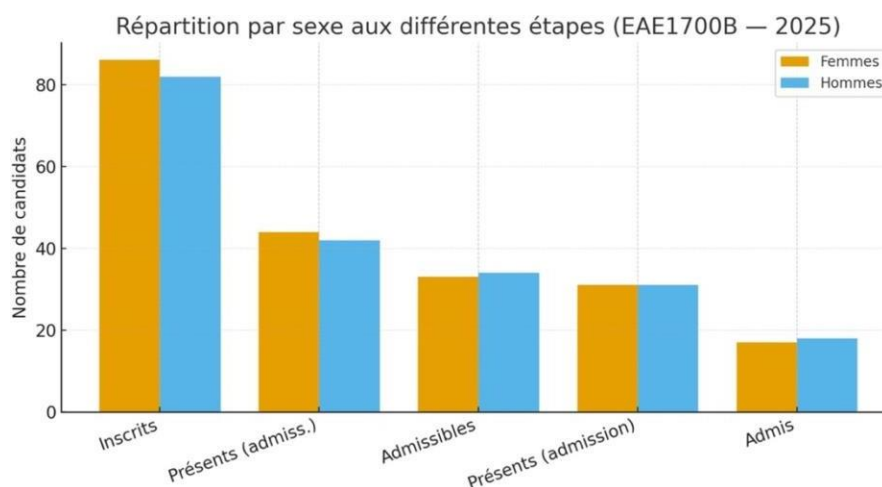
2. Taux de pression admissibilité et admission

Le taux de pression des présents par poste a connu un maximum entre 2006 et 2009, dépassant 9 candidats pour 1 poste, avant de décroître fortement et de se stabiliser autour de 2,5 à 3 depuis 2015. Le taux d'admissibles par poste est plus régulier, oscillant entre 1,5 et 2,5 selon les années, traduisant une sélectivité modérée et assez constante, malgré une anomalie ponctuelle en 2020. La tendance générale indique donc une compétition qui s'est nettement atténuée depuis le milieu des années 2010, en lien avec la baisse du nombre de candidats présents. Ces indicateurs montrent qu'un candidat bien préparé dispose aujourd'hui d'opportunités d'admission plus élevées dans un concours qui conserve un niveau d'exigence stable.



3. Équilibre femmes/hommes des candidats inscrits

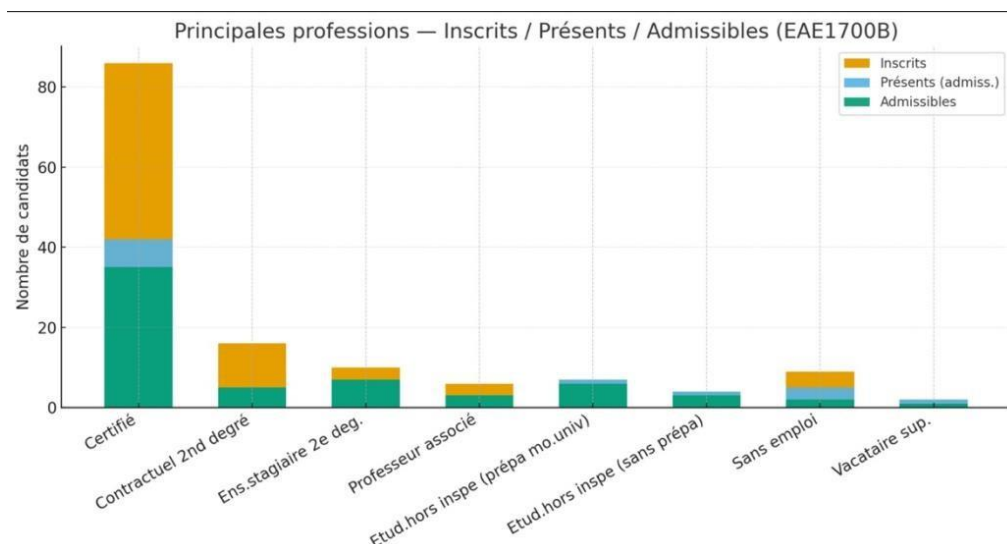
La session 2025 montre une participation globalement équilibrée entre femmes et hommes au niveau des inscriptions (86 femmes vs 82 hommes). Au fil des étapes, la répartition reste très proche : parmi les 67 admissibles, la proportion femmes/hommes est quasi-égale (33 femmes, 34 hommes). À l'admission finale, 35 candidats sont reçus avec là encore une parité presque parfaite (17 femmes, 18 hommes).



4. Profils des candidats de la session 2025

La majorité des candidats inscrits provient du corps des certifiés (86 inscrits), ce qui reflète l'ancrage du concours dans la carrière enseignante. D'autres catégories notables incluent les professeurs contractuels du second degré, les enseignants stagiaires et quelques professeurs associés.

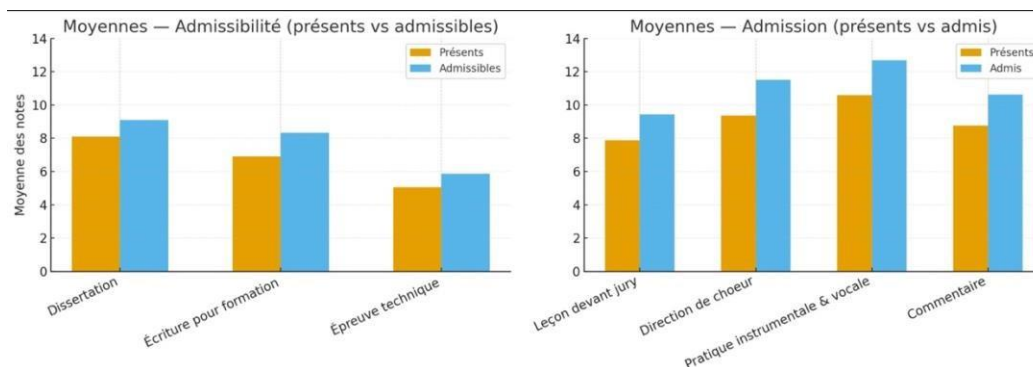
Les taux de passage (inscrit → présent → admissible) varient selon les profils avec une présence significative de candidats issus de formations universitaires et de préparations spécifiques (par exemple certains étudiants hors INSPÉ suivant une préparation). Les autres profils contribuent à la diversité du vivier et illustrent la variété des parcours menant au concours.



5. Analyse des moyennes de la session 2025

Enfin, les moyennes par épreuve (admissibilité et admission) montrent une progression nette des moyennes entre « présents » et « admissibles/admis ». Aux épreuves d'admissibilité la moyenne des candidats admis est logiquement plus élevée que la moyenne de l'ensemble des présents. Par exemple en Dissertation, cette moyenne passe de 8,1/20 à 9,1/20. Aux épreuves d'admission, les différences sont encore plus marquées. Par exemple la Pratique instrumentale et vocale passe d'une moyenne des présents autour de 10,6/20 à une moyenne des admis autour de 12,7/20.

Ces résultats traduisent le rôle des épreuves orales dans le processus de sélection, en garantissant que les candidats retenus répondent aux critères d'évaluation définis pour le concours.



II. Retour synthétique sur les sept épreuves

Les épreuves d'admissibilité et d'admission du concours sont complémentaires et permettent d'évaluer des connaissances scientifiques et théoriques, la maîtrise de l'écriture et de l'analyse, la culture générale et musicale ainsi que le sens artistique et les qualités de musicien. Les épreuves écrites ont mis en évidence des écarts notables entre les candidats selon leur degré de préparation, notamment dans la rigueur de l'analyse, la justesse de l'écoute et la capacité à structurer la pensée musicale. Les meilleures copies se sont distinguées par la clarté du raisonnement, la maîtrise du style et l'équilibre entre précision technique et intelligence sensible des œuvres. Ces constats rappellent l'importance d'un travail régulier sur les aspects d'écriture, d'analyse auditive et de gestion du temps. Les épreuves orales quant à elles ont permis d'apprécier la solidité des connaissances, la capacité à établir des liens entre théorie et pratique, ainsi qu'une réelle sensibilité artistique. La réussite repose sur un parcours de formation marqué et nourri par une pratique musicale régulière, une réflexion approfondie sur les œuvres et une familiarité avec les répertoires. Ces constats invitent ainsi les futurs candidats à envisager leur préparation dans la durée, en articulant temps de travail personnel, formation universitaire et pratique musicale afin d'aborder le concours dans une approche globale de la musique, à la fois intellectuelle et artistique.

Dans l'épreuve de dissertation, la citation de Susan McClary n'a pas été suffisamment exploitée dans un certain nombre de copies, lesquelles se sont souvent contentées de présenter un florilège d'exemples musicaux peu originaux. Au contraire, les copies les plus abouties se sont détachées d'un plan préconçu afin d'établir un véritable dialogue avec la citation, enrichi par des éléments de contextualisation et des exemples musicaux pertinents, hors des sentiers battus. Négligées en Europe au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e siècle, les recherches musicologiques sur les musiciennes, qu'elles soient interprètes ou compositrices, connaissent un développement important depuis quelques décennies. La bibliographie dans ce domaine est désormais très riche, internationale et loin de se limiter aux langues française et anglaise. En amont du concours, elle offre aux candidats de quoi élargir leurs connaissances, aiguïser leur esprit critique et faire mûrir leur réflexion personnelle.

L'épreuve d'écriture a révélé le décalage entre l'apparente simplicité du langage harmonique des compositeurs emblématiques de la première école de Vienne et la subtilité du style à maîtriser dans la réalisation du sujet proposé. L'écriture pour chaque instrument implique un savoir-faire technique spécifique et une connaissance approfondie des idiomatismes propres au style classique. Une fréquentation assidue des partitions de musique de chambre pour piano et instruments à cordes frottées de Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven constitue assurément l'une des meilleures préparations à cette épreuve.

Parmi les trois épreuves d'admissibilité, l'épreuve technique a globalement été la moins bien réussie. Les candidats qui étaient le mieux préparés ont pu s'y distinguer en creusant des écarts significatifs sur la moyenne. Ce constat souligne l'importance d'un entraînement régulier en temps limité dans des conditions proches de celles du concours. En complément des formations spécifiques au concours dispensées aux niveaux universitaire et académique, les sujets contenus dans les rapports du jury des dix ou quinze années précédentes fournissent la matière à de nombreuses séances de travail. Noter un fragment mélodique à la volée, esquisser une ligne de contrechant, relever une basse harmonique ou structurer les mesures en fonction de carrures, de motifs rythmiques récurrents, de formules d'accompagnement ou de cadences sont des exercices qui demandent une préparation rigoureuse et soutenue.

L'épreuve de leçon, commune à l'ensemble des agrégations, est l'occasion pour les candidats de démontrer l'ampleur de leur culture musicale et générale, l'usage à bon escient de leurs compétences vocales et instrumentales, et leur capacité à construire une réflexion problématisée à partir des trois, quatre ou cinq documents proposés par le sujet. L'importance de croiser l'analyse des différents documents dans chaque partie du plan retenu pour l'exposé devant le jury ne saurait être assez soulignée. Parmi les sujets donnés en leçon lors de la session 2025, dix sont présentés à la fin du rapport de cette épreuve.

En direction de chœur, le savoir-faire technique et pratique des candidats est d'autant plus valorisé par le jury lorsque l'exemple vocal et l'accompagnement pianistique sont de qualité. S'il n'est pas attendu

des candidats qu'ils parlent couramment toutes les langues, il leur faut néanmoins maîtriser correctement la prononciation des six langues suivantes : français, anglais, allemand, espagnol, italien et latin.

Parmi les quatre épreuves d'admission, la pratique instrumentale et vocale est celle qui a été globalement la mieux maîtrisée par les candidats. Il est utile de rappeler que chaque candidat dispose d'une brève présentation de cinq minutes maximum des choix artistiques effectués, avant d'enchaîner les trois séquences musicales : interprétation vocale a cappella, interprétation vocale accompagnée, puis improvisation. Les liens entre le texte proposé et l'improvisation doivent être explicites pour le jury.

Composées entre le XIII^e et le XXI^e siècle, les quarante œuvres musicales données en commentaire lors de cette session sont présentées à la toute fin du présent rapport. De manière générale, les candidats ont semblé plus à l'aise dans les répertoires postérieurs au XVII^e siècle. L'année de préparation au concours est pour eux le moment idéal de faire le point sur la solidité de leurs connaissances dans l'ensemble des périodes et de rattraper d'éventuelles lacunes. À ce titre, la grande variété des répertoires et des styles musicaux pratiqués au Moyen Âge, à la Renaissance et au début de la période baroque mérite de leur part une attention toute particulière.

III. Informations pratiques

Au-delà de ces considérations statistiques et disciplinaires, quelques informations pratiques méritent également d'être précisées.

Outre le maintien de la question sur les « Musiciennes. Créatrices et inspiratrices d'hier à aujourd'hui » qui est commune avec le concours de l'agrégation interne, deux nouvelles questions en Dissertation, propres au concours externe, figurent au [programme de la session 2026](#), à savoir « De *Pomone* de Cambert à *Hippolyte et Aricie* de Rameau : histoire, esthétique et poétique de l'opéra français (1671-1733) » et « Musiques à l'écran. Langages et interactions audiovisuelles ». La question sur les musiciennes et celle sur les musiques à l'écran, qui inclut les musiques de films et de séries télévisées, marquent un élargissement des thématiques abordées traditionnellement depuis une vingtaine d'années dans le cadre du concours, en lien avec l'évolution des recherches musicologiques et de l'enseignement secondaire.

Il convient de signaler quelques éléments relatifs à l'organisation des concours et aux conditions de candidature. Les épreuves d'admission sont publiques. Pour y assister, il est nécessaire d'en faire la demande au Président du jury via le secrétariat du concours à la Direction générale des ressources humaines (DGRH) du ministère. Qu'ils soient finalement admis ou non, les candidats ont la possibilité d'avoir un retour oral sur leurs épreuves d'admission à l'issue du concours. La démarche à suivre est la même que dans le cas précédent. Les candidats en situation de handicap peuvent bénéficier d'un aménagement spécifique lors des épreuves d'admissibilité et d'admission afin de garantir des conditions adaptées à leurs besoins d'épreuves. Pour les personnes concernées, il est recommandé d'en faire la demande le plus tôt possible auprès de la DGRH du ministère.

Enfin, le bon déroulement du concours nécessite une organisation exigeante et la mobilisation de nombreux acteurs. Le directoire du concours tient à remercier vivement l'ensemble des personnes ayant contribué au succès de la session 2025 : les membres du jury, les personnels administratifs et techniques du Ministère de l'éducation nationale, de l'enseignement supérieur et de la recherche, de l'Imprimerie nationale, du Service interacadémique des examens et concours (SIEC), de la Division des examens et concours (DEC) de l'académie de Normandie, ainsi que les équipes du lycée Jacques Decour à Paris et du lycée Marcel Sembat à Sotteville-lès-Rouen, les appariteurs et les choristes mobilisés lors des épreuves d'admission.

Matthieu CAILLIEZ, Président

Anja LOUKA, Vice-Présidente

Sandrine PERALI, Vice-Présidente

Admissibilité

Dissertation

Rappel du texte réglementaire

- 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.

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Programme de trois questions publiées au B.O. pour la session 2025 du concours

Musiciennes. Créatrices et inspiratrices d'hier à aujourd'hui. (Nouvelle question)

Le mouvement actuel de redécouverte des compositrices permet de mettre en lumière des pratiques musicales qui ont longtemps constitué un angle mort des études musicologiques du fait du peu de possibilités et/ou de visibilité accordées aux musiciennes jusqu'à une période récente. Si leur statut de femme a diversement pesé sur leurs pratiques selon les époques et les sphères géographiques et socio-culturelles, les musiciennes n'ont généralement pas pu, comme dans les autres domaines, exercer leurs activités à l'égal des hommes. De la formation musicale à la reconnaissance académique ou publique, leurs carrières ont souvent été empêchées, restreintes et/ou déconsidérées, qu'il s'agisse des interprètes (les chanteuses occupant une place particulière) ou des compositrices. Peu de ces dernières ont été entendues, reconnues à leur juste valeur artistique et publiées ; elles sont nombreuses à être restées dans l'ombre ou tombées dans l'oubli. Les musiciennes sont pourtant très présentes dans les imaginaires genrés et ambivalents associés à la musique depuis l'Antiquité. Figures de l'écoute, de l'invention, du chant religieux mais aussi de la séduction et de l'immoralité, ces personnages de musiciennes ont inspiré de nombreux artistes et illustrent la diversité des qualités associées à l'art des sons considéré par le prisme du genre féminin. On s'intéressera d'un point de vue musicologique et historique, mais aussi historiographique, aux figures réelles et fictives de musiciennes ainsi qu'aux avancées pour l'égalité, à la production musicale et à la réception des musiciennes de l'Antiquité à nos jours. Le questionnement prendra en compte l'analyse des œuvres composées par les femmes : quels sont les genres, les styles et les langages investis par les musiciennes ?

« Fumeuses spéculations » : tours de force et énigmes poético-musicales dans les répertoires polyphoniques du XIV^e au XVI^e siècle. (Question reconduite)

La question invite à interroger les répertoires polyphoniques depuis le XIV^e siècle jusqu'à la fin du XVI^e siècle, sous l'angle des procédés compositionnels spéculatifs déployés par les compositeurs et les poètes. Canons, constructions numérique-rythmiques, acrostiches, jeux de notation et autres rébus musicaux sont mis au service d'une esthétique de la subtilité et témoignent d'un goût certain pour l'hermétisme. Par le sonore et le visuel les musiciens offrent une lecture raffinée, et parfois symbolique du monde tel qu'ils le conçoivent. On interrogera la mesure dans laquelle les répertoires polyphoniques de la fin de ce long Moyen Âge représentent tant une incessante recherche d'innovations qu'un héritage mathématico-spéculatif ancien.

Les interactions sonores et visuelles dans les musiques écrites et mixtes des années 1960 à aujourd'hui. (Question reconduite)

De la *Dream House* de La Monte Young et Marian Zazeela (1962), des *Polytopes* de Iannis Xenakis (1967-1985), jusqu'au *Noa-Noa* de Kaija Saariaho (1992), à *An Index of metals* de Fausto Romitelli (2003), au *Light Music* de Thierry

de Mey (2004) et aux œuvres d'aujourd'hui (de Pierre Jodlowski ou d'Alexandre Schubert, par exemple), l'écriture musicale, qu'elle soit instrumentale, électronique ou mixte, se voit de plus en plus accompagnée d'une pensée visuelle qui prend des visages multiples. Projections lumineuses, vidéo diffusée au-dessus ou en sur-impression de l'espace scénique, dispositif de captation de gestes vers une matérialisation lumineuse, etc. : ces déclinaisons du support visuel mettent le spectateur au centre de nouveaux questionnements sur l'objet musical. La musique peut-elle se passer du visuel proposé ? Quelles sont les interactions entre les différentes voies d'énonciation et de sensorialité, depuis la juxtaposition jusqu'à la fusion ? La conception musicale inclut-elle à son origine le processus visuel ? Quelles sont les conséquences de ces nouvelles approches sur la perception et l'accessibilité de l'œuvre contemporaine ? L'écriture musicale, au sens large, s'en est-elle trouvée renouvelée ? Dans des champs qui pourront être également esthétique et phénoménologique, et au-delà des œuvres précédemment citées qui constituent un corpus aux fortes résonances historiques, la réflexion se concentrera sur la musique instrumentale écrite et/ou mixte, excluant l'opéra et les genres apparentés.

Sujet de la session 2025

« Quand la critique féministe émergea dans les études littéraires et en histoire de l'art au début des années 1970, beaucoup de femmes musicologues ont, comme moi, observé le phénomène depuis la marge avec un intérêt et une envie considérable. [...] Quelques femmes, les plus courageuses d'entre nous, commencèrent néanmoins à exhumer l'histoire des compositrices et des musiciennes. Et même si ces projets furent initialement regardés avec une pointe de mépris, des sources d'une grande richesse et d'une quantité considérable ont été rassemblées : les œuvres trop longtemps oubliées de personnages hors du commun — telles Hildegarde de Bingen, Barbara Strozzi, Clara Schumann, Ethel Smyth, Ruth Crawford Seeger, et bien d'autres — ont pour la première fois été rendues accessibles au plus grand nombre. De même, l'histoire des femmes interprètes, professeures, mécènes et initiatrices de projets musicaux publics a été écrite, ainsi que celle de l'exclusion ou de la marginalisation des femmes de la sphère musicale. Ces recherches ont eu pour conséquence de modifier en profondeur la conception que nous nous faisons des institutions musicales et du profil de ses principaux protagonistes. »

Susan McClary, « Introduction : une *Material Girl* dans le château de Barbe-Bleue », in : *Ouverture féministe : musique, genre, sexualité*, Paris, Éditions de la Philharmonie, 2015, p. 32-33 [parution américaine : 1991 ; traduit de l'anglais par Catherine Deutsch et Stéphane Roth avec la collaboration de Marie Springinsfeld].

En partant des propos de Susan McClary, vous discuterez et mettrez en perspective les constructions genrées sur lesquelles reposent la production et la diffusion des œuvres et des savoirs musicaux d'hier à aujourd'hui.

Rapport

➤ Retours généraux

L'inscription du sujet 2025 dans le thème « Musiciennes. Créatrices et inspiratrices d'hier à aujourd'hui » a montré que les candidats à l'agrégation de musique ont, pour un certain nombre, étudié cette question avec sérieux – le jury se félicite par conséquent de l'intérêt suscité par un tel sujet dans le cadre de ce concours. Toutefois, certains défauts ont pu être relevés dans de nombreuses copies, défauts que la culture et l'analyse du sujet auraient permis d'éviter : le choix d'une citation dans laquelle Susan McClary abordait l'histoire de la musique dans sa dimension politique – dimension intrinsèque au thème en question, et face à laquelle il est impossible de faire l'impasse – a probablement déstabilisé une grande majorité de candidats. Beaucoup se sont, en dernier recours, contentés de « plaquer » un plan sans véritable dialogue avec la citation, qui n'a alors servi que de prétexte à une « récitation » de connaissances sur l'histoire des musiciennes. Parmi les manquements les plus fréquents, que nous invitons les futurs candidats à corriger, le jury a relevé : la répétition des mêmes exemples très connus (souvent issus des mêmes manuels de préparation, de *Musicologies nouvelles* au cours du CNED) ; l'absence de problématique ou d'une problématique véritablement issue de la citation et du sujet proposé ; des plans flottants sans structure argumentative ; des conclusions réduites à la simple reprise du plan ; et, surtout, un manque d'approche véritablement sensible de la musique elle-même.

Les meilleures copies, dont voici quelques qualités que nous soulignons et que nous proposons aux candidats de prendre en modèle, se caractérisent par une pensée structurée et directionnelle, une analyse fine du sujet et de ses enjeux actuels et passés, ainsi qu'une capacité à nuancer constamment ses propos, à se questionner sans cesse, préférant aux constats d'évidence les questionnements sincères et éclairés que ce type d'exercice doit appeler. La clarté et la concision de l'expression, alliées à une bonne maîtrise des concepts mobilisés, témoignent d'une véritable compréhension de la dimension historiographique et du questionnement féministe sous-jacent, dont on ne saurait ignorer l'ampleur ni la profondeur des travaux scientifiques et qui constitue un champ disciplinaire identifié à l'université. Ceux-ci, qu'ils relèvent de la musicologie, de l'histoire culturelle ou des études de genre, constituent un corpus critique solidement argumenté, nourri de démarches empiriques et théoriques complémentaires qu'il est tout à fait possible de concevoir et de réélaborer dans une perspective musicologique, comme le démontrent par exemple les écrits de Susan McClary, Marcia J. Citron, Lawrence Kramer ou encore Joseph Kerman. Il importe de rappeler qu'un tel champ de recherche, par la diversité de ses méthodes et la rigueur de ses analyses – certes souvent débattues –, ne peut être réduit à une simple posture idéologique ni confondu avec une opinion militante, mais aussi qu'il est tout à fait possible, comme le veut la tradition du débat universitaire contradictoire, de prendre le contre-pied de la citation et de proposer une « critique de la critique », à condition de s'appuyer sur des arguments solides et des données vérifiables, comme ont pu le faire Charles Rosen (« Music à la mode ») ou Leo Treitler (« Gender and Other Dualities of Music History »), et de ne pas céder à des positions infondées. Ces qualités, souvent rencontrées dans les copies, traduisent un travail rigoureux et une méthodologie solide, permettant ainsi de dépasser la simple restitution de connaissances – les connaissances étant un prérequis indispensable, mais non suffisant à l'élaboration d'une dissertation qui traite le sujet de façon contextualisée, critique et précise.

Quelques copies se distinguent par une écriture fluide et claire, une structuration argumentative cohérente et un véritable effort critique en tentant de relier la citation de McClary à une réflexion historiographique plus large, en ouvrant des pistes sur les rapports entre histoire, genre et musique. On relève aussi, bien que plus rarement, une progression de la pensée au fil du devoir, avec des relances réflexives et une capacité à inscrire la question dans un débat universitaire contradictoire. Plusieurs candidats se sont ainsi interrogés, en partant des propos de McClary, sur la non-prise en charge par les histoires de la musique (et ce, durant de longues périodes) de la place réelle des musiciennes dans les pratiques musicales, en prenant le soin de nuancer leur propos et de l'inscrire au sein d'une domination masculine construite de longue date et institutionnalisée (voir l'« exclusion » et la « marginalisation » des femmes dont parle McClary) ; d'autres ont plus précisément questionné la corrélation entre les difficultés rencontrées par les musiciennes dans une sphère artistique dominée par les hommes, la persistance des préjugés de genre à leur encontre et les vides historiographiques qui en ont résulté, tout en observant leur intégration ou réintégration récente dans les récits historiques et la diffusion des répertoires. Quelques copies ont de la sorte répondu de façon pertinente à la consigne qui suivait la citation. Certaines ont par ailleurs ouvert une réflexion sur d'autres arts en prenant des exemples judicieux.

Cela étant dit, nous attirons tout de même l'attention des candidats sur le fait que de nombreuses copies gagneraient à renforcer leur maîtrise de la méthodologie, en particulier dans l'analyse du sujet, la formulation d'une problématique précise et la structuration du développement. Plusieurs candidats se limitent encore à une restitution trop linéaire du cours (voire à une galerie de portraits ou d'exemples), avec des connaissances parfois trop générales et dans certains cas une expression qui devrait être plus soignée. Les devoirs les plus fragiles présentent ainsi des problématiques floues ou trop générales, des plans trop simples ou inopérants, des exemples imprécis, mal référencés, inexacts ou trop nombreux (et plus rarement inexistants), ou bien des maladresses dans la rédaction et la présentation. Ont été lues par exemple plusieurs copies réécrivant *in extenso* la citation du sujet, mais sans la commenter ; des copies contenant des inexactitudes sur les parcours de compositrices célèbres (Maddalena Casulana, Clara Schumann ou Germaine Tailleferre) ; d'autres contenant des contresens dans l'analyse de la citation de McClary (sur les passages « depuis la marge », ou « avec une pointe de mépris »). Par ailleurs, quelques copies trop courtes (5 pages) et/ou inachevées n'ont pas permis d'évaluer toutes les qualités de certains candidats. Enfin, dans des cas plus rares, des copies hors sujet (ou ne contenant aucun nom de musicienne, pour l'une d'elles), en une seule partie, ou avec des problèmes majeurs de présentation (graphie, organisation des paragraphes, erreurs

répétées de syntaxe, d'accords ou d'orthographe) ont été rencontrées. Tous ces écueils sont bien sûr à éviter absolument.

Le jury invite donc à consolider la méthode (analyse du sujet et définition des concepts, choix d'exemples pertinents, et plus généralement conception et organisation d'une dissertation) et à s'exercer à la rédaction dans des conditions rejoignant celles du concours pour progresser sereinement. Voici quelques conseils en ce sens.

➤ Analyser le sujet

Il est indispensable de commenter la citation : d'en exposer les idées principales, d'en identifier et d'en expliquer les termes clés et, à partir de cette analyse, de faire émerger la discussion. Nous pouvons donc nous attendre à ce que les candidats identifient Susan McClary et le livre pionnier récemment traduit par Catherine Deutsch et Stéphane Roth, et à ce qu'ils le resituent au début des années 1990, une vingtaine d'années après ce que d'aucuns ont appelé la « deuxième vague » de féminisme, en plein dans une supposée « troisième vague » intersectionnelle¹. Cette citation – ainsi que les informations fournies aux candidats – reflétait à elle seule trois moments clés (1970, 1990, 2015) de visibilité des luttes féministes dans plusieurs disciplines académiques (études littéraires, histoire de l'art, musicologie). Elle offrait ainsi l'occasion d'en questionner l'évolution et d'adopter une véritable perspective historiographique, sans forcément entrer dans des détails trop complexes qu'il n'était bien évidemment pas nécessaire de maîtriser.

La position centrale de l'article bilan de Florence Launay en ouverture du dossier spécial agrégation *Musicologies Nouvelles* (« Les Musiciennes dans les sociétés occidentales : un bilan historiographique ») attestait dans sa richesse documentaire de toutes les ressources offertes aux candidats à l'agrégation et nous ne pouvons que recommander sa lecture pour mieux se familiariser avec les éléments historiographiques du sujet. Nous encourageons également les candidats à consulter *Ouverture féministe. Musique genre et sexualité* de Susan McClary dans sa traduction française (2015) ou de faire un point historiographique à l'aide d'un article de Kimberly Reitsma, « A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron » (2014).

Revenons-en à la dissertation : les effets des luttes féministes sur la musicologie, et le point de vue féministe de l'autrice méritaient toutefois d'être interrogés, sans forcément prendre position (chose qui n'était pas attendue) ni se situer par rapport à la citation : se contenter de relever quelques expressions (« la pointe de mépris » dont furent l'objet les « plus courageuses d'entre [elles] », jusqu'à l'observation d'un phénomène féministe « depuis la marge ») suffisait à « situer » McClary par rapport à son objet, par rapport à ses collègues, mais aussi (dans un effet de rebond qu'on pourrait déduire de ce champ lexical) par rapport à la musicologie tout entière, en tant que discipline, et ce, jusqu'à ses fondements épistémologiques et la remise en cause du « canon classique occidental » (masculin, blanc, hétéronormatif) formulée par le groupe des musicologues critiques dans ces années. La réflexion, en l'occurrence, invitait à s'interroger, de manière ouverte, sur les structures mêmes qui ont permis l'élaboration d'un *panthéon* musical et musicologique masculin (dans son acception sociale), à se demander si « l'exclusion ou [...] la marginalisation des femmes de la sphère musicale » était *historique* (factuelle) ou *historiographique* (rapportée), et à s'emparer à cet effet d'une opposition dialectique permettant de mettre en perspective « les constructions genrées sur lesquelles reposent la production [composition] et la diffusion [réception] des œuvres et des savoirs musicaux [musicologie] d'hier à aujourd'hui », comme le proposait la consigne, reprenant ainsi les mots de McClary dans la préface à l'édition française de *Ouverture féministe*. À cet égard, si la citation portait surtout sur le volet historiographique de la question au programme, le sujet engageait à traiter, en plus de la question de ces « savoirs musicaux », de la « production et [de] la diffusion des œuvres », autrement dit de la fabrique de la musique (accès à la composition pour les femmes, significations des œuvres dans la perspective du

¹ Les travaux récents de Sophie Noyé (*Pour un féminisme matérialiste et queer*, La Dispute, 2025), entre autres, invitent à dépasser une lecture des luttes féministes structurée en « vagues », qui met en avant certains écrits et moments dominants au détriment d'autres.

genre, etc.) – et sur leur réception (concert, édition, ou autres médiations), largement dominées par le canon masculin. Par ailleurs, nous invitons les candidats à ne pas inventer des éléments et à se tenir à ce qu'ils peuvent avancer avec certitude, à se faire confiance : mieux vaut, de loin, rester prudent et donner peu de contexte si on ne connaît pas tel ou tel élément.

➤ **Organiser sa dissertation**

L'introduction se doit d'être le premier temps fort du devoir, que l'on suggère souvent d'écrire une fois le plan déjà pensé, voire à la fin de l'épreuve. Les candidats sont libres ou non d'appliquer ces conseils qui n'ont en réalité rien de définitif, et de consulter l'ouvrage de Marie-Hélène Benoit-Otis (*Lire, écouter, écrire : initiation à la recherche en musique à partir des méthodes des sciences humaines*, Presses de l'Université de Montréal, 2018), afin de renforcer leurs qualités rédactionnelles après avoir identifié leurs propres points forts et faiblesses. Dans l'ensemble, si le jury a lu avec plaisir de bonnes introductions, il a également noté qu'elles n'étaient pas assez consistantes : on veillera donc à interroger systématiquement les mots-clés du sujet, à les analyser en profondeur, à mettre en perspective la pensée de l'autrice et à identifier clairement les enjeux de la citation afin de faire surgir une tension sur laquelle reposera la problématique. Cette dernière doit aller au-delà de la simple reformulation du sujet et fixer l'orientation de toute la dissertation. Nous le redisons : l'introduction est la partie la plus décisive du devoir : elle constitue le premier contact avec les correcteurs et établit avec eux un véritable contrat de lecture. Il faut donc y montrer ce que l'on a compris de la citation et la manière dont on l'analyse, préciser en quoi elle soulève une question et annoncer clairement la façon dont on compte y répondre grâce au plan (qui doit être clairement explicité en fin d'introduction).

Beaucoup de candidats ont bien compris l'importance d'élaborer, puis de suivre, un plan conforme à celui annoncé dans l'introduction. Il reste toutefois essentiel d'en percevoir pleinement la fonction : le plan n'est pas qu'un cadre formel, il sert avant tout à organiser l'argumentation, qu'elle soit de type dialectique (thèse/antithèse/synthèse) ou analytique (causes/analyse/conséquences). Pour gagner en force et en clarté, les arguments doivent être hiérarchisés et éclairés à l'aide d'exemples précis et sensibles. Ces exemples, notés sur une feuille de papier musique, n'ont pas seulement pour rôle de montrer l'érudition des candidats : ils doivent avant tout soutenir le propos, faire ressortir les intuitions et permettre aux lecteurs de saisir pleinement l'argument développé. Il arrive que, sous la pression de l'examen et du temps imparti, la restitution de connaissances prenne le pas sur la construction d'une véritable démonstration ; nous conseillons alors aux candidats de veiller à ce que le plan reste toujours au service de l'argumentation afin d'éviter cet écueil. Par ailleurs, si les exemples musicaux doivent sans aucun doute nourrir la réflexion des candidats, il est important que les candidats prennent conscience qu'un excès de catalogage peut nuire à la clarté de la copie. Sans repères bien définis pour les correcteurs, l'ensemble risque de se transformer en un inventaire difficile à suivre. Des exemples qui ne sont pas clairement reliés à un argument précis paraissent alors interchangeables et peuvent donner l'impression qu'ils pourraient figurer dans n'importe quelle partie de la dissertation.

Enfin, la conclusion – que nous conseillons de rédiger en une seule fois juste après avoir terminé son introduction – n'est pas seulement le moment où l'on revient, posément, sur son argumentation : s'il est en effet essentiel d'y faire resurgir la trajectoire dialectique du propos, c'est aussi l'occasion de mettre en perspective la réflexion menée, de montrer ce qu'elle apporte à la compréhension du sujet et, le cas échéant, d'ouvrir sur une question plus large ou sur une piste de réflexion future. Elle doit donc à la fois rappeler l'essentiel, souligner la portée des analyses et laisser entrevoir, par une ouverture mesurée et non excessive, ce que l'on pourrait encore explorer au-delà du cadre de la dissertation. Enfin, certaines copies se sont révélées incomplètes, sans doute par manque de temps. Il serait donc utile de travailler la gestion de l'épreuve en amont : établir sur le brouillon un déroulé *précis* de la dissertation, accompagné d'un repérage horaire pour chaque étape, peut s'avérer un atout précieux pour arriver au bout de la copie dans les meilleures conditions.

➤ **Pour conclure**

Quelques conseils, donc, pour finir : il est d'abord essentiel de s'appuyer plus fermement sur les idées clés de la citation, en veillant à en rappeler les termes essentiels tout au long du devoir. Il convient ensuite

de développer une véritable réflexion personnelle sur le sujet, en allant au-delà d'une simple restitution de connaissances. Enfin, il importe de se tourner réellement vers la musique elle-même : écouter les œuvres, les analyser, et en proposer une approche à la fois esthétique et sensible, et faire sentir au correcteur que l'argumentation repose sur une expérience d'écoute éclairée. Dans cette perspective, les exemples musicaux devront être choisis avec soin, en évitant leur multiplication qui nuit à la fluidité et à la compréhension du propos.

Comme indiqué plus haut, la gestion du temps de l'épreuve est un paramètre à ne pas négliger dans la préparation du concours : le jury recommande donc aux candidats de s'entraîner à réaliser plusieurs dissertations sur les différentes questions au programme dans l'année, d'abord avec documents et temps illimité, puis dans les conditions strictes du concours (dissertation manuscrite à réaliser en six heures et sans document). Ces entraînements, en plus de préparer les candidats aux modalités de l'épreuve, permettent d'acquérir les connaissances, mais aussi les outils méthodologiques nécessaires au traitement de sujets variés sur toutes les questions au programme du concours.

Éléments statistiques

	86 candidats notés
Note la plus haute /20	18
Note la plus basse /20	1
Moyenne générale /20	8,10
Moyenne des admissibles /20	9,10
	67 admissibles

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

Rappel du texte réglementaire

- Durée totale de l'épreuve : 6 heures
- Coefficient 1

Le style classique (Mozart, Haydn, Beethoven) est l'unique référence stylistique pour cette épreuve.

La formation imposée par le sujet fait appel à un piano et à un ou deux instruments mélodiques. La ligne mélodique donnée par le sujet peut circuler entre les deux ou trois instruments.

Sujet de la session 2025

Vous réaliserez la mélodie présentée par le sujet.

Vous composerez votre devoir sur la partition préparée, présentée par le sujet.

Allegretto

Violon

mf

Piano

Measures 1-3 of the musical score. The Violon part begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. A slur covers measures 1-3. The Piano part is empty.

4

Measures 4-6 of the musical score. The Violon part continues with a quarter note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a half note G5. A slur covers measures 4-6. The Piano part is empty.

7

Measures 7-9 of the musical score. The Violon part continues with a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. A slur covers measures 7-9. The Piano part has a bass line starting in measure 7 with a quarter note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. A slur covers measures 7-9.

10

System 10: Treble clef, key of D major (two sharps). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note D5, an eighth note E5, and a quarter note F#5. The next measure contains a quarter note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The final measure starts with a quarter note C6, followed by a quarter note B5, an eighth note A5, and a quarter note G5. A slur covers the last two measures. The piano accompaniment consists of a single quarter note D4 in the first measure, followed by two empty measures.

13

System 13: Treble clef, key of D major. The melody begins with a quarter note D5, followed by an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The next measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The final measure starts with a quarter note B5, followed by an eighth note A5, a quarter note G5, and a quarter note F#5. A slur covers the last two measures. The piano accompaniment is empty for all three measures. The dynamic marking *mf* is placed at the beginning of the system.

16

System 16: Treble clef, key of D major. The melody begins with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, and a quarter rest. The next measure contains a quarter note F#5, an eighth note G5, a quarter note A5, and a quarter note B5. The final measure starts with a quarter note C6, followed by a quarter note B5, an eighth note A5, and a quarter note G5. A slur covers the last two measures. The piano accompaniment is empty for all three measures.

19

System 19: Treble clef, key of D major. The melody begins with a quarter note D5, followed by an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The next measure contains a quarter note A5, a quarter note B5, and a quarter note C6. The final measure starts with a quarter note B5, followed by an eighth note A5, a quarter note G5, and a quarter note F#5. A slur covers the last two measures. The piano accompaniment is empty for the first two measures. In the third measure, it begins with a quarter rest, followed by an eighth note G5, a quarter note A5, an eighth note B5, and a quarter note C6. The dynamic marking *cresc.* is placed above the first measure of the piano part, and *mf* is placed below the third measure of the piano part.

22



25



28



31



Rapport

Depuis la session 2018, l'épreuve d'écriture repose sur un unique style de référence, le « style classique », qui réunit en fait sous son appellation trois facettes spécifiques d'un style mis en œuvre par Haydn, Mozart et Beethoven. La formation sollicitée réunit un piano ainsi qu'un ou deux instruments mélodiques, ce qui revient à envisager le genre de la sonate pour violon (ou flûte) et piano, de la sonate pour violoncelle et piano (Beethoven) ou celui du trio avec piano, violon et violoncelle (à quoi s'ajoute l'exemple du trio avec clarinette de Mozart).

Après un adagio faisant référence à Beethoven en 2024, le sujet de la session 2025 était inspiré des sonates pour pianoforte et violon de Wolfgang Amadeus Mozart telles que l'*Allegro con spirito* de la sonate KV 301 ou le premier mouvement de la sonate KV 296.

➤ Structure et plan tonal du sujet

Le sujet de 32 mesures, écrit dans la tonalité de *la* majeur, comporte trois parties. La première partie (mesures 1 à 16) présente des similitudes avec l'exposition d'un *allegro* de sonate. Elle commence par l'énoncé d'un thème dans la tonalité principale (*la* majeur) suivi d'une transition vers la tonalité de la dominante ; un matériau thématique secondaire moins actif et plus lyrique se conclut naturellement à la dominante par une cadence parfaite réaffirmant la modulation idiomatique au ton de la dominante. La partie centrale (mesures 17 à 22) propose un développement caractérisé par la mise en séquence, par tierces ascendantes, d'un élément thématique issu de la partie principale et dont le cheminement tonal emprunte à *la* mineur (V-i), puis *do* majeur (V-II) et enfin *mi* majeur (V-III), ce dernier palier servant à ramener la dominante du ton principal pour la troisième partie.

Le sujet n'étant ni une forme sonate, ni une forme tripartite *stricto sensu*, il ne comporte pas de véritable reprise thématique et se contente, en guise de troisième partie, d'un retour à la stabilité tonale, confirmée par des éléments harmoniques structurels francs (cadence rompue, puis deux cadences parfaites encadrant une courte coda), ainsi que par des réminiscences fragmentaires du thème de la section principale.

➤ Répartition instrumentale

Le thème de la section principale est formé de deux carrures de quatre mesures. La première expose l'élément thématique au violon (mesures 1-4) et se termine, tel un antécédent, par une demi-cadence. Cette demi-cadence est suivie au violon par une pédale de dominante, puis par la reproduction à la tierce inférieure des deux dernières mesures du thème (son « idée contrastante »). Ces éléments invitent à une reprise de la phrase initiale au piano (mesures 5-8) et suggèrent d'emblée un élément d'écriture pour l'idée contrastante de la première carrure : des tierces parallèles. Les éléments mélodiques de transition - le « pont » d'une forme sonate - (mesures 9-12), sont alors répartis entre le piano et le violon, qui reprend la mélodie jusqu'à la fin de la section (mesure 16).

Le violon se voit aussi confier le rôle mélodique au début de la marche harmonique centrale (mesures 17-20). De la mesure 21 au début de la mesure 26, le piano a une fonction accompagnante, ce qui doit inciter les candidats à la continuation par le violon de la séquence mélodique engagée au début du développement (mesures 21-22). La reprise tonale (mesure 23) ainsi présentée par le piano offre des opportunités d'invention mélodique pour le violon jusqu'à la cadence rompue de la mesure 26, à partir de laquelle le sujet accorde la prééminence mélodique explicitement au violon, et ce jusqu'à la fin du texte.

➤ Harmonisation et choix d'écriture

« L'une des difficultés majeures du style classique, tout particulièrement chez Haydn et Mozart, reste paradoxalement la recherche de simplicité et de concision, le souci d'un discours qui souligne les intentions expressives sans artifice » (Rapport du Jury de la session 2019, p. 36). Ce propos absolument essentiel, qui réapparaît dans le rapport de la session 2020, alerte sur cette fausse simplicité de la réalisation induite par la simplicité de l'aspect harmonique des textes classiques, si difficile en réalité à reproduire, en mettant

l'accent sur la nécessité d'une connaissance approfondie du style par le candidat (Rapport du Jury de la session 2020, p. 26²).

Le sujet de la session 2025 ne nécessite de fait pas une harmonisation particulièrement complexe. Une bonne écoute intérieure et une analyse méthodique du sujet suffisent à repérer correctement les cadences, les modulations, les progressions harmoniques ou les dominantes secondaires.

Plusieurs marqueurs stylistiques ponctuent la structure et en facilitent la compréhension harmonique tout comme sa réalisation instrumentale. Parmi ces principaux marqueurs stylistiques figurent d'abord l'accord de quarte et sixte des cadences et demi-cadences (mesures 4, 8, 15, 25 et 27), la dominante sur tonique des mesures 16 et 32, et la cadence rompue des mesures 25-26. Les mesures 11 et 20 offrent des opportunités de placement de sixtes augmentées ainsi que de dominantes de la dominante.

Une lecture attentive du texte permet également d'identifier les appoggiatures supérieures mesures 3, 7, 9, 10 et 14 et, ainsi, de proposer une harmonisation cohérente. Enfin, l'analyse de la marche harmonique centrale, dont le cheminement a été indiqué précédemment, permet d'envisager une suite cohérente à la partie de violon des mesures 21 et 22, et d'éviter ainsi toute forme de statisme.

Le jury a pu constater cette année une majorité de copies entièrement achevées – les copies présentant des mesures vides restant exceptionnelles –, ce qui témoigne d'une meilleure gestion du temps de l'épreuve par rapport aux années précédentes. Après avoir correctement identifié le style des premières sonates de Mozart, les copies les plus réussies ont montré une compréhension tout à fait correcte du sujet. Leur connaissance des particularités d'écriture pour la formation s'est notamment manifestée dans la relative autonomie du piano, ainsi que dans les modèles d'accompagnement, appropriés, proposés pour chaque partie.

Plusieurs candidates et candidats n'ont cependant pas compris les enjeux de cette épreuve très complète. Ainsi, les copies les plus fragiles n'ont pas su montrer les compétences nécessaires pour aboutir la réalisation du sujet et ont souvent proposé une harmonisation brute du texte, sans prendre soin ni de l'écriture pour piano et pour violon – plusieurs d'entre eux, pourtant à l'aise dans la compréhension structurelle et harmonique du sujet, ont été gênés par l'écriture idiomatique pour le piano, quelques-uns proposant même des formules injouables –, ni des possibilités d'interaction entre les deux instruments. La structure et la syntaxe du texte n'ont souvent pas été comprises, et plusieurs copies ont raté l'échange mélodique sur la pédale des mesures 5 à 8, avec pour conséquence un statisme harmonique aussi peu musical que totalement inapproprié d'un point de vue stylistique. L'identification des appoggiatures a également souvent posé problème, concourant à harmoniser très maladroitement des notes étrangères comme notes réelles.

➤ **Conseils de préparation**

L'épreuve d'écriture suppose la maîtrise des principes fondamentaux de l'harmonie et de la forme, mais aussi une véritable imprégnation du style classique tel qu'il se manifeste chez Haydn, Mozart et

² « L'une des difficultés majeures du style classique, tout particulièrement chez Haydn et Mozart, reste paradoxalement la recherche de simplicité et de concision, le souci d'un discours qui souligne les intentions expressives sans artifice. Les nuances et les accents ne sont jamais gratuits, ils viennent souligner des changements évidents dans l'harmonie ou dans l'écriture (Rapport 2019). S'il fallait montrer un des aspects de cette simplicité, on la trouverait, entre autres, dans les degrés utilisés ; dans la proposition de réalisation ci-dessous, on compte une succession d'une cinquantaine d'accords ; la très grande majorité concerne des toniques (un quart des accords) ou des dominantes (la moitié). Les dominantes peuvent être celle de la tonalité (les deux tiers) ou dominantes secondaires, la plupart du temps : V/V. Restent le II^e degré (quatre emplois, mes. 2, 7, 12 et 15), toujours placé avant la dominante, le VI^e (trois emplois, mes. 8, 14 et 20), précédant le II ou le IV, et le IV^e (2 emplois, mes. 8 et 20). Cette comptabilité, aussi peu poétique qu'elle soit, tend à montrer que la difficulté de l'harmonisation classique peut parfois se résumer à savoir correctement placer une dominante et sa résolution. La contrepartie de ce travail en l'apparence simple est qu'il n'y a souvent qu'une possibilité et qu'en dehors de celle-ci, l'harmonisation ne sonnera pas classique. »

Beethoven. Sa préparation doit associer le travail technique et la familiarisation avec le répertoire au programme.

En amont de l'épreuve

La préparation doit avant tout s'appuyer sur une pratique régulière des exercices élémentaires d'harmonie, permettant de consolider la maîtrise des cadences, des modulations et des enchaînements caractéristiques du classicisme. À cela s'ajoute l'écoute attentive du répertoire, systématiquement accompagnée de la lecture des partitions : c'est dans ce dialogue de l'oreille et du regard que peut se développer la compréhension profonde du langage.

Un travail spécifique et approfondi doit être consacré à l'écriture idiomatique des formations les plus représentatives de cette période, notamment les duos et les trios, afin d'en assimiler les textures et les procédés tant harmoniques qu'instrumentaux. Enfin, la connaissance précise des traits stylistiques propres à chacun des trois compositeurs inscrits au programme constitue une étape incontournable : les tournures mélodiques, le traitement des cadences, les procédés de développement doivent être identifiés et mémorisés, afin de pouvoir être réutilisés avec pertinence.

Durant l'épreuve

Nous conseillons aux futurs candidates et candidats de consacrer une première étape à prendre le temps d'une lecture et d'une analyse approfondies du sujet proposé. Cette analyse doit porter sur la structure (phrases, carrures, retours thématiques, identification des zones mélodiques et des zones accompagnantes), sur l'harmonie (cadences, modulations, marches, rythme harmonique, fonctions principales et enchaînements idiomatiques), sur la mélodie (notes réelles et notes étrangères), ainsi que sur les aspects stylistiques en rapport avec le corpus étudié.

Ce travail préalable permet ensuite d'identifier les repères essentiels pour une harmonisation correcte et pour la réalisation instrumentale. L'écriture doit demeurer claire, équilibrée et fidèle à l'esprit classique : le jury attend avant tout une compréhension solide et une restitution juste du style, plutôt qu'une complexité artificielle. La réussite de l'épreuve repose ainsi sur la qualité de l'analyse initiale, sur la pertinence des choix d'écriture et sur la cohérence de l'ensemble réalisé.

Éléments statistiques

	86 candidats notés
Note la plus haute /20	16
Note la plus basse /20	0,25
Moyenne générale /20	6,91
Moyenne des admissibles /20	8,33
	67 admissibles

Suggestion de réalisation

Allegretto

Violon

Piano

mf

mf

5

9

13

mf

mf

17

cresc.

21

25

29

Épreuve technique

Notation d'éléments musicaux à partir de corpus musicaux enregistrés

Rappel du texte réglementaire

- 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.

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Sujet de la session 2025

1^{er} extrait : *Ma Première Lettre* (1893) de Cécile Chaminade.

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 6 reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

Vous noterez la voix de soprano et la partie de piano.

Moderato semplice ♩=104

CHANT

Hé - las! que nous ou_bli_ons vi - te... J'y son_

Moderato semplice

PIANO

p

- geais hi - er, en trou_vant U - ne pe - ti - te lettre é - cri - te Lorsque

je n'étais qu'une en-fant. Je lus jusqu'à la si-gna - tu - re Sans ressen-

- tir le moindre é - moi, Sans re-con - nai - tre l'é-cri - tu - re, Et sans

pp
voir qu'elle était de moi.—

pp

2^e extrait : « Café 1930 » (*Histoire du Tango*, 1986) d'Astor Piazzola

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 6 reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

Vous noterez la partie de basson.

Café 1930

The musical score is written for the bassoon part of the piece 'Café 1930' by Astor Piazzola. It is in 2/4 time and G major. The score is divided into systems with measure numbers 13, 17, 22, 26, 31, 35, 37, and 40. Performance markings include *molto espressivo*, *mf*, *f*, *a Tempo*, *accel.*, *molto cantabile*, *ff*, *rall. - - -*, *ad lib.*, and *pp dolce*. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

3^e extrait : *Cantate pour le jour de la Saint Louis* (1741) de Jean-Philippe Rameau

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 6 reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

Vous noterez la partie de violon, la basse au clavecin et le chiffage.



4^e extrait : *Mãe da Manhã* (1993) de Gal Costa

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 6 reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

Vous noterez la partie vocale de soprano et la voix d'alto, ainsi que le rythme joué par le tambour.

Gal Costa

$\text{♩} = 52$

Mezzo-soprano

Alto

Percussion

Meu can-to naes cu - ri - dão Mi-nha-voz, meu am pa - ro

5

A-ro de luz nas-cen - te do di-a Brota-na gru-ta da dor Mãe da Ma nhã de tu -

10

- doeu fa - ri - a Pra con - ser - var vos - soa - mor

5^e extrait : *Sonata da chiesa* opus 3 n° 9 en fa mineur (1689) d'Arcangelo Corelli

Il sera diffusé d'un seul tenant et à 6 reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

Vous noterez la partie de violon 1, la partie de violon 2 et la partie de basse continue.

Grave

Violino I.

Violino II.

Violone,
e Organo.

Figured bass notation for the first system: $\flat$ 6 6 7 6 $\flat$ 5 $\flat$ 9 8 5 $\flat$ 4 6

Figured bass notation for the second system: 4 7 6 5 $\flat$ 4 $\flat$ 6 $\flat$ 4 $\flat$ 6 5 4 $\flat$ 6 $\flat$ $\flat$

6^e extrait : *Drei Klavierstücke*, opus 11 n° 1 (1909) d'Arnold Schoenberg

Il sera découpé d'un seul tenant et à 6 reprises selon le plan précisé ci-dessous.

Au terme de la dernière diffusion, vous disposerez de 5 minutes pour terminer votre relevé.

Vous noterez la partie de piano.

Drei Klavierstücke, Op. 11

Three piano pieces (1909)

1.

The musical score for the first piece of *Drei Klavierstücke*, Op. 11, by Arnold Schoenberg, is presented in three systems. The first system is marked "Mäßige" and "p". The second system is marked "rit" and "langsamer". The third system is marked "p". The score is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is marked "Mäßige" and "p". The second system is marked "rit" and "langsamer". The third system is marked "p".

Rapport

➤ **Préambule**

L'épreuve technique de l'agrégation externe de musique constitue un temps d'évaluation déterminant, mobilisant les compétences auditives, analytiques et solfégiques des candidats. Dans le prolongement des constats dressés lors des sessions précédentes, la session 2025 révèle une baisse sensible du niveau général. Les résultats sont globalement faibles, nombre de copies s'avérant inachevées, incohérentes ou manifestement lacunaires. Ce constat invite à une réflexion approfondie sur les modalités de préparation. La réussite à cette épreuve repose en effet sur un engagement soutenu et amorcé bien en amont du concours.

➤ **Déroulement et attendus de l'épreuve**

L'épreuve comporte cinq à sept exercices empruntant à des pièces de styles, d'époques et d'effectifs variés. Elle vise à évaluer la capacité des candidats à percevoir la logique musicale d'un extrait et à en réaliser une transcription fidèle sur portée.

D'une durée d'une heure quarante-cinq, elle requiert concentration et endurance. L'usage du diapason mécanique est autorisé. Les consignes de relevé et le plan de diffusion figurent sur chaque sujet et sont également rappelées dans la bande-son.

Il convient de rappeler que si des indications de phrasé, de nuances ou de tempo peuvent être utiles, d'autres annotations descriptives ne doivent pas venir alourdir la partition : ce sont bien des transcriptions musicales sur portée qui sont attendues.

Les exercices peuvent comporter ou combiner des difficultés rythmiques, mélodiques et harmoniques. Les candidats doivent se préparer à relever tant des parties vocales qu'instrumentales, issues de répertoires divers, y compris au-delà de la musique tonale.

➤ **Observations sur les meilleures copies**

Les copies les plus convaincantes témoignent d'une démarche rigoureuse, d'une mémoire musicale fiable et d'une connaissance stylistique affirmée. Tonalités, métriques et hauteurs y sont identifiées avec justesse. La logique adoptée dans la notation se manifeste par une hiérarchisation pertinente des éléments à transcrire, en commençant par les plus simples et les plus structurants pour aborder ensuite les passages plus complexes.

Ces réflexes méthodologiques ont été particulièrement utiles face aux œuvres d'Arcangelo Corelli et de Jean-Philippe Rameau. Dans le cas de Corelli, la présence de croisements de voix exigeait une construction polyphonique fondée sur une basse bien établie. Chez Rameau, la mélodie allante était d'autant plus accessible que la signature rythmique et les altérations étaient bien posées dès le départ.

Malgré quelques imprécisions, les bonnes copies demeurent cohérentes, lisibles et musicales. Ainsi, pour la mélodie de Cécile Chaminade, certaines transcriptions se sont distinguées par la finesse des indications de phrasé et de nuances. Sans y être tenus, certains candidats ont même pris soin d'ajouter les paroles, offrant une restitution plus complète. Dans cet exercice comme dans les autres relevés polyphoniques, la gestion de la verticalité et de la synchronisation des voix était cruciale. Les auteurs de ces copies réussies atteignent cet objectif, révélant des compétences solides à faire fructifier.

➤ **Difficultés récurrentes**

Certaines copies, parfois quasi vierges, révèlent une absence de préparation et une incapacité à répondre aux exigences de l'épreuve. On y observe un manque d'organisation et d'articulations cohérentes, notamment dans l'écriture polyphonique. Beaucoup de candidats ne parviennent pas à aller plus loin que la prise d'une simple tête de thème. La méconnaissance des intervalles, l'oubli de la tonalité, l'absence de métrique claire, l'ignorance des cadences ou de formules rythmiques structurantes sont autant de signes d'un déficit de formation technique et analytique.

En conséquence, les lignes mélodiques sont souvent fragmentaires, voire entièrement inventées, sans ancrage stylistique ni justesse auditive.

De plus, les erreurs harmoniques sont fréquentes : basses mal relevées ou inexactes, chiffres inadéquats.

➤ **Remarques sur les œuvres du corpus**

Ma première lettre de Cécile Chaminade

Cette œuvre a donné lieu aux relevés les plus réussis. L'écriture pianistique, fondée sur une marche harmonique, se prêtait à une restitution précise, à condition de bien reporter l'ensemble de l'accompagnement. La ligne vocale, relativement simple, exigeait néanmoins une articulation rythmique étroite avec la partie de piano.

Café 1930 d'Astor Piazzola

Initialement composée pour flûte et guitare, cette pièce a été transcrite ici pour basson. La principale difficulté résidait dans sa densité mélodique. Aussi, fallait-il faire preuve de vigilance pour relever à la bonne hauteur, sans se perdre dans une écriture comprenant de multiples interlignes. Une mémorisation ciblée des figures rythmiques et motiviques récurrentes était indispensable pour retranscrire avec exactitude les passages les plus virtuoses.

Cantate pour le jour de la Saint-Louis de Jean-Philippe Rameau

Œuvre vive et foisonnante, elle exigeait une prise en compte rigoureuse de la basse dans une carrure solide. Cette base permettait ensuite de construire la partie mélodique en alternant points d'appui notés et compléments mémorisés (arpèges et cellules rythmiques répétitives).

Mãe de Manhã de Gal Costa

Si les timbres de cette musique populaire brésilienne ont pu déstabiliser à la première écoute, l'ostinato rythmique immédiatement perceptible pouvait servir de socle au relevé, de même que l'homorythmie entre les voix de mezzo-soprano et d'alto. Une attention devait être portée à la distinction entre figures rythmiques ternaires et binaires, ainsi qu'aux intervalles entre les voix.

Sonata da chiesa opus 3 n° 9 d'Arcangelo Corelli

Comme évoqué plus haut, les croisements fréquents entre les violons 1 et 2 constituaient la principale difficulté. Une basse bien assise facilitait l'agencement des voix supérieures et la lisibilité d'ensemble.

Drei Klavierstücke d'Arnold Schoenberg

L'atonalité libre de cette œuvre n'en faisait pas pour autant la pièce la plus complexe du corpus. L'identification du 3/4 et la reconnaissance de motifs récurrents ont permis aux meilleurs candidats de bien organiser leur transcription.

➤ **Recommandations**

Les préconisations formulées dans les rapports antérieurs demeurent pleinement pertinentes et méritent d'être renforcées. La préparation des candidats devrait reposer sur les axes suivants :

- Pratique régulière du relevé sur des œuvres diversifiées, en complexifiant progressivement les morceaux étudiés.
- Méthodologie rigoureuse : commencer par une écoute intégrale pour repérer structure, tonalité, métrique (anacrouse éventuelle) et éléments saillants.

- Formation conjointe de l'oreille et du regard, via une fréquentation assidue des partitions. À cet égard, l'usage de partitions défilantes peut aider à développer l'écoute intérieure et l'aptitude à vocaliser.

- Notation précise et ordonnée : soin apporté à la mise en page (carrures, écriture calée sur la pulsation), vérification régulière des hauteurs au diapason, entraînement ciblé (intervalles, mémorisation de fragments), et exercices variés (dictées d'intervalles, de thèmes, de lignes de basse, de rythmes, d'accords, etc.).

- Maîtrise des chiffrages : familiarisation avec les différents systèmes et pratique régulière de l'harmonisation.

- Gestion du temps : entraînement dans les conditions réelles afin d'apprendre à organiser son temps efficacement en prévoyant des moments pour chaque section des extraits.

➤ Conclusion

Une préparation assidue, fondée sur des pratiques régulières et une discipline personnelle, demeure la clé d'un passage serein de cette épreuve. Les ressources numériques aujourd'hui disponibles offrent une pluralité de supports pour s'exercer de manière autonome. La virtuosité conjointe de l'oreille et de la main, requise ici, s'acquiert indubitablement par un effort constant et structuré.

Éléments statistiques

	86 candidats notés
Note la plus haute /20	14,83
Note la plus basse /20	0,38
Moyenne générale /20	5,06
Moyenne des admissibles /20	5,87
	67 admissibles

Admission

Épreuve de leçon devant un jury

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 6 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes (exposé : 30 minutes ; entretien : 20 minutes)
- Coefficient 1

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.

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

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

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

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Rapport

➤ La nature de l'épreuve et les attendus

La leçon requiert des qualités ayant trait à la fois à l'analyse (musicale, littéraire, plastique), à la capacité à faire dialoguer des documents très divers, à construire une réflexion problématisée et enfin à mobiliser des connaissances pertinentes en regard des documents proposés. Son programme n'est pas limitatif et les sujets peuvent aborder tous types de répertoires musicaux et de productions artistiques, culturelles ou littéraires, ce qui implique de posséder une solide culture musicale et générale.

Comme l'indique le texte réglementaire, le corpus de documents d'une leçon inclut forcément une partition et un enregistrement. Comprenant également un document de nature différente (iconographique, littéraire ou multimédia), le corpus peut regrouper entre trois et six documents. La mise en loge de six heures est suivie de l'épreuve d'une durée totale de 50 minutes, laquelle s'organise en deux temps : le candidat présente son exposé durant 30 minutes au maximum (cet exposé peut faire quelques minutes de moins sans que cela ne pose de problème). Suit un entretien avec le jury d'une durée de 20 minutes.

Constituant la phase initiale du travail en loge, l'analyse des documents est le socle à partir duquel la réflexion va s'élaborer. L'analyse sur partition, uniquement présente dans cette épreuve du concours, doit être soignée, le jury étant particulièrement attentif à la bonne lecture et à la bonne compréhension musicale et stylistique des œuvres. Dans cette optique, il est nécessaire d'intégrer des éléments d'analyse à l'exposé (analyse harmonique, mélodique, formelle, phraséologique, rythmique, des timbres et/ou de l'orchestration, etc. selon les œuvres, genres, styles, époques). Si la partition est longue, alors on attend un repérage de ses caractéristiques générales ainsi que l'approfondissement de quelques exemples ciblés qui feront partie de la démonstration (et non pas une analyse détaillée de la totalité de la partition). Il en va de même pour l'œuvre musicale enregistrée, dont l'analyse suivra la méthode du commentaire d'écoute. Il est par ailleurs très important de tirer parti des références de l'extrait sonore indiquées sur la page de garde du sujet (comme pour les autres documents) : ces informations permettent très souvent de contextualiser les œuvres (au sein de la production d'un compositeur/d'une compositrice, d'une époque, d'un genre, etc.).

Durant l'exposé, la restitution de l'analyse des œuvres musicales doit intégrer plusieurs exemples musicaux donnés au piano et à la voix. Apportant la confirmation sonore d'une ou plusieurs idées, ces exemples permettent aussi d'apprécier les qualités musicales des candidats. La sensibilité artistique est également valorisée dans les commentaires d'œuvres plastiques ou littéraires (par exemple pour un texte poétique), au-delà de leur analyse et de leur contextualisation qui demeurent les éléments essentiels du traitement des documents.

Si le candidat doit analyser chaque document de façon approfondie, il doit dans le même temps les mettre en regard, qu'il s'agisse de les rapprocher sur tel ou tel plan et/ou de montrer ce qui les différencie ou même les oppose. Cette démarche de mise en relation est essentielle : la leçon n'est pas une série de commentaires de documents pris individuellement, mais bien une réflexion interdisciplinaire et critique fondée sur un ensemble de documents dont il s'agit de questionner et de confronter les enjeux. Plusieurs candidats ont su opérer des rapprochements subtils et nuancés entre les documents et élaborer une réflexion transversale à partir de ces rapprochements.

C'est en effet à partir de l'analyse et de la mise en relation des documents que le candidat peut construire une réflexion problématisée. Clairement explicitée en introduction, la problématique doit être suivie de l'annonce du plan choisi, et les étapes du développement (incluant 2 à 4 parties) doivent être clairement perceptibles tout au long de l'exposé. Le jury a apprécié les exposés dont la problématique était véritablement issue des enjeux posés par les documents, et dont les parties répondaient aux questions posées par cette problématique. Il a également valorisé les exposés dont les idées, sections et parties, étaient articulées entre elles au sein d'un arc narratif démonstratif.

Enfin, la mobilisation de connaissances pertinentes relativement aux documents proposés est un des attendus de l'épreuve. Il s'agit également d'un aspect essentiel, car il va garantir la qualité de la réflexion en plus de fournir des exemples servant la démonstration. La connaissance des grandes problématiques de la musicologie est fondamentale, et de solides connaissances générales en histoire de la musique et en histoire des arts assurent la mobilisation à bon escient de notions, idées et exemples pouvant s'appliquer ou être reliés aux documents (y compris lorsqu'un document n'est pas connu du candidat, ce qui peut très souvent arriver sans pour autant poser de problème).

L'entretien est par ailleurs un moment très important, car il permet au candidat de compléter, de nuancer ou de corriger ses propos suite aux questions des membres du jury. Il est attendu de l'entretien qu'il soit un moment d'échange et d'approfondissement, à la fois sur les documents, mais aussi sur la réflexion et sur la culture artistique du candidat. La réactivité et la volonté de dialoguer avec le jury dans une attitude d'échange constructif et de réflexion partagée ont été appréciées chez plusieurs candidats.

➤ Les difficultés généralement rencontrées

Plusieurs difficultés générales ont néanmoins été observées. Une de ces difficultés concerne les contenus dans l'analyse des œuvres. Ce qui fait la spécificité des œuvres musicales n'a pas toujours été identifié, qu'il s'agisse de leur genre, de leur style ou inscription au sein d'un courant, de leur organisation

formelle, de leur type d'écriture (mélodique, rythmique, harmonique, vocale, orchestrale, etc.) ou de leur système de hauteurs et sa mise en œuvre (tonalité, modalité, atonalité, etc.). Ainsi, certains candidats n'ont pas su repérer une basse obstinée, un récitatif, une cadence issue du genre du concerto ou une absence de sensation de mesure, pour prendre quelques exemples. Dans des cas plus rares, des parties d'instruments transpositeurs n'ont pas été correctement lues, des formes simples pas repérées (confusion entre forme couplet-refrain et forme strophique par exemple) et des accords élémentaires comme des septièmes de dominante ou des septièmes diminuées n'ont pas été identifiés lors de l'entretien. Par ailleurs, quelques exemples sonores n'ont pu véritablement illustrer une idée en raison de leur brièveté (court motif d'une phrase musicale par exemple) et/ou de leur décontextualisation, qu'il s'agisse d'extraits joués au piano ou d'extraits audio diffusés.

Au-delà de l'analyse proprement musicale, la bonne compréhension des textes, la distance critique et la culture générale ont pu faire défaut chez plusieurs candidats. Certains n'ont pas compris l'ironie satirique d'un Erik Satie (dans les partitions des *Descriptions automatiques* et des *Choses vues à droite à gauche*) ou les ressorts comiques d'un film publicitaire par exemple. De façon plus générale, l'entretien a pu révéler un déficit de culture musicale et artistique (situation et/ou définition de l'Ars Nova, du choral, de *L'Art de la fugue*, de la notion d'imitation, du romantisme, de l'impressionnisme, etc.)

Une autre difficulté a trait à la conceptualisation et à la formulation des idées. Plusieurs problématiques proposées se sont révélées être des questions trop générales et sans véritable lien avec les documents (ainsi la question des rapports entre art savant et populaire pour un corpus qui ne s'y prêtait pas). Quelques autres se sont révélées confuses dans leur formulation et/ou inopérantes, révélant des faiblesses dans la maîtrise de la langue et/ou le niveau de réflexion. La problématique gagne à être énoncée de façon simple et claire, idéalement en reformulant et en approfondissant une question principale par quelques autres questions. Elle doit ouvrir des pistes de réflexion mais éviter les considérations trop vagues. Il faut également éviter les questionnements ne s'appliquant qu'à une période ou à un genre musical (comme les moyens d'expression de l'esthétique romantique, ou encore la permanence de la chanson populaire).

L'organisation des idées doit également être soignée. L'argumentation ne doit pas être purement énumérative mais démonstrative, articulée en parties et sections reliées par des transitions. Si une majorité de candidats a veillé à exploiter l'ensemble des documents dans chacune des parties, les exposés ont trop souvent consisté en une série de commentaires document par document, et sans transition. Or le développement doit se dérouler par idées (une grande idée par partie) irriguées en sections ou arguments (plusieurs par parties), et ne doit être en aucun cas structuré par document.

➤ Les conseils

Il est très important, au moment de l'élaboration de la problématique et du plan (dont les titres de parties doivent résumer les idées principales), de veiller à construire l'exposé de façon graduelle et articulée. L'épreuve de leçon est en effet proche de celle de la dissertation, mais dans une forme orale bénéficiant des médiations que sont l'enregistrement, la voix, le piano, et l'écran projeté ou tableau. Dans l'introduction, le candidat veillera à présenter rapidement les documents dans l'ordre qu'il juge le plus pertinent (et pas forcément l'ordre proposé dans le sujet), avec une contextualisation (période, géographie, esthétique...). Certaines présentations énuméraient plusieurs fois dans l'introduction les différents documents (une fois rapidement, l'autre fois de manière plus détaillée) : il est préférable de privilégier une forme d'efficacité. C'est de la mise en comparaison rapide de ces documents que le candidat déduit une problématique. Il est conseillé de ne pas se lancer dans des problématiques difficiles et qui exigent des réflexions soutenues dans des domaines extra-musicaux (le beau dans l'art, par exemple). Enfin, comme dans toute introduction, le plan sera exposé, sans être trop détaillé pour maintenir la curiosité du jury en éveil. Il est conseillé au candidat de projeter ou d'écrire la problématique et le plan (sommaire) sur écran ou au tableau afin que le jury puisse bien se repérer.

La difficulté pour les candidats à trouver une problématique a souvent été relevée par le jury : très souvent, le texte (littéraire, musicologique, philosophique...), lorsqu'il est présent dans un corpus, propose les pistes à explorer, et permet de détecter les enjeux sous-jacents, d'où le conseil de lire ce document avec

attention. C'était le cas, pour le concours 2025, des textes de Richard Wagner sur l'art de la transition, de Susan Sontag sur le style « camp », de Nietzsche sur la chanson populaire. C'est plus généralement à partir des analyses de chacun des documents et de leur comparaison que peuvent émerger des questions transversales. Ces analyses se retrouvent ensuite dans le développement, le commentaire venant nourrir et éclairer l'argument et ainsi, par rayonnement, l'idée principale de la partie. Un même document peut ainsi, par ses angles différents, venir illustrer plusieurs arguments. Le candidat devra veiller à mettre en relation les documents, dans leur analyse, et à ne pas simplement les juxtaposer. L'analyse devra être précise, et les exemples cités (fragments de texte, de partition, description iconographique) toujours replacés dans leur contexte esthétique, à un moment approprié de la leçon. Car l'interprétation d'un document, au sein d'une thématique ou d'une problématique commune, dépend toujours de son ancrage esthétique qui doit être repéré par le candidat.

Une leçon d'agrégation étant le reflet de la culture du candidat, celui-ci aura tout intérêt à convoquer des exemples appartenant non seulement à la musique et à la musicologie mais aussi à d'autres champs disciplinaires. Les meilleures leçons faisaient part de cet éclairage des documents et de la problématique traitée par d'autres références. Il ne s'agit pas, néanmoins, de faire étalage de sa culture et d'énumérer des références sans rapport avec le sujet (cet « effet-catalogue » est à éviter absolument).

À l'issue du développement qui gagne à être graduel (partir des idées les plus évidentes au plus raffinées ou complexes, par exemple), la conclusion ne doit pas se contenter d'être une redite du plan général mais doit faire part des résultats que la réflexion a fait émerger. Il est conseillé de la rédiger soigneusement ou de la détailler suffisamment sur le brouillon, tout comme l'introduction.

Voici d'autres conseils très pratiques sur le déroulé de la leçon :

- Tester le matériel et choisir la mise en espace avant de commencer (pupitre, table, ordinateur, piano). Les candidats peuvent rester debout ou s'asseoir, et la qualité de leur leçon n'a jamais dépendu de ce choix, si le contenu en était construit et intéressant et la présentation vivante.
- Ne pas aborder trop tard les œuvres du corpus (lors d'une leçon, l'un des documents a été étudié au bout de 20 minutes d'exposé, ce qui est bien trop tard).
- Privilégier les exemples audios relativement brefs et illustrant clairement le propos. Éviter de faire écouter une pièce en entier si elle dépasse 1 minute (une pièce de Franz Liszt de 4 minutes a ainsi été diffusée dans son intégralité durant la session 2025). Les marqueurs (sur Audacity) ou le découpage d'exemples audio (sur Reaper ou Audacity) sont des outils pratiques qu'il est recommandé d'utiliser pour plus d'efficacité et de fluidité.
- Ne pas se lancer dans un morceau au piano si sa réalisation est difficile. Des fragments ou une réduction peuvent suffire si les exemples sont pertinents et bien interprétés.
- Utiliser le piano ou la voix à bon escient, et non pas uniquement pour répondre aux nécessités de l'épreuve. Privilégier quelques exemples pertinents et interprétés avec précision et musicalité plutôt qu'un grand nombre d'exemples moins soignés.
- Le diaporama n'est pas obligatoire, mais il est souvent un support utile qui fait gagner du temps lors de l'exposé. Néanmoins, certaines bonnes leçons se passent sans diaporama. L'usage du tableau est possible en cas d'absence de diaporama.
- Regarder les membres du jury, tout en restant naturel, et sans surjouer.
- Avoir une montre ou un chronomètre avec soi, pour la gestion du temps de la leçon.

La partie qui suit l'exposé consiste en un entretien initié par des questions proposées par les membres du jury. Cette partie peut être perçue comme assez longue par le candidat, qui a déjà vécu une préparation de 6 heures et a dû être très concentré pendant son exposé de 30 minutes. Pourtant, comme vu précédemment, ce moment est très important pour l'évaluation du candidat, car il permet au jury de vérifier ses connaissances, sa capacité de développer certains éléments de sa réflexion, sa bonne maîtrise du vocabulaire musical et musicologique, sa capacité à détecter des éléments de base dans les documents sonores et les partitions. Le jury profitera de ce temps pour demander au candidat d'approfondir ou de préciser un élément d'information dit un peu rapidement au cours de l'exposé (ainsi, une référence simplement citée, une notion lancée...). Il appréciera que le candidat profite de ces questions pour rebondir sur certaines notions, montre son intérêt

pour une réflexion partagée, expose sa souplesse dans le dialogue, et révèle ainsi sa personnalité. Au regard de la fatigue durant cette fin d'épreuve, et parce que les membres de jury posent parfois des questions polymorphes, le candidat ne doit pas hésiter à prendre des notes lors des questions, pour ne pas être gêné de n'avoir pu tout mémoriser.

Les autres conseils concernent la préparation à cette épreuve, car une bonne préparation est la meilleure garantie pour réussir la leçon. En premier lieu, comme pour certaines autres épreuves (le commentaire par exemple), plus les connaissances et la culture en musique, en musicologie ou dans les champs culturels sont acquises, plus le candidat a de chances de cerner les enjeux du sujet et de proposer une leçon illustrée et intéressante. L'écoute de musique (tous genres confondus), la fréquentation des lieux culturels (concerts, musées), la lecture d'ouvrages divers (musicologie, histoire de l'art, littérature, philosophie) sont non seulement jouissifs pour le candidat, mais lui permettent aussi d'aborder l'épreuve avec un solide bagage culturel personnel. Un certain nombre de sujets proposaient des œuvres canoniques que le candidat devrait connaître : *La Bataille* de Clément Janequin, le récitatif et l'air de lamentation de Didon dans l'opéra de Henry Purcell, la *Symphonie fantastique* d'Hector Berlioz, le prélude de *L'Or du Rhin* de Richard Wagner, *Lux Aeterna* de György Ligeti, le tableau *La Persistance de la mémoire* de Salvador Dali, par exemple. Pour les non-pianistes, la pratique régulière du déchiffrage au clavier est conseillée afin de développer les bons réflexes et gagner du temps au moment de la préparation de l'épreuve (rappelons que les candidats disposent d'un clavier, d'un casque, d'un ordinateur et des logiciels nécessaires pendant la mise en loge).

Ensuite, il est recommandé de s'entraîner régulièrement à faire des leçons, d'abord en temps illimité et avec la mise à disposition des outils de documentation (internet, ouvrages), pour enrichir sa culture et acquérir des exemples potentiels pour les futures leçons. D'avoir à disposition un large panel de sujets et de les traiter (en puisant dans les annales mais aussi en créant des sujets) permet au candidat d'acquérir de bons réflexes pour élaborer sa réflexion : la rédaction d'une problématique et d'un plan semi-détaillé peut alors suffire dans cette première phase d'entraînement. Néanmoins, à quelques semaines de l'épreuve, il est conseillé de se mettre dans les conditions réelles de l'exercice : temps limité de préparation (pour la gestion du temps), sans aucun support extérieur, présentation orale de 30 minutes suivie d'un entretien. En dehors des entraînements proposés par les formations, les candidats d'un même lieu pourront se regrouper pour se proposer des sujets et se faire passer des leçons blanches. Un travail préalable sur la posture, l'élocution et la diction (d'où l'utilisation d'une caméra) peut s'avérer utile lorsque le candidat n'est pas habitué à une situation de représentation. Enfin, la lecture attentive des précédents rapports de jury est indispensable à la bonne connaissance de l'épreuve.

Éléments statistiques

	62 candidats notés
Note la plus haute /20	17
Note la plus basse /20	1
Moyenne générale /20	7,88
Moyenne des admis /20	9,43
	35 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet était introduit de la façon suivante :

Vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés.

Durant l'épreuve, vous disposerez d'un système de diffusion audio, d'un piano et d'un ordinateur relié à un vidéoprojecteur.

Exemple 1

Document 1 – Partition

Auteur : Johann Sebastian BACH (1685-1750)

Titre : *Suite anglaise n° 1* (BWV 806), Courante II et ses 2 doubles

Références : édition Bärenreiter 1979 (composition entre 1720 et 1724)

Document 2 – Enregistrement audio

Auteur : Franz LISZT (1811-1886)

Titre : *L'idée fixe – Andante amoroso d'après une mélodie d'Hector Berlioz* (composition en 1833-1834)

Références : Feng Bian, *Liszt Complete Piano Music*, vol. 46, Naxos, 2017

Document 3 – Photographie d'une installation artistique

Auteurs : CHRISTO (1935-2020) et JEANNE-CLAUDE (1935-2009)

Titre : *L'Arc de Triomphe, emballé*

Références : installation du 18 septembre au 3 octobre 2021. Photo : Clément Scherrer

Exemple 2

Document 1 – Partitions

Auteur : Johannes BRAHMS (1833-1897)

Titre : 3 *Lieder* (*Abschiedslied, Erlaube mir, Von edler Art*)

Références : extraits de *Deutsche Volkslieder* (Chants populaires allemands), 1858

Textes traduits en annexe

Document 2 – Enregistrement audio

Auteur : Charles TRÉNET (1913-2001)

Titre : *L'âme des poètes*

Références : *Récital au Théâtre des Champs-Élysées*, Columbia, 1988

Document 3 – Enregistrement audio

Auteur : Traditionnel

Titre : *Pat aknom*

Références : *Chansons russes*, OCORA-Radio France, 1991

Textes traduits en annexe

Document 4 – Texte

Auteur : Friedrich NIETZSCHE (1844-1900)

Titre : *Qu'est-ce que la chanson populaire ?*

Références : *La Naissance de la tragédie*, § 6, 1871. Traduction Geneviève Bianquis. Gallimard, 1949/rééd. 1986, coll.

Folio-Essais, p. 45

Exemple 3

Document 1 – Partition

Auteur : Robert SCHUMANN (1810-1856)

Titre : *Humoresque* op. 20 (extrait)

Références : Édition de Clara Schumann, *Robert Schumanns Werke*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1887

Complément : Traduction des indications et extrait de la correspondance de Robert Schumann

Document 2 – Enregistrement audio

Auteur : Théodore DUBOIS (1837-1924)

Titre : *Oh ! Écoute la symphonie*

Références : extrait de *Musiques sur l'eau*, Au Ménestrel, Paris, 1910

Complément : Texte d'Albert Samain

Document 3 – Tableau

Auteur : František KUPKA (1871-1957)

Titre : *Les Touches de piano. Le Lac*, 1909

Références : Huile sur toile 79 x 72 cm, Prague, Národní galerie v Praze, © Adagp, Paris 2018 © National Gallery in Prague, 2018

Document 4 – Texte

Auteur : Luciano BERIO (1925-2003)

Titre : *Aspects d'un artisanat formel* (initialement paru en italien sous le titre « Aspetti di artigianato formale », in : *Incontri Musicali*, 1956)

Références : Traduction de Vincent Barras, *Contrechamps*, 1, Genève, 1983, p. 10-23

Exemple 4

Document 1 – Enregistrement audio

Auteur : Giacinto SCELSI (1905-1988)

Titre : *Maknongan*, 1976

Références : Enregistré le 08/01/2008 par Robert Black – Album : Scelsi : *Complete Works for Double Bass*, 2008, Mode Records

Document 2 – Partition

Auteur : Clément JANEQUIN (vers 1485-1558)

Titre : *Les cris de Paris*, 1529

Référence : Extrait de l'édition *À la Cité des Livres*, Paris, 1928

Document 3 – Document iconographique

Auteur : Edvard MUNCH (1863-1944)

Titre : *Le Cri*, 1893

Références : Peinture à l'huile, tempera et pastel sur carton – 91 x 73,5 cm, Musée national de l'art, de l'architecture et du design, Oslo

Document 4 – Texte

Auteur : Nicolas BOILEAU (1636-1711)

Titre : *L'Art poétique*, 1674

Références : Extrait du chant III

Exemple 5

Document 1 – Texte

Auteur : Susan SONTAG (1933-2004)

Titre : « Notes on "Camp" »

Références : *Partisan Review*, 1964

Document 2 – Partition

Auteur : Erik SATIE (1866-1925)

Titre : *Choses vues à droite à gauche (sans lunettes)*

Références : Paris, éditions Salabert, 1914

Document 3 – Enregistrement audio

Auteur : Manuel ROSENTHAL (1904-2003)

Titre : « Grammaire »

Références : Marie Dubas (chant), Manuel Rosenthal (direction), Nino (poème), *Chansons du Monsieur Bleu*, 1934

Document 4 – Enregistrement vidéo

Auteurs : Joseph HAYDN (1732-1809), Leonard BERNSTEIN (1918-1990)

Titre : « Leonard Bernstein conducting Haydn Symphony No. 88 using his face »

Références : Léonard Bernstein (direction), orchestre philharmonique de Vienne, 1983 (musique : Joseph Haydn, *Symphonie n° 88 en sol majeur*, « Allegro con spirito », Hob. I : 88, 1787)

Exemple 6

Document 1 – Partition

Compositeur : Richard WAGNER (1813-1883)

Titre : *Das Rheingold* (trad. : *L'Or du Rhin*), Ouverture, 1854

Références : Edition Schott, 1873, p. 1-16

La partition est accompagnée de la traduction du contexte scénique (p. 1 du document 1) et du texte chanté

Document 2 – Enregistrement audio

Compositeur : Anonyme, XI^e-XII^e siècle (manuscrit du monastère Saint-Martial de Limoges)

Titre : *Ora pro nobis, beate Nicolae* (traduction : « Prie pour nous, heureux Nicolas »)

Références : CD *Shining Light, Music from the Aquitanian Monasteries*, ensemble Sequentia, 1996

Document 3 – Photographie

Architecte : Tadao ANDO (né en 1941)

Nom du monument : *Church of Light* (trad. : *Église de lumière*), 1989

Références : Photographie de Nobuyoshi Araki

Document 4 – Texte

Auteur : LAO-TSEU

Titre : *Tao te King* (env. VI^e siècle av. J.-C.), chapitre XI

Références : Traduction de Stanislas Julien, édition Mille et une nuits, 2000, p. 12

Exemple 7

Document 1 – Partition

Auteur : Anonyme

Titre : *Onques ne fu*

Références : *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, vol. XXI, éd. Gordon K. Greene : *French Secular Music*, Éditions de l'Oiseau-Lyre, 1987, p. 106-109

Document 2 – Enregistrement audio

Auteur : Claude DEBUSSY (1862-1918)

Titre : « Le vent dans la plaine », extrait des 24 *Préludes* pour piano, 1909-1913

Références : Friedrich Gulda, 1969

Document 3 – Enregistrement vidéo

Auteur : Christophe CHASSOL (né en 1976)

Titre : *Ultrabirdz*

Références : Teaser d'une performance commandée par le Musée d'Orsay, dans le cadre de l'exposition « Les origines du monde. L'invention de la nature au XIX^e siècle », 2020

Document 4 – Texte

Auteur : Bernie KRAUSE (né en 1938)

Titre : *Le grand orchestre des animaux. Célébrer la symphonie de la nature*

Références : Flammarion (Champs sciences), 2012 (2013 pour la traduction française), extraits des pages 93 à 98

Exemple 8

Document 1 – Texte

Auteur : Albert CLER (1804-1854)

Titre : « Le Mélomane »

Références : *Les Français peints par eux-mêmes, encyclopédie morale du XIX^e siècle*, Paris, Léon Curmer (éd.), t. 1, 1840, p. 172-173

Document 2 – Enregistrement audio

Auteur : Camille SAINT-SAËNS (1835-1921)

Titre : *Une Nuit à Lisbonne*, op. 63, 1880
Références : Saint-Saëns, *Orchestral Works*, Royal Scottish National Orchestra, dir. Neeme Jarvi, Chandos

Document 3 – Document iconographique

Auteur : Giorgio DE CHIRICO (1888-1978)

Titre : *Mélancolie d'un après-midi*, 1913

Références : Huile sur toile (56,7 x 47,5 cm), Paris, Centre Pompidou

Document 4 – Partition

Auteur : Erik SATIE (1866-1925)

Titre : *Descriptions automatiques*, 1913

Références : Leipzig, Peters, 1991

Exemple 9

Document 1 – Partition

Auteur : Carl Maria VON WEBER (1786-1826)

Titre : *Der Freischütz* (1821), acte I, extrait du numéro 3, « Scene, Walzer und Arie »

Références : Partition d'orchestre, Leipzig, Peters, 1871, p. 53-56

Complément : traduction

Document 2 – Texte

Auteur : Richard WAGNER (1813-1883)

Titre : Lettre à Mathilde Wesendonck (extrait) du 29 octobre 1859

Références : Richard Wagner, *Journal et lettres, 1853-1871*, tr. Georges Khnopff, Paris, A. Duncker, 1905, t. 2, p. 19-22

Document 3 – Tableau

Auteur : Sonia DELAUNAY (1885-1979)

Titre : *Prismes électriques*, 1913

Références : Huile sur toile, 56 x 47 cm, David Museum and Cultural Center, Wellesley College, Wellesley (Mass., USA)

Document 4 – Enregistrement audio

Auteur : György LIGETI (1923-2006)

Titre : *Lux aeterna*, 1966, extrait

Références : CD EMI 754096 2, Groupe vocal de France, dir. Guy Reibel, 1990

Complément : texte et traduction

Exemple 10

Document 1 – Partition

Auteur : Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)

Titre : *Quatuor en ré majeur* n° 20, KV 499, 2^e mouvement : « Menuet »

Références : Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1882

Document 2 – Enregistrement audio

Auteur : Giacinto SCELSI (1905-1988)

Titre : *Quatuor n° 3*, 1^{er} mouvement : « Con grande tenerezza (dolcissimo) »

Références : Editions Salabert ; enregistrement : Quatuor Arditti, *Quartets Nos 1-5*, CD Stradivarius STR33805, 2013

Document 3 – Enregistrement vidéo

Auteur : Peter GREENAWAY (réalisateur né en 1942), Michael NYMAN (compositeur né en 1944)

Titre : *Meurtre dans un jardin anglais* [extrait]

Références : British Film Institute, Channel Four Television, 1982

Document 4 – Texte

Auteur : ARISTOTE (384-322 av. J.-C)

Titre : *Poétique* [extrait]

Références : Aristote, *Poétique*, trad. Charles-Émile Ruelle, Paris, Garnier Frères, 1922, p. 32-33

Épreuve de direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

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

L'épreuve comporte l'apprentissage et l'interprétation par un chœur d'un texte polyphonique puis un entretien avec le jury.

Un texte polyphonique est proposé au candidat. Après une préparation, celui-ci dispose de vingt minutes pour le faire interpréter au chœur mis à sa disposition. Le chœur ne dispose pas de la partition.

Un entretien de dix minutes avec le jury permet à celui-ci d'interroger le candidat sur les aspects techniques, artistiques et pédagogiques du moment précédent.

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

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

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

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

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Rapport

➤ Observations générales

La session 2025 a permis d'assister à des prestations très abouties, témoignant d'une solide préparation et d'une réelle maîtrise des enjeux de l'épreuve. Les candidats les mieux notés ont su exploiter pleinement le temps imparti, alliant rigueur et dynamisme dans la progression de l'apprentissage. Leur gestique claire et adaptée, conjuguée à un contact visuel constant avec le chœur, a permis de maintenir un lien musical fort, facilitant la réactivité des chanteurs. Les exemples vocaux étaient précis, justes et expressifs, offrant aux choristes un modèle immédiatement exploitable et mémorisable. En effet, le chœur ne disposant pas de la partition, la moindre erreur rythmique ou d'intonation dans les exemples musicaux du candidat a des conséquences délétères sur l'apprentissage et la production du chœur.

Ces candidats ont également su tirer parti des ressources disponibles : utilisation pertinente du piano pour assurer, vérifier ou corriger l'intonation, arrêt ponctuel sur un accord afin d'installer un sentiment harmonique, recours judicieux à des boucles de travail courtes et ciblées permettant une mise en polyphonie

rapide. L'analyse fine du texte chanté, soutenue par la prise en compte de la traduction fournie, a donné lieu à des interprétations expressives, attentives au style et au sens. Dans ces cas, l'entretien avec le jury a confirmé la capacité des candidats à porter un regard critique sur leur pratique, à justifier leurs choix et à proposer des pistes d'amélioration concrètes.

➤ **Difficultés récurrentes**

Si certaines prestations ont atteint un haut niveau d'exigence artistique et pédagogique, d'autres ont révélé des fragilités importantes. La première tient à la technique vocale personnelle : respirations hautes, bruyantes et brèves, absence de soutien d'air, attaques glottales intempestives, nasalité, absence de réflexion sur la formation des voyelles. Ces défauts, parfois accentués par une méconnaissance de la terminologie vocale (larynx, résonateurs, diaphragme...), limitent la qualité des exemples proposés et pénalisent le travail du chœur.

Sur le plan stylistique, plusieurs candidats ont opté pour des interprétations uniformes, particulièrement dans la musique ancienne, associée à tort à des tempi systématiquement lents et à un phrasé sans relief. À l'inverse, certains choix (staccato excessif, tempo, prononciation...) se sont avérés en décalage avec le style et le sens du texte. Les fins de phrases ont souvent été négligées, et les nuances posées artificiellement sur la musique, sans justification musicale.

Les stratégies d'apprentissage sont apparues inadaptées dans un certain nombre de cas : apprentissage linéaire ou par segments trop longs, mise en polyphonie trop tardive, inactivité prolongée d'une ou plusieurs voix, organisation du travail hasardeuse (apprendre les contretemps avant les temps, faire apprendre séparément aux trois voix une même formule mélodique présente dans chacune d'elles sans établir de lien).

Enfin, des difficultés de diction et de prosodie ont été observées : consonnes finales absentes ou non mises en place, accents toniques non respectés, ponctuation ignorée, accent français trop marqué dans les langues étrangères. La gestique souffrait parfois d'un manque de clarté : départs sans pré-impulsion, coupures imprécises, amplitude du geste déconnectée de l'intention musicale, indépendance des mains insuffisante. Dans quelques cas, la hauteur d'exemple donnée par le chef induisait une transposition involontaire de la partie des hommes, perturbant la justesse.

➤ **L'entretien avec le jury**

Cet échange de dix minutes doit permettre au candidat de démontrer sa capacité d'analyse réflexive et d'auto-évaluation. Certains l'ont pleinement investi, adoptant une attitude ouverte, constructive et mettant en œuvre avec le chœur des stratégies de travail renouvelées. D'autres, en revanche, se sont limités à prolonger la séance ou à justifier leurs choix sans recul, manquant ainsi l'occasion de montrer leur aptitude à faire évoluer leur pratique. En effet, lors de ce moment, le jury cherche généralement à aider le candidat, à lui faire prendre conscience d'une faiblesse constatée durant la phase d'apprentissage et à l'orienter vers une stratégie de remédiation. Il est par exemple demandé à un candidat qui n'a pas utilisé le piano pour soutenir la justesse ou pour réaliser un accompagnement en fin d'apprentissage, de le faire afin de finaliser le travail mené. À l'inverse, celui qui y serait resté assis durant toute l'épreuve va être invité à diriger réellement et à mettre en œuvre une gestique adaptée. Lorsqu'une erreur solfégique (intonation, rythme...), de mise en place des différentes voix ou de prononciation est constatée, il est systématiquement demandé au candidat de chanter à nouveau le fragment concerné : la capacité à prendre spontanément conscience de son erreur est alors valorisée et permet de reprendre un travail jusque-là inabouti ou imparfait avec le chœur. Le jury peut également inviter le candidat à repenser ou préciser ses intentions musicales : tel choix de phrasé, de nuance, de respiration... était-il pertinent d'un point de vue de la technique vocale, du sens musical, de la prosodie, du style ? Demander d'approfondir la prononciation du texte, la formation des voyelles, le placement des consonnes permet souvent d'obtenir une meilleure homogénéité du son du chœur. L'objectif de cet entretien n'est donc en aucun cas de "piéger" le candidat, mais bel et bien de lui permettre d'approfondir le travail mené, de préciser sa démarche ou de corriger d'éventuelles erreurs, soutenu par la guidance bienveillante du jury.

➤ Recommandations du jury

Pour les sessions à venir, le jury recommande :

- De travailler la technique vocale et la précision solfégique afin d'offrir au chœur des exemples justes, clairs et stylistiquement appropriés ;
- D'analyser le texte et sa traduction pour nourrir l'interprétation et la cohérence stylistique ;
- D'en livrer une présentation succincte et si possible une interprétation partielle avant de commencer le travail d'apprentissage avec le chœur ;
- D'anticiper précisément les stratégies de travail lors de la mise en loge : l'équilibre entre qualité de la prestation et quantité d'apprentissage est une alchimie subtile et complexe ;
- De privilégier une progression pédagogique dynamique, avec une mise en polyphonie précoce et des boucles courtes et ciblées quand le sujet le permet ;
- D'exploiter pleinement les outils de remédiation que permet le piano : soutien harmonique, même rudimentaire, doublure mélodique, arrêts sur accords... ;
- De soigner la gestique : départs clairs, battue précise, coupures nettes, cohérence entre geste et intention ;
- De limiter les discours longs et fastidieux pour expliquer ses attentes : bien souvent un exemple musical précis se révèle plus efficace ;
- De soigner sa relation au chœur : le regarder, adopter une posture bienveillante et encourageante, soigner son langage et éviter toute formulation familière, utiliser le pupitre mis à disposition et ne pas tenir la partition à la main pour éviter d'entraver la gestique ;
- D'utiliser l'entretien comme un espace de réflexion et d'ouverture, et non comme la simple prolongation de l'épreuve. Les interrogations et remarques des membres du jury visent uniquement à ce que les candidats approfondissent, explicitent et parfois améliorent leur prestation. Ainsi, il est systématiquement demandé aux candidats de reprendre certains passages avec le chœur.

En conclusion, nous encourageons les futurs candidats à lire les rapports des sessions antérieures afin d'affiner leur compréhension de cette épreuve exigeante. Nous les invitons également à pratiquer le chant et le déchiffrage, à travailler leur gestique, à approfondir leur connaissance de la technique vocale, à se confronter par l'écoute et la pratique à des œuvres vocales polyphoniques de styles et d'époques variés, à s'exercer en situation réelle de direction, et à rencontrer et prendre conseil auprès de chefs de chœur confirmés, en présentiel ou via des plates-formes de vidéos en ligne. Malgré les difficultés énumérées ci-dessus, la session 2025 confirme que l'épreuve de direction de chœur, lorsqu'elle est préparée dans la durée, permet aux candidats de révéler des qualités musicales, pédagogiques et humaines de premier plan, à la hauteur des exigences du concours.

Éléments statistiques

	62 candidats notés
Note la plus haute /20	20
Note la plus basse /20	1
Moyenne générale /20	9,36
Moyenne des admis /20	11,52
	35 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet est introduit de la façon suivante :

Vous disposerez de vingt minutes pour faire chanter intégralement ou en partie le texte polyphonique proposé à un chœur de trois voix mixtes.

Ce premier moment sera suivi d'un entretien de dix minutes avec le jury.

Le chœur ne disposera pas de la partition.

Sont ensuite précisées, outre l'auteur et le titre de la partition, les bornes (mesures de début et de fin) du sujet.

Exemple 1

To Greece We Give Our Shining Blades

Words by
Thomas Moore

Music by
Henry R. Bishop

Moderato *soave e legati*

p

I. The sky is bright; the breeze is fair, And the main-sail flow-ing, full and

I. The sky is bright; the breeze is fair, And the main-sail flow-ing, full and

I. The sky is bright; the breeze is fair, the main-sail flow-ing,

free, full and free. Our part-ing word is wo-man's pray'r, And the hope be -

free, full and free. Our part-ing word is wo-man's pray'r, And the hope be -

full and free, Our part-ing word is wo-man's pray'r, And the

Chorus

pp

fore us: Lib-er-ty! Lib-er-ty! Fare - well,

fore us: Lib-er-ty! Lib-er-ty! Fare - well,

hope be-fore us: Lib - er - ty! Fare - well,

cresc.

fare - well To Greece we give our shin - ing blades, our

fare - well To Greece we give our shin - ing blades, our

fare - well To Greece we give our shin - ing blades, our

espress.

shin - ing blades, And our hearts to you, young Zi - an Maids! young Zi - an

shin - ing blades, And our hearts to you, young Zi - an Maids! young Zi - an

shin - ing blades, our hearts to you, young Zi - an Maids! young Zi - an

Largo *tr*

Maids! our hearts to you, our hearts to you, young Zi - an Maids!

Maids! our hearts to you, our hearts to you, young Zi - an Maids!

Maids! our hearts to you, our hearts to you, young Zi - an Maids!

Exemple 2

Ding, dong...

Canon

♩ = 80

Adrián A. Cuello Piraquibis

Soprano

Ding dong ding dong Los dul-ces vi-llan-ci-cos que yo can - to

Alto

Ding dong ding dong Los dul-ces vi-llan-ci-cos que yo can - to

Basse

Dul - ces son los vi - llan - ci - cos

3

S

pa - ra mi Pi - lar. Ding dong, ding dong Dul - ces vi-llan - ci - cos pa-ra

A

pa - ra mi Pi - lar. Ding dong ding dong Dul - ces vi-llan - ci - cos pa-ra

B

che yo can-to ——— Ding dong ding dong Dul - ces vi-llan - ci - cos ———

7

S

mi Se - ño - ra del Pi - lar. Dul - ces

A

mi Se - ño - ra del Pi - lar. Ding dong ding dong

B

Pa - ra mi Se - ño - ra del Pi - lar. Ding dong ding dong

10

S
son los vi-lan-ci-cos que yo can-to — Ding dong ding dong

A
Los dul-ces vi-lan-ci-cos che yo can - to pa-ra mi Pi-lar. Ding dong, ding dong

B
Los dul-ces vi-lan-ci-cos che yo can - to pa-ra mi Pi-lar. Ding dong ding dong

13

S
Dul - ces vi-lan - ci - cos — pa-ra mi Se-ño - ra del Pi-lar.

A
Dul - ces vi-lan - ci - cos pa-ra mi Se-ño - ra del Pi - lar.

B
Dul - ces vi-lan - ci - cos pa-ra mi Se-ño - ra del Pi - lar.

Exemple 3

Rum and Coca Cola

Morey AMSTERDAM

Jeri SULLAVAN et Paul BARON

Chorus:

C C6 C C6 C C6

Soprano: If you e - ver go down Tri-ni-dad, they make you feel so

Alto: If you e - ver go down Tri-ni-dad, they make you feel so

Hommes: If you e - ver go down Tri-ni-dad, they make you feel so

Verse:

4 G7 G7 Dm Dm6 Dm G7 G G

S. ve-ry glad, Ca - ly - pso sing and make up rhyme Gua-ran - tee you one real

A. ve-ry glad, Ca - ly - pso sing and make up rhyme Gua-ran - tee you one real

H. ve-ry gad, Ca - ly - pso sing and make up rhyme Gua-ran - tee you one real

Chorus:

8 C C C C6 C C6 C C6

S. good fine time Drin-king rum and Co - ca - Co-la, go down point Koo -

A. good fine time Drin-king rum and Co - ca - Co-la, go down point Koo -

H. good fine time Drin-king rum and Co - ca - Co-la, go down point Koo -

12 G7 G Dm G7 G7 G7 G7 G7

S. - ma-na, both mo - ther and daugh-ter wor - king for the

A. - ma-na, both mo - ther and daugh-ter wor - king for the

H. - ma-na, both mo - ther and daugh-ter wor - king for the

16 C C C C G7 C C6

S. Yan - kee dol - lar - . Since the Yan - kee come to

A. Yann-kee dol - lar - . Since the Yan - kee come to

H. Yan - kee dol - lar - . Oh beat it man beat it Since the Yan - kee come to

20 C C6 C C6 G7 G7 Dm Dm6

S. Tri-ni-dad, they got the young girls all goin' mad Young girls say they

A. Tri-ni-dad, they got the young girls all goin' mad Young girls say they

H. Tri-ni-dad, they got the young girls all goin' mad Young girls say they

24 Dm G7 G G C C C C6

S. treat'em nice_ make Tri - ni - dad like Pa-ra - dise_ Drin-king rum and Co - ca_

A. treat'em nice_ make Tri - ni - dad like Pa-ra - dise_ Drin-king rum and Co - ca_

H. treat'em nice_ make Tri - ni - dad like Pa-ra - dise_ Drin-king rum and Co - ca_

28 C C6 C C6 G7 G Dm G7 G7 G7

S. — Co-la, go down point Koo - ma-na, both mo-ther and — daugh-ter

A. — Co-la, go down point Koo - ma-na, both mo-ther and — daugh-ter

H. — Co-la, go down point Koo - ma-na, both mo-ther and — daugh-ter

33 G7 G7 C C C G7

S. wor-king for the Yan-kee dol - lar — .

A. wor-king for the Yan-kee dol - lar — .

H. wor-king for the Tan-kee dol - lar — . You vex me you vex me.

Exemple 4

LA SPERANZA

G. Rossini
Arr Anonyme

$\text{♩} = 69$

p Tuo dol - ce'in -

p Tuo dol - ce'in -

p Tuo dol - ce'in - can - to

stacc.

p 6 6 6 6 6 6 6 6

3 3 3 3 3 3 3 3

S. - can - to Scac - ci'o - gni

A. - can - to Scac - ci'o - gni

Bar. Scac - ci'o - gni pian - to

cresc. 6 6 6 6 6 6 6 6

poco 6 6 6 6 6 6 6 6

3 3 3 3 3 3 3 3

S. pian - to Scac - ci'o - gni

A. pian - to Scac - ci'o - gni

Bar. Tuo dol - ce'in - can - to

6 6 6 6 6 6 6 6

3 3 3 3 3 3 3 3

cresc. 3 3 3 3 3 3 3 3

7

S. *f* pian - to Tuo dol - ce'in can - to *p* Scac - ci'o - gni pian - to Scac - ci'o - gni

A. *f* pian - to Tuo dol - ce'in can - to *p* Scac - ci'o - gni pian - to Scac - ci'o - gni

Bar. *f* Tuo dol - ce'in can - to *p* Scac - ci'o - gni pian - to Scac - ci'o - gni

Pia. *f* *rf* *p*

10

S. *f* pian to dal nos - tro cor Tuo dol - ce'in - can - to Scac - ci'o - gni

A. *f* pian to dal nos - tro cor Tuo dol - ce'in - can - to Scac - ci'o - gni

Bar. *f* pian to dal nos - tro cor Tuo dol - ce'in - can - to Scac - ci'o - gni

Pia. *f* *rf*

13

S. *p* pian - to Scac - ci'o - gni pian to dal nos - tro cor

A. *p* pian - to Scac - ci'o - gni pian to dal nos - tro cor

Bar. *p* pian - to Scac - ci'o - gni pian - to dal nos - tro cor

Pia. *rf* *p*

Exemple 5

Il risentito

Giovanni Gastoldi
(1550-1609)

Soprano

Alto

Bass

Che pen - si tu di far fug-gen-do - mi, Man-ca - tri - ce di fè,

Che pen - si tu di far ug-gen-do - mi, Man-ca - tri - ce di fè,

Che pen - si tu di far fug-gen-do - mi, Man-ca - tri - ce di fè,

S

A

B

Gia pur non t'a-mo, non cu-ro, non prez-zo, Ma t'o-dio_e di - sprez-

Gia pur non t'a-mo, non cu-ro, non prez-zo, Ma t'o-dio_e di - sprez-

Gia pur non t'a-mo, non cu-ro, non prez-zo, Ma t'o-dio_e di - sprez-

S

A

B

zo, Fug-gi pur o - gnor, Non mi dai do -

zo, Fug-gi pur o - gnor, Non mi dai do -

zo, Fug-gi pur o - gnor, Non mi dai do -

S

A

B

lor, Che sciol - to so - no dai lac - ci d'a - mor. mor.

lor, Che sciol - to so - no dai lac - ci d'a - mor. mor.

lor, Che sciol - to so - no dai lac - ci d'a - mor. mor.

11 *mf*

S. Look at me, I'm as hel-plessas a kit - t'n up a

A. Look at me, I'm as hel-plessas a kit - t'n up a

B. Look at me, I'm as hel-plessas a kit - t'n up a

G9 G(b9)6 Cmaj9 Gmin7 C7(b9)

Pia. *mf*

16

S. tree and I feel like I'm cling-ing to a cloud I can't un - der -

A. tree and I feel like I'm cling-ing to a cloud I can't un - der -

B. tree and I feel like I'm cling-ing to a cloud I can't un - der -

Fmaj9 Bb13 Bb9(b5) Cmaj9 Bb13

Pia.

21

S.

A.

B.

Pia.

26

S.

A.

B.

Pia.

Exemple 6

En l'ombre d'un buissonnet

Josquin Desprez

Soprano

En l'om - bre d'un buis - son-net,

Alto

En l'om - bre d'un - buis - son - net, Tout au

Basse

En l'om - bre d'un buis - son - net, Tout au

6

S.

Tout au long d'u - ne - ri - viè -

A.

long d'u - ne - ri - viè - re,

B.

long - - d'u - ne ri-viè re, d'u - ne ri-viè -

11

S.

re, J'ai trou - vé là le fils - Mar - guet

A.

J'ai trou - vé là le fils - Mar - guet, Qui pri -

B.

- re, J'ai trou - vé là le fils Mar - guet Qui pri -

16

S. Qui pri- ait sa da - me - chère -

A. ait sa da - me - chère - re,

B. ait - - sa da - me chère - - -

21

S. re, En di - sant par sa ma - nière - re: "Je vous ai -

A. En di - sant - par sa ma - nière - re: "Je vous - ai -

B. re, En di - sant par sa ma - nière - re: "Je vous ai -

25

S. - me fin coeur doux." A - donc ré -

A. me fin coeur doux." A - donc ré - pon - dit - la - ber - gè -

B. me fin coeur doux." - - A - donc ré - pond - dit

30

S. pon - dit - la - ber - gè - re - Ro - bin com - ment - l'at -

A. re: Ro - bin com - ment - l'at -

B. la - ber - gè - re:

35

S.  - ten-dez - vous Ro -

A.  - ten - dez - vous - Ro-bin com - ment l\'at - ten-dez -

B.  "Ro - bin com-ment - l\'at - ten - dez -

40

S.  bin com - ment - - l\'at - ten - dez - vous."

A.  vous, Ro - bin com - ment - l\'at - ten - dez - vous."

B.  vous, Ro - bin com - ment l\'at - ten - dez - vous."

Épreuve de pratique instrumentale et vocale

Rappel du texte réglementaire

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

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

- une interprétation vocale a cappella,
- une interprétation vocale en s'accompagnant au piano ou sur un instrument polyphonique qu'il apporte,
- des variations et/ ou improvisations instrumentales et/ ou vocales en s'appuyant sur certains éléments du texte donné, l'instrument étant librement choisi et apporté par le candidat. Il veillera tout d'abord à en conserver le style, puis pourra s'en détacher vers l'expression de sa propre culture.

Cet ensemble est précédé d'une brève présentation de cinq minutes maximum des choix artistiques effectués. Il est suivi d'un entretien avec le jury portant sur les choix artistiques, techniques et stylistiques effectués par le candidat, ainsi que sur ses pratiques musicales, aussi bien instrumentales que vocales.

Durant cet entretien, le jury peut être amené à demander au candidat d'illustrer vocalement et/ ou instrumentalement certains de ses propos. Ces échanges n'excèdent pas dix minutes.

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

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

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

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Rapport

➤ Remarques générales

Cette épreuve, pratique, permet aux candidats de démontrer leur maîtrise de compétences nécessaires à l'exercice du métier d'enseignant de musique, que ce soit dans le secondaire ou à l'université : interpréter une pièce vocale, l'harmoniser, s'accompagner à l'aide d'un instrument harmonique et développer un discours musical cohérent à partir d'éléments tirés du texte initial. Elle suppose donc un solide bagage technique et culturel, mais le jury attend également que les candidats expriment durant ce moment leur musicalité, leur personnalité et leur sensibilité artistiques.

Lors de cette session du concours, la très grande majorité des candidats connaissaient les attendus de l'épreuve et s'y étaient préparés. La plupart d'entre eux ont présenté les différentes parties dans l'ordre proposé par les instructions officielles et ont respecté les contraintes de temps.

Nous formulons ci-dessous des remarques et des conseils destinés à guider dans leur préparation les candidats aux prochaines sessions. Ces recommandations s'appuient sur les réussites et les difficultés constatées par le jury lors de l'épreuve de pratique instrumentale et vocale de la session de 2025. Elles sont présentées au regard de chaque moment (présentation, interprétations *a cappella* puis accompagnée, improvisation ou variation, entretien).

➤ **La présentation**

Le texte de cadrage de l'épreuve indique que la présentation « précède » les autres moments. Certains candidats l'ont placée à la fin de leurs prestations (parfois parce que le stress la leur avait fait oublier !) ou l'ont fractionnée pour présenter chaque moment séparément. De tels choix peuvent se défendre, il reste que cette présentation ne doit pas être escamotée. Elle doit permettre au candidat de communiquer au jury, de façon synthétique, son analyse de la pièce proposée (caractéristiques du texte musical en lien avec le texte littéraire, le sens et le climat général...) et son projet musical pour l'ensemble de l'épreuve (partis pris d'interprétation, d'harmonisation et d'accompagnement, éléments du texte qui serviront de base à l'improvisation ou aux variations). Rappelons qu'il n'est pas expressément demandé de situer historiquement le morceau proposé. Certains candidats ont opportunément illustré leur propos par des exemples au piano ou à la voix, tout en restant dans la limite des 5 minutes prescrites.

➤ **L'interprétation vocale *a cappella***

L'interprétation *a cappella* doit être précise du point de vue solfégique (intonation, intervalles, rythmes...), c'est une évidence. Mais le jury attend également qu'elle soit expressive et serve le sens du texte littéraire. Celui-ci devra donc avoir été lu en entier, examiné et analysé (lexique, tournures, structure, références explicites ou implicites...), afin d'orienter les choix de nuances, de phrasé, de tempo, voire de timbre vocal.

Ce moment de chant « à voix nue » en début d'épreuve a été stressant pour certains candidats, au détriment de la qualité musicale. Il convient de s'y préparer en travaillant sa technique vocale, en cultivant sa posture de chanteur et d'adresse au « public », en éliminant la raideur corporelle ou la battue de la mesure de la main ou du pied pour le vivre avec suffisamment d'aisance et en faire un réel moment de musique.

➤ **L'interprétation vocale accompagnée**

Pour cette importante partie de l'épreuve, le jury attend que l'accompagnement repose sur une harmonie bien comprise et bien réalisée, et qu'il soit dans le même temps intéressant musicalement. Il ne doit donc pas consister en un simple exercice d'harmonisation ; de même, il n'est pas judicieux – sauf exception qu'il faut savoir argumenter – que la mélodie vocale soit doublée à l'instrument. Les sujets de la session 2025 ont été divers : chansons ou mélodies françaises de diverses époques, airs baroques, *Lieder* traduits, extraits d'opérettes, etc. Les meilleures prestations furent celles où le candidat avait saisi l'harmonie, le style et le caractère de la pièce imposée et les avaient rendus dans un bon équilibre entre voix et instrument. Quelques candidats ont proposé des introductions, des conclusions, des interludes, des contrechants ou des conduits instrumentaux. Ces éléments, qui contribuent à installer une atmosphère, à faire vivre le texte, voire à le prolonger, sont bienvenus quand ils sont pertinents et bien menés.

Le piano a été l'instrument le plus souvent choisi pour l'accompagnement. Les candidats pianistes, clavecinistes, organistes ou guitaristes ont pu mettre à profit leur expérience de l'harmonisation et de l'accompagnement, en adaptant leur jeu aux exigences de l'épreuve. Le rapport de la session 2024 du concours incitait les guitaristes à la prudence car certains textes proposés ont une harmonie complexe, nécessitant une très bonne maîtrise de cet instrument pour la faire entendre. Quelques candidats se sont malgré tout accompagnés à la guitare ou la guitare électrique... avec des fortunes diverses. La prudence reste de mise ! Les candidats jouant d'un instrument mélodique ont quant à eux produit des résultats très satisfaisants quand ils

ont su trouver des formules d'accompagnement efficaces et à la mesure de leurs moyens techniques. Cette diversité d'approches constitue l'une des richesses de l'épreuve.

En amont de l'épreuve, la lecture et l'analyse des parties de piano de pièces vocales de styles et d'époques divers permet à tous, pianistes ou non, de se familiariser avec les idiomatismes de cet instrument ainsi qu'avec la syntaxe tonale (enchaînements des degrés, renversements des accords, modulations, conduite de la basse...) ; toutes choses qui aideront également les candidats dans leur préparation de l'épreuve d'écriture.

➤ **Les variations ou l'improvisation**

Les moments d'improvisation ou de variations ont été joués pour moitié au piano ; les autres instruments employés ont été, par ordre décroissant de fréquence, la guitare, la voix (souvent associée au piano), le violon, le saxophone, le hautbois, le trombone, la flûte traversière, le nyckelharpa et l'ensemble galoubet-tambourin. Des candidats – souvent des organistes ou des pianistes très expérimentés – ont fourni des prestations remarquables (fugue dans le style de Bach ou rhapsodie lisztienne) qui ont réjoui le jury. Celui-ci a cependant été attentif à valoriser des prestations moins virtuoses mais tout aussi musicales et pertinentes, notamment celles interprétées sur instruments monodiques.

Le texte réglementaire indique que, le candidat, dans son improvisation, « veillera tout d'abord à [...] conserver le style [du texte proposé], puis pourra s'en détacher vers l'expression de sa propre culture. » Cette transition stylistique, difficile à réaliser quand l'univers musical du texte initial est très éloigné des pratiques habituelles du candidat, a connu quelques belles réussites quand, par exemple, un candidat, partant d'une pastorale, aboutit à une improvisation vocale dans le style des *Récitations* de Georges Aperghis ou quand un autre fait d'une mélodie française un air traditionnel provençal.

Dans le choix de la forme thème et variations, la difficulté consiste d'abord à extraire du texte initial un fragment qui puisse constituer un véritable « thème », d'une durée raisonnable (ni trop longue, ni exagérément courte) et qui ait un « profil » suffisamment marqué pour qu'il soit reconnu au fil des modifications qu'il subit. Les variations porteront sur le rythme, sur la métrique, sur l'harmonie, sur les choix de modes ou d'échelles, sur l'ornementation, sur les styles d'accompagnement... On pourra s'entraîner à cette pratique en jouant et analysant l'abondant répertoire spécifique du genre, depuis les chorals ou Noëls variés des 17^e et 18^e siècles, jusqu'aux grandes fresques pianistiques du 19^e.

La plupart des candidats ont toutefois opté pour une improvisation s'apparentant davantage au développement d'une idée musicale issue du texte. Là encore, les recommandations du rapport du jury de la session 2024 font toujours foi : choisir un ou plusieurs motifs qui ne se résument pas à un simple intervalle ou une cellule rythmique anecdotique, développer un parcours formel et tonal qui ne soit pas stéréotypé ou « plaqué » mais se réfère à celui du texte initial, animer le discours en alternant moments de tension et de détente, prêter attention au phrasé, aux respirations, aux nuances, au tempo, introduire des surprises, des ruptures, des retours, varier les registres, les modes de jeu, veiller à l'équilibre des différentes parties, gérer le temps... Ici, le sens musical du candidat s'exprime. Il ne peut se développer que par la pratique personnelle et l'écoute.

➤ **L'entretien**

Cet échange permet au jury de mesurer la capacité du candidat à évaluer ses prestations, à expliciter et argumenter ses choix, à les situer en référence à ses pratiques habituelles, à explorer des solutions nouvelles, à tenir compte des remarques et conseils.

Le jury a ainsi pu demander, selon les cas :

- d'approfondir l'analyse du sujet (texte littéraire, mélodie, contextualisation),
- de rechanter ou rejouer certains passages pour en corriger d'éventuelles erreurs (d'intonation, de rythme, d'harmonie...),
- d'interpréter de façon plus « incarnée » certains passages (chose souvent nécessaire quand le stress du *a cappella* a pu gêner le candidat),

- de proposer d'autres solutions que celles entendues précédemment (nouvelle harmonisation, autre formule d'accompagnement...),
- de revenir sur l'improvisation ou la variation pour expliciter ses choix, pour l'enrichir, pour proposer des « repentirs »,
- d'apporter des éléments d'ordre culturel en rapport avec le sujet.

➤ Conclusion

Cette épreuve réclame des candidats la mise en œuvre pratique de différentes disciplines qui ont souvent jalonné leur parcours d'étude (technique vocale, pratique instrumentale, analyse, harmonie, accompagnement, improvisation, culture musicale...) et est pour eux l'occasion d'exprimer leur sens musical et artistique. Ils s'y prépareront au mieux par un travail vocal et instrumental assidu, le déchiffrement et l'analyse de répertoires diversifiés, l'écoute attentive d'artistes interprètes et improvisateurs.

Éléments statistiques

	62 candidats notés
Note la plus haute /20	19
Note la plus basse /20	2
Moyenne générale /20	10,59
Moyenne des admis /20	12,69
	35 admis

Exemples de sujets

Chaque sujet était introduit par le texte suivant :

À partir de la mélodie jointe, vous réaliserez durant l'épreuve et dans l'ordre qui vous convient :

- *une interprétation vocale a cappella ;*
- *une interprétation vocale en vous accompagnant au piano ou avec l'instrument que vous avez apporté ;*
- *une improvisation et/ou des variations instrumentales et/ou vocales à partir du texte donné, au piano ou sur l'instrument que vous avez apporté.*

Vous introduirez ces trois moments par une brève présentation des choix artistiques que vous aurez effectués pour chacun d'entre eux.

Ces trois moments musicaux seront suivis d'un entretien avec le jury. Il portera sur les moments précédents et sur vos pratiques musicales, aussi bien instrumentales que vocales.

N.B. : Vous êtes autorisé à écrire sur la partition qui vous est communiquée ; ce document est le seul dont vous pourrez disposer durant l'épreuve.

Exemple 1

Rêve d'un soir

Lento
p *mf*

Rê - ve d'un soir _____ rê ve d'une heu - re, Tu t'es en -

3 *f* *dim.* *p* *mf* *cresc.*

fui _____ sur l'ai - le du dé - sir _____ Ta fé - li - ci - té n'est qu'un

6 *f* *p*

leur - re, Rê - ve d'un soir _____ rê - ve d'une heu - re Que vai - ne -

9 *p* *Poco più animato.* *mf* *p*

ment je cher - che _____ à res - sai - sir Ton en - chan - te - ment nous ef -

12

fleu - re, Tu dis - pa - rais dans les feux du ma -

14

tin _____ Tu dis - pa - rais dans les feux du ma - tin.

Exemple 2

Qui qui veut m'cueillir

F.Mortreuil

Emile Spencer

J'sais pas c'qui s'pass' en ma per - sonne, mais d'puis l'com-menc' ment d'la sai - son, Au

6 moin-dre Zé-phyr je fris - son ne, Et je tomb' dans les pa-moi - sons. J'ai des mo-ments d'cris'hys-té -

11 ri - que, je n'sors ni la nuit ni le jour. J'bon-dis comm'un'ball' é-las - ti - que, à

16 caus'que j'ai be-soin d'a - mour, Ah! L'a-mour m'é - tiol' et je de-viens à rien,

22 Faut que j'me coll' en mé - nag' pour mon bien, Mes bell' mes dam' je veux vous fair' plai - sir,

30 Je suis à point qui qui qui veut m'cueil - lir?

Exemple 3

Chanson de l'échaudé

Quand du four on le re - ti - re Tout fu - mant et tout do - ré, Aus - si -

5
tôt cha - cun ad - mi - re Le gâ - teau bien pré - pa - ré; Il a fort belle ap - pa -

10
ren - ce, On est pres - sé d'en man - ger, Mais pour de la con - sis - tan - ce Il n'en

15
faut pas e - xi - ger. *rit.* Met - tez - le dans la ba - lan - ce, *A tempo* C'est lé - ger, lé -

19
ger, lé - ger, lé - ger, lé - ger, lé - ger, Met - tez - le dans la ba - lan - ce C'est lé - ger, lé -

23
ger, lé - ger, lé - ger, lé - ger, lé - ger, c'est lé - ger, lé - ger, c'est lé - ger, bien lé - ger.

Exemple 4

Susanne

Cé - dez, il faut vous ren - dre, Cé - dez, il faut vous ren - dre, A

5
nos ar-dents dé-sirs, pour-rez-vous vous dé-fen - dre, Pour-rez-vous vous dé - fen - dre, Des

10
plus char-mants plai - sirs. Cé - dez, il faut vous ren - dre, Cé - dez il faut vous

15
ren - dre, A nos ar-dents dé - sirs, Pour-rez-vous vous dé-fen - dre, Pour-rez-vous vous dé -

20
fen - dre Des plus char-mants plai - sirs. — Des plus char-mants plai - sirs.

Exemple 5

O ma douce colombelle

O ma tant dou - ce Co - lom - bel - le, Ré - ponds à

la voix qui t'ap - pel - le; sans toi je ne fais que gé -

mir, sans toi je n'ai plus qu'à — mou - rir; soit que

le — so - leil ne se lè - ve, soit qu'il a - chè - ve son

cours, Mon coeur n'a ni paix, ni trê - ve; Hé - las!

Hé - las! il se plaint tou - jours, Hé - las! il se plaint tou -

jours, Hé - las! il se plaint tou - jours.

Exemple 6

Nuit d'Espagne

Dans les bois pro - fonds, où les fleurs s'en - dor - ment

5
Où chan-tent les sour-ces, Vite en-fuy-ons-nous, en-fuy-ons-nous!

9
Vois, la lune est clai - re et nous sou - rit dans le ciel!

13
Les yeux in-dis-crets ne sont plus à crain - dre, Viens, ô bien-ai -

18
mé - e, la nuit pro - tè - ge ton front rou-gis - sant!

Épreuve de commentaire d'une œuvre musicale enregistrée non identifiée

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 30 minutes
- Durée de l'épreuve : 25 minutes
- Coefficient 1

L'épreuve consiste en un 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'épreuve débute par l'audition intégrale de l'extrait donné à commenter. 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 et d'un piano. 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

[L'ensemble des épreuves d'admission est introduit par le paragraphe suivant :]

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

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

(Extrait de l'arrêté du 28 décembre 2009 modifié)

Rapport

En 2025, les candidats ont démontré une connaissance globale des attendus de l'épreuve de commentaire, mais il n'est certainement pas inutile de les rappeler ici. Il s'agit de construire un commentaire argumenté de dix minutes sur un extrait non identifié (pouvant provenir de n'importe quel répertoire) n'excédant pas quatre minutes. Ce commentaire correctement structuré (problématique et plan) doit être illustré d'exemples vocaux et musicaux étayant l'argumentation. Il ne s'agit en aucun cas d'une description linéaire des événements musicaux, ni d'une analyse technique dépouillée de toute sensibilité ou découplée de toute réflexion esthétique. D'ailleurs, comme les années précédentes, les bonnes et très bonnes prestations ont encore prouvé que les œuvres d'art ne sont que rarement le produit d'un acte technique pur, et que derrière elles résident une intelligence et une sensibilité, que les candidats ont réussi à rendre tangibles par l'argumentation, le chant et le jeu instrumental. Il y a bien derrière chaque extrait un souci d'ordre esthétique, une pensée que le commentaire se charge de révéler. Souvent, cette pensée se cristallise autour du *genre* de l'extrait, de sa *fonction*, et de son *caractère*. Le candidat ou la candidate pourrait dès lors se poser d'emblée ces trois questions lors de la mise en loge :

- De quel genre s'agit-il et pourquoi le compositeur a-t-il choisi ce genre plutôt qu'un autre ?
- Quelle est la fonction de cette musique ? À quoi sert-elle ? Quel but poursuit le compositeur ?
- Quel est son caractère, et quels sont les moyens techniques mis en œuvre pour établir ce caractère musical ?

Puisque le genre est souvent lié à la fonction de l'œuvre, et que la fonction désigne souvent un caractère particulier, presque tous les extraits peuvent être abordés simultanément à travers ces trois grands questionnements. Par exemple, une musique de table [genre] a notamment pour fonction de divertir [fonction] et ceci s'explique simplement : l'on ne se divertit pas avec une musique lugubre [caractère] faite de grandes catabases musicales, de modes mineurs et de tempi lents [éléments techniques et stylistiques].

➤ **Genres, fonctions et caractères : de l'importance cardinale de connaître le contexte des œuvres, les langages et les compositeurs**

Certes, l'on pourrait, à la suite de cette introduction, se convaincre qu'apprendre par cœur une typologie des genres et la faire coïncider avec une typologie des fonctions et des caractères est la bonne solution. Mais ce serait oublier l'essentiel : le contexte historique et culturel. On ne compose pas une passacaille pour les mêmes raisons et de la même manière à l'époque de Girolamo Frescobaldi, de Jean-Baptiste Lully, d'Anton Webern, de Richard Strauss, de Leopold Godowsky ou de György Ligeti ! De fait, les ambitions esthétiques ne sont pas les mêmes, les langages ne sont pas les mêmes, la pensée musicale a changé, tout comme les fonctions et les caractères. Pourquoi ? Parce que lorsque Ligeti compose sa *Passacaille hongroise pour clavecin* en 1978, Frescobaldi (*Cento partite Sopra Passacagli*, 1637), Lully (passacaille d'*Armide*), Bach (*Passacaille et fugue en do mineur*, BWV 582, 1707-1713), Webern (*Passacaille en ré mineur*, op. 1, 1908) et Strauss (*Panathenaenzug*, op. 74, 1927) sont déjà passés par là ! Tous ces compositeurs (et bien d'autres) ont fait muter les langages et ont sublimé la matière sonore. Ils ont transfiguré les genres et ouvert la perception humaine sur de nouveaux mondes ; ils ont donc façonné la destinée musicale des compositeurs qui les ont suivis.

Ainsi, le jury, avec la plus grande bienveillance, souhaite attirer l'attention sur l'enjeu principal mis en évidence lors de la session 2025 : le renforcement de la culture musicale et historique des candidats. Pour réussir l'épreuve du commentaire, il est indispensable de posséder une solide culture des genres, des contextes et des langages musicaux, couvrant toutes les époques, styles et hypergenres musicaux (jazz, musique savante, musique populaire, musique traditionnelle). Comment imaginer réaliser un commentaire de qualité sans identifier *a minima* le genre, la période, les instruments propres à l'époque concernée — et les compositeurs qui l'ont jalonnée ? De telles lacunes font perdre énormément de temps lors des trente minutes de mise en loge. Prenons un exemple. Un candidat hésitait sur l'instrument grave utilisé dans un quatuor à cordes, entre une contrebasse et un violoncelle. Plutôt que de chercher à l'oreille des indices, il aurait été plus simple de savoir qu'il n'y a pas de contrebasse dans un quatuor. De même, le candidat ne savait pas si ce quatuor était de style baroque ou classique. Savoir que le quatuor n'est pas un genre baroque (même s'il existe des œuvres pour deux violons, alto et violoncelle avant l'avènement du quatuor) aurait permis de réduire le champ des possibles. Le doute s'est inévitablement propagé au compositeur auquel pouvait être attribué ce quatuor du début du classicisme. Il convenait de penser à Joseph Haydn ou à Luigi Boccherini, puisqu'ils furent parmi les premiers à en composer. Sans cette assise stylistique et historique, sans ce filet de sécurité culturelle, la mise en loge devient un exercice difficile où les candidats peinent à mobiliser des connaissances dans une recherche de sens longue et parfois laborieuse. La meilleure préparation reste simple : écouter de la musique, beaucoup de musique, et toujours replacer les œuvres dans leurs contextes stylistiques et historiques.

Lors de cette session, l'audition des candidats a également révélé une zone d'ombre dans la connaissance de la période allant du XIII^e siècle à la fin du XVII^e siècle. Or, durant ces siècles, les langages et la matière ne sont pas demeurés inchangés. De plus, cette vaste période regorge de créations extraordinaires, qu'il faut impérativement connaître, ne serait-ce que pour le plaisir des oreilles ! Et cela commence au Moyen-âge, avec les chansons de troubadours et de trouvères, les *organa* de l'école de Nostre-Dame, les motets et messes de l'Ars nova. Pourquoi ne pas maîtriser les formes poétiques de l'époque, les cadences, connaître quelques œuvres phares dans les différents genres (une ou deux messes, une ou deux ballades, un virelai, quelques motets) ? Quelques œuvres de Guillaume de Machaut, Francesco Landini, Jacopo da Bologna ?

Viennent ensuite les différentes générations de compositeurs franco-flamands, aux avancées techniques et théoriques de la musique tardomédiévale et du début de la Renaissance, à la messe sur cantus, vite supplantée par la messe parodie, aux incursions de la frottole chez Josquin des Prés, à l'avènement du madrigal et son développement chez Adrien Willaert, Cyprien de Rore et Carlo Gesualdo. Puis de sa profonde mutation dans les trois derniers livres de madrigaux de Claudio Monteverdi. Pensons à faire correspondre aux compositeurs leurs dates, leurs œuvres et leurs styles, car cela évitera de situer la contenance anglaise de John Dunstable à la fin de la Renaissance, et Claude Lejeune au milieu du XIII^e siècle, comme ce fut malheureusement le cas. D'ailleurs, ses *Chansonnettes mesurées* à l'antique se reconnaissent aisément et constituent un excellent support d'écoute.

La période baroque révèle les mêmes fragilités, notamment le XVII^e siècle. Il semblerait pourtant opportun de comprendre le passage de la *prima pratica* (et non « partita ») à la *seconda pratica*, de connaître les ambitions esthétiques de la *Camerata fiorentina* à la fin du XVI^e siècle et le développement des genres dramatiques au début du XVII^e siècle (opéra, oratorio, cantate) tout en maîtrisant le vocabulaire consacré : *stile rappresentativo*, *recitar cantando*, etc.

Enfin, il convient de disposer de quelques repères chronologiques solides : la *Missa Pange Lingua* de Josquin des Prés, c'est vers 1515 ; la *Missa Papae Marcelli* de Giovanni Pierluigi da Palestrina, c'est 1562. Le *Couronnement de Poppée* de Claudio Monteverdi, c'est 1642. *Didon et Énée* de Henry Purcell, c'est 1689. Une telle précision historique est nécessaire, car elle permettra au candidat de pouvoir comparer le style, la rhétorique, l'instrumentarium et la forme de l'extrait avec des œuvres connues dans divers genres. Il ou elle intuitionnera alors avec sagacité, rapidité et justesse les enjeux esthétiques de l'extrait — et cela lui permettra de démontrer au jury sa culture musicale lors de l'entretien en fin d'épreuve.

D'autres zones d'ombre concernent le jazz, les musiques populaires, les musiques traditionnelles... Encore une richesse et des plaisirs sonores dont on ne saurait se priver ! Et disons sans détour qu'il est tout aussi préjudiciable pour un commentaire de ne pas parler d'« arrangement », de « shout chorus », de « big band » et de « section rythmique » dans un swing d'orchestre étatsunien des années 30, que de ne pas parler des « thèmes 1 & 2 », de « réexposition », de « cadences » et de « langage tonal » dans un allegro de sonate chez Mozart.

La tâche peut sembler insurmontable, tant le monde musical est vaste. Il est tout à fait normal de ne pas tout connaître. Le jury n'attend pas nécessairement le nom du compositeur, d'une œuvre ou d'un interprète, mais plutôt un commentaire correctement structuré, bien argumenté et rigoureusement exemplifié, concluant sur une aire géoculturelle et une époque convaincantes.

Ce voyage dans le temps et les divers continents musicaux que nous préconisons devrait promettre au candidat des moments de grâce durant son année de préparation, car l'on ne saurait être insensible à la riche diversité du patrimoine musical. Ce rapport est d'ailleurs une cordiale invitation à l'émerveillement, plus qu'une solution d'urgence pour la préparation d'un concours. Au fond, la préoccupation d'écouter de la musique — toutes les musiques — devrait en principe accompagner la vie de nombreux passionnés. C'est ce que démontre le concours. C'est également ce qu'ont démontré beaucoup de candidats : une passion. Mais le concours demande plus que cela. Il demande que cette passion soit mise au service d'une pensée sur l'œuvre, d'un regard aiguisé et performant sur les innombrables corpus faisant de la musique un art merveilleux et inépuisable.

➤ Intelligence et sensibilité : l'esthétique au cœur de la discipline

Cette année, le jury a exprimé le souhait de clarifier une confusion fréquente entre deux notions souvent prises à tort pour synonymes : *esthétique* et *style*. Ces termes expriment des significations bien différentes que nous proposons d'éclaircir. Le style concerne l'ensemble des moyens techniques et expressifs propres utilisés par un compositeur/improvisateur, une école, un courant musical, ou une période. Le style se situe donc à divers niveaux de généralités. Par exemple à l'échelle de l'individu, le guitariste Wes Montgomery aime utiliser le mode dorien dans ses chorus, et construit des éléments idiomatiques récurrents ou « plans » à partir de ce mode. À une échelle plus vaste, l'école de Mannheim utilise des procédés rhétoriques (souvent phatiques) dans de nombreuses œuvres — nommés *Mannheimer manieren* par Hugo Riemann (1906). À

l'échelle du courant, le *Sturm und Drang* (terme parfois contesté) aime les tremolos célestes aux cordes pour exprimer voire figurer la tempête, au sein de la période classique. À l'échelle de la période, le Baroque utilise très majoritairement la basse continue — la musicologie allemande préfère d'ailleurs souvent le terme « ère de la basse continue » pour parler de cette période ou *Generalbasszeitalter*. Ces éléments techniques et expressifs font partie du *style* à divers niveaux de généralité.

L'esthétique est tout autre chose. Elle est en premier lieu une philosophie de l'art, dont le sens a changé au cours du temps, mais s'est stabilisé (avec la pensée kantienne) autour de l'étude de la pensée, des perceptions, de l'émotion et du beau dans les œuvres et dans l'art en général. Elle est, en second lieu, à comprendre comme l'ensemble des idées et des intuitions musicales mises en œuvre par le compositeur, l'école, le courant ou la période afin de créer. Et ces idées peuvent être de tout type : politiques, culturelles, symboliques, rhétoriques, économiques, contextuelles, humoristiques, didactiques, pédagogiques... Toutes ces idées sont des bonnes raisons pour composer : elles dénotent une préoccupation esthétique, et démontrent encore — si cela était nécessaire — que l'œuvre n'est pas le résultat d'un pur acte technique. Une œuvre prend telle ou telle forme, car son compositeur pourchasse un but. C'est ce but, cette téléologie, cette intelligence de l'œuvre que les candidats devraient rechercher en priorité lorsqu'ils sont confrontés à un extrait musical.

En résumé, le style s'adresse au « comment » et l'esthétique au « pourquoi » de l'extrait. Ce « pourquoi » et ce « comment » (l'esthétique et le style, en somme) se conjuguent d'ailleurs merveilleusement pour structurer un commentaire d'écoute. Le « pourquoi » représentera sa problématique, et le « comment » les deux ou trois parties de son plan. Prenons un exemple. Cette année, plusieurs extraits de musique traditionnelle (ou utilisant la musique traditionnelle) ont été proposés. Bien souvent, ces pièces instaurent une temporalité inouïe : celle de la tradition, enracinée géographiquement, certes, mais immémoriale ou éternelle. Leur intelligence et la sensibilité que l'on peut y déceler cherchent précisément à instaurer cette temporalité cyclique, ce temps ductile, impalpable, cette éternité, et cela se traduit par des éléments techniques communément utilisés : ostinati, modes rythmiques récurrents, ou au contraire temps non mesuré avec bourdon et instruments dédiés (vielle à roue, tempura...), économie de moyens sur le plan harmonique, quasi-omniprésence de la modalité, utilisation souvent marquée du pentacorde, importance du sens du texte ou de la voix, caractère introspectif voire méditatif, aspect oral voire improvisé de la musique, etc. Voilà de quoi nourrir un commentaire de qualité avec une problématique (« Comment l'extrait instaure-t-il ce temps de la tradition ? ») et un plan (*a*) éléments techniques, *b*) sens du texte, *c*) aspect oral voire improvisé de la musique) semblant coller à la spécificité de ce type d'extrait.

D'ailleurs, cette année, beaucoup de problématiques ont été considérées comme artificielles par le jury, la plus fréquente étant « en quoi cette musique est-elle expressive ? » Une telle interrogation manquera à coup sûr les enjeux et la spécificité de tout extrait, car convenons-en, toute musique exprime manifestement quelque chose ! Nous conseillons donc aux futurs candidats de réellement se pencher sur la question esthétique (la spécificité de l'extrait) lors de la mise en loge, évitant ainsi les questions passe-partout. Certaines prestations ont au contraire su éviter l'écueil de questionnements préconçus ou hors-sol. Une candidate est tombée sur une musique pour cordes, semblant pourtant sonner comme une fanfare. Elle s'est donc interrogée de la sorte : comment le compositeur a-t-il fait pour donner aux cordes un rôle traditionnellement attribué aux cuivres ? Il est évident, une fois posée, que cette question esthétique (très habile) soulève de nombreuses interrogations vis-à-vis de *a*) l'écriture et *b*) les modes de jeux — deux parties d'un plan très bien élaboré. Le jury a alors souligné la pertinence de l'angle d'attaque, de la structuration et de l'argumentation de ce commentaire.

➤ **Piano, voix, ordinateur et gestion du temps**

Comme toute épreuve orale, le commentaire n'est pas seulement un art de l'argumentation, mais aussi un art du *faire* et du *dire*. Le jury évalue les candidats sur le contenu argumentatif, la méthode et le contenu historique, certes, mais aussi sur une prestation orale et des exemples convaincants. Il s'attend donc à ce que les candidats s'expriment correctement, relèvent des passages, des éléments rythmiques, des thèmes, des modes, des progressions harmoniques et qu'ils les restituent dans le temps de l'épreuve. Cette restitution doit être *musicale*. Même si l'on n'a pas les mains de Sergueï Rachmaninov (ce que le jury n'attend évidemment

pas), on peut tout de même s'asseoir au piano et jouer correctement des éléments simples servant l'argumentation. Un thème par exemple. Le relevé d'un thème et sa correcte restitution ont deux vertus. Tout d'abord, durant la mise en loge, le relevé permettra au candidat de saisir quel langage est utilisé et quel caractère anime l'extrait. Durant l'épreuve, ensuite, une belle restitution (même simple et sans accompagnement) garantira au candidat de capter l'attention du jury, et de lui démontrer que le relevé a du poids au sein de son argumentation.

Imaginons un voyageur nous raconter avec passion son parcours au sein d'une forêt du bout du monde. Nous serions d'autant plus captivés si les photographies qu'il nous montre sont bien exposées, bien cadrées, et sans flou, n'est-ce pas ? C'est exactement la même chose pour un commentaire. Le candidat nous livre son voyage ou ses pérégrinations musicales au sein de l'extrait. Le jury veut donc « voir » ces images sonores, ces « instantanés de l'écoute », et il les veut – légitimement – de bonne qualité.

Un thème restitué au piano, disions-nous, est l'une de ces « images ». Le thème (ou la mélodie), c'est l'identité de l'extrait — sa photo d'identité, si l'on veut filer la métaphore. Le thème est donc fondamental. Mais pourquoi ne pas restituer aussi une échelle modale, correctement chantée, avec les bons intervalles — même si l'on n'a pas la voix d'Anna Netrebko ou de Jonas Kaufmann ? Pourquoi pas une progression harmonique, illustrée au piano, ou simplement réécoutée avec l'ordinateur, si elle est trop complexe ? Pourquoi pas un rythme, frappé avec justesse entre les mains et noté proprement au tableau ? Tout ceci concourt à la bonne intelligibilité du commentaire et de son argumentation. Et tout ceci crée les conditions artistiques devant nécessairement les enrober. Ne l'oublions pas : lors de l'agrégation de musique, *l'art* est le vocabulaire commun utilisé par le jury et par les candidats. Le commentaire musical parle d'art... à travers l'art. C'est un dialogue de passionnés d'art !

Terminons sur ce point. Les illustrations ont une vertu souvent insoupçonnée : elles permettent de correctement habiter le temps de l'épreuve. C'est la raison principale pour laquelle un bon quart des candidats n'ont pas réussi à tenir dix minutes de présentation. Lorsque l'on nourrit son commentaire d'illustrations sonores (toujours en lien avec l'argumentation et la problématique bien sûr), elles deviennent la variable d'ajustement du temps de l'exposé. Si le candidat se rend compte qu'il approche de la fin des dix minutes, il se contentera alors d'énoncer son dernier argument sans l'exemplifier, en précisant qu'il le fera si le jury le lui demande lors de l'échange. À l'inverse, si son argumentation lui semble trop courte, il pourra jouer ou chanter davantage afin de terminer à coup sûr dans les temps, sans trop d'avance. Précisons-le : le jury a été particulièrement sensible au respect du temps de l'épreuve ; voilà pourquoi il conseille de bien illustrer son commentaire.

Éléments statistiques

	62 candidats notés
Note la plus haute /20	18
Note la plus basse /20	1
Moyenne générale /20	8,75
Moyenne des admis /20	10,63
	35 admis

Extraits proposés au commentaire

Chaque sujet est introduit de la façon suivante :

Vous commenterez l'œuvre musicale (ou l'extrait de celle-ci) enregistrée qui figure sur la clef USB accompagnant le sujet.

Vous donnerez à votre exposé l'orientation de votre choix.

Votre exposé, d'une durée de 10 minutes maximum sera suivi d'un entretien avec le jury en relation directe avec celui-ci.

Au début de l'épreuve, une écoute intégrale de l'extrait en présence du jury précédera votre exposé.

Pendant le temps de préparation, vous disposez d'un appareil d'écoute (ordinateur et logiciels audionumériques) et d'un piano. Vous pouvez les utiliser autant que nécessaire.

<i>Bagatelle pour piano n° 3 (1855)</i>	Camille Saint-Saëns
<i>Habanera (1885)</i>	Emmanuel Chabrier
<i>Chants d'Auvergne (1924-1955), vol. 3 : « Passo pel prat »</i>	Joseph Canteloube
<i>Musikalische Exequien (1635)</i>	Heinrich Schütz
<i>Les Illuminations op. 18 n° 1 (1939) : « Fanfare »</i>	Benjamin Britten
<i>Klezmer à la Bechet (1988)</i>	David Krakauer
<i>Iphigénie en Aulide (1774)</i>	Christoph Willibald von Gluck
<i>The Fairy Queen (1692) : Song pour soprano et chœur, située juste après la symphonie d'ouverture de l'acte IV</i>	Henry Purcell
<i>Symphonie en ré mineur, Bryan d1 (1772) : 4^e mouvement (finale) « Presto »</i>	Johann Baptist Vanhal
<i>Quintette pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse n° 1, op. 30 (1842) : 3^e mouvement « Scherzo. Presto »</i>	Louise Farrenc
<i>Quatuor à cordes n° 1 en sol majeur K. 80 (1770)</i>	Wolfgang Amadeus Mozart
<i>Cinq Rechants (1948)</i>	Olivier Messiaen
<i>XIV^e Livre d'Airs sérieux et à boire par Monsieur de Bousset (1698) : « Pourquoi doux rossignol »</i>	Jean-Baptiste Drouart de Bousset, avec la contribution de Michel Blavet pour la contrepartie de viole et l'ornementation
<i>The Fairy Queen (1692) : « Dance for Chinese man and woman » (chaconne de l'acte V)</i>	Henry Purcell
<i>Triptyque champêtre op. 21 n° 1 (1925) pour flûte, violon, alto, violoncelle et harpe : « Enchantement matinal »</i>	Charlotte Sohy
<i>Trio à cordes op. 2 n° 1 (1797) : « Menuet »</i>	Hyacinthe Jadin
<i>Vieille prière bouddhique (1914-1917) pour ténor, chœur mixte et orchestre symphonique</i>	Lili Boulanger
<i>La Cloche tibétaine (1974) : « L'Afghanistan »</i>	Georges Delerue
<i>Premier Livre des Amours de Pierre de Ronsard (1578) : « Ce ris plus dous que l'œuvre d'un abeille »</i>	Antoine de Bertrand
<i>Sonate n° 1 en sol majeur BWV 1027 pour viole de gambe et clavecin (fin des années 1730)</i>	Johann Sebastian Bach
<i>Quatuor à cordes op. 59 n° 3 (1806) : 2^e mouvement « Andante con moto quasi allegretto »</i>	Ludwig van Beethoven
<i>Madrigali a cinque voci, libro sesto (1611), n° 2 : « Beltà, poi che t'assenti »</i>	Carlo Gesualdo
<i>Y'all Come! (1965) : « Rabbit in the log »</i>	Jim & Jesse McReynolds
<i>Wang (1993) pour flûte solo, trio à cordes et percussion</i>	Xu Yi

<i>Der Bürger als Edelmann / Le Bourgeois gentilhomme (1920), suite pour orchestre op. 60b-IIIa, n° 5 : « Menuet de Lully »</i>	Richard Strauss
<i>Rat Race (1960)</i>	Quincy Jones / Les Double Six
<i>Das Lied der Trennung (2011)</i>	Wolfgang Amadeus Mozart / Raphael Imbert
<i>Concerto grosso n° 1 (1977) : 5^e mouvement « Rondo (Agitato) »</i>	Alfred Schnittke
<i>Batallia a 10 (1673) pour instruments à cordes et basse continue</i>	Heinrich Biber
<i>Astrophonia (1998-2002), concerto pour alto et orchestre à cordes avec piano</i>	Kryštof Mařatka
<i>Lélio ou le Retour à la vie, op. 14b (1832), n° 2 : « Chœur d'ombres »</i>	Hector Berlioz
<i>TVA (2021)</i>	Natalie Holt
<i>Second Book of Songs (1600), n° 4 : « Dye not before thy day »</i>	John Dowland
<i>D'un vieux jardin (1914) pour piano</i>	Lili Boulanger
<i>Goethe-Lieder (1890), n° 9 : « Mignon: Kennst du das Land? »</i>	Hugo Wolf
<i>Danzas afrocubanas (1929-1934) pour piano : « Danza Negra »</i>	Ernesto Lecuona
<i>Grande Fantaisie-Quintette (1886) pour deux violons, alto, violoncelle et piano</i>	Rita Strohl
<i>Absolut Jazz Vocal (2002) : « Groznje/Tubul »</i>	Bruno Lécossois
<i>« Get Back » (1985), Ike & Tina Turner Album</i>	John Lennon & Paul McCartney
<i>« Quant oi tentir et bas et haut » (XIII^e siècle), chanson de trouvère</i>	Gontier de Soignies