



**MINISTÈRES
ÉDUCATION
JEUNESSE
SPORTS
ENSEIGNEMENT
SUPÉRIEUR
RECHERCHE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Direction générale des ressources humaines

RAPPORT DU JURY

SESSION 2025

Concours : Agrégation interne & CAER PA (concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés de l'enseignement privé sous contrat)

Section : Musique

Session 2025

Rapport de jury établi sous la responsabilité de la présidente du jury :

Odile Tripier-Mondancin, Maître de conférences Université Toulouse - Jean Jaurès

Sommaire

PREAMBULE.....	3
ÉLEMENTS STATISTIQUES SUR L'ENSEMBLE DES EPREUVES SESSION 2025	6
ADMISSIBILITE	10
Épreuve de culture musicale et artistique (CMA) (première épreuve écrite)	10
Épreuve d'arrangement (2 ^e épreuve écrite)	19
Épreuve de commentaire (3 ^e épreuve écrite)	33
ADMISSION.....	44
Épreuve de leçon.....	44
Épreuve de direction de chœur	56

Préambule

Ces dix dernières années, le nombre de postes mis aux deux concours de l'agrégation interne et du CAER PA (concours d'accès à l'échelle de rémunération des professeurs agrégés de l'enseignement privé sous contrat) oscillait entre 14 et 16 pour le premier et entre 1 et 2 pour le deuxième. La session 2025 témoigne d'une augmentation de deux postes mis au concours de l'agrégation interne (17 au lieu de 15). À ces 17 postes en liste principale, 3 postes supplémentaires ont été ajoutés, tout comme lors de la session de 2024. En ce qui concerne le CAER, un seul poste a été mis au concours. Les 21 postes (17 postes en liste principale et les 3 postes supplémentaires pour l'agrégation interne, 1 poste pour le CAER PA) ont tous été pourvus. Les candidates, les candidats¹ et le jury ne peuvent que se réjouir de ces premiers éléments, dans un contexte de concours restant très sélectifs.

Parallèlement, l'augmentation a également concerné le nombre de candidats inscrits lors de cette session 2025 ; mécaniquement, le taux de candidats présents a aussi augmenté. Ainsi, plus de 10 points au concours du public (75% en 2025 contre 64% en 2024) et environ 6 points au concours du privé sous contrat (64% contre 58,33%) séparent les deux dernières sessions (tableau 1). Il est complexe de déterminer précisément les facteurs qui expliquent ces augmentations. Néanmoins, il est possible de penser qu'elles témoignent d'une motivation des enseignants à continuer à se former par le biais du concours, et/ou d'un attrait pour le programme de l'épreuve de culture musicale et artistique, autour des travaux de musiciennes, créatrices, inspiratrices de l'Antiquité à nos jours. La motivation des candidats semble s'être confirmée lors des épreuves écrites et orales : un seul candidat a renoncé à composer après la première épreuve écrite.

Les résultats aux différentes épreuves écrites et orales ont également connu une indéniable progression. Ainsi, le dernier admis au concours de l'enseignement public (le 20^e) a obtenu une moyenne de 11,5/20 ; les deux majors ex æquo ont obtenu une moyenne de 16,76/20. Le candidat admis au concours de l'enseignement privé sous contrat a obtenu 16,24/20 de moyenne. L'analyse de la distribution des notes aux trois épreuves écrites de l'admissibilité pour les deux concours (public et privé) montre que le quartile supérieur (soit le quart des copies notées) se situe au-dessus de 12/20 pour la Culture musicale et artistique, de 12,5/20 pour l'arrangement et de 11,43/20 pour le commentaire. La moyenne des admis à ces trois épreuves écrites dans les deux concours (*cf. infra* tableaux 2, 3 et 4) montre également un niveau des candidats plus élevé que lors de la précédente session. Par conséquent, le caractère très sélectif de ces deux concours, dans la continuité de ces dernières années, se confirme.

Parvenir à être lauréat de ces concours nécessite dès lors de prendre la mesure des compétences évaluées lors des cinq épreuves (trois écrites, deux orales) mais aussi du rapport entre les coefficients des épreuves écrites (coefficient 9) et ceux des épreuves orales (coefficient 10). Il est par conséquent nécessaire de se préparer aux épreuves orales sans attendre les résultats de l'admissibilité, d'autant plus que préparer les oraux et les écrits de manière concomitante permet de comprendre les points

¹ Dans le texte qui suit, dans un unique souci de clarté, les termes *candidat*, mais également *professeur*, *juré*, *enseignant*, *musicien*, etc. seront employés au masculin dans leur sens générique inclusif.

communs et les spécificités de chacune des épreuves. Ainsi, le candidat doit savoir problématiser à l'écrit comme à l'oral, dans une langue maîtrisée, effectuer des relevés précis dans un temps contraint, en lien avec une analyse stylistique des œuvres à situer historiquement, géographiquement et sociologiquement, savoir chanter, jouer ces relevés, structurer sa réflexion, argumenter à l'aide d'exemples musicaux ainsi qu'en référence à d'autres domaines artistiques, arranger une mélodie accompagnée, interpréter, faire des choix musicaux, mener et diriger l'apprentissage d'un chœur à trois voix mixtes, s'auto-évaluer de manière constructive et enfin réagir aux suggestions données lors des entretiens durant les deux épreuves orales. La spécificité de l'agrégation interne requiert également la connaissance fine de l'ensemble des programmes de lycée : objectifs, compétences à développer, champs de questionnements, problématiques à investir, projets musicaux à mettre en œuvre avec un public de lycéens.

Les rapports de jury successifs aideront le candidat à se saisir des attendus, de l'analyse des résultats, des exemples de réussite ou de difficultés relevés, ainsi que des grilles de critères par épreuve. Ces grilles de critères (positionnées en fin de rapport de chaque épreuve) sont pensées comme complémentaires du discours dans lequel elles s'insèrent : c'est l'articulation entre les catégories de critères qui mène à la consolidation de compétences qui, pour rappel, désignent des combinaisons de connaissances, de capacités, d'attitudes (dans la quasi-totalité des référentiels européens). D'une manière générale, lire, analyser les rapports de jury est une condition nécessaire mais elle ne suffit pas. L'inscription dans un cursus de formation *ad hoc* coconstruit par les rectorats, les Inspé (Institut national supérieur du professorat et de l'éducation), parfois mutualisé avec la préparation à l'agrégation externe de musique proposée par les départements de musique et musicologie au sein des universités, permettra aux candidats de se préparer au mieux.

Le jury, dont le directoire et sa présidente, a veillé à inscrire sa réflexion et son action dans la continuité des sessions précédentes. Rigueur, exigence, souci de la parité, évaluation des productions et non pas de la personne du candidat, rappel et respect de la déontologie des concours (engagement de confidentialité comme lors de l'élaboration des sujets, déports en cas de connaissance d'un ou de plusieurs candidats, délibérations sur la base de résultats anonymisés, égalité de traitement des candidats) ont été des principes qui, une fois posés, ont été régulièrement rappelés et respectés. Dans le prolongement de ces principes, le directoire veille à ce que la composition du jury soit équilibrée entre universitaires, IA-IPR et professeurs agrégés en poste dans les collèges et lycées : ces regards croisés garantissent une évaluation la plus riche possible.

Enfin, le directoire tient à remercier sincèrement l'ensemble des jurés, les chefs de salles et appariteurs, les choristes, la cheffe de chœur, les personnels administratifs et techniques de la DGRH (Direction Générale des Ressources Humaines) du Ministère de l'Éducation nationale de l'enseignement supérieur et de la recherche, du SIEC (Service Interacadémique des Examens et Concours), de la DEC de Normandie (Division des Examens et Concours de l'académie), enfin de l'Inspé de Normandie Rouen – Le Havre.

Odile Tripier-Mondancin

Maitre de conférences, Présidente du concours

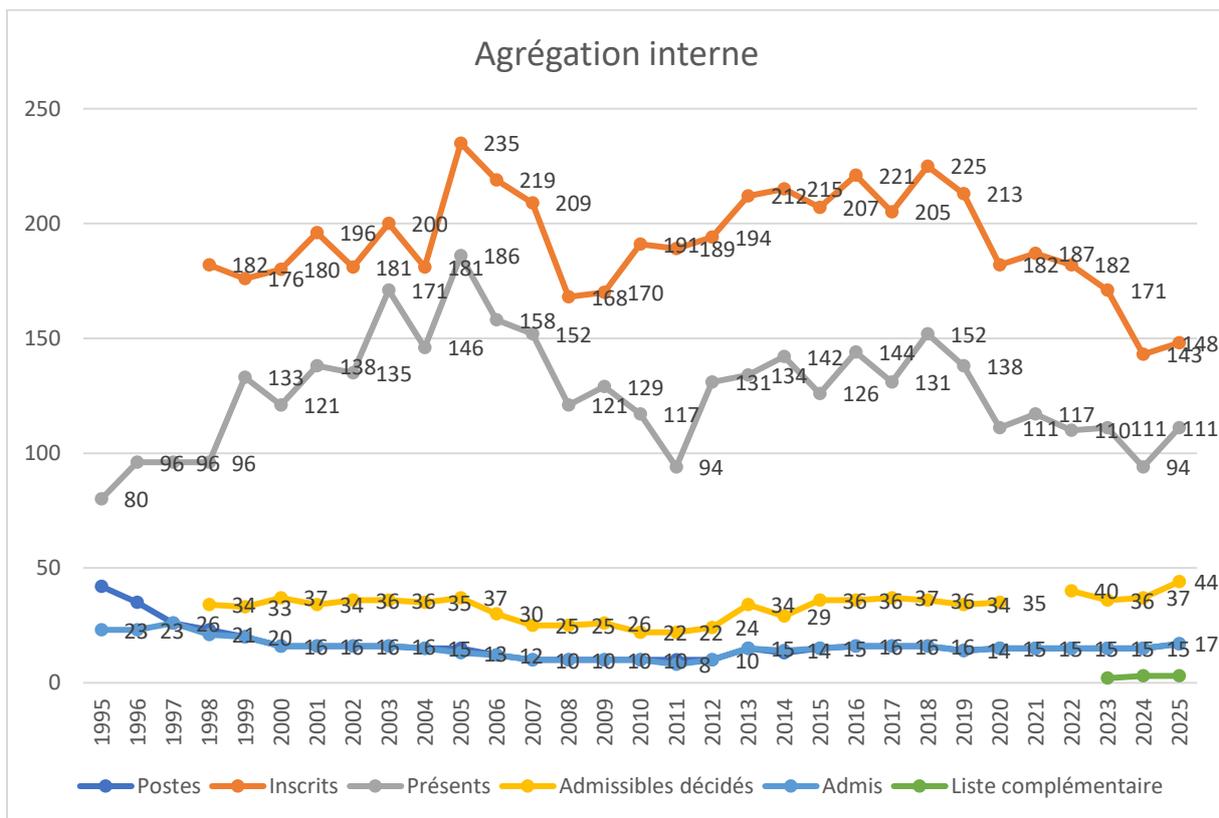


Figure 1 De haut en bas, inscrits, présents, admissibles décidés, admis, liste complémentaire (agrégation interne)

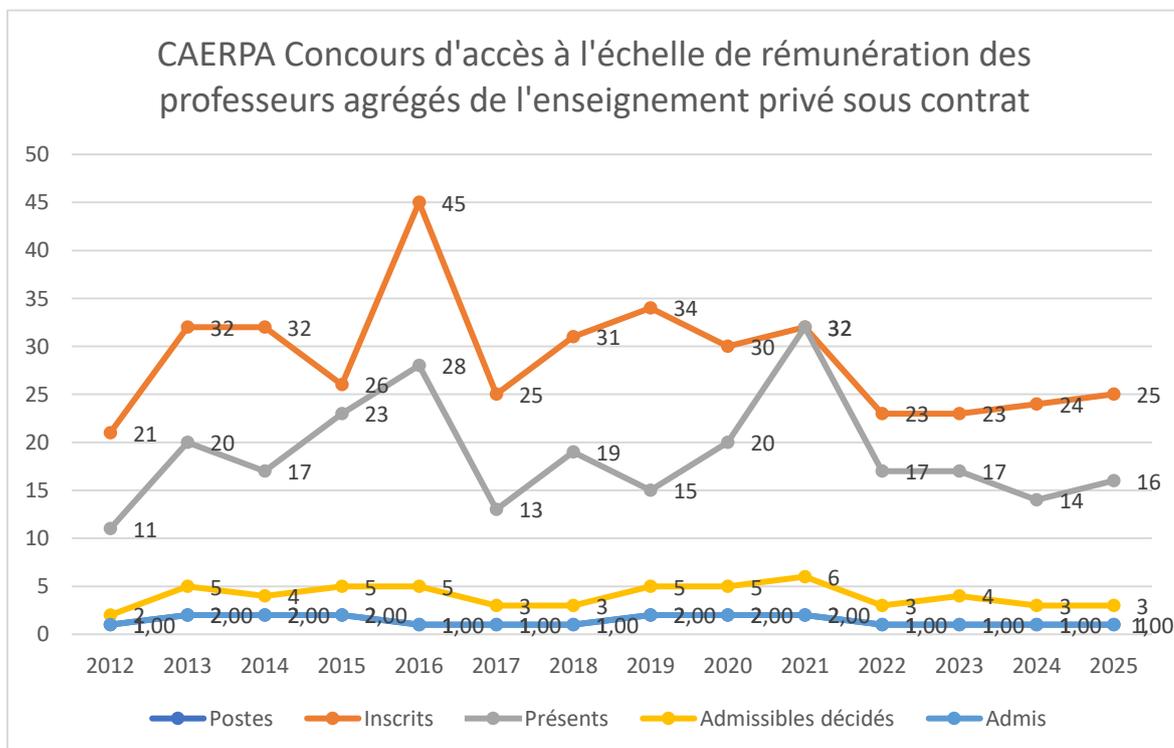


Figure 2 De haut en bas, inscrits, présents, admissibles décidés, admis (CAER PA)

Éléments statistiques sur l'ensemble des épreuves session 2025

Épreuves d'admissibilité

Éléments statistiques généraux à propos des épreuves d'admissibilité

Sur 173 inscrits au total	Concours public	Concours privé
Inscrits	148	25
Présents	111	16
Taux présents / inscrits	75%	64%
Nombre d'admissibles	44	3
Moyenne des admissibles	12,05/20	13,93/20
Moyenne des refusés	6,98/20	6,83/20
Moyenne des non éliminés	9,03/20	8,16/20
Barre d'admissibilité	90/180 ou 10/20	108/180 ou 12/20

Tableau 1 Éléments généraux sur 173 inscrits (non éliminés signifie n'ayant pas eu de note éliminatoire contrairement aux refusés)

Épreuve de culture musicale et artistique (coeff. 3)

	Agrégation interne	CAER CA
Résultats /20	109 candidats notés	16 candidats notés
Note la plus haute	17,5	17
Note la plus basse	5,5	14,5
Moyenne des admissibles à l'épreuve	12,15	15,5
Moyenne des admis à l'épreuve	12,06	15
Moyenne des refusés	6,63	6,92
Moyenne des non éliminés	8,86	8,53
Médiane	12	15

Tableau 2 épreuve 1 culture musicale et artistique

Épreuve d'arrangement (coeff. 3)

	Agrégation interne	CAER CA
Résultats /20	107 candidats notés	16 candidats notés
Note la plus haute	19	17,5
Note la plus basse	4,5	11,5
Moyenne des admissibles à l'épreuve	12,28	13,67
Moyenne des admis à l'épreuve	12,81	17,5
Moyenne des refusés	7,14	7,61
Moyenne des non éliminés	9,21	8,74
Médiane	12,75	12

Tableau 3 épreuve 2 d'arrangement

Épreuve de commentaire (coeff. 3)

	Agrégation interne	CAER CA
Résultats /20	107 candidats notés	16 candidats notés
Note la plus haute	17	17
Note la plus basse	6,85	9,5
Moyenne des admissibles à l'épreuve	11,71	12,63
Moyenne des admis à l'épreuve	13,22	17
Moyenne des refusés	7,18	5,96
Moyenne des non éliminés	9,01	7,21
Médiane	11,5	11,4

Tableau 4 épreuve 3 commentaire

Épreuves d'admission

Épreuve de leçon (coeff. 5)

	Agrégation interne	CAER CA
Résultats /20	44 candidats notés	3 candidats notés
Note la plus haute	19	12
Note la plus basse	7	12
Moyenne des refusés	6,69	11
Moyenne des non éliminés	9,15	11,33
Moyenne des admis à la leçon	13,03	12
Médiane	13	12
Moyenne inscrits liste supplémentaire	6,83	-

Tableau 5 épreuve de leçon

Épreuve de direction de chœur (coeff.5)

	Agrégation interne	CAER CA
Résultats /20	44 candidats notés	3 candidats notés
Note la plus haute	20	20
Note la plus basse	9	20
Moyenne des refusés	9,06	6,5
Moyenne des non éliminés	11,35	11
Moyenne des admis à la direction de chœur	14,03	20
Médiane	13	20
Moyenne inscrits liste supplémentaire	14,5	-

Tableau 6 épreuve de direction de chœur

Bref bilan statistique du concours

	Nombre d'admis	Barre d'admissibilité	Barre d'admission	Inscrits liste complémentaire	Barre d'inscription liste complémentaire
Concours public	17	90/180 10/20	220,3/380 11,59/20	3	218,5/380 soit 11,50/20
Concours privé	1	108/180 12/20	308,5/380 16,24/20	0	-

Tableau 7 bilan concours

Admissibilité

Admissibilité

Épreuve de culture musicale et artistique (CMA) (première épreuve écrite)

Rappel du texte réglementaire

– Durée de l'épreuve : 6 heures

– Coefficient 3

Cette épreuve permet d'apprécier les capacités du candidat à mobiliser ses connaissances sur la musique, les arts, les idées et les sociétés et à les mettre en lien avec les problématiques qui structurent l'enseignement de la musique au lycée.

Un programme limitatif est publié sur le site internet du ministère de l'éducation nationale. Il précise un champ de questionnement étudié à travers des périodes historiques et des modes d'expression musicale différents.

Le sujet engage le candidat à formaliser sa réflexion en croisant la question au programme du concours avec une ou plusieurs problématiques qui structurent les enseignements musicaux au lycée et qui sont précisées par le sujet. Il est également invité à s'appuyer sur d'autres références musicales et artistiques pour nourrir et illustrer sa réflexion.

Programme limitatif pour la session 2025 du concours

Musiciennes. Créatrices et inspiratrices d'hier à aujourd'hui

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 ?

Sujet de la session 2025

« L'histoire des femmes musiciennes dans nos sociétés ne fait pas tant apparaître leur nombre limité que le peu de considération dont elles ont bénéficié. On a parlé d'occultation, sans doute inconsciente dans la plupart des cas, mais non moins révélatrice. [...] Saint-Saëns témoigne de l'estime en laquelle il tient les compositions de Pauline Viardot, et, s'étonnant de les voir si peu connues, quand elles ne restent pas inédites, il impute encore cette absence de renommée à une pudeur toute féminine, ou que la féminité d'époque oblige. [...]

En effet, la participation et plus encore la reconnaissance des femmes connaît une histoire plus longue et plus riche dans d'autres domaines de l'activité artistique, en littérature notamment, et même en peinture, ce que Hanslick pointait en 1854, quand il parlait, non sans quelque exagération ou disproportion, du "manque presque absolu de femmes compositeurs, à côté du grand nombre de femmes écrivains ou peintres". [...]

Et si la musicienne est instrumentiste, elle doit veiller à respecter la décence voulue par son sexe. Ainsi, la harpe "exige un déploiement du corps qui n'est pas sans danger pour les jeunes filles", lit-on dans un rapport fait à la suite d'une étude menée par des inspectrices dans une maison d'éducation en 1848. Quant au violon, lit-on encore dans ce rapport, "la pose en est disgracieuse. Les hommes se peuvent bien résoudre, une femme en général ne consentira pas à tenir quelque chose avec le menton". De plus, c'est un "grave inconvénient pour les femmes que le violon repose et vibre sur la poitrine". »

Escal, Françoise (2005). La place des femmes dans l'histoire de la musique. Dans Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale : apprentissage, création, interprétation, les musiciennes dans la société contemporaine* (p. 27-32). L'Harmattan.

A partir de la citation de Françoise Escal, vous interrogerez la place accordée aux femmes compositrices ou plus largement artistes, à différentes périodes de l'histoire et en différents pays. Vous inscrirez votre réflexion dans le champ de questionnement « La musique, l'homme et la société » qui irrigue l'enseignement de spécialité en cycle terminal et plus particulièrement la thématique « Musicien : créateur, interprète, arrangeur, auditeur, mélomane ».

Rapport

1. Le sujet

La citation du sujet, tirée d'une œuvre de référence sur la question étudiée, propose un large aperçu de la problématique sur la place des femmes dans l'histoire de la musique et dans les arts en général. Rappelons que la citation, donnant l'impulsion au sujet, doit être préalablement analysée en profondeur par le candidat, afin de pouvoir en tirer le maximum d'éléments et de nourrir ensuite sa problématique.

Nous parlons donc bien ici des « femmes musiciennes », sans exclusive. Ainsi, se focaliser uniquement sur les compositrices peut constituer une démarche réductrice ne pouvant permettre d'appréhender la réflexion dans sa totalité. Au contraire, le sujet évoque bien, ensuite, différents types de musiciennes : les compositrices en effet, mais également les interprètes, tellement nombreuses et qui finalement

sont parfois davantage restées dans l'histoire de la musique que les compositrices elles-mêmes, et enfin la question du choix des instruments pour les femmes, qui n'a pas toujours été sans contrainte.

La citation du sujet remet dès le début les choses à leur juste place : l'existence des femmes dans l'histoire de la musique ne questionne pas leurs capacités, mais en premier lieu l'invisibilisation dont elles ont fait l'objet au fil des siècles – « l'occultation », pour reprendre un terme de cette citation, qui évoque également « le peu de considération » qu'on leur témoigne. Cette situation est liée, bien entendu, à la situation générale des femmes dans « nos sociétés », et cette dernière expression n'est pas à négliger, car elle permet de questionner, sans trop s'y appesantir bien entendu, d'autres sociétés. L'aspect « inconscient » de cette occultation mentionné dans la citation renvoie aux préjugés d'une époque. Rappelons que l'écrit de CMA est un écrit d'agrégation de musique. A ce titre, il doit parler avant tout de musique, en élargissant s'il le faut aux questions sociétales, mais non l'inverse.

Des noms propres sont cités dans le sujet ; ils sont premiers pour servir à la problématique ; ils appellent de nouveaux exemples émanant de la culture du candidat. Il est nécessaire de commenter en premier lieu les exemples de la citation, d'autant qu'ils fournissent un panel assez large des possibles. Ainsi Camille Saint-Saëns (1835-1921), le musicien français peut-être le plus institutionnel de son temps (membre de l'Institut et de ses jurys du Prix de Rome, élu en 1901 président de l'Académie des beaux-arts), dans une assertion ici ambiguë, vante certains mérites des compositions de Pauline Viardot, et attribue la cause de leur ignorance autant aux idées reçues d'une époque qu'à une « pudeur toute féminine ». Renvoyer la victime à sa responsabilité est une attitude courante du discours antiféministe. Pauline Viardot (1821-1910) était la sœur de la Malibran, cantatrice et compositrice française, aux grands dons dramatiques et intellectuels. Son mari, Louis Viardot (1800-1883), directeur du Théâtre des italiens, démissionnera peu de temps après son mariage pour se consacrer à la carrière de son épouse, en la suivant dans ses tournées artistiques à travers l'Europe, ce qui n'est pas anodin pour l'époque. Eduard Hanslick (1825-1904), thuriféraire de Brahms et pourfendeur de Wagner et de Liszt, aux goûts conservateurs, auteur de *Vom Musikalisch-Schönen* (Leipzig, 1854 ; *Du Beau dans la musique*, ou *Du Beau musical* selon les traductions), aborde un autre niveau de réflexion : qu'en est-il des femmes artistes en général ? L'écrit de CMA conduit à cela : il ne doit pas être cantonné à la seule musique. D'après Hanslick, les femmes artistes se sont beaucoup plus fait connaître dans d'autres arts, comme la peinture ou la littérature. Y aurait-il dès lors un « cas musical » spécifique ?

Bien entendu, il est difficile, pour ce qui concerne la musique, de ne pas évoquer, sans toutefois tomber dans le défaut d'un catalogue :

- Sappho (parfois mal orthographiée dans les copies, VIIe s. av. J.-C.), la première compositrice selon la légende ;
- Hildegard von Bingen (1098-1179), abbesse et compositrice visionnaire ;
- Clara Schumann (1819-1896), « l'épouse de », mais dont la redécouverte de la musique conduit à s'interroger sur qui a pu influencer l'autre entre Robert et Clara ;
- Fanny Mendelssohn (1805-1847), dont la carrière musicale fut extrêmement contrainte par les diktats familiaux ;

- Augusta Holmès (1847-1903), poétesse et compositrice, wagnérienne convaincue ;
- Cécile Cheminade (1857-1944), pianiste et compositrice (plusieurs centaines d'œuvres), surnommée « mon petit Mozart » par Georges Bizet ;
- Nadia Boulanger (1887-1979), compositrice, cheffe d'orchestre et organiste, pédagogue hors pair et infatigable (parmi ses élèves – hommes – : Elliott Carter, Astor Piazzolla, Aaron Copland, Jean Françaix, Philip Glass, Igor Markevich, Walter Piston) ;
- Lili Boulanger (1893-1918), sa sœur, première femme Prix de Rome (1913) ;
- Germaine Tailleferre (1892-1983), membre du Groupe des Six sous l'égide de Jean Cocteau ;
- Billie Holiday (1915-1959), l'une des grandes divas du jazz, unique, au parcours dramatique ;
- Maria Callas (1923-1977), LA cantatrice du XXe siècle, tragédienne au destin tragique ;
- Jacqueline Du Pré (1945-1987), violoncelliste britannique dont l'existence fut écourtée par la maladie, formant avec Daniel Barenboim l'un des couples musicaux les plus célèbres du XXe siècle ;
- Martha Argerich (1941-), l'une des plus grandes pianistes de notre temps ;
- Les sœurs Labèque (Katia, née en 1950, et Marielle, née en 1952), duo parmi les plus célèbres, donnant vie à un répertoire souvent peu joué pour deux pianos.

Il est bienvenu également de se tourner vers des artistes de styles musicaux plus actuels : Lady Laster, Diam's, Liza Monet, Sianna, Chilla pour le rap, Sophie Alour, Géraldine Laurent, Nathalie Lories pour le jazz instrumental contemporain, ou Tina Turner pour le rock, peuvent être éclairantes. Mais il y en a tant d'autres ! Le jury n'a pu qu'être séduit par l'apport d'exemples originaux.

Si le sujet ne comporte pas de difficultés de compréhension majeures, il convient d'éviter de poser l'ossature du devoir sur un axe exclusivement socio-musicologique, quand bien même on peut regretter que les femmes aient été si longtemps écartées de la sphère de la création, de l'interprétation, mais aussi exclues d'une certaine notoriété. Il ne s'agit ni de retracer l'historique de la condition féminine, ni d'établir un catalogue des œuvres produites par des femmes artistes.

À l'inverse, il est attendu que les candidats réfléchissent aux mécanismes qui peuvent expliquer le manque de considération voire l'occultation que ces femmes ont subie, qu'elles aient été pionnières, reconnues ou empêchées d'exister en tant qu'artistes.

Sur cette base, les correcteurs ont apprécié que soient proposés :

- Une problématique habilement reliée à la citation ;
- Un argumentaire solide adossé à une pensée organisée, elle-même nourrie de connaissances et d'exemples convoqués de manière pertinente (dont des citations musicales sur portée, en nombre significatif) ;
- Une ouverture vers la philosophie et d'autres formes d'expressions artistiques telles que la littérature ou les arts visuels.

La citation aborde les thématiques suivantes :

- Les compositrices au XIX^e siècle : c'est le point de départ du sujet. Parmi les grandes figures est citée l'une des personnalités les plus influentes de la musique dans l'Europe du XIX^e siècle, Pauline Viardot, cantatrice, compositrice, mécène, trop souvent absente des copies. Il s'agissait dès lors de la citer.

- L'historiographie relative aux compositrices et musiciennes dans l'histoire de la musique ;
- La théorie de l'invisibilisation développée par Françoise Escal, l'hypothèse selon laquelle les femmes sont incapables de créer (« la pudeur toute féminine » évoquée par Saint-Saëns et « le manque de compositrices » par Hanslick²) ;
- Une hypothèse culturelle fondée sur des représentations ancrées dans des normes à propos du genre, en lien avec des époques (« la féminité d'époque », « la décence voulue par son sexe », « la pose disgracieuse ») qui appelle un certain nombre d'exemples issus de la culture des candidats, relatifs aux empêchements sociaux, culturels et historiques ;
- Les mécanismes d'invisibilisation des femmes sont également à développer de manière plus générale, et en particulier dans les arts.
- Le rapport au corps : les représentations, les injonctions voire les interdits (la pratique de certains instruments imposant une certaine posture) qui ont été imposés aux femmes, dans leur vie d'artistes.

Le traitement du sujet appelle à éviter certains écueils :

- Contextualiser de manière correcte la citation : celle-ci n'est pas extraite d'un « ouvrage » de Françoise Escal (terme souvent proposé), mais d'un chapitre tiré d'un ouvrage collectif dirigé par Anne-Marie Green et Hyacinthe Ravet.
- Éviter de construire un propos de manière strictement chronologique. Il ne s'agit pas de rédiger une étude des femmes musiciennes de l'époque médiévale jusqu'à nos jours, mais plutôt de faire preuve d'une démarche réflexive à partir de la citation.
- Employer des formulations, argumentations et exemples sans prendre soin de les relier à la problématique définie. Les correcteurs attendent en effet une réflexion et des exemples personnels et originaux. La figure de Marie Bobillier, l'une des premières musicologues françaises, qui publiait sous le pseudonyme de Michel Brenet, par exemple, peut tout à fait être convoquée. Elle n'a été que peu citée.

Le sujet traverse les styles et les époques, il n'est limité ni dans le temps ni dans une aire géographique précise. Par conséquent, les correcteurs ont valorisé les copies témoignant de connaissances larges, adossées à des répertoires variés, non limités à la sphère de la musique de tradition écrite, dans une temporalité courte ou encore centrés uniquement sur le jazz ou les musiques populaires du XX^e siècle. Les généralités historiques non argumentées et non documentées sont à éviter. Davantage de copies auraient pu faire référence aux compositrices du XX^e et du XXI^e siècles et ouvrir la réflexion à d'autres formes d'expression artistiques (histoire de l'art, littérature).

Il est attendu une prise de distance avec le sujet, un recul nécessaire à l'expression d'une pensée nuancée et objective : certaines copies, prenant parti de façon radicale en exprimant des jugements subjectifs, fustigeant au passage une société patriarcale ou en accusant nominativement certains décideurs politiques, se sont desservies.

² Hanslick, *Du Beau dans la musique*, 1854, p. 117.

Rappelons qu'il est nécessaire d'aborder le questionnement didactique et pédagogique, dès le stade de l'analyse du sujet, en prenant appui sur les programmes du lycée. C'est un attendu de cette épreuve qui la distingue de l'épreuve de dissertation de l'agrégation externe (cf. point n°5).

2. Le plan et son organisation

Les meilleures copies témoignent d'une réflexion organisée, à commencer par une introduction bien menée. Cette ouverture n'est nullement à négliger : le candidat doit la considérer comme la fondation de son propos, l'ossature sur laquelle son devoir va reposer. L'introduction présente le sujet et le discute, annonce un questionnement, préalable à la formulation d'une problématique, puis un plan qu'il convient ensuite de rappeler et de suivre au fil du devoir. Le lecteur doit ainsi être guidé tout au long du cheminement de la pensée du candidat. Il faut également conclure, afin de résumer le chemin parcouru.

Les candidats les plus adroits ont ainsi su conjuguer la forme et le fond en présentant un devoir harmonieux, cohérent, nourri par une pensée en développement, illustrée d'exemples habilement cités et exploités. Les discours-fleuve sont souvent contre-productifs, un écrit resserré est à privilégier. Il est également souhaitable d'éviter les généralités et les lieux communs qui allongent maladroitement le propos et n'apportent aucun crédit à la qualité de la réflexion du candidat.

Dans la plupart des copies, le plan s'est révélé lisible, clairement énoncé et suivi. De ce point de vue, l'exercice a été compris, ce qui confirme que les candidats sont, d'une session à l'autre, attentifs aux remarques et aux consignes des différents rapports de jury. Dans d'autres copies, les correcteurs ont pu suspecter un plan au demeurant pertinent et au propos cohérent pris de manière autonome, mais plaqué, comme écrit à l'avance et, de fait, décorrélé de la citation.

Souvent, la problématique proposée a manqué d'épaisseur et n'a pas su apporter la tension nécessaire à une résolution mise en cohérence par l'argumentaire. Rappelons qu'une problématique pose un problème qu'il faut résoudre par l'argumentation. Sur ce sujet, il est fortement conseillé de prendre connaissance du paragraphe « Définir une problématique », dans le rapport de jury de la session 2024.

De même, il est attendu que la réflexion parte de la citation. Trop souvent, celle-ci est à peine mentionnée et très peu analysée. Pourtant, ce sont les éléments de départ qu'elle fournit qui doivent fonder la réflexion. Dans le cas contraire, l'organisation de la copie et le plan proposé semblent corrects mais en réalité déconnectée du sujet et par conséquent proche du hors sujet. Le candidat doit, du début à la fin de son écrit, avoir le sujet et la citation présents à l'esprit et s'y référer constamment. Dans certaines copies, la citation est parfois mentionnée *in extenso* sans être vraiment assortie d'une première discussion fondatrice.

Notons que quelques candidats n'ont pas fourni l'effort de rédiger et ont seulement proposé un plan : si cette démarche est effectivement une étape nécessaire du travail, elle ne correspond pas à l'exercice final demandé. Les auteurs de ce rapport de jury préconisent de réaliser un ou plusieurs devoirs blancs, en temps limité, afin de gérer le temps de l'épreuve de manière efficiente.

3. La syntaxe, la grammaire et l'orthographe

Il est parfois fort surprenant de constater que l'expression écrite ne respecte pas les règles d'accord, les codes de ponctuation, les majuscules aux noms propres (« antiquité », « renaissance », ...), l'orthographe de mots usuels (« misogynie », « héro », « patriarcal »,...). Il est également regrettable d'observer des lacunes relatives à l'orthographe de termes propres à la musicologie, ou de noms propres (« Stabbat Matter », « Lilly Boulanger », « Françoise Escal »,...). Certaines formulations familières n'ont pas leur place dans les copies (« faire le buzz », « 4tuor à cordes »). Rappelons également que les accents, plus d'une fois manquants, font aussi partie de la correction de l'orthographe.

La syntaxe doit être soignée. On évitera les phrases longues et complexes tout comme l'absence de ponctuation et les phrases non verbales. Un niveau de langue défaillant nuit à la compréhension et, si la qualité stylistique n'est pas jugée en tant que telle, elle n'en demeure pas moins un atout supplémentaire.

En ce qui concerne la forme, il est encore nécessaire de rappeler que :

- Les titres des œuvres et ouvrages cités doivent être soulignés ;
- Les mots en langue étrangère sont à encadrer par des guillemets ;
- Les artistes doivent être mentionnés avec leur nom, mais aussi leur prénom.

Il est conseillé de lire fréquemment et de s'entraîner à améliorer la qualité de tout écrit.

Prendre le temps de relire la copie est également une condition nécessaire à la réussite de l'épreuve.

4. Les sources, références et citations

Il est attendu de la part des candidats des références scientifiquement sourcées et rigoureusement citées : titres d'œuvres, auteurs, compositeurs, ouvrages spécialisés, noms de chercheurs et de musicologues doivent apparaître.

Il est conseillé de diversifier les références bibliographiques, notamment au-delà de l'ouvrage cité, de bannir les références approximatives voire erronées.

5. La réflexion didactique et pédagogique

L'exercice est certes difficile et complexifie la construction de la copie, mais il est bel et bien obligatoire de « mobiliser ses connaissances sur la musique, les arts, les idées et les sociétés » puis de « les mettre en lien avec les problématiques qui structurent l'enseignement de la musique au lycée » (extrait du texte réglementaire). C'est ce qui constitue une des différences avec l'épreuve de dissertation de l'agrégation externe. Or, trop souvent, les réflexions pédagogiques sont proposées en fin de travail, alors qu'elles doivent irriguer la globalité de la réflexion.

Ainsi, des pistes pédagogiques enchâssées dans l'argumentaire permettent d'étayer la réflexion sans en omettre certains aspects. Tout comme le sujet, elles constituent un point central que les candidats doivent constamment avoir présent à l'esprit. Réfléchir sur le sujet, le mettre en discussion dans un premier temps, apporter des éléments pédagogiques dans un second temps n'est pas la démarche à suivre.

Pour finir, rappelons que les pistes pédagogiques ne sont ni une variable d'ajustement ni une option pour l'épreuve de CMA mais bien un attendu primordial de cette épreuve. Les candidats qui ont obtenu un résultat satisfaisant ont su intelligemment prendre en compte cet attendu.

6. Conclusion

Pour conclure, nous reprenons ci-après la conclusion du rapport de jury 2023, qui reste d'actualité.

« Voici maintenant quelques recommandations pour les futurs candidates et candidats :

- **Ouvrir le champ de ses connaissances** : il faut appuyer sa préparation, au-delà de l'étude du programme limitatif, sur un large éventail de connaissances. Toutes ou presque pourront en effet être mobilisées, et à profit, dès lors que l'on réussira à les relier avec pertinence aux questionnements du sujet.
- **Se perfectionner dans la méthodologie de l'épreuve** : la technique de la dissertation doit être maîtrisée, elle reste la base, quel que soit le sujet. Il faut pour cela s'entraîner autant que l'on peut à l'exercice, à partir notamment des sujets des années précédentes. A minima dans cet entraînement : construire une problématique et un plan qui en découle.
- **Travailler la correction de la langue** : pour convaincre le lecteur-correcteur, il faut que le propos soit clair et conduit de manière logique. Le lecteur doit facilement comprendre ce que l'on veut dire et être conduit – « pris par la main » – au fil de la réflexion. L'orthographe et la syntaxe sont par ailleurs les bases nécessaires pour obtenir ce résultat.
- **Personnaliser les propositions** : le candidat doit essayer de faire preuve d'une certaine originalité dans ses questionnements et solutions, qui seront le reflet d'une réflexion réellement personnelle, d'un parcours et d'une culture propres, évitant ainsi d'utiliser des arguments trop préconçus ou des exemples rabâchés, qui perdent dès lors tout leur intérêt. Cette originalité attendue et déterminante peut alors laisser présager qu'elle préside aux gestes professionnels de l'enseignant aux côtés de ses élèves, au bénéfice de la qualité de l'enseignement de notre discipline artistique. » (Rapport de jury, 2023, p. 13).

7. Ouvrages utiles à consulter

Buscatto, Marie, *Les Femmes du jazz, Musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS éditions, 2007 ; 2^e édition, Paris, Biblis/CNRS éditions, 2018.

Cohen, Aaron, *International encyclopedia of women composers*, New York, Books & Music, 2^e édition, 1987.

Green, Anne-Marie et Ravet, Hyacinthe (dir.), *L'accès des femmes à l'expression musicale, Apprentissage, création, interprétation : les musiciennes dans la société contemporaine*, Paris, L'Harmattan. 2005.

Launay, Florence, *Les compositrices en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2006.

Pendle, Karin (éd.), *Women and Music : A History*, Bloomington IN., Indiana University Press, 1991 ; rééd. 2001.

Ravet Hyacinthe, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Éditions Autrement, 2011.

Roster, Danielle, *Les femmes et la création musicale : les compositrices européennes du Moyen âge au milieu du XX^e siècle*, coll. « Bibliothèque du féminisme », Paris, l'Harmattan, 1998.

Tissier, Éric, *Être compositeur, être compositrice en France au 21^e siècle*, coll. « Univers musical », Paris, l'Harmattan, 2010.

8. Grille des critères d'évaluation

Les critères d'évaluation de cette épreuve sont portés à la connaissance des futurs candidats dans le tableau ci-dessous. La lecture attentive de cet ensemble de critères ne doit pas dispenser de l'analyse du présent rapport.

Forme et structuration	Maîtrise de l'orthographe, de la grammaire, de la syntaxe, de l'expression écrite
	Compréhension, commentaire critique de la citation, analyse du sujet, problématisation
	Annonce du plan
	Apport d'une réflexion argumentée et structurée
Savoirs et savoir-faire	Utilisation d'exemples musicaux pertinents reliés à l'argumentation (dans une graphie lisible) et en évitant le catalogue d'œuvres
	Références à d'autres domaines artistiques
	Références à différentes périodes historiques, aires musicales géographiques et pratiques artistiques diverses
Enseignement au lycée	Connaissance des contenus de programmes
	Perspectives didactiques et pédagogiques

Tableau 8 Grille des critères d'évaluation de l'épreuve de culture musicale et artistique

Épreuve d'arrangement (2^e épreuve écrite)

Rappel du texte réglementaire

- Durée de l'épreuve : 4 heures 30
- Coefficient 3

La partition d'une pièce vocale est distribuée avec le sujet. Elle est le support de la construction d'un projet musical dans une classe de lycée. Le sujet précise les ressources disponibles dans la classe concernée par ce projet musical.

Le candidat réalise un arrangement vocal et instrumental de la partition proposée par le sujet. Il tire parti des ressources instrumentales disponibles dans la classe en veillant à privilégier une écriture rendant possible l'interprétation de la pièce par les élèves ; il veille par ailleurs à arranger la partition pour permettre :

- À tous les élèves de développer leurs compétences à chanter en polyphonie ;
- Aux élèves non instrumentistes de tenir une partie harmonique ou rythmique sur tout ou partie de l'arrangement.

Le candidat rédige une brève note d'intention précisant notamment :

- Les choix artistiques sur lesquels repose l'arrangement effectué ;
- Les difficultés techniques des parties vocales et instrumentales qui nécessiteront un travail pédagogique particulier.

L'arrangement est réalisé sur la partition préparée jointe au sujet.

Sujet session 2025

Vous réaliserez un arrangement vocal et instrumental de la partition jointe.

La classe à laquelle est destiné votre arrangement accueille les compétences instrumentales suivantes :

- 1 clarinette en sib
- 1 violon
- 1 banjo 6 cordes accordé comme une guitare
- 1 clavier électronique (avec les timbres usuels : piano, strings, etc.)
- 1 guitare basse

La classe (constituée de 24 élèves) est par ailleurs équipée de percussions diverses : caisse claire (avec son pied), grosse caisse (avec sa pédale), claves, tambours de basque, triangles, plusieurs woodblocks, cajón, washboard (« planche à laver »), cymbale sur pied.

Tous les élèves chantent régulièrement pour la réalisation de projets musicaux. Les non-instrumentistes se répartissent à parité entre filles et garçons.

Vous rédigerez votre arrangement sur la partition préparée mise à votre disposition. Vous déterminerez précisément le nombre de mesures par page. Pour chaque portée, vous veillerez à bien préciser la clef, l'armure et la métrique. Vous numéroterez précisément les pages de votre devoir.

Ce conducteur est organisé selon la nomenclature verticale suivante, que vous respecterez scrupuleusement:

- Clarinette en sib (que vous noterez en hauteurs réelles)
- Violon
- Voix 1
- Voix 2
- Clavier électronique (préciser le ou les timbres utilisés)
- Banjo 6 cordes (accordé comme une guitare)
- Guitare basse
- Percussions au choix parmi la liste des instruments présents dans la classe (cf. ci-dessus) (préciser les percussions utilisées)

Vous rédigerez parallèlement une note d'intention précisant notamment :

- Les choix artistiques sur lesquels repose l'arrangement effectué ;
- Les difficultés techniques des parties vocales et instrumentales qui nécessiteront un travail pédagogique particulier.

Texte intégral,
Auteur, compositeur, Vincent Delerm,
(2004)

23 juillet, Paris s'éteint
Et sur le Quai des Grands Augustins
Nous tournons les pages à l'improvisiste
Devant l'étalage d'un bouquiniste
Je ne vous connais pas, je vous frôle
Là sur le Quai, épaule contre épaule
Nous jetons en même temps un œil sur
Les quatrièmes de couverture

Une biographie de Signoret
Voilà le genre de choses qui vous plaît
Un storyboard de Fellini
Le genre de truc qui vous fait lever la nuit
Je vous devine à Juan-les-Pins
Un Press-Pocket entre les mains
Emportez-vous à Maisons-Laffitte
Ce Boris Vian en 10/18 ?

Je connais bien votre poignet
Je connais vos mains, votre bracelet
J'aime la manière dont vous reposez
Tristan Corbière sur le côté
Qu'allez-vous donc penser de moi si

J'attrape en rayon "Les années Platini" ?
Finalement, je préfère me rabattre
Sur la NRF de 54
300 pages sur la guerre d'Espagne
Le genre de chose qui nous éloigne
Un vieux Sempé en Livre de poche
Le genre de truc qui nous rapproche
Guide du Routard du Sri Lanka
Dieu soit loué, on ne se connaît pas
Hitchcock-Truffaut : les "Entretiens"
Nous avons tant de choses en commun

23 juillet, Paris s'éteint
Et sur le Quai des Grands Augustins
Nous tournons les pages à l'improvisiste
Devant l'étalage d'un bouquiniste
Je ne vous connais pas, je vous frôle
Là sur le Quai, épaule contre épaule
Sur les quatrièmes de couverture
Nous cherchons la même aventure
Sur les quatrièmes de couverture

Quatrième de couverture

Vincent Delerm

$\text{♩} = \text{♩}^{\sim}$
♩ = 160

Em B/D# E7 Am
Vingt-trois juillet Paris s'éteint Et sur le Quai des Grands Augustins Nous

5 Em F#7 B7
tour-nons les pages à l'im-pro-viste De-vant l'é-ta-lage d'un bou-quin-iste

9 Em B/D# E7 Am
Je n vous con-nais pas je vous frôle Là sur le quai é-paule contr' é-paule Nous

13 Em F#7 B7 Em
je-tonz en même temps un oeil sur Les qua-tri-èmes de cou-ver-ture.

17 G D Em B7
Une bio-gra-phia de Si-gno-ret Voi-là le genre de choses qui vous plaît

21 C G F#7 B7 D7
Un sto-ry board de Fel-li-ni Le genre de truc qui vous fait le-ver la nuit

25 G D Em B7
Je vous de-vine à Juan-les-Pins Un Press Po-cket en-tre les mains

29 C G F#7 B7 Em
Em-por-tez vous à Mai-sons-Laf-fitte Ce Bo-ri-s Vian en Dix-Dix-Huit?

Rapport de l'épreuve de la session 2025

Pour cette session 2025, il était demandé aux candidats d'écrire un arrangement de *Quatrième de couverture* de Vincent Delerm, une chanson au *tempo* swing très rapide (noire = 160), comportant deux sections distinctes (A en *mi* mineur et B en *sol* majeur), elles-mêmes subdivisées en deux sous-sections (a a' ; b b') d'égale longueur. Les trente-deux mesures affichées du sujet en comportaient ainsi en réalité quasiment deux fois moins.

1. Prélude : remarques générales

Sur l'ensemble des arrangements examinés, le jury a relevé une certaine proportion de copies rendues inachevées (entre un quart et un cinquième d'entre elles), l'arrangement s'interrompant souvent avant le milieu de la seconde strophe, ou bien comportant des parties non réalisées. Des mesures vides dépourvues de silences, une absence de paroles sous certaines parties vocales, ou encore une écriture manifestement hâtive, sinon bâclée de certaines parties ont également pu être observées. La note d'intention s'est vue parfois négligée, réduite à peu de lignes et trop peu étayée dans son contenu (voir *infra*). Par ailleurs, plusieurs copies ont proposé un début musicalement très ambitieux, avec une écriture polyphonique complexe qui se délitait peu à peu vers une suite de plus en plus minimaliste, signe que le temps était insuffisant pour mener à bien le projet initial.

La chanson proposée était relativement longue, le nombre d'instruments à prendre en compte important, avec notamment trois parties de percussions. Par conséquent, il était indispensable pour les candidates et les candidats de bien gérer leur temps, en prévoyant un temps de copie suffisamment long pour permettre d'écrire soigneusement l'ensemble des parties. Une stratégie envisageable (pour gagner du temps) pouvait consister à mettre à profit les reprises mélodiques du texte. Il était possible de diviser les seize mesures initiales (correspondant à la première strophe), en huit mesures reprises (avec les deux textes superposés), puis de faire de même pour la seconde strophe, correspondant aux seize mesures suivantes. Une autre pouvait consister (dans ce contexte bien précis) à utiliser la notation anglo-saxonne des chiffrages pour le banjo – nous y reviendrons plus bas. Autrement dit, il s'avérait fondamental de bien lire le sujet pour le comprendre synthétiquement avant de commencer la réalisation de l'arrangement lui-même.

Cette remarque générale peut s'appliquer à tout travail d'arrangement : prendre le temps de bien lire/écouter la partition pour s'imprégner de son atmosphère, de sa dynamique propre ainsi que repérer sa structure sont les préalables incontournables d'un arrangement réussi. De cette lecture patiente et méticuleuse invitant à une compréhension fine de l'œuvre, pourront en effet découler des choix d'écriture adaptés aux différents moments structurels du texte musical, d'éventuels ajouts (introduction, ponts, coda) et une stratégie efficace face au temps imparti.

2. La partition à réaliser

Construction de l'arrangement

« Dans un arrangement, j'utilise plus la gomme que le crayon » aimait à dire le compositeur et arrangeur Jean-Claude Petit, soulignant par là qu'il s'avère parfois plus judicieux d'ôter/alléger que d'ajouter/surcharger l'*instrumentarium*. En tous cas, cette citation illustre l'un des points relevés dans les corrections : de nombreux arrangements ont témoigné d'une « peur du vide », qui a conduit les candidats à faire jouer tous les instruments presque sans discontinuer, au risque d'une saturation constante de l'espace sonore et d'une certaine lourdeur. Il est important, au contraire, de ménager des contrastes, des silences et des respirations, afin d'offrir un rendu plus lisible, plus aéré, de permettre davantage de variété de timbres, de dynamiques enfin de s'assurer de l'équilibre de l'ensemble. Les articulations/respirations de la forme musicale sont autant d'occasions de varier les couleurs, les textures. Les changements instrumentaux opérés selon ces dimensions participent dès lors de la compréhension structurelle de la chanson autant qu'ils proposent à l'oreille des paysages changeants, non mécaniques. *Quatrième de couverture* de Vincent Delerm, dans son agencement, permettait de valoriser *a minima* deux grandes sections – quatre ou huit, si la structure était abordée plus finement encore.

Choix d'un style

Si le choix d'un style assumé pouvait être envisagé (bossa-nova, reggae, jazz, tango...), il était important de ne pas donner l'impression de plaquer celui-ci de manière « gratuite » sur la chanson, c'est-à-dire sans que ce choix n'apparaisse justifié par le texte de cette dernière, son caractère, par l'effectif instrumental proposé, ou d'autres arguments. Certains choix risquent sans cela d'apparaître incongrus, notamment si l'effectif instrumental ne semble pas s'y prêter : il en va ainsi d'un arrangement de style « rock 'n roll », difficile à imaginer sans batterie ni instrument électrifié, si ce n'est la guitare basse.

Le choix de l'arrangement (son style, la prise en compte d'une classe lycéenne plus ou moins à l'aise techniquement, les capacités vocales de cette dernière...) a pu conduire quelques rares candidats à transposer la chanson ; quelques autres, plus nombreux, à réduire le tempo. À chaque fois, le jury, ouvert *a priori* aux propositions faites, a examiné avec encore plus d'acuité la cohérence entre le projet musical présenté et la note d'intention, ainsi que la faisabilité de l'arrangement.

La modification de la grille de départ pouvait également résulter d'un choix stylistique. Celle de *Quatrième de couverture* étant composée très majoritairement d'accords à trois sons, en ajouter systématiquement un quatrième, voire un cinquième dans un style bossa-nova ou jazz swing pouvait en effet être bienvenu. Cependant, par manque de temps ou de connaissance approfondie des conduites harmoniques propres à ces styles, les modifications observées se sont limitées à l'enrichissement des sonorités existantes et non à un remodelage du parcours harmonique, ici très simple et fonctionnel : une modification *a minima* qui n'a pas convaincu les correcteurs et a questionné

la connaissance réelle des candidats sur les grammaires harmoniques de ces styles, d'autant plus lorsque les notes écrites ne correspondaient pas à la grille enrichie affichée³.

Introduction, coda

La majorité des copies a offert une introduction à l'arrangement, ce qui était souhaité et a été apprécié. Très peu de candidats ont eu le temps d'élaborer une coda, ce qui, ici, ne s'est pas avéré dommageable. Long de quatre à huit mesures en général (attention aux carrures impaires, peu réussies !), ouvert ou fermé en sa terminaison, cet exorde a très régulièrement consisté en une préfiguration, soit mélodique, soit rythmique de la matière musicale à venir, facilitant ainsi l'entrée dans la chanson elle-même. Les candidats veilleront à ne pas « saturer » instrumentalement cette section, se montreront soucieux de préserver le capital instrumental à disposition pour une meilleure gradation au fil de l'arrangement.

Écriture rythmique

Généralités

Si la recherche de variété dans l'écriture est encouragée, la superposition d'un nombre trop important de figures rythmiques s'avère souvent malhabile. Dans certaines copies, la simultanéité de quatre, cinq, voire six formules différentes, parfois difficilement compatibles, fait courir un risque de confusion et de difficultés de mise en place. À l'inverse, il est préférable d'éviter de faire jouer le même rythme par tous les instruments, notamment les croches répétées, qui risquent de produire un effet très lourd, de privilégier une écriture simple, efficace et adoptant des principes d'arrangement clairs et bien lisibles. On ne saurait trop encourager pour cela le recours à l'oreille intérieure, en chantant intérieurement les différentes parties, au *tempo* de la chanson. On évitera ainsi les rythmes irréalistes (longs traits de doubles croches virtuoses, contretemps en doubles croches à 160 à la noire), ainsi que les polyrythmies trop compliquées.

L'écriture des instruments à percussions

Les percussions disponibles pour cet arrangement étaient nombreuses : « caisse claire [avec son pied], grosse caisse [avec sa pédale], claves, tambours de basque, triangles, plusieurs woodblocks, cajón, washboard [“planche à laver”], cymbale sur pied ». Toutes ne devaient pas forcément être utilisées, que ce soit alternativement – ou surtout simultanément. Il fallait les considérer comme un vivier de timbres et de couleurs stylistiques dans lequel les candidats feraient leur choix en fonction de leur projet musical. Est-ce que j'envisage un style New-Orleans ? Dans ce cas, la caisse claire, la grosse caisse et le washboard seront naturellement bienvenus. Est-ce que j'envisage un style reggae shuffle ? Je peux alors piocher dans tous les éléments constitutifs d'une batterie, auxquels je pourrais adjoindre par touches le triangle par exemple. Pour un style « latino », j'apprécierais d'utiliser prioritairement les woodblocks, claves, le cajón ou encore le triangle ; pour un style bossa-nova, les éléments de la

³ Par exemple, en confondant Am⁹ (= *la-do-mi-sol-si*) et Am^{add9} (*la-do-mi-si*).

batterie pourraient me convenir, en alternance avec les claves ou les wood-blocks (à la place de la caisse claire) et le triangle (en remplacement de la cymbale) ...

À propos de l'écriture des parties de percussions, de nombreuses copies se sont contentées de leur attribuer un rôle « par défaut », sans réel projet musical (quelle.s sonorité.s avec quelle rythmique pour quel style ?), avec une logique de répétition à l'identique (omniprésence du symbole de répétition) ne tenant pas compte des transitions, notamment du rôle formel qu'ont les percussions pour souligner une fin de couplet, un début de pont ou de refrain. En effet, outre l'empreinte stylistique donnée par les timbres des percussions choisies, ces dernières jouent un rôle essentiel dans l'articulation structurelle de l'arrangement, soit par des respirations, soit par des relances.

Écriture instrumentale et textures sonores :

L'écriture des instruments harmoniques

Rédiger en toutes notes les parties harmoniques de l'arrangement (ici, le banjo et le clavier en tant que clavier ou section de cuivres par exemple) pouvait sembler fastidieux étant donné la longueur de la chanson.

✓ Banjo

Comme cela a été évoqué plus haut, une solution pour le banjo – instrument dont l'écriture s'avérait peu familière à la plupart –, pouvait consister à noter la grille harmonique au-dessus de sa portée. Ce type de notation n'est cependant envisageable que sous certaines conditions :

- Être en cohérence avec le style du sujet et de l'arrangement, notamment pour le jazz et pour une bonne partie des musiques actuelles - variété, rock, blues...-, qui recourent à cette pratique ;
- Concerner des instruments (comme par exemple une guitare ou un banjo) qui utilisent bien souvent des tablatures et dont l'usage que l'on souhaite faire est principalement rythmique. Dans ce cas la notation anglo-saxonne comporte aussi l'avantage d'éviter le risque d'une écriture de notes un peu fantaisiste, lorsqu'on ne connaît pas très bien les possibilités et les suites de notes de ces instruments dans leurs positions d'accords courantes ;
- Être rythmiquement écrite (voir ex. ci-dessous partition 1) et traduire un vrai projet musical, en termes de plans sonores (rôles de chaque instrument au sein du projet : mélodique, rythmique, harmonique), de compatibilité avec les rythmes des autres parties et – cela va sans dire – avec leurs mouvements mélodiques et l'harmonie qui les sous-tend.

OUI **NON**

Em B/D# E7 Am Em B/D# E7 Am

Partition 1

✓ Clavier

Pour le clavier en revanche, il est expressément demandé d'écrire toutes les notes en les répartissant dans l'espace et selon la rythmique choisie. Le piano étant *a priori* régulièrement utilisé dans le cadre des cours d'éducation musicale, le jury attend des candidats une maîtrise de l'écriture pianistique en

L'usage de ces deux instruments pouvait cependant permettre, à la fois l'exploitation d'un large ambitus et l'autonomie/l'émancipation des conduites mélodiques. Rares (et précieuses) ont été les copies qui ont nourri cette vision d'un espace vertical étendu, ou sachant jouer, grâce à l'apport de ces instruments, de textures resserrées/compactes ou plus vastes/aérées.

Dans la construction de leur arrangement, nous invitons les candidats à porter leur attention sur cet aspect de la texture sonore qui, elle aussi, participe du renouvellement de la matière musicale.

L'écriture des lignes de basse

Les mêmes remarques valent pour l'écriture des instruments graves. Le jury a assez régulièrement déploré la redondance entre main gauche du clavier et guitare basse, les deux se dupliquant exactement. Si ce type de doublure est *a priori* envisageable dans une écriture d'accompagnement, on évitera d'y recourir de façon trop systématique, dans plusieurs sections consécutives. C'est ce que montre l'exemple ci-dessous (partition 3) qui, en outre trop mécanique/systématique, dans son écriture rythmique générale, « oublie » de respirer – *a minima* – mesure 8.

Exemple de conduites de basses identiques (si les 2 instruments graves jouent au même moment)

Swing! ♩ = ♩³ ♩

Clavier électrique

Guitare basse

5

5

Partition 3

Il importait de distinguer la conduite mélodico-rythmique (différente ou complémentaire) de chacun d'eux (voir ex. suivant, partition 4) et de porter une attention sur la profondeur rendue possible par la

guitare basse. Comme pour l'utilisation de la clarinette et du violon, mais dans le registre grave cette fois-ci, ces instruments pouvaient participer de la « texturisation » de la matière sonore.

Exemple de conduites de basses différenciées
(si les 2 instruments graves jouent au même moment)

Swing! ♩ = $\overset{\frown}{\underset{\frown}{\text{♩}}}^3$

Clavier électrique

Guitare basse

Partition 4

L'écriture des voix

L'écriture vocale se doit de prendre en compte le public visé par l'épreuve, à savoir une classe de lycéens que le candidat aura pris soin de présenter. Le fait d'écrire pour des voix mixtes, et non pour deux parties écrites en clé de sol dans un registre proche, apparaît en particulier indispensable.

Énumérons ici rapidement, les remarques et attendus principaux du jury sur cette question :

- Écrire dans les tessitures vocales adaptées aux lycéens : avoir une connaissance pratique aussi précise que possible sur cette question, notamment sur les registres extrêmes ;
- Diversifier l'écriture vocale, en lien avec les articulations de la chanson et de son texte : écriture à une voix seule ; deux voix à l'unisson ou à l'octave ; écriture en questions/réponses ; écriture en parallélismes ; écriture à deux voix, dont l'une chante la mélodie principale et l'autre un contrechant...
- Alternier la mélodie principale entre voix 1 et voix 2 pour faire en sorte que chacun puisse tenir son « lead » à tour de rôle ;

- Écrire de manière lisible toutes les paroles sous chacune des deux voix, particulièrement lorsque celles-ci ne sont pas homorythmiques ou/et proposent un rythme prosodique autre que celui du texte originel ;
- Rechanter chacune des deux voix écrites pour s'assurer de leurs justes écriture rythmique et intonation (altérations accidentelles en particulier) et de leur faisabilité dans le tempo donné ;
- Selon le projet musical et surtout selon la prise en compte des limites vocales du public ciblé, la transposition peut s'avérer une réponse pertinente. De rares candidats ont opté pour elle, dans ce cas-là, généralement à bon escient.

Addendum

Si l'application des règles d'écriture (doublures, parallélismes, résolutions de notes à mouvement obligé) peut souffrir quelques exceptions dans une chanson de variété, il est néanmoins indispensable de chercher une écriture aussi rigoureuse que possible, en évitant de doubler la mélodie de la basse au soprano, en résolvant autant que possible les notes à mouvement obligé ; en adoptant une conduite des voix conjointe dans l'écriture harmonique ; et en cherchant des formules d'accompagnement adaptées à chaque instrument.

3. La note d'intention

La note d'intention s'est parfois vue négligée, réduite à peu de lignes, trop légère dans son contenu et déconnectée de la partition à laquelle elle était censée se référer concrètement. En effet, conçue et rédigée pour la chanson considérée, elle ne doit surtout pas donner l'impression d'être un discours général, qui pourrait s'appliquer à n'importe quelle pièce. Elle doit au contraire s'appuyer sur le texte et la musique donnés (renvoyer à des mesures écrites par exemple), sans nécessairement entrer dans des détails pédagogiques parfois superflus (« je ferai répéter trois fois ce passage en ajoutant les voix progressivement », etc.).

Cet exercice est l'occasion pour les candidats de montrer la manière dont ils souhaitent aborder la réalisation d'un projet musical, et de le présenter de façon convaincante. Les copies faisant état d'un projet musical cohérent, étayé d'arguments solides, qui motivaient les choix de style, de timbres ou de rythmes, ont été valorisées.

Si le fait d'identifier les difficultés de la chanson est évidemment un peu artificiel, en l'absence d'une classe de lycéens réels à prendre en considération, il est important de se poser sincèrement la question, et de ne pas se contenter d'idées trop générales. Sans aller jusqu'à inventer des profils d'élèves fictifs supposant justifier les choix réalisés (« tel lycéen est très bon pianiste » ; « tel autre est autodidacte », etc.), il est indispensable d'avoir une vision claire du niveau de difficulté de chaque partie vocale ou instrumentale, des problèmes à anticiper dans la mise en place ; et des méthodes ou exercices permettant de les surmonter.

4. Critères d'évaluation

En amont du concours, le jury s'est accordé sur un ensemble de critères évaluable dans cette épreuve d'arrangement, résumés dans le tableau 9 qui suit :

Note d'intention	Choix artistiques (style, rôles) au regard de l'analyse du sujet
	Identification des difficultés et propositions de remédiations
	Cohérence entre la note d'intention et la réalisation de l'arrangement
Arrangement	Style
	Harmonie
	Forme
	Traitement vocal (prosodie), traitement instrumental (adaptabilité aux capacités des lycéens)
	Plans sonores et orchestration
	Graphie

Tableau 9 Grille des critères d'évaluation de l'épreuve d'arrangement

La note d'intention a fait l'objet d'une attention particulière ; le projet musical se devait d'être pris en considération dans sa globalité, mais aussi d'être réfléchi, argumenté, évalué sous ses aspects concrets. Le jury attendait que le candidat témoigne de discernement sur sa production, ne cherche pas à masquer ses failles ou ses erreurs possibles par exemple, mais plutôt à s'en servir pour les questionner et proposer des pistes de remédiation. Là était l'intérêt pour rédiger la finalité pédagogique et pratique de cette épreuve. La lucidité et l'honnêteté ont toujours eu un effet positif sur l'évaluation, car elles témoignaient d'une prise de distance par rapport à la production, aussi parfaite ou imparfaite fût-elle. Le nombre de points accordés à ce premier ensemble a résulté de la conjugaison des trois critères mis en avant dans la grille ci-dessus (tableau 9).

L'arrangement, à proprement parler, était considéré sur la base de six critères principaux, qui constituaient autant de sujets de vigilance et d'examen pour les correcteurs. Comme pour la note d'intention, l'évaluation de l'arrangement a résulté de l'examen de chacun des critères énoncés dans le tableau ci-dessus, mis en regard des autres critères : dans cette épreuve en effet, juger du style – si l'on prend cet exemple –, sans tenir compte des instruments choisis, de l'harmonie ou du traitement vocal ne donne pas accès à la globalité de l'arrangement fini. Or, c'est bien la dynamique d'un ensemble qui est appréciée.

5. Postlude : conseils

Lorsque la main finale a été apportée à l'arrangement, nous engageons les candidats à un ultime, mais nécessaire effort qui est de consacrer du temps (10 mn à 15 mn) à une relecture de sa copie pour :

- Contrôler l'alignement vertical des rythmes et mesures ;
- Vérifier la cohérence des altérations ;

- Suivre l'évolution de la matière sonore dans le temps et l'espace ;
- Veiller à la faisabilité, dans le *tempo* demandé, des parties rythmiques, harmoniques ;
- Veiller à la faisabilité du débit prosodique.

Il est important de penser l'intérêt de chaque partie séparée (les élèves de lycée sont censés jouer le morceau) ; de même, soigner l'écriture à deux voix... les rencontres, les lignes mélodiques de chacun.

Cette relecture globale permet de prendre conscience des difficultés en présence.

Par ailleurs, nous invitons les candidats à prendre des risques (mesurés) dans le choix du projet (changement de style...) : enrichir un arrangement doit être un « plus ».

Enfin, les candidats auront intérêt à se reporter aux rapports de jury des années précédentes. Avec des mots parfois différents, ils expriment des constats convergents et guident la préparation des candidats pour comprendre les attendus et les contraintes des épreuves.

Épreuve de commentaire (3^e épreuve écrite)

Rappel du texte réglementaire

- Durée de l'épreuve : 3 heures 30
- Coefficient 3

L'épreuve comporte deux parties.

- Première partie : commentaire comparé de plusieurs brefs extraits enregistrés non identifiés et diffusés successivement à plusieurs reprises,
 - Seconde partie : commentaire d'un fragment d'œuvre enregistré et identifié, diffusé à plusieurs reprises.
- Le candidat en réalise un rapide commentaire, identifie en les justifiant des objectifs de formation au lycée qui peuvent être nourris par l'écoute de ce fragment et présente brièvement une ou plusieurs situations pédagogiques permettant de travailler les objectifs précédemment identifiés.

Pour chacune des parties, le plan de diffusion est précisé par le sujet. Chacune des parties ne peut excéder deux heures dans la limite de la durée totale impartie à l'épreuve.

Sujet session 2025

Première partie : commentaire comparé de plusieurs brefs extraits enregistrés non identifiés et diffusés successivement à plusieurs reprises.

Durée de cette partie d'épreuve : 2 heures

Vous rédigerez un commentaire comparé des trois extraits qui seront diffusés à plusieurs reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous.

Durée des trois extraits enchaînés : 5 minutes 12 secondes

Plan de diffusion

- Première diffusion des trois extraits enchaînés
- Silence 2 minutes
- Diffusion du 1^{er} extrait
- Silence 2 minutes
- Diffusion du 2^{ème} extrait
- Silence 2 minutes
- Diffusion du 3^{ème} extrait
- Silence 2 minutes
- Deuxième diffusion des trois extraits enchaînés
- Silence 10 minutes
- Diffusion du 1^{er} extrait
- Silence 2 minutes

- Diffusion du 2^{ème} extrait
- Silence 2 minutes
- Diffusion du 3^{ème} extrait
- Silence 2 minutes
- Troisième diffusion des trois extraits enchaînés
- Silence 5 minutes
- Quatrième diffusion des trois extraits enchaînés
- Silence 10 minutes
- Cinquième et dernière diffusion des trois extraits enchaînés

Au terme de la dernière diffusion, il vous restera environ 45 minutes pour terminer votre commentaire.

Deuxième partie : commentaire d'un fragment d'œuvre enregistré et identifié, diffusé à plusieurs reprises

Durée de cette partie d'épreuve : 1 heure 30

Paraphrase gnossienne, Johan Farjot, Erik Satie, Ensemble Contraste, extrait de l'album Miroir(s), 2013.

Vous rédigerez un rapide commentaire de cet extrait qui sera diffusé à plusieurs reprises selon le plan de diffusion précisé ci-dessous. Dans un second temps, vous identifierez et justifierez des objectifs de formation au lycée qui peuvent être nourris par son écoute. Vous présenterez enfin brièvement une ou plusieurs situations pédagogiques permettant de travailler les objectifs précédemment identifiés.

Durée de l'extrait : 4 minutes

Plan de diffusion

- Première diffusion de l'extrait
- Silence 5 minutes
- Deuxième diffusion de l'extrait
- Silence 10 minutes
- Troisième diffusion de l'extrait
- Silence 10 minutes
- Quatrième diffusion de l'extrait
- Silence 10 minutes
- Cinquième et dernière diffusion de l'extrait

Au terme de la dernière diffusion, il vous restera environ 35 minutes pour terminer votre devoir.

Vous numéroterez précisément les pages de votre devoir.

Rapport

Ce rapport a pour objectif d'orienter et d'aider les futurs candidats à l'agrégation à mieux appréhender l'épreuve de commentaire d'écoute. Il est fortement recommandé aux candidats de s'appuyer sur les

rapports de jury des sessions antérieures, lesquels constituent une ressource précieuse en matière de conseils méthodologiques, d'attentes précises et d'exemples concrets. Ces documents permettent d'orienter au mieux la préparation, notamment en ce qui concerne la gestion du temps, la structuration du propos et la précision analytique.

1. Conseils généraux

En préambule, il convient de rappeler que cette épreuve écrite se compose de deux parties : d'une part, un commentaire comparé de trois extraits, et d'autre part, un commentaire pédagogique portant sur une œuvre clairement identifiée. Chacun de ces commentaires doit impérativement comporter une introduction structurée, l'annonce explicite d'un plan ainsi qu'une conclusion.

Les correcteurs accordent une attention particulière à la maîtrise de la langue écrite : clarté syntaxique, correction grammaticale, richesse lexicale et orthographe sont des critères déterminants dans l'évaluation. La présentation de la copie constitue également un enjeu non négligeable : lisibilité, mise en page soignée, articulation logique du propos à l'aide de transitions fluides et cohérentes renforcent la qualité de l'analyse.

L'épreuve vise à évaluer des compétences inhérentes au métier d'enseignant, compétences d'ordre analytique, sensible, stylistique et formel. Elle demande une maîtrise du vocabulaire technique et musicologique, la capacité à contextualiser esthétiquement, culturellement et historiquement l'extrait. Dans la seconde partie du commentaire, le candidat est invité à mettre en avant les gestes professionnels liés aux enseignements de la musique au lycée, en proposant une ou plusieurs exploitations pédagogiques adaptées à la réalité du terrain et au niveau des élèves. Ce travail peut aussi bien concerner l'écoute, l'analyse, l'interprétation que la création, en lien avec les programmes du lycée.

Le jury constate, cette année encore, des écarts notables de niveau entre les candidats, traduisant la diversité des profils et une maîtrise inégale de l'exercice d'analyse musicale. Certains candidats se sont distingués par une écoute particulièrement fine et une capacité pertinente à comparer les extraits proposés. Les meilleures copies témoignent à la fois d'une attention portée aux détails, d'une compréhension approfondie des procédés d'écriture mais également d'une sensibilité musicale affirmée, prenant en compte non seulement la structure de l'œuvre, mais aussi son interprétation, dimension trop peu explorée dans les copies moins abouties.

La réussite à cette épreuve exige une préparation rigoureuse et méthodique, mobilisant à la fois des compétences techniques, analytiques solides et une culture musicale élargie. Les copies les moins convaincantes se limitent à des descriptions auditives sans véritable problématisation ni mise en perspective des différents éléments musicaux. On y observe également une utilisation imprécise du vocabulaire musicologique nuisant à la clarté et à la rigueur de l'analyse.

Une pratique régulière de l'écoute active (au sens de jouer et chanter ce qui a été écouté) et de l'analyse s'avère indispensable. Celle-ci doit inclure une diversité stylistique élargie. À ce titre, il est vivement conseillé d'intégrer à sa préparation des répertoires jusque-là inexplorés.

La prise de notes dès la première écoute constitue une compétence-clé à cultiver. Elle doit viser à identifier rapidement les éléments structurants du discours musical afin d'étayer une analyse cohérente et informée dès les premières minutes de travail : structure, forme, rythmes caractéristiques, progression harmonique, plan tonal, langages musicaux, écriture des voix, des instruments, formations vocales et instrumentales...

Les relevés musicaux, qu'ils soient insérés dans le corps du texte ou reportés sur des portées annexes, doivent être clairement identifiés, numérotés et référencés, afin de faciliter leur consultation par le correcteur. Les exemples peuvent être d'ordre mélodique, harmonique, rythmique et textuel (si présence d'un élément vocal) et doivent être relevés avec soin, en n'omettant ni les altérations, ni l'armure, ni l'indication de mesure. Tout relevé doit être en lien avec le commentaire pour prendre toute sa valeur.

Il est possible de mobiliser des références en rapport avec le sujet, mais cette partie du commentaire d'écoute est avant tout une comparaison analytique des œuvres diffusées.

Une connaissance éclairée des programmes de lycée est nécessaire. Il est bienvenu de lier les œuvres des programmes complémentaire (enseignement optionnel) et limitatif (enseignement de spécialité), renouvelées chaque année, aux extraits diffusés le jour de l'épreuve, en réfléchissant aux possibilités pédagogiques. Les meilleures copies établissent une véritable continuité entre l'analyse et l'enseignement, en proposant des scénarios pédagogiques en lien avec les extraits proposés et adaptés au niveau des élèves.

Voici quelques propositions de thèmes pouvant être abordés dans la construction d'une problématique. Ces pistes ne sont bien entendu pas exhaustives :

- Rapport à la tradition, versus nouveauté ;
- Compositeurs/interprètes ;
- Susciter la surprise chez l'auditeur ;
- La gestion de la polyphonie, des plans sonores ;
- Une ou des virtuosités : exécution versus écriture.

Des ouvrages ou des sites, dont certains sont mentionnés dans le rapport de jury de l'année précédente s'avèrent très utiles pour se préparer efficacement à l'épreuve :

- https://catalogue.philharmoniedeparis.fr/bibliographie-sur-lanalyse-musicale.aspx?_lg=fr-FR ;
- Les tomes 1 et 2 du *Guide illustré de la musique* d'Ulrich Michel (1990) ;
- La série *Vocabulaire de la musique* aux éditions Minerve ;
- Le *Manuel pratique d'analyse auditive et de commentaire* d'écoute de Georges Guillard (1982/2005) ;
- Le *Guide pratique d'analyse musicale* de Naji Hakim et Marie- Bernadette Dufourcet (1995) ;
- L'indispensable *Petit précis du commentaire* d'écoute de Claude Abromont (2010) ;
- *Les 600 mots de la musique*, Hélène Cao (2021) ;
- *L'art du commentaire d'écoute. Musique occidentale* de Mathias Rousselot (2024).

Les pistes d'analyse suivantes constituent des propositions concernant les extraits proposés au candidat.

2. Partie 1 : commentaire comparé

IGORR – *Downgrade Desert* (extrait de l'album *Spirituality and Distortion* – Mars 2020)

Cet extrait offre une exploration de la culture musicale du Moyen-Orient fusionnée avec des sonorités issues du monde occidental contemporain, notamment du métal et du hard rock.

L'introduction s'ouvre sur une mélodie aux allures d'improvisation — ou du moins, qui s'y réfère — construite autour d'une pédale de ré jouée sur deux octaves. Elle s'appuie sur une échelle modale et fait appel à des intervalles caractéristiques tels que ceux issus de la gamme arabo-andalouse, alternant secondes majeures, augmentées et diminuées, tant dans les mouvements ascendants que descendants. Cette première ligne mélodique est ensuite transposée à la quinte à partir du la et interprétée à l'oud (ou peut-être un guembri - gumbri), et superposée à des sons saturés.

La première sous-partie débute par une entrée fortissimo des guitares électriques, accompagnées d'une basse et d'une batterie mettant en avant une double pédale de grosse caisse, élément emblématique du style métal. La caisse claire et les cymbales charleston, très marquées, s'ajoutent à l'intensité sonore. Les breaks en triple croches joués sur les toms révèlent toute la virtuosité du batteur. Ces éléments sont intégrés dans une trame typiquement métal, où les guitares saturées se mêlent à des sons électroniques. Dans cet extrait, le travail de mixage joue un rôle central : la saturation extrême du son et la sonorité profonde des basses contribuent à créer une ambiance que l'on pourrait qualifier d'apocalyptique. Deux accords, fa dièse mineur et fa majeur, alternent sur deux mesures, ajoutant à la tension harmonique latente.

La deuxième sous-partie introduit un duo de voix aux attaques fortement teintées d'orientalisme. La ligne mélodique, reprise à la tierce, est soutenue par un chœur masculin. Cette reprise s'accompagne de l'apparition d'une cymbale crash, en remplacement de la cymbale charleston. La langue utilisée est indéterminée : elle se compose de simples syllabes, servant davantage à plonger l'auditeur dans un univers halluciné qu'à transmettre un message linguistique.

On remarque que le vocabulaire propre aux musiques de type rock est encore rarement mobilisé dans les analyses. Cet extrait semble d'ailleurs avoir déconcerté de nombreux candidats. Selon la problématique abordée, le relevé de la mélodie d'introduction pouvait constituer un atout pertinent, aisément intégré à un commentaire structuré.

Les liens établis par quelques candidats avec des artistes comme Gojira ont été appréciés par le jury. D'autres pistes intéressantes d'écoutes ont été évoquées, comme l'album *The Sultan's Picnic* du joueur de oud Rabih Abou Khalil ou encore le Big Band « Tous Dehors » avec *Une petite histoire de l'opéra*, qui mêlent différentes esthétiques.

***Agnus Dei*, chant sacré corse (extrait de l'album *Chant corse Manuscrits franciscains (17°-18° siècle)*. Ensemble Organum – Marcel PÉRÈS, CD Harmonia Mundi HMC 901495**

Le texte liturgique en latin « *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam* » est clairement articulé et intelligible dès la première écoute. Il s'agit d'un extrait typique de la liturgie des funérailles catholiques, invoquant l'Agneau de Dieu pour accorder le repos éternel aux défunts. Le contexte du requiem et de la messe doit impérativement être indiqué dans l'analyse puisque le texte est facilement repérable.

L'œuvre est interprétée par un chœur mixte a cappella, déployé en effectif restreint. Il était légitime de se poser la question des types de voix dans cette interprétation. L'écriture présente une homorythmie quasi constante, ponctuée de mélismes ornementaux. Le traitement contrapuntique est minimal, privilégiant des mouvements d'accords simultanés. Les intervalles verticaux récurrents incluent la tierce, la quinte juste et l'octave, contribuant à une sonorité stable et modale. Un relevé mélodico-rythmique des deux voix était légitimement attendu à ce niveau de concours.

L'effectif vocal est divisé en deux parties chorales qui alternent avec un duo de solistes, créant un dialogue entre masse et individualité. Les voix sont exclusivement projetées en registre de poitrine, conférant une couleur sombre et dense à l'ensemble, très riche en harmoniques.

Les attaques vocales de type port de voix et l'usage d'ornementations mélismatiques sont caractéristiques du chant traditionnel corse dont on pourrait penser qu'il est transmis oralement. Ce style vocal inscrit l'œuvre dans la tradition polyphonique de l'ouest de la Méditerranée.

Les choix effectués par le groupe de chanteurs ne peuvent être occultés et demandent de la part des candidats une véritable réflexion critique sur l'interprétation dans cet enregistrement.

Pablo SARASATE – *Airs bohémiens op 20* – 1878 (interprétation par Camille Berthollet et l'orchestre philharmonique de Monte-Carlo)

L'extrait s'ouvre en do mineur, tonalité immédiatement évocatrice d'un univers expressif et dramatique. La phrase initiale se conclut sur la dominante, suggérant une tension non résolue, tandis qu'un pizzicato en marque la fin.

Le violon adopte une écriture particulièrement virtuose, mobilisant une large palette technique : gammes rapides, arpèges déployés, contrastes dynamiques et variations dans les modes d'attaque et des techniques d'archet (*legato, staccato, spiccato, doubles cordes...*). L'exécution requiert à la fois finesse, agilité et maîtrise technique de l'expression, dans un style hautement idiomatique de l'instrument.

Esthétiquement, cette introduction s'inscrit dans un imaginaire musical typique du XIX^e siècle, où les représentations du monde bohémien — liberté, expressivité, exotisme — viennent à la rencontre de la surenchère propre au Romantisme. Cette fusion nourrit un lyrisme intense et une virtuosité spectaculaire, souvent recherchée par les compositeurs de cette époque.

Cet extrait des *Airs bohémiens* de Sarasate est souvent assimilé dans les copies à un concerto pour violon et orchestre — une simplification qui gagnerait à être nuancée. Dès les premières mesures, le caractère virtuose et l'aspect improvisé de l'écriture évoquent davantage la forme de la rhapsodie ou de la fantaisie pour soliste et orchestre, typiques du XIX^e siècle. Il aurait été judicieux d'établir un

parallèle avec l'écriture rhapsodique de Liszt ou les *Rhapsodies hongroises* de Brahms. Par ailleurs, la présence d'un trait virtuose isolé au violon ne renvoie pas nécessairement à une cadence.

Le thème initial peut être retranscrit sur portée, avec ligne de basse chiffrée, permettant une analyse harmonique et formelle du matériau thématique, des cadences, des modulations éventuelles.

Dans une perspective comparative, les trois extraits proposés permettent d'interroger les notions de rapport aux traditions et de créativité, deux concepts-clés dans l'interprétation musicale contemporaine. Une problématique alternative pourrait porter sur les stratégies de gestion des effets expressifs : comment les compositeurs et interprètes ménagent-ils rupture, juxtaposition ou continuité pour susciter chez l'auditeur des réactions émotionnelles marquées — tension, attente, surprise, relâchement ?

Enfin, l'analyse peut intégrer l'apport du mixage en post-production, présent dans deux des extraits, en contraste avec le troisième, issu du répertoire de concert. Ce paramètre influe directement sur la spatialisation, le traitement des timbres et la perception globale de l'œuvre.

On observe que les candidats négligent souvent, en conclusion de partie ou en transition, de poser un regard sur l'analyse réalisée, pour remettre en perspective la problématique énoncée. Or, cette démarche est essentielle : elle permet au lecteur de suivre clairement la progression du raisonnement, tout en aidant le rédacteur à maintenir la cohérence du propos, depuis l'énonciation initiale de la problématique jusqu'à la conclusion générale. Il s'agit d'un élément structurant du commentaire, garantissant à la fois rigueur argumentative et clarté discursive.

3. Partie 2 : commentaire pédagogique

***Paraphrase gnossienne*, extrait de l'album *Miroirs*, Ensemble Contraste, J. Farjot, CD naïve 2013 - Karol Beffa (piano), Johan Farjot (orgue Fender-Rhodes), Raphaël Imbert (saxophone), Arnaud Thorette (alto)**

Le texte qui cadre l'épreuve spécifie bien trois temps dans ce commentaire pédagogique : un rapide commentaire de l'extrait suivi de l'identification et la justification d'objectifs de formation au lycée qui peuvent être nourris par son écoute, puis *in fine* la présentation d'une ou plusieurs situations pédagogiques permettant de travailler les objectifs précédemment identifiés. Il ne s'agit pas d'établir un catalogue des champs de questionnement et des champs de compétences présents dans les programmes. Il est bien attendu, en revanche, un développement contribuant à rendre pertinente la proposition faite autour des champs de questionnements et des thématiques, voire des compétences et objectifs associés au niveau et à la typologie de la classe choisie. L'énoncé seul des intitulés programmatiques ne permet pas de comprendre comment le candidat imagine légitimer la (les) proposition(s) qu'il fait au regard de la progression de l'élève dans son parcours.

Dans ce même esprit, une liste d'œuvres, d'activités, de références culturelles plaquées sans justification ne sert pas la démonstration. Une explicitation claire est attendue : qu'apporte chacune des œuvres citées, quel qu'en soit le domaine artistique d'origine, à la réflexion en cours pour l'élève ?

Les pratiques musicales de perception et production (parfois) développées doivent aussi être pensées avec l'évaluation correspondante.

Pistes d'analyse

Le principe de réécriture de cette œuvre s'appuie sur la *Gnossienne* n°1 en fa mineur d'Erik Satie. L'idée de paraphrase peut être centrale dans l'analyse ainsi que dans les prolongements pédagogiques à proposer.

Le choix d'un instrumentarium différent de l'œuvre originale pour piano permet d'apporter à l'œuvre un nouvel éclairage et une belle richesse timbrique. Le contexte historique autour du compositeur Erik Satie pouvait être évoqué : le Groupe des Six, le contexte culturel et les références au surréalisme, à Jean Cocteau ou encore à Marcel Duchamp. Certains traits de la sensibilité du compositeur peuvent être évoqués : le recours à l'ironie, à l'absurde, la référence au passé et l'attrait pour la modernité. En revanche, le saxophone soprano a été rarement mentionné, voire confondu avec d'autres instruments. L'utilisation du saxophone soprano pouvait également faire l'objet d'une amorce de problématique en lien avec l'improvisation telle qu'elle peut être pratiquée par Jan Garbarek, ou, plus proche de nous, Emile Parisien.

Un grand nombre de candidats se sont appuyés sur les champs de questionnements du lycée. Ceux qui suivent ont été majoritairement proposés :

Le son, la musique, l'espace et le temps

- La musique, un art du temps ;
- La forme : principes et éléments du discours musical ;
- Musique et esthétique ;
- Musique, son et acoustique ;

La musique, l'homme et la société

- Musicien : créateur, interprète, arrangeur, auditeur, mélomane ;
- Pratiques musicales contemporaines ;

Culture musicale et artistique dans l'histoire et la géographie

- Variants et invariants du langage musical ;
- Authenticité vs récréation ;
- Musique : témoin et acteur de l'histoire.

4. Programmes d'enseignement musical en lycée

Nous renvoyons les futurs candidats à la lecture du rapport de jury de la session 2024 sur la question des programmes d'enseignement de la musique en vigueur au lycée, pages 35 et 36.

Les œuvres au programme pour la classe de terminale en 2025-2026 sont consultables à partir de ce lien :

<https://www.education.gouv.fr/bo/2025/Hebdo15/MENE2504603N>

5. Conclusion

Pour conclure, le jury tient à proposer quelques conseils aux futurs candidats :

- Prévoir des stratégies d'écoute ;
- Prendre l'habitude de noter des exemples concrets : relever des mélodies, des rythmes, des accords, à partir d'extraits variés, en n'omettant ni les altérations ni l'armure ;
- Se concentrer dans un premier temps sur les éléments saillants en utilisant un vocabulaire spécifique, adéquat et s'attacher dans un deuxième temps aux détails ;
- Éviter les affirmations trop catégoriques lorsque l'extrait n'est pas clairement identifié : il est important de nuancer son propos et de faire appel à son sens critique ;
- Bien maîtriser l'identification des timbres, des instruments et des voix ;
- Ne pas oublier de mentionner les intervalles caractéristiques (comme la seconde augmentée caractéristique des gammes orientales ou arabo-andalouse) ou les formules cadentielles spécifiques qui interpellent l'auditeur.
- Soigner la formulation de la problématique de manière claire, s'appuyer sur les extraits, structurer son propos ;
- Faire des liens pertinents avec les œuvres du programme du lycée ;
- Garder à l'esprit quelques exemples originaux, actuels, et surtout bien maîtrisés tout en s'intéressant à l'histoire des arts ;
- Exploiter les relevés musicaux dans le commentaire pour appuyer et renforcer l'analyse ;
- Citer précisément les références d'œuvres périphériques, établir un lien pertinent avec le sujet, éviter les catalogues d'œuvres qui n'incluraient que des œuvres généralement au collège, faire preuve d'éclectisme musical ;
- S'approprier le vocabulaire d'analyse spécialisé afin d'éviter les lacunes terminologiques ;
- Soigner la présentation, la lisibilité de l'écriture, la syntaxe et l'orthographe.

6. Grille des critères d'évaluation

Les critères d'évaluation de cette épreuve sont portés à la connaissance des futurs candidats dans le tableau 10 ci-dessous. La lecture attentive de cet ensemble de critères ne doit pas dispenser de l'analyse du présent rapport. Certains critères sont communs aux deux parties.

Partie 1	Problématisation des écoutes, formulation
	Plan annoncé et adapté à la problématique formulée à partir des écoutes comparées
	Technique du commentaire comparé
	Perception auditive précise (expression, vocabulaire), approfondie, développée et exprimée
	Commentaire sur le ressenti musical, l'interprétation, la qualité de l'enregistrement
	Relevés (citations musicale, relevés formels, ...), pertinence des relevés, en lien avec le commentaire

	Exemples musicaux issus de la culture du candidat
	Situation historique et géographique des extraits non identifiés
	Maîtrise de la langue, syntaxe, orthographe, grammaire
	Lisibilité de la copie
Partie 2	Problématisation et programmes de lycée
	Plan
	Perception auditive précise (expression, vocabulaire)
	Commentaire sur le ressenti musical, l'interprétation, la qualité de l'enregistrement
	Relevés et pertinence de ceux-ci par rapport au commentaire de l'œuvre
	Identification d'objectifs de formation pour le lycée
	Situations pédagogiques concrètes
	Exemples musicaux variés issus de la culture du candidat
	Maîtrise de la langue, syntaxe, orthographe, grammaire

Tableau 10 Grille des critères d'évaluation de l'épreuve de commentaire

Admission

Admission

Épreuve de leçon

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 6 heures
- Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé : 20 minutes au moins, seconde partie de l'exposé : 10 minutes au plus, entretien : 20 minutes)
- Coefficient 5

L'épreuve comporte un exposé suivi d'un entretien avec le jury.

L'exposé comporte deux parties. La première repose sur l'analyse et la mise en relation de plusieurs documents identifiés et de natures diverses présentés par le sujet. La seconde identifie les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Le candidat est engagé à mobiliser largement ses connaissances sur la musique et les autres arts pour enrichir de références complémentaires chacune des parties de son exposé.

Le nombre total de documents ne peut être supérieur à cinq dont au moins une œuvre musicale enregistrée, une partition, un document iconographique, littéraire ou multimédia.

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 audio, d'un piano et du même matériel que durant la préparation.

Rapport de l'épreuve de la session 2025

S'il est une épreuve qui permet au candidat de témoigner spécifiquement de sa capacité à convoquer de façon vivante l'ensemble de ses connaissances et compétences — musicologiques, didactiques et pédagogiques —, c'est la leçon. Cet exercice exigeant, en raison de la diversité des gestes qu'il mobilise, est en effet un moment-clé des épreuves de l'agrégation. La leçon est le temps où les candidats, par l'analyse, la mise en perspective, l'articulation des documents proposés, révèlent l'étendue et la précision de leurs connaissances analytiques, musicologiques et scientifiques, tout en laissant percevoir leur sensibilité et leur musicalité au regard des attentes des enseignements musicaux dispensés au lycée (enseignement optionnel, enseignement de spécialité et série technologique S2TMD).

Afin de guider les candidats dans la préparation de cette épreuve emblématique de l'agrégation, ce rapport tend à souligner des points saillants sur lesquels le jury de cette année a jugé essentiel d'attirer l'attention, en complément des conseils déjà antérieurement prodigués depuis 2018. Ce rapport sera étayé par quelques exemples issus des sujets proposés lors de cette session. Les postulants pourront ainsi mieux apprécier le parcours de formation à suivre avec la plus grande rigueur pour aborder le plus sereinement possible cette épreuve.

1. L'étude préparatoire des documents du sujet

La réussite à l'épreuve dépend largement de la capacité des candidats à utiliser le temps de préparation qui leur est accordé. L'identification et l'analyse fine des documents fournis sont primordiales pour l'élaboration d'une problématique singulière, musicale et pédagogique.

Avant de procéder à une analyse approfondie, il est essentiel d'identifier les documents et de les contextualiser par rapport, d'une part, aux dates marquantes de l'histoire et d'autre part, aux principaux courants artistiques. Bien que cette démarche ne requière pas une expertise équivalente à celle des spécialistes dans chaque domaine de l'Histoire des arts, elle s'avère indispensable pour situer les documents du corpus dans une perspective élargie. Ce travail préliminaire, effectué durant les six heures de préparation, permet de dégager les premiers axes suggérés par le corpus. Ces axes orientent par la suite le processus d'analyse et permettent de rédiger l'introduction, moment-clé où les documents sont mis en perspective avec la problématique.

Chaque document fait l'objet d'une étude minutieuse et rigoureuse. L'analyse est adaptée en fonction du style et de l'époque, ainsi que du langage et des idées véhiculées par les œuvres proposées, et ce, quelle que soit la nature du support convoqué — document audio, partitions, poème, texte, tableau, caricature, etc... À titre d'exemples issus du sujet 1 et du sujet 2 — cf. exemples de sujets - les attendus analytiques entre le 1er mouvement de la *Symphonie n°8, D759* de F. Schubert et le 3e mouvement — « Litanei » — du *Quatuor n°2, op 10* d'A. Schoenberg, diffèrent substantiellement quant aux compétences musicologiques sollicitées. Ainsi, le candidat doit être capable d'identifier avec précision les éléments thématiques de l'œuvre du compositeur romantique en mettant en lumière le parcours tonal et les éléments harmoniques les plus saillants. Le candidat doit également être capable de relever lors de l'analyse de « Litanei » — d'une esthétique propre au début du xx^e siècle — la relation entre tonalité et atonalité, ainsi que le travail sur le matériau thématique et ses variations au cours du mouvement. Néanmoins, bien que cette analyse approfondie soit fondamentale, les candidats doivent garder à l'esprit qu'il est nécessaire de faire des choix, l'exhaustivité n'étant ni réalisable ni attendue. La capacité du candidat à synthétiser son propos, en sélectionnant uniquement les exemples pertinents pour étayer son argumentation, atteste, en effet, de sa compétence à guider le raisonnement, qualité indispensable chez un enseignant. La rigueur de ce travail préparatoire peut enrichir les échanges lors de l'entretien avec le jury.

Une fois le recensement des éléments les plus pertinents effectué permettant de caractériser chacun des documents, une ébauche de problématique devrait se dégager. Celle-ci servira de guide pour structurer le développement et l'argumentation. Nous appelons cependant les candidats à une grande vigilance quant à la sélection des exemples et citations : aucun document ne doit être négligé et encore moins écarté. Un équilibre harmonieux entre les références issues de chaque document est primordial. Il est également important de veiller à la délimitation des extraits présentés afin d'éviter de débiter et/ou de couper une phrase musicale à un moment inopportun.

2. L'articulation entre la problématique et le plan vers une vraie conclusion

Comme souvent indiqué dans de précédents rapports, la construction de l'exposé ne peut faire l'économie d'une structuration conçue avec soin et entièrement adossée à la ligne directrice ayant

émergé de l'étude approfondie des documents. Il faut ici rappeler qu'une problématique n'est pas une question fermée, mais qu'elle donne lieu à un développement contradictoire mettant en perspective de façon équilibrée les documents du sujet, parfois en complémentarité les uns par rapport aux autres, et d'autres fois de manière antagoniste. L'objectif est d'instaurer une dynamique dialectique autour de la question liminaire qui articulera la technique et l'esthétique, et d'aboutir à une conclusion qui propose, non seulement une courte synthèse de la progression du raisonnement, mais surtout un positionnement, une réponse du candidat à la question posée et un possible élargissement du sujet.

Par exemple, dans le sujet n°3, à la fin de ce rapport, le corpus livré permet de mettre en regard quatre œuvres pour lesquelles chaque artiste s'est clairement donné une contrainte de travail autour, soit du retour au silence (J. Haydn), soit de l'émergence du matériau à partir du silence (A. Pärt), soit de la réduction d'un élément au silence (G. Pérec), soit encore du silence mémoire (S. Matisse). L'intention initiale apparaît néanmoins sous un jour différent si l'on considère les contextes dans lesquels ces œuvres ont été créées : revendication (J. Haydn), travail sur la mémoire (A. Pärt / S. Matisse), outil de créativité (G. Pérec). Telle serait donc la contextualisation d'une problématique susceptible de proposer un développement axé sur la notion de contrainte et de liberté au service d'une réflexion artistique engagée.

Ce type de postulat posé, il incombe ensuite au candidat de définir des axes d'analyse et de démonstration soigneusement hiérarchisés. Ces axes permettent de confronter les œuvres entre elles et de révéler tant le fond que la forme des langages et des époques concernées, objectif transversal des programmes du collège jusqu'à la fin du lycée.

À ce stade, nous souhaitons attirer l'attention des candidats sur la typologie des plans adoptés. Il est encore trop fréquent de constater l'usage des plans-catalogues qui se limitent à une simple juxtaposition d'illustrations adossées à un semblant d'organisation bi- ou tripartite. Dans ces cas observés, chaque paragraphe est associé à une seule des œuvres du corpus, et chaque grande partie suit un ordre immuable de présentation des œuvres au regard de l'idée développée. Un tel choix, susceptible de mener à des redondances, ne permet pas de parvenir à l'argumentation contradictoire et dialectique attendue. Celle-ci, en effet, ne nécessite pas systématiquement de faire appel à l'ensemble des œuvres à chaque étape du développement.

Afin de maintenir l'attention de son auditoire et d'assurer une progression cohérente dans le développement de ses arguments, le candidat a enfin tout intérêt à ménager des transitions entre les principales parties de son exposé et de son développement. Cette approche lui permet de s'assurer que sa réflexion reste en adéquation avec la problématique choisie. En prenant cette précaution, le candidat évite que le corps de l'exposé ne paraisse artificiellement juxtaposé à la question problématisée. Le jury sait ainsi mieux apprécier la logique argumentaire menant de l'introduction jusqu'à la conclusion.

3. L'articulation entre les documents au sein du développement et la réalisation du diaporama au service d'un discours fluide

Les documents étant préalablement analysés, la problématique posée et le plan structuré, il est maintenant indispensable de reprendre les éléments relevés — musicaux, littéraires ou plastiques — afin de construire et d'étoffer un exposé clair, musical et vivant.

Comme explicité précédemment, le dialogue et l'équilibre entre les exemples issus des divers documents, mais aussi de la propre culture du candidat, sont au centre de l'exposé. Si les extraits proposés doivent nourrir le propos et l'argumentation, ils révèlent également les connaissances et compétences musicales, techniques et pédagogiques du candidat. Pour ce faire, il est essentiel que le développement argumentaire, autour des exemples choisis, mette en lumière la singularité des documents, tant sur le plan historique qu'esthétique, en tenant compte de leurs interconnexions, en prévision de la dernière partie de l'exposé pédagogique.

Les exemples cités doivent être les plus précis possibles. La sélection audio et/ou visuelle, tout comme la présentation vocale, percussive et/ou pianistique doivent impérativement respecter la structure et la carrure des éléments motiviques exposés. Trop de candidats ne délimitent pas encore clairement leur extrait audio ou coupent une phrase musicale au piano au moment où une difficulté technique apparaît. Il est également essentiel que les extraits vocaux ou pianistiques puissent être restitués, quand la nature de l'œuvre le permet, avec un accompagnement harmonique. Dans la *Symphonie n°8* de F. Schubert, il peut être pertinent de réaliser une réduction et simplification du thème au piano et/ou à la voix, comme ci-dessous afin d'en faciliter l'interprétation (partition 5).

The image shows a musical score for a piano reduction of a vocal theme from Schubert's Symphony No. 8. It is divided into two systems. The first system begins at measure 13 and includes a vocal line with a long melisma and a piano accompaniment marked 'pp'. The second system begins at measure 17 and ends with a dynamic marking of 'sf'.

Partition 5

Des citations d'œuvres issues du référentiel personnel des candidats sont tout à fait envisageables. Cependant, il est important de veiller à ce qu'elles ne soient pas simplement plaquées ou présentées sous forme de catalogue de connaissances sans lien avec le corpus et la problématique traitée. Elles doivent être pertinentes et en parfaite adéquation avec les points abordés.

Si le diaporama n'est pas évalué en tant que tel, il participe à la qualité de l'exposé. En fluidifiant les interactions entre les éléments visuels, auditifs et verbaux, il est en effet un outil indispensable pour dynamiser et clarifier le discours. Il est donc essentiel de réserver un temps suffisant à sa conception et à sa mise en forme. Un diaporama bien structuré, épuré et mettant en évidence les éléments saillants du propos — problématique, plan, parties, extraits musicaux, citations, etc... — est un véritable atout lors de la présentation du candidat.

4. La cohérence et l'intérêt de la proposition pédagogique

Dans le cadre d'une analyse minutieuse des divers documents relatifs au sujet, il est impératif que les candidats accordent une attention particulière à l'élaboration du contenu de la section didactique et pédagogique, sans oublier les objectifs de compétences visés et leurs modalités d'évaluation. Aussi bien dans le temps de préparation que dans celui de l'exposé, il est crucial de soigner cette étape finale de la présentation. Ne lui accorder que les trois dernières minutes de l'épreuve ne peut que conduire à des pistes de réflexion généralistes et superficielles qui ne témoignent pas de la capacité du candidat à se projeter dans une situation d'enseignement en lycée. Ainsi, nous attirons l'attention sur le fait qu'une simple transposition de la didactique et de la pédagogie du collège ne peut être adaptée aux attentes du concours menant potentiellement vers cet enseignement en cycle terminal.

Les propositions pédagogiques doivent donc émerger des analyses préalablement menées, en tenant compte de leur contextualisation, de leur esthétique et de leur singularité. À cet effet, il convient d'éviter l'application mécanique d'un modèle préétabli durant la formation qui inventorie artificiellement tout ou partie des activités proposées dans les programmes. Cette stratégie maladroite aboutit le plus souvent à un simple copier-coller, clairement identifiable par le jury, desservant ainsi immanquablement l'intérêt de la proposition pédagogique.

Les champs de questionnements au sein des différentes spécialités et options musicales au lycée ouvrent des perspectives nombreuses et variées de la classe de seconde à celle de terminale. Il est donc important de s'en saisir afin de construire des pistes pédagogiques qui fassent sens en termes de construction du parcours d'apprentissage de l'élève et d'inclusion dans le monde et la société qui lui sont contemporains. Les choix didactiques et pédagogiques doivent être les plus adaptés au niveau choisi et pas seulement à la classe de terminale. En effet, de nombreuses propositions, cette année encore, ont été conçues pour des élèves de terminale de Spécialité musique, ce qui est réducteur. C'est d'autant plus regrettable que plusieurs de ces propositions auraient été plus appropriées à une classe de seconde ou de première, tant du point de vue des acquis des élèves que du contenu.

En résumé, nous ne pouvons que conseiller aux candidats de fréquenter les cours des collègues enseignant en lycée afin de prendre la mesure de la réalité que ceux-ci recouvrent.

5. Les modalités d'expression musicale et la posture de communication orale

Jouer et chanter à des moments stratégiques du développement argumentaire, faire écouter des extraits, se référer aux partitions représentent des incontournables du déroulé de l'exposé. La musicalité de l'interprétation n'est en cela aucunement une option, mais bien un attendu fort du jury. Éduquer au sensible ne peut passer que par une maîtrise expressive de sa propre production, qu'elle soit vocale, pianistique ou percussive. Cette partie de la préparation ne devra donc pas être négligée. Le candidat prendra soin de réduire des extraits sonores pour qu'ils soient jouables, s'entraîner à en donner le meilleur aperçu musical qui soit, utiliser le temps de fin de préparation pour échauffer la voix et vocaliser les extraits sélectionnés juste avant le passage devant le jury.

À ce titre, les membres du jury ont apprécié les prestations oratoires au cours desquelles le candidat a attesté d'une bonne maîtrise de la prise de parole (débit fluide et bien rythmé, nuances dans le ton de la voix, niveau de langage soutenu mais sans emphase, gestuelle posée), d'une occupation pondérée de l'espace (ne pas rester rivé à sa chaise, ne pas parcourir frénétiquement l'espace mais alterner posément les emplacements d'expression) et du délicat équilibre entre l'explicitation des idées et les différentes illustrations documentaires (y compris dans la partie pédagogique).

Le candidat doit également prendre conscience que la communication relève à la fois de l'explicite verbalisé et de l'implicite corporel, et que le soin qu'il prendra à gérer ces dimensions, au-delà du stress inhérent à cette prise de parole, ne pourra que contribuer à rendre son discours convaincant. Pour ce faire, il est vivement conseillé, au cours de l'année de préparation, que le candidat réalise des prestations filmées qui lui permettent de prendre la mesure, à la fois de ses points de force, mais aussi de ce qu'il peut modifier pour que son discours soit mieux maîtrisé dans la forme. Ainsi, il est recommandé de s'entraîner à lire ses notes en conservant un regard mobile de manière à transmettre un exposé qui capte de façon vivante l'attention de l'auditoire.

6. L'échange avec le jury : posture d'écoute et réactivité argumentée

Ce dernier temps d'épreuve représente un autre moment-clé visant à consolider l'avis final du jury. Il convient d'attirer l'attention du candidat sur certains points à ne pas omettre dans sa préparation.

De fait, ce temps de questionnement, à l'initiative des membres du jury, a pour objectif d'amener le candidat à préciser certains détails insuffisamment approfondis lors de l'exposé, à compléter une analyse, à envisager un autre axe de mise en perspective des œuvres entre elles, à revenir sur une terminologie parfois utilisée de façon impropre, à évoquer un contexte esthétique ou historique, à poser un regard critique sur l'une des argumentations défendues... C'est donc l'occasion de parachever le propos en convoquant, le cas échéant, et à bon escient, les éléments du travail préparatoire qui pourraient conforter les premières thèses avancées, voire les infirmer ou envisager d'autres postulats de réflexion. À ces fins, le candidat ne doit pas hésiter à s'appuyer sur une nouvelle écoute, ou sur la restitution chantée ou jouée d'un extrait illustrant de façon concrète ses réponses. Le jury pourra ainsi apprécier la réactivité, la capacité à s'emparer du sens du questionnement, à élaborer des réponses concises et efficaces, et à mobiliser, pour ce faire, des connaissances et des savoir-faire professionnels.

7. Gestion du temps et conseils de préparation durant l'année

Pour résumer et en guise de conclusion, les candidats trouveront ci-dessous une liste de conseils complémentaires dont il est vivement recommandé de s'emparer très tôt dans l'année afin d'optimiser les chances de réussite à cette épreuve :

- Témoigner d'une posture de musicien ;
- Consolider et élargir sa culture musicale, historique, esthétique et artistique (toutes les cultures peuvent être convoquées au sein des sujets) ;
- Consolider ses capacités techniques, expressives et analytiques ;
- Maîtriser une terminologie fine et précise ;
- Créer du sens et faire dialoguer les documents, leurs esthétiques, leurs histoires, leurs techniques d'expression (verbales, sonores, visuelles, programmatiques...) ;
- Éviter l'écueil des catalogues de références musicales, littéraires hors contexte du sujet ;
- Gérer le temps — mise en loge, exposé, parties, temps d'installation dans la salle de passation ;
- Sans oublier l'observation essentielle des collègues en situation d'enseignement au lycée.

8. Exemples de sujets

Sujet 1 :

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2025

Épreuve d'admission

Leçon devant jury

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé 20 minutes au moins ; deuxième partie de l'exposé 10 minutes au plus ; entretien 20 minutes). Coefficient 5

Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Document 1 (Partition)

Compositeur : Franz Schubert (1797 - 1828)

Titre : *Symphonie en si mineur D759*, dite *Symphonie inachevée*, extrait du 1^{er} mouvement, 1822

Référence : Editions Breitkopf und Härtel

Document 2a (Audio)

Compositeur : Intelligence artificielle *Mate 20 pro* développée par Huawei, assistée de Lucas Cantor

Titre : fin de la *Symphonie en si mineur D759*

Référence : Enregistrement live, English Session Orchestra, concert du 4 février 2019, Cadogan Hall, Londres

Document 2b (Annexe explicative)

Titre : *L'IA de Huawei termine la Symphonie Inachevée de Schubert.*

Référence : article extrait du site <https://www.lebigdata.fr/ia-huawei-symphonie-schubert>, Bastien L., 5 février 2019

Document 3 (Partition)

Compositeur : Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

Titre : *Anleitung so viel Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componiren so viel man will ohne musikalisch zu seyn noch etwas von der Composition zu verstehen (Introduction pour composer autant de valse ou de valse glissées que l'on veut par le moyen de deux dés sans savoir la musique ou la composition)*

Référence : Éditions N. Simrock, Bonn, 1793

Document 4 (Texte)

Auteur : Denis Vernant (1948 -)

Titre : « L'intelligence artificielle vue par un philosophe », *Informatique et sciences cognitives*, édité par Catherine Garbay et Daniel Kayser

Référence : Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2011, p.295-301

Sujet 2 :

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2025

Épreuve d'admission

Leçon devant jury

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé 20 minutes au moins ; deuxième partie de l'exposé 10 minutes au plus ; entretien 20 minutes). Coefficient 5

Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Document 1a (Audio)

Compositeur : Steve Reich (1936 -)

Titre : *Proverb*, extrait (4'13), 1995

Référence : Nonesuch Records, 1996

Document 1b (Texte et traduction)

Auteur : Ludwig Wittgenstein

Titre : *Culture and Value*, 1946

Document 2a (Partition)

Compositeur : Arnold Schoenberg (1874 - 1951)

Titre : *Quatuor à cordes n°2*, 3^{ème} mouvement, « Litanei » (« Litanie »), sur un poème de Stefan George, 1907-1908

Référence : Universal Edition, 1921

Document 2b (Texte et traduction)

Auteur : Stefan George (1868 - 1933)

Titre : « Litanei », extrait *Der siebente Ring (Le septième anneau)*, 1907

Document 3 (Texte)

Auteur : François Cheng (1929 -)

Titre : Poème extrait de *La vraie gloire est ici*

Référence : Éditions Gallimard, 2015, p. 27

Document 4 (Iconographie)

Peintre : Maître Etienne Sauderat, XV^e siècle

Titre : « L'Annonciation », *Heures de Marguerite d'Orléans*

Référence : manuscrit, 1430, Fol 31r, 20,7 x 15 cm

Sujet 3 :

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2025

Épreuve d'admission

Leçon devant jury

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé 20 minutes au moins ; deuxième partie de l'exposé 10 minutes au plus ; entretien 20 minutes). Coefficient 5

Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Document 1 (Partition)

Compositeur : Joseph Haydn (1732 - 1809)

Titre : *Symphonie n°45 « les Adieux »*, adagio final, 1772

Référence : Editions H. C. Robbins Landon et al.

Document 2 (Audio)

Compositeur : Arvo Pärt (1935 -)

Titre : « Ludus, con moto » (« Jeu, avec mouvement »), n°1 de *Tabula Rasa (Table rase)*, 1977 (extrait du début)

Référence : Enregistrement par le Ulster Orchestra , direction Yuasa Takuo, in Arvo Pärt, *The Collection*, Brilliant Classics, 2021

Document 3 (Texte)

Auteur : Georges Pérec (1936 - 1982)

Titre : « Post-scriptum », extrait de *La Disparition* (roman), 1969

Référence : Éditions Denoël, 1969, p.153-155

Document 4 (Iconographie)

Peintre : Sophie Matisse (1965 -)

Titre : *Las Meninas*, 2001

Référence : huile sur toile, 177,8 x 152,4 cm, Whitney Museum of American Art de New York

Sujet 4 :

Agrégation interne / CAER – section musique

Session 2025

Épreuve d'admission

Leçon devant jury

Durée de la préparation : 6 heures ; Durée de l'épreuve : 50 minutes (première partie de l'exposé 20 minutes au moins ; deuxième partie de l'exposé 10 minutes au plus ; entretien 20 minutes). Coefficient 5

Dans une première partie, vous exposerez et développerez une problématique de votre choix en vous appuyant sur les documents proposés. Dans une seconde partie, vous identifierez les connaissances et compétences qui, dans une classe de lycée, pourraient être portées par l'étude de ces documents.

Document 1 (Vidéo)

Interprète/arrangeur : Jacob Collier (1994 -)

Titre : *Don't You Worry 'Bout A Thing*, extrait, 2013

Référence : clip cover du titre original *Don't You Worry 'Bout A Thing* de Stevie Wonder, 1973

Document 2 (Partition)

Compositrice : Kaija Saariaho (1952 - 2023)

Titre : « Premier tableau : Jaufré Rudel », extrait de *L'Amour de loin*, 2000

Référence : opéra sur un livret d'Amin Maalouf, réduction pour piano par Christopher Brown, p.9 -13, Éditions Chester Music, 2010

Document 3 (Texte)

Auteur : Ovide (43 avant J-C - 17 avant J-C)

Titre : « Tristes », extrait du *Livre I, Elegie VII*, 33-40

Référence : oeuvres complètes (avec traduction en français), publiées sous la direction de M. Nisard, 1869, www.gallica.bnf.fr

Document 4 (Iconographie)

Peintre : Gustav Klimt (1862 - 1918)

Titre : *Gustav Klimt, d'Or et de Couleurs*

Référence : image projetée extraite de l'exposition mapping, www.atelier-lumieres.com, réalisation : Gianfranco Iannuzzi - Renato Gatto - Massimiliano Siccardi, 2019

Document 5a (Audio)

Compositeur : Jaufré Rudel (environ 1130 - 1170)

Titre : *Lanquan li jorn son long en mai* (Lorsque les jours sont longs en mai)

Référence : Ensemble Gilles Binchois, album *L'Amor de Lonh : Medieval Songs of Love and Loss*, 2010

Document 5b (Texte et traduction)

Auteur : Jaufré Rudel (environ 1130 - 1170)

Titre : *Lanquan li jorn son long en mai* (Lorsque les jours sont longs en mai)

Traduction : texte traduit par Suzanne Julliard, *Anthologie de la poésie française*, Éditions de Fallois, 2002

9. Grille des critères d'évaluation

Les critères d'évaluation de cette épreuve sont portés à la connaissance des futurs candidats dans le tableau ci-dessous. La lecture attentive de cet ensemble de critères ne doit pas dispenser de l'analyse du présent rapport.

Exposé : clarté, pertinence, maîtrise	Expression, maîtrise de la langue
	Plan
	Argumentation, choix des exemples musicaux
	Engagement corporel
	Voix chantée, piano, diffusion des extraits
	Diaporama
	Rythme, gestion du temps
Analyse des documents, problématisation, illustrations musicales	Identification des éléments saillants de chaque document
	Liens entre les documents proposés ; culture générale
	Liens entre analyse des documents et problématique choisie
	Choix des extraits diffusés, chantés, joués, en lien avec la problématique
Problématique et contenus d'enseignement au lycée	Liens entre objectifs visés, compétences à développer au lycée et problématique proposée pour (1) la seconde ou (2) le cycle terminal de l'enseignement (a) optionnel, (b) de spécialité, (c) S2TMD
	Champs de questionnement envisagés
	Réalisations pédagogiques envisagées Connaissance du public lycéen
Entretien avec le jury	Réactivité / compréhension des questions, élaboration des réponses, mobilisation des connaissances et des savoir-faire

Tableau 11 Grille des critères d'évaluation de l'épreuve de leçon

Épreuve de direction de chœur

Rappel du texte réglementaire

- Durée de la préparation : 30 minutes
- Durée de l'épreuve : 40 minutes (20 minutes pour la première partie, 20 minutes pour l'entretien)
- Coefficient 5

Le candidat remet au jury un ensemble de cinq pièces polyphoniques à trois voix mixtes (deux voix de femmes, une voix d'hommes) qu'il doit connaître et maîtriser en vue de mener l'apprentissage et l'interprétation de l'une d'entre elles, choisie par le jury, avec l'ensemble vocal mis à sa disposition durant l'épreuve. Ces cinq pièces polyphoniques peuvent être a cappella et/ ou avec accompagnement piano. Quatre de ces cinq pièces relèvent des périodes et/ ou répertoires différents suivants :

1. Relevant d'une période antérieure au XVIIIe siècle ;
2. Relevant des XVIIIe ou XIXe siècles ;
3. Relevant du répertoire savant des XXe et XXIe siècles ;
4. Relevant du répertoire des musiques populaires/ actuelles.

La cinquième pièce est un texte original qui peut être l'arrangement d'une œuvre existante et identifiée par le candidat ou bien une composition.

L'une de ces cinq pièces au moins est en langue étrangère. Quelle que soit la pièce choisie par le jury, le candidat peut s'il le souhaite en projeter les paroles sur un écran dans la salle d'épreuve facilitant la mémorisation du chœur. Dans cette perspective, il fournit au jury une clef USB réunissant cinq fichiers PDF portant chacun les paroles des pièces présentées au jury.

Le candidat veille à choisir des pièces lui permettant de témoigner de ses qualités de chef de chœur. La durée de chaque pièce doit être de quelques minutes permettant au jury de préciser au candidat le passage particulier qui doit être, de façon privilégiée, appris par le chœur.

Si la pièce choisie par le jury le permet, aux moments qu'il juge opportuns, le candidat peut accompagner l'apprentissage et l'interprétation du chœur à l'aide du piano mis à sa disposition ou d'un instrument polyphonique qu'il aura apporté.

Lorsqu'il se présente au concours au jour et à l'heure de sa convocation, le candidat transmet au secrétariat du concours un dossier constitué d'une page de présentation listant les pièces proposées et de quatre exemplaires de chacune des partitions. Par ailleurs, il garde en sa possession un cinquième exemplaire de chaque partition sur lequel il pourra adosser son travail durant le temps de préparation puis avec le chœur durant l'épreuve.

Après avoir pris connaissance du dossier présenté par le candidat, le jury lui annonce le titre de la partition retenue ainsi que le passage sélectionné qu'il aura à apprendre et à faire interpréter par le chœur durant l'épreuve. Il dispose alors de trente minutes de préparation.

L'entretien permet au jury d'interroger le candidat sur les aspects techniques, artistiques et pédagogiques du moment précédent et également sur les critères ayant présidé aux choix des cinq partitions proposées au jury.

Le candidat dispose d'un piano pendant la préparation et pendant la durée de l'épreuve. Il peut également tirer parti d'un instrument qu'il aura apporté.

Rapport

L'épreuve de direction de chœur évalue, dans un temps limité, la capacité du candidat à initier un travail musical avec un chœur d'adultes. Elle mobilise un ensemble de compétences à la fois musicales, relationnelles, gestuelles, analytiques et pédagogiques. Le jury attend une direction musicale à la fois maîtrisée et investie, capable d'articuler avec fluidité les exigences de l'apprentissage et la conduite d'un projet artistique.

Nous invitons les candidats à relire attentivement le rapport de jury de la session 2024 qui apporte de nombreuses précisions utiles concernant les attendus de l'épreuve : choix de répertoire, niveau de difficulté, traitement de la polyphonie... Ces éléments de réflexion restent pleinement d'actualité et peuvent nourrir efficacement la préparation.

Il est important de rappeler que le candidat dispose de plusieurs mois pour choisir, explorer et expérimenter son répertoire. Cette préparation doit être anticipée bien avant la publication des résultats d'admissibilité. C'est indéniablement une des conditions de réussite à l'épreuve. La session 2025 l'a clairement montré : les candidats les plus solides, au-delà d'une direction assurée et pleinement investie, maîtrisaient parfaitement leur pièce, souvent par cœur, et avaient su mettre à profit cette période de préparation pour forger un lien intime avec l'œuvre. Cette appropriation musicale en amont donne toute sa crédibilité à la direction de chœur, en permettant une réelle liberté d'adaptation ainsi qu'une remédiation appropriée instantanée pendant l'épreuve.

Si certaines œuvres récurrentes comme les *Nocturnes* de Mozart ou le *Pange lingua* sont encore présentes dans plusieurs propositions, leur fréquence semble en léger recul par rapport aux années précédentes. Plusieurs candidats ont manifestement fait l'effort de proposer des pièces moins attendues, témoignant d'une curiosité réelle, d'une démarche de recherche et d'un véritable effort de préparation pour constituer des répertoires plus variés. Cette diversité, saluée par le jury, témoigne d'une réflexion approfondie en amont de l'épreuve. Elle doit néanmoins s'accompagner d'une vigilance constante quant à la faisabilité réelle des pièces choisies dans le cadre de l'épreuve et à la capacité à en extraire un travail musical concret dans le temps imparti. Dans tous les cas, il est essentiel de garder à l'esprit que l'on ne transmet véritablement aux choristes que ce que l'on prend soi-même plaisir à interpréter et à transmettre, tant la sincérité du chef agit comme un moteur de cohésion et d'engagement du groupe.

Réussir cette épreuve ne consiste pas simplement à mettre en place une polyphonie : il s'agit de faire émerger un véritable projet musical, sensible et adapté aux réalités du moment. Dans cette perspective, les meilleurs candidats ont su faire preuve d'une grande réactivité face aux difficultés rencontrées par le chœur, en ajustant le geste musical, les consignes et la progression. Plusieurs d'entre eux ont ainsi su construire une relation musicale vivante et nuancée, au sein de cadres stylistiques variés.

Le chœur, composé de chanteurs investis, reste en effet un ensemble vivant, susceptible de connaître des fluctuations de concentration ou de justesse. Les candidats les plus performants ont su, avec lucidité et souplesse, adapter leur stratégie à ces variations, en tirant parti de chaque instant pour faire progresser le travail collectif.

1. Première partie de l'épreuve : mise en œuvre (20 minutes)

L'apprentissage : méthode et efficience

De nombreux candidats rencontrent encore des difficultés à organiser efficacement leur temps de travail. Ces difficultés tiennent autant à des consignes floues qu'à un discours trop long, une stratégie d'apprentissage mal définie ou un choix de passage musical trop ambitieux. À l'inverse, les candidats les plus convaincants ont donné d'emblée une direction musicale claire, structurée et mobilisatrice, s'appuyant sur un exemple vocal précis (justesse, phrasé, articulation, intention).

La qualité du modèle vocal est déterminante : trop d'exemples chantés présentent des approximations de justesse ou de rythme, ce qui nuit à la lisibilité du travail demandé au chœur. L'usage du clavier peut, dans ce contexte, jouer un rôle de soutien précieux pour sécuriser la justesse, structurer un travail mélodique ou harmonique et offrir un repère sonore stable — à condition d'être utilisé avec pertinence, sans systématisme.

Le clavier ne remplace pas le geste mais le complète. Une communication non verbale claire, expressive et lisible — par le regard, la posture, les gestes — oriente les chanteurs, accompagne la progression musicale et permet d'éviter la surenchère des explications, permettant un apprentissage efficace, dépassant immédiatement l'aspect solfégique trop souvent constaté par le jury. Cette posture contribue directement à la qualité de la relation instaurée avec le chœur. Celui-ci est en effet obligé de se connecter au chef, ce qui favorise une écoute collective et un engagement corporel de chacun des choristes. Cela génère un climat de confiance au sein duquel les chanteurs se sentent portés.

Une autre difficulté fréquente réside dans le manque d'intervention du candidat pour corriger, ajuster ou relancer le travail. Ce déficit d'initiative, qu'il soit lié à une hésitation ou à un manque d'exigence, alimente une imprécision globale qui nuit à la construction musicale. La gestion des pupitres reste également déséquilibrée : une direction efficiente suppose une attention équitable à chaque voix selon son rôle musical, aboutissant rapidement à ce qui est l'un des objectifs premiers de l'apprentissage : la mise en œuvre de la polyphonie.

Certains candidats ont néanmoins su tirer parti d'un simple travail à l'unisson pour affiner leur geste et donner des indications vocales ciblées et efficaces. En travaillant à partir d'un matériau réduit, ils ont su affirmer une écoute fine et une exigence de cohérence sonore, montrant que la qualité du geste compte souvent davantage que l'ampleur du passage abordé.

Le geste de direction : lisibilité et musicalité

La gestique demeure un axe d'amélioration central. De nombreux candidats adoptent une battue rigide, mécaniquement calquée sur des automatismes, sans lien réel avec le flux musical ni avec l'intention stylistique. Les départs sont souvent imprécis, les arrêts peu lisibles, les nuances rarement incarnées dans le geste. Ce manque de coordination entre l'intention musicale, le corps et l'écoute prive le chœur de repères fiables pour s'unifier.

À l'inverse, quelques candidats ont su faire de leur gestique un véritable outil de conduite musicale. Lorsqu'elle est ancrée, fluide, expressive et reliée à une écoute active du chœur, elle permet non seulement de diriger efficacement, mais aussi d'installer une relation de confiance, de cohésion et

d'exigence. On retiendra en particulier le travail d'une candidate qui, par un geste sobre mais précis, a su faire émerger une homogénéité vocale remarquable à l'unisson. Ce type de proposition rappelle que l'épreuve n'est pas une démonstration de virtuosité gestuelle, mais bien la recherche d'une efficacité musicale en situation réelle.

La direction d'un chœur ne saurait se limiter à une battue. Le candidat doit oser s'engager corporellement, habiter le tempo, incarner l'expression et les lignes mélodiques. Trop de propositions restent encore en retrait, limitant leur impact musical par une gestique neutre, dépourvue d'intention musicale témoignant d'une véritable personnalité de musicien. C'est un terrain qu'il reste à investir pleinement.

2. Seconde partie de l'épreuve (20 minutes)

Objectifs de l'entretien

L'entretien constitue le prolongement direct de la phase de direction. Il permet au candidat de revenir sur sa prestation, d'en analyser les choix et les effets et de montrer sa capacité à s'autoévaluer, à entendre les propositions du jury, à ajuster son projet musical. Le contenu de l'échange s'ancre toujours dans ce qui a été observé et entendu : les points les plus significatifs, qu'il s'agisse de réussites ou de fragilités, orientent les questions.

Dans certains cas, le jury peut inviter le candidat à finaliser un extrait entamé, à modifier une stratégie d'apprentissage ou à retravailler un geste précis. L'enjeu est alors d'évaluer sa propre réactivité, sa souplesse et sa capacité d'adaptation en temps réel.

Attendus, posture réflexive

Le jury attend du candidat qu'il fasse preuve d'une posture réflexive et d'un discours structuré. Il ne s'agit pas de justifier mécaniquement ses choix, mais de les relire à l'aune de ce qui a été produit. L'autoévaluation doit être sincère, articulée autour d'objectifs clairs. Expliquer son intention musicale, analyser ses priorités pédagogiques, reconnaître les zones d'ombre ou d'amélioration : autant de signes d'une maturité professionnelle.

L'échange est aussi un révélateur de posture relationnelle : écoute, disponibilité, absence de rigidité, capacité à se remettre en question, à porter une réflexion féconde sur ses stratégies d'apprentissage et à expliquer parfaitement son geste professionnel sont autant de compétences indispensables. Les candidats les plus solides sont ceux qui ouvrent le dialogue, reformulent, ajustent — bref, font vivre leur projet en interaction.

Forces observées et points de vigilance

Les meilleurs entretiens prolongent et affinent la dynamique musicale engagée. Le candidat y confirme sa compréhension du répertoire, sa capacité à analyser le fonctionnement du chœur et sa maîtrise des enjeux pédagogiques. Il peut enrichir ses réponses par des références stylistiques ou théoriques, et proposer des pistes concrètes d'ajustement ou de prolongement.

À l'inverse, des fragilités ont pu être observées : une intention musicale peu claire, un geste inadapté, des modèles vocaux fragiles, un tempo inopérant, ou encore un déséquilibre dans la gestion du chœur

et de l'accompagnement. L'incapacité à identifier ces limites ou à les intégrer dans une analyse critique constitue un point de vigilance majeur.

Ce temps d'entretien révèle donc autant la compétence musicale que la posture du musicien-pédagogue, capable de construire un projet, d'en lire les effets et de dialoguer avec exigence et justesse, tant avec le chœur qu'avec le jury.

3. Conclusion

La session 2025 a permis d'observer des prestations globalement solides, portées par une préparation sérieuse, des choix de répertoire souvent pertinents et une implication réelle des candidats. Lorsque la direction de chœur s'appuie sur une écoute fine, un geste habité et une stratégie d'apprentissage claire, elle donne naissance à de véritables moments de musique partagée.

Cependant, cette épreuve engage bien plus qu'une compétence technique ou une efficacité pédagogique : elle met à l'épreuve une posture d'enseignement, d'écoute et de responsabilité artistique. Elle exige du candidat qu'il sache construire une relation musicale vivante, nourrie par la clarté du geste, la justesse du propos ainsi qu'une attention constante à l'autre. C'est dans cet équilibre entre rigueur, engagement et sens musical que s'affirment les figures professionnelles les plus solides.

Le jury salue les candidats qui ont su conjuguer exigence et souplesse, rigueur et musicalité, et adresse ses remerciements aux choristes pour leur engagement constant et la qualité de leur participation.

4. Grille des critères d'évaluation

Les critères d'évaluation de cette épreuve (tableau 12) sont portés à la connaissance des futurs candidats dans le tableau ci-dessous. La lecture attentive de cet ensemble de critères ne doit pas dispenser de l'analyse du présent rapport.

Apprentissage	Modèle vocal : intonation, rythme, texte, interprétation, style, musicalité
	Écoute du chœur
	Utilisation du clavier (ou tout autre instrument polyphonique apporté) pour soutenir l'apprentissage
	Langue parlée et chantée (prononciation, prosodie)
	Stratégies d'apprentissage, clarté des consignes
	Gestion du temps
Direction de chœur	Interprétation (projet musical proposé au chœur)
	Gestique et battue : départs, arrêts, tempo, nuances, conduite des voix, engagement corporel du chef et sollicitation des choristes (postures)
Entretien	Auto-évaluation du moment précédent
	Respect du cadrage imposé par l'épreuve, aisance dans l'argumentation des choix
	Connaissances stylistiques et capacités d'analyse du répertoire dirigé
	Réactivité et capacité à s'emparer des suggestions données

Tableau 12 Grille des critères d'évaluation de l'épreuve de direction de chœur

5. Exemples de pièces proposées par les candidats

Compositeurs et auteurs	Titre de l'œuvre
Anonyme – publié en 1530 par Pierre Attaignant	<i>Tourdion</i>
Anonyme du XVI ^e s, extrait du Livre Vermeil de Montserrat	<i>Mariam matrem virginem</i>
Berger Michel– arr. Catherine Margala	<i>Monopolis, dans les villes de l'an 2000</i>
Bregović Goran– d'après un chant traditionnel	<i>Ederlezi</i>
Chaplin Charlie– arr. Roger Emerson	<i>Smile</i>
Chilcott Bob	<i>Can you hear me?</i>
Costeley Guillaume / texte de Pierre de Ronsard	<i>Mignonne, allons voir si la rose</i>
Crüger Johann	<i>Cantate Domino</i>
Da Palestrina Giovanni Pierluigi	<i>Jesu Rex Admirabilis</i>
Desportes Yvonne– texte d'Albert Fleury	<i>Pluie d'été</i>
Dowland John– arr. J-B Voinet	<i>Come Again</i>
Dutronc Jacques– texte de Jacques Lanzmann - harm. Jacques Berthe	<i>Le petit Jardin</i>
Fauré Gabriel– texte de Victor Hugo – arr. Xavier Mathe	<i>Rêve d'amour</i>
Fauré Gabriel– texte de Victor Hugo - harm. Philippe Douenne	<i>Dans les ruines d'une abbaye</i>
Gainsbourg Serge– arr. personnel	<i>Je suis venu te dire que je m'en vais</i>
Giardini Felice	<i>Le mie voci</i>
Hebb Bobby – arr. personnel	<i>Sunny</i>
Hisaishi Joe– arr. personnel	<i>Nausicaä of the Valley of the Wind</i>
Joubert Julien– texte de Paul Verlaine	<i>Green</i>
Kratochwil Heinz	<i>Im Park</i>
Ligeti György	<i>Magány (Solitude)</i>
Lully Jean-Baptiste	<i>Je languis nuit et jour</i>
Machuel Thierry– texte de Jean-Yves Léopold	<i>Amitié – Les mouvements du cœur</i>
Marenzio Luca	<i>Amatemi ben mio</i>
Mozart, W. A.	<i>Luci care</i>
Salvador Henri– texte de Boris Vian – arr. D. Dumont	<i>Blouse du dentiste</i>
Saman David– arr. personnel	<i>Tam Tam</i>
Spiritual – arr. personnel	<i>Swing low, sweet chariot</i>
Toto – arr. personnel	<i>Africa</i>
Traditionnel italien – texte de Pietro Besate – arr. personnel	<i>Igoranti senza scuole</i>
Vianney – arr. Jacques Sepulchre	<i>Et bam</i>

Tableau 13 Exemples d'œuvres dirigées